

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

7. Բթա
Ե-85



ՆԱՏԱՐԶԱՆԻ ՆՅՈՒԹԵՐ

Նվիրվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
արվեստագիտության դժով
գիտական աստիճանաշնորհման մասնագիտական
016 խորհրդի ասեղծման 10-ամյակին

7 APR	
6-85	677540477
243	47460547488.
475.	1 7605477248.
	0005:

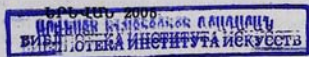
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՊԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Երիտասարդ հայ արվեստաբանների
գիտական առաջին նստաշրջան

Նստաշրջանի նյութեր

16-17 նոյեմբեր, 2005թ.

Նվիրվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
արվեստագիտության գծով
գիտական աստիճանաշնորհման մասնագիտական
016 խորհրդի ստեղծման 10-ամյակին



Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական
խորհրդի որոշմամբ

Խմբագրական համձնախումբ՝
Արարատ Աղասյան (նախագահ), Աննա Ասատրյան,
Հենրիկ Հովհաննիսյան, Վիգեն Ղազարյան,
Արթուր Ավագյան, Մհեր Նավոյան

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ 2005 թվականի նոյեմբերի 16-ին և 17-ին Երևանում իր նիստերը գումարեց Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի արվեստագիտության գծով գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի ստեղծման 10-ամյա հոբելյանին:

Ժողովածուն պարունակում է նստաշրջանի աշխատանքների մասնակցած երիտասարդ հայագետ-արվեստաբանների զեկուցումները: Նյութերը ներկայացվում են բնագրով, ըստ ելույթների հաջորդակա-
նության:

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետ-
ներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Միտքերի ըմբերքոց:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը, որը հայ արվեստի բոլոր քննադատական ընդգրկող պատմատեսական հետազոտություններ կատարող միակ հայագիտական կենտրոնն է, 2008-ի ապրիլին տոնախմբելու է իր ծննդյան 50-ամյա հոբելյանը: Հարազատ ինստիտուտի կյանքում պանծալի իրադարձության կապակցությամբ մախատեսվող հոբելյանական միջոցառումների շարքում իր կարևոր տեղն ունեցավ Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական ամերթամիկ մատաչրջանը, որն իր նիստերը գումարեց 2005 թվականի մայիսի 16-17-ին: Հայրենական արվեստաբանության կյանքում այս ամենախընթաց ձեռնարկը համախմբեց արվեստի բոլոր քարձրագույն ուսումնական հաստատությունների, հայագիտական կենտրոնների, ման՝ Մփյուռքի շուրջ 38 երիտասարդ հայագետ-արվեստաբանների: Գիտական մատաչրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին երիտասարդ գիտնականներ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտից, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայից, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայից, Երուսաղեմի երեսական համալսարանի հայագիտական քաժնից, Երևանի քատրոնի և կիժոյի պետական ինստիտուտից, Երևանի պետական համալսարանի հայ արվեստի պատմության ու տեսության ամբիոնից, Երևանի ճարտարապետության և շինարարության պետական համալսարանից, Հայաստանի ազգային պատկերասրահից, Ե. Զարեմցի անվան գրականության և արվեստի քանդակարանից, Պատմամշակութային արգելոց-քանդակարանների և պատմական միջավայրի պահպանության ծառայությունից, այդ թվում 16-ը՝ գիտության թեկնածուներ: Խորհրդանշական է, որ երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական ամերթամիկ մատաչրջանը (որը դառնալու է ավանդական) կյանքի կոչվեց մեր պետության համար հոբելյանագարդ տարում՝ 2005-ին, երբ տոնեցինք Հայոց գրերի գյուտի 1600-ամյա հոբելյանը, Հայրենական մեծ պատերազմում տարած հաղթանակի 60-ամյակը, ռգեկոչեցինք Հայոց Մեծ եղեռնի 90-ամյակը: 17-ամյա ընդմիջումից հետո վերականգնվեցին հայ-իտալական գիտական՝ երբեմնի աշխույժ ու արգասաբեր կապերը, դա ազդարարեց հայ-իտալական պատմամշակութային առնչություններին մվիրված «Վեմետիկյան ըմբերքումներ» միջազգային գիտաժողովը, որն իր աշխատանքը ծավալեց հոկտեմբերի 7-8-ին:

Երիտասարդ արվեստաբանների համաժողովի գումարումը, հիրավի, հրատապ է և արդիական: Այսօր, երբ համրապետության ղեկավարությունը հայագիտությունը հռչակել է երկրի գիտության զարգացման ռազմավարական գերակա ուղղություն, մենք պարտավոր ենք առավել նպատակասլաց ու քաղաքականացնել հայրենի արվեստի ուսումնասիրության գործը, պատրաստել արդի արվեստաբանների արժանի հերթափոխ:

2005 թվականը մվիրական է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի և երիտասարդ արվեստաբանների կյանքում. սրանից ճիշտ տասը տարի առաջ ՀՀ ԲՈՒՀ-ի նախագահի հրամանով ստեղծվեց ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի՝ արվեստագիտության գծով գիտական աստիճանաշնորհման համրապետությունում միակ մասնագիտական խորհուրդը, որի անփոփոխ ղեկավարն է ինստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հենրիկ Հովհաննիսյանը:

Օգտվելով առիթից՝ շնորհավորում են մասնագիտական խորհրդի բոլոր անդամներին այդ հորեյանի կապակցությամբ, մաղբում ատենախոսությունների փայլուն պաշտպանություններ, հեռանկարային դիսերտացիաներ: Հիշեցնեն, որ մեր խորհրդում են իրենց գիտական մկրտությունը ստացել մտաշրջանին մասնակից արվեստագիտության բոլոր թեկնածուները, նույն խորհրդում պիտի իրենց թեկնածուական ատենախոսություններն առաջիկայում պաշտպանեն մտաշրջանին մասնակցած ասպիրանտներն ու գիտաշխատողները: Եվ միանգամայն տրամաբանական էր, որ Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական ամդրամիկ մտաշրջանը մենք մվիրեցինք մասնագիտական խորհրդի ստեղծման 10-ամյա հորեյանին. մի պահ կանգ առնելով՝ փորձեցինք գնահատել խորհրդի կատարած աշխատանքը, կարծես, յուրօրինակ ձևով հաշվետու լինելով ինքներս մեզ՝ արդյո՞ք ճշմարիտ գիտնականների ենք երաշխավորել դեպի մեծ գիտություն, արդյո՞ք չենք սխալվել, արդյո՞ք պատահական մարդիկ չեն հայտնվել արվեստագիտության մեջ: Ո՛չ: Երիցս՝ ոչ: Արդյունքները միանգամայն զոհացնող են, ավելին՝ զերազանցեցին մեր սպասելիքները: Նստաշրջանի աշխատանքները ևս մեկ անգամ փաստեցին, որ հայ արվեստագիտությունը, ի դեմս երիտասարդ արվեստաբանների, ունի հուսալի ներուժ և զարգացման մեծ հեռանկար:

Ահավասիկ Չեր սեղանին է գիտական մտաշրջանում կարդացված զեկուցումների ժողովածուն:

Ընդհավորում են ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական ռդջ անձնակազմին, գիտական աստիճանաշնորհման Օ16 մասնագիտական խորհրդի բոլոր անդամներին, բոլոր երիտասարդ արվեստագիտության թեկնածուներին, մասն ապագա թեկնածուներին՝ ներկայիս ասպիրանտներին

ու ներիտասանարդ գիտաշխատողներին և մադթում նրանց գիտաստեղծագործական նորանոր նվաճումներ:

Իմ խորին նրախտագիտությունն եմ հայտնում ՀՀ ԳԱԱ Հումանիտար գիտությունների բաժանմունքին, ամձամբ ՀՀ ԳԱԱ փոխպրեզիդենտ, հումանիտար գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար, ակադեմիկոս Վլադիմիր Բարխուդարյանին՝ ամենօրյա աջակցությամ և զորակցությամ համար:

Արարատ Աղասյան

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն

Տ. Չուխանյանի «Արշակ Բ» օպերայի Նախերգանքը

ԱՆՃԱ ԱՄՍՏՐԶՈՒ

Տիգրան Չուխանյանը մասնագիտական երաժշտական կրթություն ստանալու նպատակով իր դաշնամուրի և տեսական առարկաների առաջին ուսուցիչ, իտալացի պոլսաքնակ մանկավարժ Մանժոնիի խորհրդով և համաձայնարարականով 1862-ին՝ ուղևորվում է Իտալիա՝ օպերայի Հայրենիքը։ Միևնույն ժամանակում ուսումնառության տարիները, մա ծանոթանում է իտալական օպերային երաժշտության, ի մասնավորի՝ Վերդիի ստեղծագործության հետ։

Անուրանալի է իտալական օպերային արվեստի դերն ու նշանակությունը ազգային երաժշտական քաղաքների ձևավորման գործում։ Երկար տարիներ ապրելով Իտալիայում, րացահայտելով *bel canto*-ի գաղտնիքները և գործնականորեն յուրացնելով իտալական օպերայի ավանդույթները, «ռուսական Ռոսսինի»՝ Մ.Գլինկան հենց Իտալիայում իղացավ ռուսական ազգային օպերայի՝ «Իվան Սուսանինի» ստեղծման գաղափարը։ «Мысль о национальной музыке более и более прояснилась, я сочинил тему „Как мать убили“ (песнь сироты из „Жизни царя“) и I тему Allegro увертюры»¹։ Ֆ. Մ. Տոլստոյի՝ վկայությամբ, հընթացս 1832-ին Միլանում կայացած իրենց համդիպման՝ Գլինկան մվագել է Վանյայի «Как мать убили» երգի թեման։ Հատկանշական է, որ Չուխանյանը՝ «հայկական Վերդին», նույնպես որոշում է իր անդրանիկ օպերան գրել Իտալիայում։

Միլանում ուսանելու տարիներին, պոլսահայ լուսանկարիչ, կոմպոզիտորի բարեկամ Գևորգ Ապտուլահը (Ապտուլահյան) Չուխանյանին է ուղարկում «Արշակ Բ» օպերայի լիբրետոն, որի հեղինակն էր քատեռական գործիչ, դրամատուրգ, քանաստեղծ, ուսուցիչ, քարզմանիչ, գեղագետ, գրական քննադատ Թովմաս Թերզյանը։ Լիբրետոն, որի ստեղծման համար ներշնչանքի աղբյուր

1. Գրականության մեջ շրջանառվում է Չուխանյանի՝ Իտալիա մեկնելու թվականը՝ 1861, որը չի համապատասխանում իրականությանը. հայտնի է, որ մա 1862-ի գարնանն ու ամռանը եղել է Կ. Պոլսում և համագործակցել իր երաժշտության մախկին ուսուցիչ Գ. Երանյանի հետ «Զմար հայկական» համդեսի (երկրորդ շրջան) և «Զմար հայկական» երաժշտական ընկերության կազմակերպման գործում։ Ուստի, Չուխանյանը հավանաբար Միլան է մեկնել 1862-ի աշնանը՝ ամենայն հավանականությամբ Գ. Երանյանի մահից հետո (1862, 13 հոկտեմբերի)։

2. М. Глинка. Записки. М., 1988, с. 60.

3. Տոլստոյ Ֆեոդիլ (ծանկանումը՝ Ռոստիսլավ, 1810-1881) - գրող, կոմպոզիտոր, երաժշտական քննադատ։

եր ծառայել 1862 թվականի Ձեյքունի հերոսամարտը, մախապես գրվել էր իտալերեն, այնուհետև՝ հայացվել: 1865-ին Պոլիս վերադառնալով, կոմսյոզիտորն իր հետ բերում է գրեթե ավարտված օպերան՝ քաջառությանը Նախերգանքի, որը հորինում է Կ. Պոլսում: Ամեն անգամ, երբ Չուխաճյանն այցելում էր Ապտուլլահին, լուսանկարիչը պահանջում էր, որպեսզի մա գրի Նախերգանքը: Չուխաճյանը խոստանում էր ավարտել Նախերգանքն առաջիկայում, մի քանի օրից: Խոստանում էր և ... խոստումը դրժում: «Օր մը, Չուհաճեան դարձեալ գացած էր Ապտուլլահի լուսանկարչատունը, քայց այդ անգամ քան չլսուեցաւ իրեն մախերգանքին մասին: Գէորգ Ապտուլլահ կը խնդրէ որ այդ գիշեր իրենց մնայ. Տիգրան կը համաձայնի: Գէորգ յօրինողին յատկացուած սենեակին մէջ, ուր դաշմակ մըն ալ կար, քանի մը տասնեակ երաժշտութեան թուղթեր, մատիտ, զմելի կը դնէ, որոնք մախապէս պատրաստած էր: Երբ Չուհաճեան քնանալու համար այդ սենեակը կ'առաջնորդուի՝ Ապտուլլահ կը յայտարարէ. Մինչեւ ու «Արշակ Բ»-ի մախերգանքը չպատրաստես, քանտարկուած պիտի մնաս այս սենեակին մէջ: Ու դուրս վրայէն կ'դպելով, քանակին իր քով կը պահէ: Չուհաճեան ըստածը կատակ կը կարծէ, ու հանգիստ մը կը քնանայ, սակայն առաւօտուն կը հասկնայ որ ըստածը իրականութիւն է: Ճարահատ, կը սկսի իր քննարկն մէջ պատրաստել մախերգանքը: Ապտուլլահ իր ընտանիքին անդամներուն պատուիրած էր որ Չուհաճեանի մախաճաշը եւ կէս օրուան ճաշը կողովով մը վար իջեցնեն վերի յարկի պատուհանէն: Չուհաճեանի յատկացուած սենեակը տանը պարտէզին կողմն էր եւ ճաշը իրեն տրուած միջոցին, դրացի տուններն օրիորդ մը կը տեսնէ քանտարկեալի մը այդ կերպով կերակուելը ու եղելութիւնը կ'երթայ կը պատմէ դրացի քանի մը օրիորդներու, որոնք հաւաքուելով՝ մինչեւ իրիկուն արգելք կ'ըլլան երգահանին, որ չի կրնար մախերգանքը վերջացնել: Երեկոյեան, երբ Ապտուլլահ տուն կը վերադառնայ եւ տեսնելով որ մախերգանքին կէսը միայն պատրաստ է, կը հրամայէ որ քանտարկութիւնը շարունակուի եւ երեկոյան ճաշն ալ նոյն կերպով կը տրուի: Չուհաճեան տեսնելով որ ազատում չկայ, մինչեւ որ գործը չաւարտի, այդ գիշեր մինչև արշալոյս աշխատելով կը վերջացնէ: Առաւօտուն Չուհաճեան կը պոռայ որ լրացուցած է մախերգանքը: Ապտուլլահ դուրսէն կ'ուզէ դաշմակի վրայ լսել պատրաստուածը: Չուհաճեան ներսէն կ'աղաղակէ թէ պատրաստած է: Ապտուլլահ կը պնդէ որ պէտք է լսէ: Վերջապէս Չուհաճեան կը նուազէ մախերգանքը: Ապտուլլահ դուրս կը քանայ ու կը շնորհաւորէ՝:

Չուխաճյանը Նախերգանքը ձեռնում է պոլսաբնակ հայտնի ճարտարապետ, գեղարվեստասեր Սարգիս Պալյանին. նրա ապարանքում էլ 1868-ի

վերջերին առաջին անգամ կատարվում է Նախերգանքը՝ իտալական քառյակի կատարմամբ, Չուխաճյանի ղեկավարությամբ. նվագահանդեսին մերկա էր քարծր դասին պատկանող ավելի քան 100 ընտանիք: Յնցող տպավորություն թողնելով ունկնդիրների վրա, Նախերգանքը մեծ ժողովրդականություն է ձեռք բերում՝ բազմիցս հնչելով և. Պոլսում, Չմյուռնիայում և Եվրոպայում՝ Վենետիկում, Նեապոլում, Վիեննայում (1873-ի համաշխարհային նվագահանդեսի ժամանակ) և Փարիզում (1891), տարածելով հայ երաժշտի անունը:

Նախերգանքը, որի ողջ թեմատիկ նյութը վերցված է օպերայից, մերկայացնում է երկու հակադիր՝ գլխավոր հերոսների ողբերգական սիրո, տառապանքների, կործանման և կենսական ուժով փայլող, հավերժ հաղթանակող ժողովրդական ոլորտները:

Նախերգանքն սկսվում է օպերայում երկիմաստ նշանակություն ստացած B dur թեմայի շարադրմամբ: Մի կողմից՝ սա Արշակի և Օլիմպիայի հաշտության թեման է, իսկ մյուս կողմից՝ նրանց ողբերգական մահվան զաղափարի կրողը: Մահվան թեման հետագայում հնչում է 4-րդ գործողության մեջ, երբ մեռնում են նրանք երկուսն էլ: Այս առիթով կարելի է հիշել Վերդիի «Տրավիա-տայի» նվագախմբային պրեյլտը. սա սկսվում է գլխավոր հերոսուհու՝ Վիոլետայի մահվան թեմայով, որն անհետանում է 1-ին և 2-րդ գործողությունների ընթացքում, հայտնվում վերջին՝ 3-րդ գործողության նվագախմբային մուտքում՝ գուժելով հերոսուհու մոտալուտ մահը:

Մահվան թեմայի սկզբնական վարընթաց քրոմատիկ շարժումը դառնում է օպերայի բոլոր մեռնող հերոսների ողբերգական մահը կամխազուշակող լայթինտոնացիա: Դրա հիման վրա կառուցված վարընթաց քրոմատիկ սողացող ակորդների շարքը հանդես է գալիս 1-ին գործողության ֆինալում՝ ուղեկցելով Գմելին. մա սպանվում է հաջորդ՝ 2-րդ գործողության մեջ: Մահվան լայթհարմոնիան հնչում է 3-րդ գործողության ֆինալում՝ գերեզմանոցի տեսարանում, ուղեկցելով Արշակին. արքան պիտի սպանվի հաջորդ՝ 4-րդ գործողության մեջ: Բռնի մահվան լայթհարմոնիան հնչում է Օլիմպիայի նվագախմբային ուղեկցության մեջ՝ 3-րդ գործողությունից ողբի ժամանակ. թագուհին ևս սպանվում է հաջորդ՝ 4-րդ գործողության մեջ: Մահվան լայթ-թեմայի առաջին մոտիվը, պահպանելով նվագախմբային «հանդերձանքը», բազմիցս հնչում է 4-րդ գործողության ընթացքում՝ ստանալով հերոսների հաշ-

5. Նախերգանքի վերլուծությունը կատարված է ԳԱՍՏ Չուխաճյանի ղեկավարած պառնապանվող ձեռագրի հիման վրա՝ Նախերգանք, պարտիտուր, ձեռագիր 14 թերթ, № 9: Նկատենք, որ մինչ օրս Նախերգանքը դուրս է մնացել երաժշտագետների ուշադրությունից և չի ուսումնասիրվել ընդհանրապես:

տեցման թեմայի նշանակություն: Ի տարբերություն առաջինի, երկրորդ մոտիվը նվագախմբային չէ՝ հնչում է 4-րդ գործողության մեջ երկու անգամ, Օլիմպիայի երգամասում:

Ֆլեյտայի ու ջութակների ջերմ տեմքրի կատարմամբ, ալտերի, քավչութակների ու կոնտրաբասների նվագակցությամբ է հնչում Արշակի և Օլիմպիայի սիրտ կանտիլենային թեման, որը հանդիպում է օպերայի 4-րդ գործողության մեջ. Արշակի, ապա՝ երկու անգամ Օլիմպիայի երգամասերում:

Սիրտ թեմային հաջորդում է բաղման *b moll* քայլերգը՝ սգո համդիսավոր խորալը, լարային խմբի *sotto voce* կատարմամբ. մահն օպերայի հերոսների «հավատարիմ» ու «անդավաճան» ուղեկիցն է: Սգո քայլերգն օպերայում հնչում է երկու անգամ, առանց փոփոխության՝ չի փոխվում ո՛չ տոնայնությունը (*g moll*) և ո՛չ էլ կատարողական կազմը (կաթողիկոս Ներսեսն ու արական երգչախումբը). տղամարդկանց ցածր ձայները խորալին հաղորդում են է՛լ ավելի մռայլ ու հանդիսավոր քնույր:

Օպերայում քայլերգը հնչում է 2-րդ գործողության ֆինալում՝ Գնելի և 4-րդ գործողության ֆինալում՝ Օլիմպիայի մահից հետո, այլ խոսքով՝ օպերայի գույգ գործողություններում՝ ամմեղ մարդկանց ողբերգական մահվան առիթով: Ըստ երևույթին դա է պատճառը, որ Արշակի մահվանը չի հաջորդում սգո խորալը: Թաղման քայլերգի տոնայնական կառուցվածքի ընտրության հարցում (*b moll-Des dur-b moll*) Չուխաճյանը հավատարիմ է ժանրի գլուխգործոցին՝ Շուպենի դաշնամուրային *b moll* տոնատից սգո քայլերգին:

Սգո խորալին հաջորդող սիրտ թեմայի *Ges dur* անցկացումը հանգեցնում է Արշակի վարընթաց «ժառաչող» սեկունդաներով մեղամադճոտ թեմային՝ ֆլեյտաների ու ջութակների կատարմամբ: Օպերայում պահպանելով գործիքային քնույրը՝ բացառապես հնչելով նվագախմբում, սա հանդես է գալիս նախաբանի (1-ին գործողություն) երկրորդ բաժնում՝ նախորդելով արքայի անդրանիկ արխային, ապա՝ Փառանձեմի ու Արշակի հանդիպման ժամանակ (1-ին գործողություն):

Այսպիսով, Նախբեգանքի առաջին բաժնում ընդգրկված են Արշակին բնութագրող երեք՝ սիրտ (կապված Օլիմպիայի հետ), Փառանձեմի հետ կապված վարընթաց «ժառաչող» և մահվան թեմաները: Երկրորդ բաժնում անհատական հերոսներին հակադրվում է ժողովուրդը, իսկ կյանքում կատարվող ողբերգական իրադարձություններին՝ ժողովրդական տոնախմբության ուրախ տեսարանը: Սա ամբողջությամբ հնչում է 4-րդ գործողության մեջ՝ Օլիմպիայի պատվին Արշակի կազմակերպած հանդեսում: Նույնատիպ հմարք հետագայում՝ 1875 թվականին, կկիրառի Ժ. Բիզեն «Կարմեն»-ում՝ նախերգանքում օգտագործելով 4-րդ գործողությունից փայլուն քայլերգի թեման:

Նախերգանքի երկրորդ բաժինը գրված է ռոնդո ձևում. սրբնթաց ու աշխույժ ռեֆրեննը համձնարարված է Ֆեյտաներին՝ նվագակցությամբ լարային խմբի ու դաշնամուրի:

Այսպիսով՝ Նախերգանքն օպերայի հիմնական գաղափարի ամփոփական կրողն է և կանխագուշակում է հերոսների ռոքերգական ճակատագիրը: Միաժամանակ սա վերարտադրում է օպերայի հուզական իմաստային բովանդակությունն ու ներկայացնում երաժշտական լեզվի բնորոշ առանձնահատկությունները:

1. Լադատոնայնական կառուցվածքը. Չուխանյանը հենվում է մաժոր և մինոր լադերի վրա: Առկա է կոմպոզիտորի հակումը դեպի բնմուլավոր տոնայնություններ. դիեզավոր տոնայնություն բացարձակապես չի հանդիպում: Լադատոնայնական կառուցվածքի այս առանձնահատկությունը մասամբ պահպանվում է օպերայի ընթացքում՝ բնմուլավոր տոնայնություններում են սկսվում օպերայի բոլոր չորս գործողությունները՝

Առաջին գործողություն – Aa dur

Երկրորդ գործողություն – c moll

Երրորդ գործողություն – c moll

Չորրորդ գործողություն – c moll

Նախերգանքում լայնորեն կիրառված մաժոր տոնայնությունների տերցիային (սիրո թեման՝ **B dur** և **Ges dur**), համանուն տոնայնությունների (սիրո թեմայի **B dur** անցկացմանն ամփոփապես հաջորդում է թադման **b moll** քայլերգը) համադրումները բնորոշ են նաև օպերային:

2. Տեմպ. մախապատվությունը տրված է միջին (չափավոր) և արագ տեմպերին: Դանդաղ որևէ տեմպ առհասարակ չկա: Օպերայում ևս Չուխանյանը գերադասում է չափավոր և արագ տեմպերը:

3. Չափ. օգտագործված են հիմնականում պարզ և բարդ երկմաս չափեր՝ 2/4 և 4/4: Նախերգանքի առաջին բաժնում իշխում է 4/4 (բացառություն է թադման քայլերգը՝ գրված 2/4-ում), իսկ երկրորդ բաժնի ռոնդոն ամբողջությամբ ծավալվում է 2/4 չափում: Եռամաս չափերն իսպառ բացակայում են: Օպերայում մույնպես հիմնականում իշխում են վերոհիշյալ չափերը:

4. Մեղոդիկա. կիրառված են տերցիային կառուցվածք ունեցող համահնչյուններ, մաժոր-մինոր լադային համակարգի ալտերացված ակորդներ, քրոմատիկ, զարտուղղող սեկվենցիաներ: Չուխանյանը հարազատ է մնում սույն մոտեցմանը նաև օպերայում:

Օպերան աչքի է ընկնում մեղեդային լայն շնչով, շուտ հիշվող և վառ տպավորվող մեղեդիներով. մույնպիսի բնույթ ունի նաև օպերայի խտացումը հանդիսացող նվագախմբային մախերգանքը:

«Արշակ Բ» օպերայի Նախերգանքն ունեցավ արտասովոր ճակատագիր։ Մանկությունի մահից հետո Չուխաճյանի սան, արևմտահայ ջութակահար, դիրիժոր, կոմպոզիտոր Հարություն Սիմանյանը (1872–1930) 1900-ին Նախերգանքը վերածում է կլավիրի և իր սեփական միջոցներով տալազրում 700 օրինակ։ Վաճառքից ստացված հասույթով 1907-ին Իզմիրի գերեզմանատանը Չուխաճյանի շիրմին կանգնեցվում է մեծ վարպետի մահարձանը. մարմարի վրա փորագրվում է Ալեքսանդր Փանոսյանի հետևյալ քառատողը.

*Մեծ երգահան, պարծանք ազգին որ տարագիր՝
Իզմիրի մէջ կնքեցիր կեանքդ անշըքօրէն,
Յուրս ու լռօին դամբանիդ տակ խաղաղ հանգիր,
Որ երկնից մէջ անուշ երգերդ հոգիդ օրրեն՝ :*

Ժամանակի ընթացքում մոռացության է մատնվում օպերան՝ մաս Նախերգանքը, անվերադարձ կորսվում պարտիտուրը։ Եմքաղություններից մեկի համաձայն պարտիտուրն այրվել էր Պուլսի Նաումի թատրոնի հրդեհի ժամանակ (1870), մեկ այլ վարկածով՝ ոչնչացվել Աբդուլ Համիդի հրամանով։ Բարեբախտաբար, տասնամյակներ անց (1942) Գ. Տիգրանովը հայտնաբերում է «Արշակ Բ»-ի պարտիտուրը, և 1945-ի մոյեմբերին Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և ֆալետի թատրոնում առաջին անգամ ներկայացվում է օպերան՝ արժանանալով ունկնդիրների ջերմ ընդունելությանն ու քննադատության քարձր գնահատականներին, ապա՝ Ստալինյան մրցանակի։ Թատրոնը, ցավոք, հրաժարվում է Թերգյանի լիբրետոյից. պրեմիերայի համար Արմեն Գուլակյանը գրում է նոր թատերատեսք՝ վառ արտահայտված հայրենասիրական ուղղվածությամբ։ Ծագում է օպերայի երաժշտության խմբագրման և լրամշակման անհրաժեշտություն. Ալեքսանդր Շահվերդյանն ու Լևոն Խոջա-Էյմաթյանն իրականացնում են առանձին տեսարանների ու համարների տեղափոխությունը, խմբագրական վերամայումը, առանձին երաժշտական համարների լրամշակումը։ Եվ... Օպերայից հանիրավի դուրս է մղվում Նախերգանքը։ Կատարվում է ամեներևի սխալ, ստեղծվում պարադոքսալ իրավիճակ՝ քննադրվում է օպերան առանց Նախերգանքի։ Տասնամյակներ շարունակ ներկայացվում էր «Արշակ Բ»-ը՝ անգիտության մեջ պահելով Նախերգանքի գոյությանն անտեղյակ և դրա երաժշտությանն անժանոք հանդիսատեսին։

6. Փանոսյան Ալեքսանդր (1858–1919) – քանաստեղծ, գրել է շատ կարճ հանգերով, հատուկ նշանակություն տալով ձևին՝ ոչ միշտ հօգուտ բովանդակության։ Ունի մաս մանկական քանաստեղծություններ։ Քանաստեղծությունների մի մասն ամփոփված է «Այգեկություն» ժողովածուի մեջ։ Կատարել է մեծ քանակությամբ թարգմանություններ։ Գրել է մաս Ալփասյան ծանկամունով։

7. Վ. Զաքարյան, Հիշատակարան, Տարեգիրք 1941 տարույ, Գանիրե, 1940, էջ 75։

Նախերգանքի ճակատագրում հերթական տխուր ակորդով եզրափակվեց XX դարը, երբ խզվեց տասնամյակների լուսությունը, և 2000-ին Կահիրեում առաջին անգամ լույս տեսան «Արշակ Բ» օպերայի պարտիտուրն՝ ու կլավիրը⁸։ Նախերգանքն այստեղ առկա է. ցավոք, դրանում տեղ են գտել մի շարք քերություններ ու հեղինակային տեքստի կոպիտ աղավաղումներ։

Արդ, ժամանակն է Երևանում քննադել «Արշակ Բ» օպերան՝ հեղինակային մտահղացմամբ, Թերգյանի քառերատետրով ու Նախերգանքով՝ վերականգնելով պատմական արդարությունը և հարազատ ժողովրդին ու աշխարհի երաժշտասեր հասարակայությանը վերադարձնել հայոց անդրանիկ օպերան։ Իսկ դրա համար անհրաժեշտ է հրատարակել օպերայի կլավիրն ու պարտիտուրը։ Թեև... վաղուց է հասումացել Չուխաճյանի երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության իրականացման անհրաժեշտությունը, ինչը երախտապարտ սերունդների պարտքն է հայ օպերային երաժշտության սկզբնավորողի, մեծ մանստրոյի հիշատակի առջև։

8. Տե՛ս *Տիգրան Չուխաճյան*, Արշակ Բ. Երգի ու դաշնակի համար, Գահիրե, 2000։

9. Տե՛ս *Տիգրան Չուխաճյան*, Արշակ Բ. Նուագազրութիւն, Գահիրե, 2000։

3

Con Moto
unus col. ff. 1/2
p con espressione

ff
ff
alto
cello
ff
ff
alto
cello
alto
cello

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, there is a title in Armenian: 'Էջ «Արշակ Բ» օպերայի Նախնորգանքի ինդիմակային ժեստերից'. Below the title, a large number '3' is written. The score itself consists of several staves. The top staff is for a vocal part, with markings like 'ff' and 'con espressione'. Below it are staves for 'alto' and 'cello', also with 'ff' markings. Further down, there are more staves, some of which are crossed out with diagonal lines. The handwriting is in ink and appears to be from a 19th or 20th-century manuscript. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

ԽԱՉՎԱՆՔՅԱՆ ԿՈՋՈՅԱՆ

ստեղծագործական առնչությունների շուրջ

Արթուր ԱՎԱԳՅԱՆ

Տաղանդաշատ գրաֆիկ Տաճատ Խաչվանքյանի (1896–1940) ստեղծագործությունը համեմատաբար քիչ է ուսումնասիրվել: Բայց և այնպես, գրականության մեջ մրա ամուրը հաճախ է հիշատակվում Խաչ գրաֆիկայի դասական Հակոբ Կոջոյանի անվան հարևանությամբ, իսկ Ն. Ստեփանյանի «Искусство Армении. Черты историко-художественного развития» գրքում (Մ., 1989, էջ 82) Խաչվանքյանն ուղղակիորեն դասվում է Կոջոյանի հետևորդների շարքը: Որքանով արդարացված է այս պնդումը, ինչպիսի՞ք են երկու արվեստագետների իրական առնչությունները, առկա՞ է արդյոք միակողմանի ներգործություն, թե խոսքն ավելի շուտ զուգահեռ զարգացումների մասին է. ահա այն հարցերի շրջանակը, որոնց կամոյադառնանք այսօր:

Խաչվանքյանի և Կոջոյանի թերևս առաջին շփումը վերաբերում է 1920-ականների սկզբին, երբ մերանք միասին ճանապարհորդություն են կատարում դեպի Պարսկաստան: Գտնվելով Թավրիզում՝ Կոջոյանն այնտեղ դասավանդում է Ալեքսանդր Թամանյանի կազմակերպած ճարտարապետական ստուդիայում, զբաղվում ստեղծագործությամբ: Խաչվանքյանի կենսագրականն այս ամենի վերաբերյալ գրեթե ոչինչ չի ավելացնում, սակայն իմանալով, որքան բարձր է նա գնահատել Կոջոյանին, ինչպիսի խորին ակնածամբ տածել վերջինիս նկատմամբ, դժվար չէ ենթադրել, որ այս ճանապարհորդությունը չէր կարող ամենտևամբ մնալ երիտասարդ արվեստագետի ստեղծագործական կազմավորման համար: Մկիզբ առած մտերմության մասին վկայում է այն, որ Կոջոյանը մվիրել է Խաչվանքյանին իր «պարսկական շարքի» գործերից երկուսը՝ «Թավրիզի երեխաները» (1921, տեմպերա) և հիանալի «Պարսկուհին» (1922, պաստել), որոնք այսօր էլ սրբությամբ պահվում են Խաչվանքյանի ժառանգների ընտանիքում:

Տարիներ անց՝ 1930-ական թվականներին, ճակատագիրը վերստին միավորեց երկու արվեստագետներին, այս անգամ՝ Հայաստանի պետական հրատարակչության՝ Պետհրատի հովանու տակ: Երկուսին էլ հրավիրել էր հանձարեղ բանաստեղծ Նոյնի Զարենցը, որն այդ տարիներին ղեկավարում էր Պետհրատի գեղարվեստական գրականության բաժինը: Լինելով հիանալի ընթերցող և փայլուն էրուդիտ՝ Զարենցը լավ էր հասկանում ոչ միայն գրքի

1. *Մարտիրոս Մարյան*, Զարենցի հետ // Հուշեր Նոյնի Զարենցի մասին, Ժողովածու, Երևան,

էությունը, այլև կերպարվեստի տարրեր ճշտելի և ժանրերի յուրահատկությունները, դրանց պլաստիկական լեզուն: Այս ամենը, կազմակերպչական արտառոց ձիրքի հետ մեկտեղ, նրան քույր տվեց վճռորոշ դեր խաղալ խորհրդահայ գրքարվեստի պատմության մեջ:

Հարկ է նշել, որ Չարենցը շատ ակտիվ էր մասնակցում յուրաքանչյուր գրքի ստեղծմանը՝ խորամալով դրան առնչվող ամենախրթին հարցերի և մանրամասների մեջ: «Ջարմանալի նուրբ դիտողություններ կաներ ձևավորողին, տեխնիկական խմբագրին, կազմարարին, կարճ ասած՝ քույրին, ուլքեր կապումնին գրքի ստեղծման հետ, – վկայում է Մարտիրոս Սարյանը: [...] Այն, ինչ կոչվում է «գրքի էսթետիկա», Չարենցի համար, ասես, մասնագիտություն լիներ»: Այդ իսկ պատճառով Չարենցի օրոք Պետհրատում լույս տեսած գրականությունը կրում է նրա ճաշակի և գեղագիտական մախասիրությունների քացահայտ կմիքը՝ ձևավորելով այն երևույթը, որը սահմանում ենք «չարենցյան գիրք» հասկացությամբ:

Ինչպես Կոջոյանը, այնպես էլ Խաչվանքյանը գիրքը դիտարկում էին իբրև գեղարվեստական միասնական օրգանիզմ, որում կարևոր են ոչ միայն նկարագրողությունները, այլ նաև ձևավորման քույր մյուս տարրերը, որոնք պետք է համահունչ լինեն գրական երկի ոգուն և տառին ու ներդաշնակեն միմյանց: Նրանց գործերից մի քանիսը, հատկապես ժամանակակից հեղինակների ստեղծագործությունների ձևավորումները, համդես են բերում նաև ոճական որոշակի ընդհանրություն: Վերցնենք, օրինակ, Մովսես Արագու «Արծակ պոեմների», կամ Վահրամ Ալազանի «Վաթսուներորդ հորիզոնում» վեպի (երկուսն էլ՝ 1935) ձևավորումները, որոնց հեղինակն է Խաչվանքյանը: Դրանք բնակեցնող քանվորների, գյուղացիների և կարմիրքանակայինների կերպարները տիպական են, խիստ և զուսպ, ծնում են միաձույլ զանգվածի տպավորություն: Այդ յուրահատուկ «խստաշունչ ոճը» («суровый стиль»), որի ստեղծման մեջ վճռորոշ դերը պատկանում է դինամիկ, հատու ոլիքմով հագեցած գծանկարին, ձայնակցում է խորհրդային կերպարվեստի այնպիսի դասական նմուշների հետ, ինչպիսիք են, օրինակ, Ալեքսանդր Դեյնեկայի «Պետրոգրադի պաշտպանությունը» (1928), կամ՝ Արա Սարգսյանի «Մայիսյան ապստամբության հերոսներին» հուշարձանը (1931), որտեղ ևս իշխում է ընդհանրականության և հերոսականության ոգին: Սակայն ոճապլաստիկական առումով Խաչվանքյանի նշված ձևավորումներն ավելի մոտ են Հ. Կոջոյանի գործերին, հատկապես՝ 1920-ականների վերջին վերաբերող նրա փայտագրություններին («Չորագյուղ», «Կարմիր Բաճակի մուտքը Կարճևան») և Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի (1933) ձևավորումներին, որոնցից հետո միայն լույս տեսան քե՛ Արագու «Արծակ պոեմները» և քե՛ Ալազանի «Վաթսուներորդ հորիզոնում» վեպը:

Գիտարկենք, օրինակ, Արագու «Արձակ պոեմների» կառուցվածքը: Գիրքը բացվում է ճակատագրադրով (Ֆրոնտիսպիս), որի վրա պատկերված է հեղինակը, աջից ամվանաթեքսն է, ուր, մրա անունից, վերնագրից և հրատարակչական տվյալներից բացի, երևում են արևի և ծաղիկների փոքրադիր ռճավորված պատկերներ: Գրքի քաժիմներից յուրաքանչյուրը բացվում է պատկերազարդ շնուցոխտուով, իսկ պատմվածքներից յուրաքանչյուրը՝ սկսվում օրնամենտալ գլխազարդով և ավարտվում մամրակերտ վերջնապատկերով:

Գրքի նույն կառուցվածքն օգտագործել է Կոջոյանը «Գիրք ճամապարհի» ժողովածուի ձևավորելիս: Դիշտ է, այստեղ կան մաս ճոխ սուպերշապիկ և ֆորզացներ, սակայն այս վերապահումով երկու գրքերի կառուցվածքը նույնն է: Նման է մաս ձևավորումների գրաֆիկական ռճը. երկու նկարիչներն էլ դիմում են հորինվածքների ֆրիզայիմ տեղադրմանը, տուշով արված գծանկարը նմանեցնում փայտագրությանը, նմանակում վերջինիս պլաստիկական լեզուն՝ գեղարվեստական որճակի տպավորության նպատակներով, երկուսն էլ պարզեցնում են ձևերը, մոդելավորում դրանք զուգահեռ սովերագծման միջոցով, օգտագործում նման տառատեսակներ ինչպես հիմնական շարվածքում, այնպես էլ վերնագրերում: Գրքե նույնն է մաս գունային գամման՝ սև ու տեղ-տեղ՝ կարմիր: Բայց ընդհանուր առմամբ Խաչվանքյանի պլաստիկական լեզուն ավելի ռեալիստական է, մրա ֆիգուրները ոչ այնքան պայմանական են, որքան Կոջոյանի ֆիգուրները, Խաչվանքյանիմ խորք չեն զուտ «գեղանկարչական» էֆեկտներ՝ լուսաստվերի կտրուկ կոնտրաստներ, երբեմն՝ տարածության իլյուզոր մեկնաբանում: Այնպես որ, խոսելով ընդհանրությունների մասին, պետք չէ անտեսել մաս տարբերությունները: Բացի այդ, չմոռանաք, որ «Գիրք ճամապարհի» ժողովածուի և Խաչվանքյանի քվարկած աշխատանքերը ծնվել են նույն ժամանակահատվածում, ստեղծագործական նույն միջավայրում, վերջապես, երկուսն էլ՝ Չարենցի հզոր ներգործության ներքո: Ինչևէ, այն յուրահատուկ գրաֆիկական ռճը, որը մշակվեց Կոջոյանի և մրան հարող արվեստագետների, առաջին հերթին՝ Խաչվանքյանի, պլաստիկական փնտրումների արդյունքում, երկարատև զարգացում չունեցավ: Կոջոյանը դրանից հրաժարվեց արդեն 1930-ականների կեսին, Մաքսիմ Գորկու «Բամաստեղծություններ և լեգենդներ» գրքի (1934) վրա աշխատելուց հետո, մի փոքր ուշ այդ քանն արեց մաս Խաչվանքյանը:

Ինչպես հայտնի է, Չարենցը մեծ նշանակություն էր տալիս հրատարակության ազգային նկարագրին և նույնիսկ առաջ քաշեց ժամանակակից հայ գրքի ստեղծման խնդիրը: «Պետք է գիրքը վերցնես ձեռքդ և ամմիջապես զգաս, որ հայկական է, — համարում էր քանաստեղծը: — Մեր նախնիները ոսկի ձեռագրեր են քողել մեզ: Զի՞ կարելի արդյոք մրանցից սովորել: Իհարկե,

կարելի է: [...] Եթե լուրջ մոտենանք, լավ մայեմք, վերցնելու շատ բան կգտնենք նրանց մոտ»: Ահա սա՝ այսինքն հետաքրքրությունը ազգային գեղարվեստական ժառանգության, մասնավորապես՝ միջնադարյան և ժողովրդական արվեստի նկատմամբ մյուս այն գործոնն է, որը մերձեցնում է Կոջոյանին և իրավանքյանին: Ընդ որում, երկու արվեստագետներն էլ հեռու են ձևերի ամմիտ, մեխանիկական փոխառությունից, խուսափում են անհարկոր ռմպվորումներից և բառացի մեջբերումներից՝ ցուցաբերելով պատմական ժառանգության խոր օրգանական ըմբռնում և ըմբերցում: Ինչպես գիտենք, հայ միջնադարի կենսատու աղբյուրներն այդ տարիներին սնում էին մաև Ալեքսանդր Թամանյանին և Մարտիրոս Սարյանին, որոնցից յուրաքանչյուրն անցյալի արվեստում գտնում էր իրենը՝ «մեր ժամանակին համահունչ կերպարներ, ստեղծագործական ներշնչող մղումներ, պատրաստի փայլուն լուծումներ»:

Որոշ դեպքերում թե՛ Կոջոյանը, թե՛ իրավանքյանն ուղղակիորեն դիմել են միջնադարյան կերպարվեստի ձևերին ու մոտիվներին: Քանի որ Կոջոյանի ստեղծագործական այս հակումը բավականին լավ լուսաբանված է, նշենք իրավանքյանի այն գործերը, որոնց մեջ տեղ են գտել միջնադարյան արվեստի անդրադարձները: Այսպես՝ 1931 թվականին մա ձևավորում է Վարդգես Սուրենյանցի ետմառու ցուցահանդեսի կատալոգը՝ շապկին գետեղելով գարդավոր մի ֆրիզ, որը կարծես կերտած լինի Գեղարդի կամ Նորավանքի քարտաշ վարպետների ձեռքով: Նույն ռճու են արված գլխատառն ու շարվածքը՝ նրբագեղ և միաժամանակ խստաշունչ: Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի ժողովածուն ձևավորելիս իրավանքյանը վերակերտում է հայ մանրանկարչության շքեղ պերճանքը՝ աշուղին խորհրդանշող թառի, ծառի ճյուղերին քառած թռչունների, խաղողի ողկույզի և նուան պտուղների, ականթի ու եռատերևի ռճավորված պատկերումներով: Գրքի կառուցվածքի կարևոր տարրերն առանձնացնելու համար նկարիչը, միջնադարյան վարպետների պես, կիրառում է վառ կարմիրը՝ անվիճարկելի դեկորատիվ ազդեցություն ունեցող մի գույն: Ավելացնենք մաև, որ 1930-ականներին խորհրդահայ գրքերի, այդ թվում՝ և իրավանքյանի ձևավորած հրատարակությունների, տառային համակարգը հիմնվում էր միջնադարյան տառատեսակների վրա:

Սակայն էությունը տվյալ դեպքում ոչ այնքան արտաքին մամուլությունների մեջ է, որքան գրքի՝ իրեն գեղարվեստական առարկայի, ըմբռնման մեջ, որին ձգտում էր Զարենցը: Ինչպես Կոջոյանի, այնպես էլ իրավանքյանի առավել հաջողված ձևավորումներում նորարարական միտումները սինթեզված են

2. Նույն տեղում, էջ 183:

3. *Н. Степанян*. У истоков формирования армянской советской живописи //

ավանդույթների հետ, ինչը, ի վերջո, ծառայում է քանաստեղծի սահմանած «գերխնդրին»՝ գիրքը ձեռքդ վերցնելով՝ անշփոք զգում ես ոչ միայն դրա ստեղծման ժամանակը, այլև դրա ազգային ոգին, հայկական լինելը:

Պետերատում աշխատելու տարիներին Խաչվանքյանը ձևավորում էր ոչ միայն գեղարվեստական գրականություն, այլ նաև այլ հրատարակություններ, աշխատում այսպես կոչված «մանր ձևերի գրաֆիկայի» ոլորտում: Նրա գրաֆիկական աշխատանքներից առանձնանում է «Նամակ ընկեր Ստալինին՝ Խորհրդային Հայաստանի աշխատավորներից» վերտառությամբ թերթը, որն ստեղծվել է 1935-ին, Հայաստանի խորհրդայնացման 15-ամյակի առթիվ: Դեկորատիվ հորինվածքը լուծված է Խաչվանքյանի համար սովորական ուղղահայաց ֆորմատով և քաղկացած է զարդային ճոխ ֆոնից, որի կենտրոնում երևում է մեծադիր վերնագիրը՝ գեղեցիկ շրջանակով: Աջից և ձախից խիստ առանձնացված, յուրատեսակ կադրերի վերածված տեսարաններ են, որոնք պատկերում են Խորհրդային Հայաստանի ժողովրդական տնտեսության և կուլտուրական շինարարության դրվագներ: Իր հորինվածքով «Նամակը» փոքր-ինչ հիշեցնում է Կոջոյանի «Մասունցի Դավիթ» հայտնի ջրանկարը (1922) և նույնքան շքեղ է գույնի տեսակետից: Յավոք, «Նամակի» քնօրինակը չի պահպանվել և դրա մասին ստիպված ենք դատել անավարտ էսքիզի հիման վրա:

Այսպիսով՝ Կոջոյանի և Խաչվանքյանի ստեղծագործական շփումներն իրոք քաղմագան են եղել: Այդուհանդերձ, մենք գործ ունենք երկու միանգամայն ինքնատիպ արվեստագետների հետ, որոնցից յուրաքանչյուրն իր ծանրակշիռ նպաստն է բերել խորհրդահայ կերպարվեստի, մասնավորապես՝ գրաֆիկայի զարգացմանը: Ուստի Խաչվանքյանին Կոջոյանի հետևորդների շարքը դասելիս պետք է նկատի ունենալ ոչ միայն և ոչ այնքան միակողմանի ազդեցությունը, որքան գիրքն ամբողջության մեջ ընկալելու, գրական երկի ոգուն և տաղին համահունչ արտահայտչամիջոցներ գտնելու, անցյալի գեղարվեստական ժառանգությունն ստեղծագործաբար յուրացնելու ընդհանուր կուլտուրան և ձիրքը:

Հայ հիմներգության կամ հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտա-
բանաստեղծական արվեստի հիմնադիրները, զոմե ինքնուրույն հոգևոր երգի
ձևավորման տեսանկյունից, այսօր շրջանառու հիմնական տեսակետներից
մեկի համաձայն, համարվում են Ս. Մեսրոպ Մաշտոցն ու Ս. Սահակ Պարթևը:
Տեսակետն ունի բազմաթիվ հիմնավորումներ, այդ թվում, երաժշտական
առումով, հայտնի է Կոմիտասի այն դիտարկումը, ըստ որի «մինչև գրերի
գյուտը հայոց յեկեղեցում յերգեցողությունը սաղմոսներգությունն էր» կամ. «V
դարում գրերի գյուտը, ս. գրքի թարգմանությունը հոգեվոր յերգեր առաջ բե-
րին»¹: Դրա հետ կապված՝ հայ ինքնուրույն հոգևոր երգի ձևավորումը փնտրվել
է հետգրային շրջանում և առաջին հերթին սրբոց թարգմանչաց ժա-
ռանգության մեջ, մինչգրային շրջանը համարելով Կոմիտասի նշած սաղմոսե-
րգությամբ վարվող հին եկեղեցու ծեսերի ժամանակափուլ: Դրա համար մաս
հիմք են թե՛ միջնադարյան պատմական վկայությունները, թե՛ շարականա-
գիրների միջնադարյան ցուցակները: Հայ երաժշտաբանաստեղծական ար-
վեստի ուսումնասիրման ոլորտում տեսակետը վերջնականապես հաստատ-
ված կարելի է համարել Ն. Թախմիզյանի արժեքավոր աշխատություններով²:

Հանգստյան կամ որ մույնն է՝ հոգեհանգստյան շարականների կապակ-
ցությամբ ուշագրավ մի տարրերություն է նկատվում՝ շարականագիրների
միջնադարյան հիշյալ ցուցակները համեմատելիս: Գրիգոր Տաթևացու
(XIV-XV դդ.) կազմած ցուցակում՝ հանգստյան մարտիրոսաց շարականները և
մանկունքներից շատերն ընծայվում են Պետրոս Գետադարձի (XII դ.)
հեղինակությամբ: Նույնն է ասում և Հակոբ Սսեցին (XIV-XV դդ.)³: Պետրոս
Գետադարձին մույն մարտիրոսաց և հանգստյան շարականներն է վերագրում
մաս Ստեփանոս Զիք Ջուղայեցին (XII-?)⁴: XVIII-XIX դարերի ուշ մի

1. Կոմիտաս, Հայոց յեկեղեցական յեղանակները // Կոմիտաս. Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Ժողովածու, Երևան, 1941, էջ 105:

2. Նույն տեղում:

3. Հմմտ. Ն. Թախմիզյան, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ., Երևան, 1985:

4. Շարականագիրների միջնադարյան մի շարք ցուցակներ հրատարակված են Հ. Ամասյանի կողմից, իր «Հայկական մատենագիտության» Ա հատորի առանձնատիպում: Տե՛ս Հ. Ամասյան, Մատենագիտական քննադրեր և ձեռագրացուցակներ, Երևան, 1959, Գրիգոր Տաթևացու ցուցակը՝ էջ 30-31:

5. Նույն տեղում, էջ 36-38:

6. Նույն տեղում, էջ 34-36:

արտագրությունում՝ Պետրոս կաթողիկոսին վերագրվող մարտիրոսաց շարականների և բազմաթիվ մանկունքների կողքին հիշատակվում են այլևս ոչ թե հանգստյան, այլ մեջեջելոց շարականները: Մեզ հայտնի ամենաահին ցուցակը, որ Սարգիս Երեցիմն է (XIV)⁷, մույնպես հանգստյան շարականները հստակ կերպով գատում է և Պետրոս Գետադարձին վերագրում միայն մարտիրոսաց շարականներն ու առավտերգերը:

Ժամանակակից գիտնականներից Ն. Թահմիզյանը յուրատեսակ միաձուլում է արել՝ Պետրոս Գետադարձին վերագրվող երգերը, խմբելով որպես մանկունքներ, մարտիրոսաց երգեր, հանգստյան և ամփոփապես փակագծում ավելացրել՝ «կամ մեջեջելոց» շարականներ:

Ամհասկանալի է, թե հանգստյան և մեջեջելոց երգերի համադրմամբ Ն. Թահմիզյանն ինչ նկատի ունի. այդ երկու խմբերից որևէ մեկը, թե այն, որ դրանք մույն բանն են նշանակում: Առաջին դեպքում կարելի է ասել, որ մասնակի ուսումնասիրման նպատակ չհետապնդելու համգամանքով, գիտնականը լիովին արդարացված մասնագիտական զգուշավորություն է ցուցաբերել: Այլ կերպ՝ ամհասկանալի է մնում հանգստյան և մեջեջելոց երգաշարերի մույնացումը: Նախ, որ դրանք Մաշտոց ծիսարանի, թեև խիստ կապակցված, բայց և տարբեր ծիսական կարգերի մասն են և հետո, ուշ միջնադարյան ավանդույթով, գիշերային ժամերգության մեջ օրհնության քաղվածք կատարելիս դրանք սահմանազատված և առանձին կերպով կանոնացված են կիրառվում: Ուստի, պետք է կարծել, որ գործ ունենք իսկապես տարբեր երգաշարերի հետ:

Մեր առաջ քաշած խնդիրն ամփոփապես առնչվում է հենց հանգստյան կամ հոգեհանգստյան երգերի հեղինակին: Վերը հիշատակված շարականագիրների միջնադարյան ամենաահին ցուցակում Սարգիս Երեցը, իր հերթին, հանգստյան կարգը վերագրում է Ս. Ներսես Պարթևին: Այս վկայությունը չի լուսարանվել, հավանաբար համարվելով շփոթի արդյունք, կամ էլ Գրիգոր Տաթևացու մեծ հեղինակությամբ հանգստյան շարականները Պետրոս Գետադարձին շնորհելու հետևանքով: Պակաս կարևոր համգամանք չէ նաև այն, որ, ինչպես նշվեց, հայ հոգևոր ինքնությունը երգի ձևավորումը հիմնականում ետգրային շրջանի ծնունդ է համարվել: Հետևաբար, Ս. Ներսես Պարթևի հեղինակությունը անհավանական կարող էր դիտվել:

Ինչևէ, ինչու չենք կարող վստահել այն պնդումներին, թե հանգստյան կամ

7. Նույն տեղում, էջ 32-33:

8. Նույն տեղում, էջ 29-30: Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 2092, երես 224ր: Հարկ է նկատել, որ Հ. Ամասյանը Սարգիս Երեցին համարում է XIII դարի հեղինակ, սակայն նրա կազմած ձեռագիրը թվագրվում է որպես XIV դարի մատյան:

հոգեհամզստյան երգերի հեղինակը Պետրոս Գետադարձն է: Որովհետև այդ երգերն, ըստ աղբյուրների, կան մինչև XI դարը, այսինքն՝ մինչ Պետրոս Գետադարձը (ծ. թ. անհտ., -1059, կաթողիկոս՝ 1019-ից): Մեզ համար հիմք են Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող IX-X դարերի երկաթագիր Մաշտոցի ցուցումները⁹, որոնք հաստատվում են Պետրոս Գետադարձից հետո կազմված ձեռագրական վկայությամբ ևս¹⁰: Այսինքն՝ եթե հոգեհամզստյան կարգի մեջ ընդգրկված երգերը մինչև Պետրոս կաթողիկոս չլինեին մենք կարող էինք հստակ ասել, թե Սարգիս Մեծը սխալվել է և, ըստ այլ վկայությունների, այդ երգերի հեղինակն իսկապես Պետրոս Գետադարձն է: Եթե Հոգեհամզստյան երգեր եղած լինեին մինչ XII դարի այս հեղինակը, սակայն փոխվեին նրա օրոք կամ նրանից հետո, կարող էինք պնդել, թե Պետրոս Գետադարձը կա՛մ ինքն է փոխել հոգեհամզստյան կարգը կա՛մ իրենից հետո այն փոխել են՝ ավելացնելով իր երգերը: Սակայն, այժմ վստահորեն կարող ենք ասել, որ IX-X դարերից մինչև XIII դարի վերջ այդ կարգի մեջ եղած երգերն հիմնականում անփոփոխ են մնացել՝ հենվելով մեր ձեռքի տակ եղած հոգեհամզստյան կարգը պարունակող երկու ձեռագիր Մաշտոցների վրա: Իհարկե, կարելի է ծիսաբանական հետազոտությամբ պարզել այդ արարողակարգի պատմական զարգացումը, դուրս բերել հետագա հնարավոր փոփոխությունները, բայց դա այլ և համազամանալի քննության կարոտ նյութ է:

Մեր կողմից հիշատակված ժամանակահատվածում, այսինքն, մինչև Պետրոս Գետադարձը այդ երգերը կային և հետո, մինչև Սարգիս Մեծի ժամանակները չէին փոփոխվել, ուստի չենք կարող չվստահել նրա կազմած ցուցակի մեզ հետաքրքրող տեղեկությամբ:

Մյուս կողմից անհրաժեշտ համարեցինք այլ, քեկուզ մասնակի հիմնավորումներ ևս բերել, որոնք ավելի կհամոզեն, որ հոգեհամզստյան երգերի հեղինակը Ս. Ներսես Պարթևն է և որ այդ վերագրումը մեծ հարգանք վայելող սրբի նկատմամբ սոսկ ակնածալից խոնարհման արդյունք չէ:

Կարծում ենք, որ հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստի մի շարք հարցեր, հատկապես ժանրերի ծագման և զարգացման խնդիրները պետք է քննվեն քրիստոնեական ծիսական համակարգի զարգացման պատմության մ առնքել, որպես նպատակն ու դրա մարմնացումը ներկայացնող երկու օրգանապես շաղկապված համակարգեր:

Հայ Առաքելական Ս. Եկեղեցու ծիսական համակարգում հոգեհամզստի արարողակարգին առնչվող ծիսական տարրեր և մասնակի կանոններ

9. Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռագիր № 1001, երեսներ 158բ-162ա:

10. Հմտ. XIII դարի Մաշտոց, Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռագիր № 3822, երեսներ 6բ-12բ:

սահմանվել են Ս. Ներսեսից ավելի ուշ: Ավելին, «Կանոնագիրք հայոցը»¹¹ չի ներառել պատմականորեն հիշատակվող, Ս. Ներսես Պարթևի հրավիրած Աշտիշատի Բ եկեղեցական ժողովի (356) կանոնները¹²: Սակայն, դրանց ընդհանուր կամ մասնակի ամփոփարկումներ են հիմնված ղարի պատմիչներից Պատմահայրը¹³ և Փավստոս Բուզանդը¹⁴: Բազմաթիվ կանոնական քարեկարգումներից, որոնք հիշատակում են պատմիչները, քնականաբար, մեզ խիստ հետաքրքիր է այն, որ մեջբեյականի հուղարկավորության և հետո համգստարաններում կատարվող հեթանոսական տարաշխարհիկ, իսկ պատմիչների պնդմամբ վայրենի արարողությունները առաջինը Ս. Ներսես Մեծն է արգելել և, ըստ ամենայնի, հատուկ կանոնով և մոր ծիսակարգով: Դա կարևոր հանգամանք է, քանի որ հանգստյան կարգ սահմանելով խիստ մեծ հավանականությամբ ստեղծել է և այդ կարգի երգերը:

Սակայն, պատմիչները ոչինչ չեն հիշատակում այս պատկանելի կրոնական հեղինակության երաժշտական գործունեության մասին: Այդպիսի մի հիշատակություն, թերևս ամրապնդել Սարգիս Երեցի կողմից հանգստյան երգերը Ս. Ներսես Պարթևի հեղինակությանը ընծայելը: Նախ մշենք, որ Շարակնոցները երբեմն Ս. Ներսեսին են վերագրում Ավագ ուրբաթի մշանավոր «Այսօր ամենառ» շարականը¹⁵: Սակայն, դա առանձին դիտարկման ցույթ է:

Նման հիշատակություն գտնում ենք մահ Ս. Հովհաննես Օճնեցու մոտ: Իր կանոններում հայրապետը երեկոյան ժամերգության վերաբերյալ մշում է. «Յառաջագոյն պաշտել զԽոնարեցո՝ վերաձայնութեամբ ըստ դասուց. գոր երանելի Ներսիսի հայոց կաթողիկոսի հաւելեալ է»¹⁶:

Մեզ հետաքրքրող հարցի առնչությամբ այս հիշատակությանը կանոնադատմանը, սակայն մշենք, որ կարող է լինել տեսակետ, համաձայն որի այստեղ հիշատակված է ոչ թե Ս. Ներսես Ա Պարթևը (329–379, կաթողիկոս՝ 353–ից), այլ մեկ այլ Ներսես. օրինակ՝ Ներսես Բ Բագրևանդցին (ծ. ք. անհտ.–557, կաթողիկոս՝ 548–ից): Այսպիսի տեսակետ է պաշտպանում Նորայր Արք. Պողարյանը՝ Օճնեցու հիշյալ ձևակերպումը վերագրելով Դվինի Ե

11. Կանոնագիրք հայոց, աշխատասիրությամբ՝ Վազգեն Հակոբյանի, Երևան, 1969–1971, հ. Ա–Բ:

12. Թեև կա «Մահմանք և կանոնք կարգի եկեղեցւոյ սրբոյն Ներսեսի» կանոնախումբը: Տե՛ս Կանոնագիրք հայոց, հ. Բ, էջ 258:

13. Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց, Ի Վենետիկ, Ի Սուրբ Ղազար, 1827, էջ 418:

14. Փավստոս Բուզանդացւոյ Պատմութիւն Հայոց, Ի Վենետիկ, Ի տպարան Սրբոյն Ղազարոյ, 1833, էջ 75–76:

15. Տե՛ս Շարական, Ի տպարան սրբոց Յակոբեանց, յերուսաղէմ, 1936, էջ 346–348:

16. Տե՛ս կանոն ԻԳ (23), Յովհաննէս Իմաստասիրի Ամենցվոյ մատենագիտութիւնը, Ի Վենետիկ, Ի տպարան Սրբոյն Ղազարոյ, 1833, էջ 29:20. Նոր քառգիրք հայկազնան լեզուի, Երևան, 1979, հ. առաջին, էջ 812:

ժողովին, իմա՝ Ներսես Գ Տայեցուն (Իշխանցի, Օիմոդ, ծ. ք. ամսետ.-661, կաթողիկոս՝ 641-ից)¹⁷ :

Հարկ ենք համարում նկատել, որ «Կամոնագիրք հայոցի» մեջ տեղ գտած «Կամոնք Ներսեսի կաթողիկոսի եւ Ներշապիոյ Մամիկոնէից եպիսկոպոսի»՝ այսինքն Ներսես Բագրևանդցու 37 կամոններում մտան կամոնի չենք հանդիպում և դա պատահական չէ, որովհետև նրա հրավիրած Դ-վինի Բ ժողովը հիմնականում դավանաբանական խնդիրների լուծման մպատակ է հետապնդել: Մյուս կողմից մույն ժողովածուի քմնահամեմատական բնագրի հեղինակ Վազգեն Հակոբյանը Ս. Հովհան Օձնեցու վերոհիշյալ կամոնում հիշատակվող Ներսեսին ամվամացանկում բերում է որպես Ս. Ներսես Պարբև : Եվ վերջապես, Ս. Հովհան Օձնեցին իր շարադրամքում ամուցը հիշատակում է երանելի քառով, ինչը կարող է նշանակել անձի սրբադասված լինելը: Հետևապես իր 23-րդ կամոնում հիշատակվող երանելի Ներսես հայոց կաթողիկոսը, իսկապես, Ս. Ներսես Պարբև հայրապետն է:

Դա կնշանակի, որ Ս. Հովհան Օձնեցին վկայում է, որ Ս. Ներսես Մեծը զբաղվել է մաս ծիսական կարգի երաժշտաբանաստեղծական քաղադրիչների կամոնացմամբ: Ի դեպ, հիշյալ սաղմոսը «վերածայնությունքամբ» կատարելը, պետք է ենթադրենք փոխմիփոխ, քարծրածայն, քայց և առավել մեղեդային երգեցողությամբ, քան թիվ՝ ասելն է նշանակում, հետևապես, հնարավոր է, որ հենց կամոնական սահմանմամբ հեղինակն էլ լինել այդ մեղեդիական մարմնացման հեղինակը:

Այսքանը բավարար համարելով Հեղինակության շուրջ մեր կատարած դիտարկումների վերաբերյալ՝ կուզենայինք հիշատակել այն երգերը, որ վերագրվում են Ս. Ներսեսին և հին Մաշտոցներում վկայված են: Ընդսմին, հարկ ենք համարում նշել, որ դիտարկել ենք բուն հոգեհանգստյան կարգը, առանց նկատի առնելու այլ արարողություններ, որոնք մույնպես կարող են լծողվել կամ մույնիսկ մույնանալ հոգեհանգստի հետ: Նման զգուշավորության պատճառն այն է, որ ծեսի զարգացման պատմության տեսանկյունից հիշյալ քաղադրամասերն ու արարողակարգերը այլ դարերի ծնունդ կարող են լինել: Ուստի, առանց ծիսագիտական հիմնավորման մտան դիտարկումը սխալ կլինի: Այս տեսանկյունից մեկ բան հավելենք միայն. հետաքրքիր է այն, որ փաստորեն առաջին հիշատակվող երգերը մեզամում վերաբերում են ոչ թե եկեղեցական տարվա որևէ կարևոր տոնի կամ փուլի, ինչ կարելի էր ակնկալել,

17. Տե՛ս *Նորայր Արք. Պողոսեան*, Ծիսագիտություն, Նիո Երբք, 1990, էջ 23:

18. Կամոնագիրք հայոց, հ. Ա, էջ 731:

19. Նոր քաղադրք հայկազենա լեզուի, Երևան, 1981, հ. երկրորդ, էջ 807:

20. Նոր քաղադրք հայկազենա լեզուի, Երևան, 1979, հ. առաջին, էջ 812:

այլ քրիստոնյաների գուտ ծիսական առօրյան կարգավորելու խնդիրներին: Դ-ա, քերես, ծիսագիտական այլ եզրահամգումների տամող կռվան կարող էր համարվել:

IX-X դարերի Մաշտոցը հոգեհամգստյան կարգի կամ մեռյալների պատարագի երգասացություններից, ի թիվս մի շարք սաղմոսների, հիշատակում է «Ահա Աստուած ազմակամ իմ» կցուրդը²¹, ապա «Երանի ում թողութիւն եղես» կցուրդը²², որի սաղմոսը (LU)²³ մույնպես ընդգրկված է կարգի մեջ²⁴ և երրորդ կցուրդը՝ «Աստուած ողորմեա»:

Վերը հիշատակված մյուս Մաշտոցը հաստատում է «Ահա Աստուած ազմակամ իմ» կցուրդի կատարումը: Ի դեպ դրան մախորդող սաղմոսը երկու ձեռագրերում տարբեր է: Այս վավերացմում է նաև «Աստուած ողորմեա մեզ /աւրինեա եւ ողորմեա/»²⁵ կցուրդը: Այստեղ բացակայում է մախորդի հիշատակված «Երանի ում թողութիւն եղես» կցուրդը: Սակայն, կա «Տէր ընդունող հոգւոց մերոց» սկզբնատողով երգը²⁶: Եթե երկրորդ ձեռագրի հիշատակություններում առկա մասնակի տարբերություններն համարենք հետսամուտ և հին կարգի փոփոխության արդյունք, ապա կարող ենք համարել, որ IX-X դարերի Մաշտոցում հիշատակված երեք կցուրդն են, որ կարող են վերագրվել Ներսես Մեծին:

Ինչևէ, այստեղ բավարար ենք համարում այս երեք կցուրդների հիշատակությունը միայն, դրանց տեքստերի փնտրտուքը, բնագրային քննությունն ու հրատարակումը թողնելով այլ պատեհ առիթի:

Ամփոփելով կարող ենք ասել, որ Սարգիս Երեցի հիշատակությունը մեզ թույլ է տալիս ենթադրել, որ հանգստյան կամ հոգեհամգստյան կարգի երգերի հեղինակը Ս. Ներսես Պարթևն է, ինչը ամրապնդվում է այն բանով, որ այս հեղինակն է առաջինը կանոնացրել համապատասխան ծիսական արարողությունները մեզանում: Մյուս կողմից, հայ եկեղեցու ծիսական համակարգը այսօր էլ պահում է նրա վավերացրած սաղմոսերգական դրվագը, և նրան է վերագրվում ևս մեկ շարական, ինչը լրացուցիչ անգամ կարող է վկայել, որ Ս. Ներսես Հայրապետը երաժշտաբանաստեղծական վաստակ ունեցող հեղինակ էր:

21. Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռագիր № 1001, երես 159 ա:

22. Նույն տեղում, երես 160ա:

23. Մենք օգտվում ենք 1889-ին Կ. Պոլսում հրատարակված «Գիրք սաղմոսաց Դարի» հատորից, էջ 51-55: Սակայն ձեռագրում մույն սաղմոսն այլ համարով է նշված:

24. Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռագիր № 1001, երես 158բ:

25. Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռագիր № 3822, երես 7ա:

26. Նույն տեղում և ձեռ. № 1001, երես 159ա:

27. Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 3822, երես 12բ:

28. Նույն տեղում, երես 7ա:

Ինչ խոսք, մույնիսկ այս դեպքում կարող ենք պնդել, որ հայ հոգևոր ինքնությունը երգի հիմնադիրները Ս. Մեսրոպ Մաշտոցն ու Ս. Սահակ Պարթևն էին, նկատի ունենալով այդ մշակույթի զարգացման սկզբունքային մասնադրյալների ձևավորման գործում նրանց կատարած անշրջանցելի դերը: Սակայն, առաջին հեղինակի խնդիրը լծորդված չենք տեսնում հիմնադրի դարակազմիկ մշամակությանը և այս դեպքում առաջին հիշատակվող հեղինակ ենք համարում Ս. Ներսես Ա. Պարթևին: Նկատի ունենալով մեջեջելոց և համգստյան արարողությունների վերաբերյալ Ս. Ներսես Մեծի կանոնական կարգավորումները, հիշատակվող հայ առաջին ինքնությունը հոգևոր երգերը կարող ենք քվագրել ոչ շատ, քան Աշտիշատի Բ Ժողովը: Այսինքն, նկատի ունենք 356-ից մինչև 373 թվականը՝ Ներսես Մեծի մահն ընկած ժամանակաշրջանը:

Համաշխարհային հռչակ վայելող հայազգի լուսանկարիչ Անթուան Սևրուգինը ծնվել է 1851 թվականին Թեհրանում գտնվող Ռուսական դեսպանատանը:

Հայրը՝ Վասիլի Սևրուգինը, արևելագետ էր: Տիրապետելով արաբերեն, պարսկերեն, հայերեն, վրացերեն և ռուսերեն լեզուներին, նա որպես դիվանագետ աշխատում էր Թեհրանի Ռուսական դեսպանատանը: Ինչպես բազմաթիվ այլ հայեր, որոնք քաղաքական գործիչներ էին, Վասիլին նույնպես ստիպված էր ազգամուրը ռուսական դարձնել: Այդ իսկ պատճառով Սևրուգինին մինչ օրս բյուրիմացաբար համարել են ռուս, վրացի, պարսիկ, իսկ վերջերս՝ մահ ֆրանսիացի: Սակայն իրականությունը փաստում է, որ նա հայ է:

Վասիլի Սևրուգինի շուտափույթ մահը ճիավարության ընթացքում իր ընտանիքի ճակատագրի վրա մեծ ազդեցություն թողեց: Նրա կինը՝ Ալոնը, ստիպված էր ընտանիքով Թեհրանը թողնել ու վերադառնալ իր ծննդավայր՝ Թիֆլիս և հետագայում՝ Ագուլիս:

Անթուանը և իր երկու եղբայրները՝ Էմանուելը ու Կոլյան Պերճ Պռոշյանի դպրոցը հաճախեցին: Այնուհետև Անթուանը արվեստի ստեղծագործություններով հետաքրքրվելով, վերադարձավ Թիֆլիս և այնտեղ սկսեց ուսանել նկարչության բաժնում: Միաժամանակ նա էլ շատերի պես գերվեց «Ժամանակակից արվեստով», որը լուսանկարչությունն էր: Նա լուսանկարչությունը ուսանել է Թիֆլիսում՝ հայտնի ռուս լուսանկարիչ Դիմիտրի Իվանովիչ Երմակովի (1845–1916) մոտ:

Սևրուգինն իր բոլոր ստեղծագործական շրջանը անցկացնում է Պարսկաստանում: Դա միայն լուսանկարչի ծննդավայրը լինելու պատճառը չէր, այլ տվյալ ժամանակաշրջանը, որ այդպես էր թելադրում:

Նա իր խմբի հետ միասին հետազայում ճամփորդելու և լուսանկարելու համար հատուկ մի ցանկ պատրաստեց՝ լուսանկարելով տեսարժան վայրերը, պատմական շինությունները, ամրառում բնակվող մարդկանց կյանքը և այլն: Գամփորդության ընթացքում, առաջին հերթին, տեղ գրավեցին արդյունաբերական վայրերի մոտիվները՝ այնտեղ տիրող եռուզեռ գործունեության պատկերումով: Ապա հրապարակ եկան հին բարքերը և հետադեմ սովորությունները ցուցադրող լուսանկարները:

Անթուան Սևրուգինն իր առաջին լուսանկարչատուրնը հիմնեց Թավրիզում: Հետագայում, 1883 թվականին Անթուանը հաստատեց իր լուսանկարչական

ստորագրող Թեհրանի «Ալա էլ-դուլ» փողոցի շենքերից մեկի երկրորդ հարկում.
քարեքախտաբար շենքի ճակատը մինչ այժմ պահպանվում է և այն քար առ
քար տեղափոխել են Թեհրանի կենտրոնական լուսանկարչատուն:

Ամբուանը երկար տարիներ ապրեց Թեհրանում ու ամուսնացավ
իրանահայ Լուիզա Գուրգենյան ամուսնով մի կնոջ հետ: Ամբուանի և Լուիզայի
ամուսնությունից ծնվեց համաշխարհային հռչակ ունեցող մկարիչ Անդրեն, որը
համբուրքյան մեջ հայտնի է «Դերվիշ» մականվամբ:

Սերուգինի լուսանկարները կարող են դիտվել որպես պատմափաստագ-
րական ստեղծագործություն, բայց հիմնականում նրա լուսանկարներն իրենց
գեղանկարչական լուծումներով արվեստի ստեղծագործություն են, և դա է
պատճառը, որ նրա աշխատանքները ցուցադրվում են ԱՄՆ-ի տարբեր
թանգարաններում:

Նրա լուսանկարած կերպարներն այդքի են ընկնում շեշտված անհատա-
կանությամբ և ռոմանտիկ հուզաշխարհով: Լուսանկարիչն իր դիմանկար-
ներում ընդհանրապես կանգ չէ առել միայն արտաքին մասնությունների ընկալ-
ման վրա, մա փորձել է լուսանկարչի ապարատի միջոցով ներթափանցել
դիմորդի հոգու խորքը և իր հոգեբանությունը խոսում կերպով արտացոլել
լուսանկարչական թղթի մակերեսի վրա:

Արվեստագետի լուսանկարներն Իրանի ժողովուրդների մարդաբանու-
թյան, ազգագրության, ծիսական և կրոնական ուսումնասիրությունների
տեսանկյունից բացառիկ արժեք են ներկայացնում:

Կարճ ժամանակահատվածում Սերուգինը դարձավ Ղաջար կարստու-
թյան թագավոր Նասեր էլ Դին շահի անձնական լուսանկարիչը՝ թագավորից
ստանալով «Խամ» տիտղոսը և «Շիրախորշիդ»՝ Իրանի բարձրագույն
շքանշանը:

Հագարավոր լուսանկարները դիտելիս ակնհայտորեն պարզվում է, որ
մկարիչն աշխատել է պալատի հովանավորության տակ և պալատում նրան
այնքան մեծ կարևորություն է տրվել, որ մա ներկա է գտնվել ոչ պաշտոնական
երեկույթներին և:

Ղաջարների պալատական խնջույքներից մտավորապես 100 կտոր
լուսանկարներ են պահպանվել, բազմաթիվ լուսանկարներ, որոնք ներկայաց-
նում են թագավորական հարերը, կանանց պարերը և այլն:

Նրա համբավն ու հռչակը հասնում են մա Եվրոպա, որտեղ ստանում է
թագաթիվ մրցանակներ, այդ թվում՝ 1897 թվականին Բրյուսելում և 1900
թվականին Փարիզում կազմակերպված ցուցահանդեսներում:

Ամբուան Խանի լուսանկարների երկրպագուները կազմված էին ոչ միայն
պալատականներից և զրոսաշրջիկներից, այլ թագաթիվ տեղացի և օտարագ-

զի գիտնականներից, արվեստաբաններից ու հնագետներից: Արվեստագետը կարողացել է արևելքին մայել արևմտյան մարդու աչքերով և իր լուսանկարների միջոցով հաջողել է կապ հաստատել արևելյան ու արևմտյան մշակույթների միջև: Բայց Սևրուզինը, լինելով Իրանում ապրող հայ, ստեղծագործեց այնպիսի ռժով, որ կարողացավ բավարարել թե՛ արևմտաքցի խստապահանջ հաճախորդներին և թե՛ արևելցիներին:

Այս բոլորը արդյունքն էր այն քանի, որ նրա լուսանկարները որակային առումով դիտվում էին որպես իր ժամանակի արևմտյան լուսանկարչական վառ օրինակ:

Անթուան Սևրուզինը կարևորել և հավերժացրել է ոչ միայն պահի գեղեցկությունը, այլ ձգտել է հաղորդել ամենաէականը, ամենակարևորը և ամենատպալուրիչը: Հայ լուսանկարչի համար գրավիչ են եղել թե՛ արևելյան պալատների պերճության ցուրքերը և թե՛ մելամաղձոտ տեսարանները:

Արվեստագետը հաղորդել է կյանքի առօրեական, ինտիմ կողմերը, կարճիկ, փողոցային մարդկանց ֆիգուրները և դուրս ցցված առամները: Նա քազմաթիվ անգամ լուսանկարել է անկարգների և հանցագործների պատժման արարողությունները, աղքատների, քուլտոների և դահիճների կերպարները:

Նա լուսանկարի միջոցով փորձել է ցույց տալ այդ ժամանակ տիրող քարքերի որոշ հակասությունները՝ լուսանկարելով վայելողներին, իրենց դիրքերից օգտվողներին և զրկվածներին:

Անթուան Խամը լուսանկարչության հետ մեկտեղ հետաքրքրված էր նկարչությամբ: Նա ուսումնասիրել է և՛ Պարսկաստանի ավանդական նկարչությունը, և՛ Եվրոպայի նկարչությունը և՛ Ռեմբրանդտի ու համաշխարհային հռչակ ունեցող պարսիկ մանրանկարիչներ Բեհզադի (1470–1520) և Ռեզա Աբրասիի (1587–1635) երկրպագուներից էր:

Ռեմբրանդտը նրան գրավում էր, քանի որ Ռեմբրանդտի ուշադրության կենտրոնում մարդն էր՝ իր բնավորության հաղորդմամբ և հոգեկան վիճակով: Այս հետաքրքրությունը դեպի հոգեբանական խնդիրները հայտնվում են Ռեմբրանդտի անթիվ դիմանկարներում, ինչպես նաև Ռեմբրանդտի սիրած աստվածաշնչյան թեմաներում, որոնք նրան տալիս են ցանկալի միջոց՝ պատկերելու մարդկային, քարդ հարաբերությունները և բնավորության գծերը:

Ռեմբրանդտի ստեղծագործություններում ուժեղ են ռոմանտիկայի և ֆանտաստիկայի տարրերը: Ֆանտաստիկայի տպավորությունը զգացվում է գլխավորապես լուսավորության էֆեկտով, որը որոշակի աղբյուրից չի մերժնչվում, և կարծես լուսավորությունը ամմիջապես առարկայից է արտացոլվում:

Լույսի ազդեցությունը շեշտված է ինչպես Ռեմբրանդտի ստեղծագործու-

թյուններում, այնպես էլ Անթուան Խամի լուսանկարներում: Ստուդիայում ստեղծած լուսանկարները, որոնք աչքի են ընկնում իրենց լույս ու ստվերային հակադրությամբ, քնորդին կամ քնորդուհուն հավելյալ եթերային շունչ են հաղորդում, և լուսանկարի տրամադրությունը փոխանցվում է դիտողին:

Ընդհանրապես Անթուան Խամը իմպրեսիոնիստների երկրպագուներից էր, և վերջիններին մկարչության կմիջը զգացվում է նրա լուսանկարչության վրա:

Արվեստամոգում քաղաքը չափով լույս ապահովելու մպատակով նրան օգնության էր հասնում զավակը՝ Անդրեն: Այդ մպատակով նրանք օգտագործում էին մեծ հայելիներ կամ սպիտակ կտորներ և դրանք այնպիսի դիրքով էին պահում, որ օրվա պայծառ լույսը ներս թափանցի և իր հետքը թողնի կոմպոզիցիայի վրա: Երբեմն Սերուզինը իր մախատեսած լույսը չէր կարողանում ամփոջապես ստանալ և այդ փնտրտուքը երկար էր տևում:

Սերուզինը իր գաղափարների իրականացման լուծումը լույս ու ստվերի կատարյալ համադրության մեջ էր տեսնում, քայց, հավանաբար, մինչ այժմ ոչ մի արտիստ չի հասել այդ վերջնական կատարելության գաղափարին: Որպես կանոն մա միայն օգտագործել է քնական լույսը և հազվադեպ դեպքերում օգտագործել արհեստական լուսավորություն:

Ընդհանրապես արվեստագետի լուսանկարները օրվա կեսին են արված, երբ արևը ուղղահայաց դիրքով է և այդ պատճառով նրա պատկերներում ստվերներն իրենց հետքը կարճ և մուգ գույնով են թողել:

Լույս ու ստվերի կոմտրաստներով մա հասել է ապշեցուցիչ էֆեկտների:

Լույս ու ստվերի միջոցով մա շեշտում է դասավորված իրերի, տեսարանների կամ մարդու մկարագիւրը, ստեղծում հագեցած տարածական խորություն:

Լույսի այդ պտամձմահատկությունը գալիս է իմպրեսիոնիստական տեխնիկայի ճիշտ ըմբռնումից, որը Սերուզինը յուրացրել էր ու վարպետորեն կիրառել իր դիմանկարային լուսանկարներում: Սերուզինը տվյալ ռճով քազմաթիվ լուսանկարներ է ստեղծել, որոնցից յուրաքանչյուրն արվեստի մի ստեղծագործություն է:

Սերուզինը կարողանում է լոկ սև ու սպիտակ հակադրություններով և լույս ու ստվերի առատ օգտագործմամբ ձեռք բերել զունավոր պատկերների հատուկ տպավորություն, ստվերներում՝ թավշային խորություն, լուսավոր մասերում՝ երանգային թափանցիկություն և ջերմության զգացողություն:

Սերուզինի քազմամարդ լուսանկարներից յուրաքանչյուրն առաջին հերթին հետաքրքիր է իր կոմպոզիցիայով: Որպես կանոն ընտանիքի ավազները տեղավորված են մկարի կնտորմում, իսկ երեխաները՝ նրանց զրկում կամ էլ հավասարապես երկու կողմերում կանգնած:

Յուրաքանչյուր լուսանկարում ամեն մի տարր մկատելի է, և այդ ժամանակ է, որ կարևորվում է լուսանկարչի դերը:

Արվեստագետը ձգտել է հաղորդել կերպարի մեջ առավել տիպականը, շեշտելով առավել էականը: Մամրամասնությունները, որոնց վրա կանգ է առնում Սերուզինը, անշուշտ արդարացվում են այն իմաստով, որ դրանք շեշտում են և ուժեղացնում կոմպոզիցիայի իրական պատկերը:

Պարսկաստանի պատմությանը անծանոթ լինելով և միայն Ամբուան Սերուզինի լուսանկարները դիտելով կարող ենք ամբողջովին պատկերացում կազմել XIX դարում Պարսկաստանի իրավիճակի մասին, որն իր մեջ մերառում է երկրի մշակույթը, ազգային սովորույթները, փողոցային անցուղարձը և աշխատանքը:

Լուսանկարների զմեռմից ակնհայտորեն երևում է արվեստագետի ակտիվ վերաբերմունքն օրյեկտի նկատմամբ: Այդ վերաբերմունքն արտահայտվում է և՛ նկարահանման ռակուրսի միջոցով, և՛ լույսի, ստվերների քաշման միջոցով, և՛ յուրատեսակ «ֆոտոպլենների» հաղորդման և նկարահանման պահն ըմտրելու կարողության միջոցով:

Սերուզինը միայն Պարսկաստան ճամփորդելով չրավարարվեց, այլև զնաց տարբեր երկրներ՝ Ֆրանսիա, Բելգիա, Ավստրիա, Իրաք, Եգիպտոս և այլն:

Պատահական չէ, որ համաշխարհային լուսանկարչության մասին խոսելիս անպայման հիշատակվում է Ամբուան Խան Սերուզինի անունը: Բարերախտաբար այս հանրահայտ արվեստագետի ստեղծագործությունները պահպանվում են աշխարհով մեկ:

Պարսկաստանի՝ «Մշակութային ժառանգության հաստատությունում» և հետազոտողների կենտրոնում են գտնվում Սերուզինի քաղմաքիվ լուսանկարները: Միայն Թեհրանի ընտանեկան ալբոմներում Ամբուան Խան Սերուզինից հազարավոր լուսանկարներ են պահվում:

Վաշինգտոնի «Մմիթսոմյան» հիմնարկության կենտրոնում այժմ պահպանվում են 696 մեզատիվներ և 158 քնօրինակ լուսանկարներ:

1899 թվականին W. L. Bosschart անունով մի հոլանդացի դիվանագետ, 168 ապակե մեզատիվ է նվիրում Հոլանդիայի Ազգազրության քանդարանին:

Կասկած չկա, որ ինչպես մախկիմում, մույնպես և այսօր Ամբուան Խան Սերուզինի լուսանկարները շարունակում են պահպանել իրենց կարևորությունը Պարսկաստանի մշակութային անցյալի և այդտեղ ապրած մարդկանց կյանքի ու առօրյայի մասին արձանագրած քանկագին հիշողություններով:

Ամբուան Խան Սերուզինը վախճանվեց Թեհրանում 1933 թվականին 82 տարեկան հասակում երիկամային հիվանդության պատճառով: Նա քաղված է Թեհրանում ռուսների գերեզմանատանը՝ իրենց ընտանեկան հողամասում:

ПРИСУТСТВИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ СХЕМ В МИНИАТЮРАХ НЕКОТОРЫХ АРМЯНСКИХ МАСТЕРОВ НОВОЙ ДЖУЛЬФЫ

Микаэл АРАКЕЛЯН

В XVI–XVII веках усиливается проникновение европейской художественной культуры в Восточную Армению и Персию. В рассматриваемый нами период Ватикан проводил активную политику проникновения в страны Востока, стремясь обратить в католичество восточных христиан. Пропаганда католицизма на Востоке и обращение «еретиков», в частности армян, несториан и яковитов, было в основном возложено на Орден Кармелитов (кроме этого ордена в данном регионе активно действовали августинские, доминиканские, капуцинские и иезуитские миссионеры из Португалии, Франции и Италии). Появление кармелитов в средневековом Иране объяснялось также стремлением Шаха Аббаса I заключить союз с европейскими государствами для совместной борьбы с турками¹. Анонимный составитель «Хроник» писал, что миссия в Исфагане «начала концентрировать свое внимание на армянах Новой Джульфы, оставив свою первоначальную добычу — мусульман»². Кармелиты в Исфагане и Новой Джульфе, где находилась их главная резиденция, в своей миссионерской деятельности опирались на армян-униатов (сторонников унии Армянской Апостольской церкви с Римской Католической). Не исключено, что некоторые мастера приняли католичество или же были униатами.

Некоторое влияние западноевропейских иконографических схем прослеживается у ряда армянских художников в конце XVI и в течение XVII века. Такие исследователи средневековой армянской живописи, как С. Дер-Нерсисян, Р. Драмлян, Г. Акопян, А. Санджян,

1 См.: В. Байбуртян. Армянская колония Новой Джульфы в XVII в. (роль Новой Джульфы в ирано-европейских политических и экономических связях). Ереван, 1969; V. S. Ghougassian. The Emergence of the Armenian Diocese of New Julfa in the Seventeenth Century // University of Pennsylvania. Armenian Texts and Studies 14, Atlanta, 1998, pp. 13, 75, 85, 86, 128, 134–136, 138–141, 143, 144, 146 and 177.

2 См.: Ann. A Chronicle of the Carmelites in Persia, and the Papal Mission of the XVIIth and XVIIIth Centuries. London, 1939, vols. I–II, pp. 303–404 and 1358–1362; J. Carswell. New Julfa. The Armenian Churches and Other Buildings. Oxford, 1968, pp. 81–82.

М. Казарян, Х. Эванс, С. Мериян³ и другие, отмечая высокий уровень работ некоторых новоджультинских художников, отмечают очевидное влияние на них европейского искусства. Вследствие этого влияния миниатюры нескольких манускриптов, украшенных в Армении и в скрипториях Новой Джульфы, имитируют европейские модели живописи⁴, а ознакомление с техникой и стилем художников Запада XVI–XVII веков (итальянских, фламандских, немецких) способствовало расширению репертуара армянской живописи. В армянских церквях Новой Джульфы (например, Св. Богородицы 1612–1613 годов и Св. Вифлеема 1627–1628 годов) появляются фрески, картины на холстах и досках, которые содержат элементы западного искусства, на что указывают Дж. Карсвел и А. Ахназарян⁵.

Знакомство армянских мастеров Новой Джульфы с некоторыми образцами европейского искусства первоначально было связано с распространением гравюр и иллюстрированных печатных книг, изданных в XVI веке в Венеции, Нюрнберге, Константинополе, Риме и в первой половине XVII века во Львове, Милане, Париже, Ливорно,

3 См.: S. Der Nersessian. The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts. Dublin, 1958, vol. I, pp. XL–XLI; *Idem*. Western Iconographic Themes in Armenian Manuscripts // Byzantine and Armenian Studies, vols. I–II (1973), pp. 611–630; *Idem*. Visual Arts, Western // The Fifteenth Edition of Encyclopedia Britannica, U.S.A., 1974, p. 245; *Idem*. L'art arménien des origines au XVII^e siècle. London–Paris, 1977, pp. 233 and 236–237; S. Der Nersessian, A. Mekhitarian. Armenian Miniatures from Isfahan. Brussels–Antillas (Lebanon), 1986, pp. 131–133, 163 and 184; У. Ղափառյան, Հայ կերպարվեստը XVII–XVIII դարերում. Գեղարվեստություն, Երևան, 1974, էջ 45; Р. Драммян. Искусство XVII–XVIII вв. // Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979, с. 104–106; H. C. Evans, S. L. Merian. Armenian Manuscripts of the Diaspora // *Mathos Ik. J. Wink R. S.* (Eds.). The Pierpont Morgan Library. Treasures in Heaven: Armenian Illuminated Manuscripts. New York, 1994, p. 112; A. K. Sanjian. Medieval Armenian Manuscripts at the University of California, Los Angeles (with contributions by Alis Taylor and Sylvie L. Merian and with the assistance of S. Peter Cowe), vol. 14, Berkeley–Los Angeles–London, 1999, pp. 26, 34 and 43; Հ. Հափրյան, Հայոց տիրմաշկան արքայական կերպար, Երևան, 2003, էջ 147–149.

4 Несколько образцов сравниваются с работами художника Месропа Хизанци, такие как сцены «Обрезание», «Воскрешение Лазаря», «Преображение», «Се Человек! (Ecce Homo)», «Несение креста» и «Воскресение». См.: М. Аракелян. Иллюминированные Евангелия миниатюриста Месропа Хизанци (первая половина XVII века). Дис. ... канд. искусствоведения, Ереван, 2004, с. 74–75, 80, 87, 96 и 102–103.

5 См.: J. Carswell. Op. cit., pp. 21–24 and 41–42; A. Hakhaevian. Nor Djulf: A Brief Historical Outline and Description // Documents of Armenian Architecture, 21, Venice, 1992, pp. 10–13 and 37–44, illus. 19 and 24.

Амстердаме⁶, которые попали в Васпуракан и Исфаган через европейских миссионеров, художников и армянских купцов. Например, в 1609 году серия гравюр на библейские сюжеты фламандско-немецкого мастера Яна Теодора Де Брайя (1561–1623) была издана в Майнце⁷, а в 1639 году в Амстердаме Класс Янс Висхер (Пискатор⁸) (1586–1652) переиздает Библию⁹ с гравюрами мехеленского художника Питера Ван дер Борхта (1545–1608)¹⁰. Вскоре

6 Годы армянского книгопечатания в перечисленных городах — 1512, 1567, 1584, 1616, 1621, 1633, 1643 и 1660. Подробнее об этих и других центрах книгопечатания см.: Գ. Համբարձում, Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը. Պատմական տեսության սկզբնական փուլը XX դարը, Երևան, 1946, էջ 43–122; E. Schütz. The Evolution of Armenian Typographic Art in the West-European Period (16th–17th Centuries) // Armenia, Crossroad of Civilizations. Papers of the Fifth International Symposium on Armenian Art. Venice, 1992, pp. 449–460. Ср.: A. Taylor. Book Arts of Isfahan. Diversity and Identity in Seventeenth-Century Persia. Malibu, California, 1995, pp. 69–77.

7 См.: Մ. Համբարձում, Նշվ. աշխ., էջ 15–16; Հ. Համբարձում, Նշվ. աշխ., էջ 108 և 117–118. Ср.: С. Тер-Аветисян. Город Джуга. Материалы по истории торговых сношений джюльфинских купцов. Тбилиси, 1937.

8 См.: S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington D.C., 1963, pp. 84–85. Автор указывает на точное название иллюстрированной печатной Библии, которая хранится в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне: Biblia Sacra Vulgatae editionis... Nunc autem CXXXX figuris noviter inventis et in aetate incisa illustrata a de Br., Moguntiae apud Io. Albinum impensis Ioannis Theobaldi Schonwetteri et Jacobi Fischeri, 1609. — B. Narkiss, M. Stone. Armenian Art Treasures of Jerusalem. Jerusalem, 1979, p. 94. Авторы указывают, что Библия Де Брайя также содержит апокалиптические сцены, выполненные с гравюр Альбрехта Дюрера.

9 Буквальный перевод «рыбник» или «рыбак».

10 Полное название Библии Борхта-Пискатора (обеих, поскольку они по составу разные, но вышли в один 1639 год — год полного перевода Библии на голландский язык): Biblia, hoc est vetus et novum Testamentus iconibus expressum opera et studio Petri van der Buercht, et nunc recens in lucem editum per Nicolaum Iohannis Piscatorem. Anno 1639.

11 Об этом гравюре см.: A. Witzsch. Niederländisches Künstler-Lexicon. Wien u. Leipzig, 1906, Bd. I, S. 140–141; F. W. H. Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca 1450–1700, vol. 3, Amsterdam, 1951, p. 99. Питер Ван дер Борхт награвировал несколько увражий библейской тематики. Первое издание увидело свет в 1581 году в Антверпене и переиздавалось несколько раз. Последнее издание в 1639 году осуществил Пискатор, купив гравировальные доски. Второе издание увидело свет в Амстердаме в 1613 году (издатель Бернардо Серлио). Это именно та Библия, которая являлась одним из самых популярных источников русской живописи в XVII веке. Она также была переиздана Пискатором в 1639 году. Ее отличает от первой большой формат. Особенностью стиля Ван дер Борхта является преобладание ландшафтов с обилием архитектурных сооружений и мелкими человеческими фигурками. Часто художник объединяет несколько (до десяти) сюжетов на одной иллюстрации. Исключение составляют сцены «Страстей Христовых» из «второй» Библии, где на одном листе расположены две сравнительно крупные иллюстрации.

армянскими миниатюристами стали использоваться композиции Де Брайя и гравюры из Библии Пискатора в качестве образцов¹². С другой стороны, композиции из «*Biblia Sacra*», напечатанной в Антверпене в 1646 году гравером и рисовальщиком Христофелем Ван Зихемом (1581–1658)¹³, применялись как образцы в храмовой живописи Кафедрального собора Спасителя (1664) в Новой Джульфе¹⁴. Позже гравюры Ван Зихема были использованы при издании первой армянской печатной Библии (Амстердам, 1666).

Знакомство с указанными гравюрами частично отразилось, например, в творчестве известного новоджульфинского художника Месропа Хизанци, что обнаруживается в период его ученичества. Напротив, в течение двух последующих периодов западные иконографические схемы, взятые из гравюр, в повествовательных миниатюрах мастера практически не выявлены. Исключение составляет сцена «Рождество и поклонение волхвов» из Менология 1630 года (*NJ 466/241*), монастырь Св. Екатерины)¹⁵.

Несмотря на значительное усиление в проникновении европейских тенденций в Новую Джульфу в первой половине XVII века, творчество ряда миниатюристов осталось к ним равнодушным как в иконографии, так и на уровне стиля.

12 См.: *А. Сеурин*. Миниатюра древней Армении. М.–Л., 1939, с. 130; *Л. Дурново*. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979, с. 282.

13 См.: *Y. S. Ghougassian*. Op. cit., pp. 179 and 181; *J. Carwell*. Op. cit., pp. 22 and 25, figs. 4–9.

14 См.: *A. Haknazarian*. Op. cit., illus. 10 and 12–13.

15 Данные о трех основных творческих этапах мастера излагаются в соч.: *М. Аракелян*. Иллюминированные Евангелия миниатюриста Месропа Хизанци (первая половина XVII века). Автореф. ... канд. искусствоведения. Ереван, 2004, с. 9.

16 Подробнее об этом см.: *М. Аракелян*. Иллюминированные Евангелия миниатюриста Месропа Хизанци (первая половина XVII века). Дис. ... канд. искусствоведения, гл. III, §§ 7 и 34. Сравнительный анализ также проводится по образцам из рукописей *M 6093* и *M 6785*.

Բոլոր ժամանակներում քատրոններն իրենց գործունեության՝ նոր բեմադրությունների մասին համրությանը հայտնել են աֆիշի միջոցով, իսկ համդիսատեսը, լինելով քատրոնի քաղկացուցիչ ու ամրաժանելի տարրը, աֆիշից է տեղեկացել քատրոնի մասին: Թատերական համդիսատեսին քատրոնի հետ կապող, քատրոնը ներկայացնող առաջին օղակը *թատերական աֆիշն է*: Աֆիշն է եղել միակ միջոցը համրությանը ներկայացնելու տվյալ քատրոնը կամ միգուցե «գովազդելու»¹: Համաձայնելով, որ «քատրոնը սկսում է հանդերձարանից», շարունակենք մեր միտքը. աֆիշն է թատերական ներկայացման սկիզբը: Գևորգ Չմշկյանը թատերական ասպարեզ եկավ՝ տեսնելով և կարդալով «Արշակ Բ»-ի աֆիշը. «...անցնում էի մեկ մեծ փողոցով, տեսա մեկ հայտարարություն՝ պինդ կպած պատին: Մոտեցա և կարդացի, հայտնի բան է, շատ դժվարությամբ՝ «Արշակ Բ»²: Հայտարարությունը պատճառ դարձավ, որ ասպազա արտիստ Չմշկյանը հայտնվի քատրոնում: Փաստորեն, աֆիշը դարձավ սկիզբ մաս արտիստական ճակատագրի:

Երևանի թատերական թանգարանում պահպանվում են քաղմաքիվ աֆիշներ, որոնք վկայում են այն, թե որքան կարևոր է եղել աֆիշը ժամանակի քատրոնի համար: Ներկա ժամանակներում դրանք որոշակի տեղեկություն են տալիս քատրոնի պատմաբաններին և հետազոտողներին՝ ներկայացնելով տվյալ քատրոնը, թատերախումբը կամ դերասանին. աֆիշը կարող է տալ ոչ միայն տեղեկություն, այլև իմաստ հուշել:

Ի՞նչ է աֆիշը: Համրագիտարանում կարդում ենք. «Աֆիշը (ֆրանսերեն՝ *affiche* – հայտարարություն, ըստ *afficher* – ցուցադրել) գովազդի տեսակ է (ընդգծումն իմն է – Ա. Հ.), որը տեղեկացնում է ներկայացման, համերգի, դասախոսության կամ այլ մշակութային միջոցառման մասին, մաս հանդիսության, մարզական մրցության և այլն»³: Լ. Հախվերդյանի «Թատերագիտական բառարան»-ից տեղեկանում ենք, որ *աֆիշ* բառին համարժեք են *ազդ*, *ազդագիր* բառերը: Այսպես, *ազդ* – համապատասխանում է *ամոնս* (ֆրանս. *annonce*, ըստ *annoncer* – հայտարարել բառի) – ծանուցում կայանալիք ներկայացումների, հյուրախաղերի, համերգների մասին, իսկ *ազդագիրը* համապատասխանում է *աֆիշ* բառին. կայանալիք ներկայացումների, համերգների, զանազան հանդիսարանների մասին հայտարարելու, տեղյակ պահելու ձև, որին հանդիպում

1. Տե՛ս Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Երևան, 1953, էջ 18:

2. ԵՇՅ. Մ., 1970, տ. 2, գ. 434.

ենք համդիսամբային հաստատության մուտքի մուտ, փողոցներում, հրապարակներում: Իբրև հոմանիշ գործածական է մաս «հայտագիր» բառը: Թատերական համրագիտարանով լրացնում ենք մաս, որ աֆիշը որպես կանոն տպագիր է լինում, իսկ մերկայացման համար տպագրվող «ծրագիրը» քատրոնի աֆիշի հավելումն է:

Թատրոնի պատմությունից մեզ հայտնի է, որ յուրատեսակ աֆիշներ եղել են մաս հին ժամանակներում, Եգիպտոսում, Հունաստանում, Հռոմում: Նախքան ձեռագիր և տպագիր աֆիշների ի հայտ գալը եղել են «քամավոր հայտարարություններ»: Բնակչությանը բանավոր ազդարարել են քատերական մերկայացումների, քատերախմբերի հյուրախաղերի մասին, երբեմն բաժանել են ձեռագիր կամ տպագիր «ծրագրեր», որտեղ նշվել է պիեսը և մերկայացման ժամը: Տարբեր միջոցներ են օգտագործվել համրությանը տեղեկացնելու նպատակով, օրինակ, երաժշտական գործիքներ՝ թմբուկ, շեփոր: Տպագիր աֆիշները տարածում են գտել XVI դարավերջին: Եթե քաղաքում գործել են մի քանի քատրոններ, ապա դրանց աֆիշները մախ և առաջ տարբերվել են գույներով: XVII դարավերջին աֆիշի վրա նշվում էր մերկայացման ամսաթիվը, քատրոնի և պիեսի անվանումը: Հեղինակի և դերակատարների անունները, մաս՝ մերկայացման սկիզբն աֆիշի վրա հայտնվեցին միայն XVIII դարում: Փաստորեն, քատրոնը «գովազդելու» ամենաազդեցիկ միջոցը աֆիշն էր: XVIII դարակեսին քատրոնների և մոր մերկայացումների մասին սկսեցին գրել մաս բերքերը: Այս հանգամանքը կարևոր է այնքանով, որ տպագիր մամուլը՝ բերքը, որը ժամանակի բերև միակ զանգվածային լրատվամիջոցն էր, քատրոնի մասին տեղեկություններ, ապա մաս հռչակածներ, ավելի ուշ՝ քատերախտականներ տպագրելով, քատրոնի թեման հասարակական քննարկման հրապարակ է բերում: Հրապարակումները բերքերում հայտնում էին ընթերցողին մոտակա մերկայացումների մասին, ասել է՝ սա քատրոնի առաջին «գովազդն» է ՋԼՄ-ներում:

Գովազդի հիմնական նպատակը տեղեկություն հաղորդելն է. հիմնականում՝ ի՞նչ, որտե՞ղ, ե՞րբ, ի՞նչպիսի՞ հարցերն են կարևորվում: Գովազդը պետք է ուշադրություն գրավի, հետաքրքրի, տպավորի ու հիշվող լինի և գործողության դրդի: Թատրոնի աֆիշը, որպես գովազդի տեսակ, այսօր հաղորդում է քատրոնի գտնվելու վայրը (հասցեն), հեռախոսահամարը, տվյալներ խաղացանկի վերաբերյալ: Եթե աֆիշը կոնկրետ մեկ բեմադրության՝ պրեմիերային է

3. Տի՛ս Լ. Հայկադրյան, Թատերագիտական բառարան, Երևան, 1986, էջ 9-10:

4. Տի՛ս Театральная энциклопедия. М., 1961, с. 342:

5. Տի՛ս Н. Ступинков. Английский театр. Конец XVII-начало XVIII века. Л., 1986, с. 289-301:

վերաքերում, ապա պարունակում է բեմադրության ամվանումը, դրամատուրգի կամ սցենարի հեղինակի ազգանունը, բեմադրիչի և զվեսավոր դերակատարների անունները, երաժշտական և նկարչական ձևավորումների հեղինակների, այլ մարդկանց անունները, որոնք մասնակցել են տվյալ բեմադրության ստեղծման աշխատանքներին: Աֆիշը հաղորդում է նաև ներկայացման ամսաթիվն ու ժամը: Մինչդեռ աֆիշը կարող է շատ ավելին անել, քան որևէ այլ գովազդի միջոց, եթե խոսքը թատրոնին է վերաքերում: Եթե ընդունենք, որ թատրոնի աֆիշը գովազդի տեսակ է և այլ գործառնություններ չունի, ապա ստիպված կլինենք ասելու, որ չկա ոչ մի տարբերություն՝ թատերական ներկայացումն ենք գովազդում, էստրադային համերգ, թե՛ արդյունաբերական ապրանք: Թատրոնի աֆիշը պետք է դիտարկել ոչ միայն որպես գովազդի տեսակ՝ հանդիսատես գրավելու համար, այլև թատրոնը հանդիսանող մտածեցնելու, ներկայացնելու, ծանոթացնելու միջոց: Բացի տեղեկություններից, որ պարունակում է աֆիշը, այն կարող է արտահայտել նաև տվյալ թատրոնի կամ ներկայացման բովանդակային, գեղարվեստական-գեղագիտական սկզբունքները: Հանդիսամատլ թատերական ներկայացման սկիզբ՝ աֆիշը պետք է հետաքրքրություն առաջացնի տվյալ թատրոնի, մասնավորապես՝ ներկայացվող բեմադրության նկատմամբ, հարգանք ներշնչի, որոշակի գեղագիտական տրամադրություն ստեղծի:

Եթե մենք հեռուստատեսությամբ տեսնում ենք թատերական ներկայացման հրավիրող «գովազդ», այն անշուշտ ունենում է ազդեցություն, սակայն ոչ այն չափով, որքան այսօր որևէ ապրանքի կամ ծառայության մասին գովազդային հոլովակը: Խնդիրն այն է, որ գտնված և հիմնավորված չէ թատերական ներկայացման մասին հեռուստատեսությամբ ազդարարելու սկզբունքն ու եղանակը: Որքանով է մեր ժամանակներում մպատակահարմար թատրոնը «գովազդել» հեռուստատեսության միջոցով կամ այդ եղանակով հանդիսանող տեղեկացնել թատերական ներկայացման մասին: Իհարկե, հեռուստատեսությունն անհամեմատ ավելի լայն հնարավորություններ ունի և գովազդը հեռուստատեսությամբ ազդեցիկ է: Ցանկացած քաղաքում, որտեղ հեռուստահեռարձակում կա, հեռուստալսարանը առավել մեծաքանակ է, քան որևէ այլ զանգվածային լրատվամիջոցի լսարան: Նոր բեմադրությունը ազդարարելու մպատակով կարելի է օգտվել հեռուստատեսության ընձեռած լայն հնարավորություններից, սակայն այստեղ բազմաթիվ խնդիրներ են առաջ գալիս: Հեռուստատեսությունն ունի իր գաղտնիքները՝ յուրատեսակ գեղագիտություն, ծրագրի կառուցման տրամաբանություն, որոշակի լսարանի վրա մպատակային, հասցեագրված ազդեցության հնարավորություն: Հետազոտությունների արդյունքում հնարավոր է գնահատել տվյալ հեռուստաընկերության լսարանի քանակական և որակական հատկությունները, գնահատել այն տար-

քեր չափանիշներով, որոշել լսարանի կազմը կոնկրետ հաղորդումների ժամանակ: Գովազդը մույնպես գործում է իր մեղքին օրինաչափությունների համաձայն: Երբևէ որևէ գովազդ պատահական լինել չի կարող: Նախքան պրոֆեսիոնալ գովազդային արշավ կազմակերպելը պատվիրատուն հետազոտությունների միջոցով ճշտում և հստակեցնում է գովազդի հասցեատիրոջը, որոշում անհրաժեշտությունը, գնահատում ակնկալիք ազդեցության հմարավորությունը: Մեզ հայտնի չէ թատրոնին վերաբերող մեզանում կատարված որևէ հետազոտություն, որը պատասխանել է կամ փորձում է պատասխանել վերը նշված հարցերին: Ժամանակ առ ժամանակ տարբեր հեռուստաընկերությունների եթերում մենք հանդիպում ենք հայտարարությունների; որոնք ազդարարում են Երևանում գործող թատրոնների, մեր բեմադրությունների կամ հյուրախաղերի մասին: Դրանք հեռարձակվում են ոչ պարբերաբար, հետևաբար թվում է՝ պատահական, իսկ գովազդի հասցեատերը՝ «թիրախը» անորոշ է երևում:

Թատրոնական կազմակերպությունների գործունեության կարևոր մասն է կազմում թատերական հանդիսատեսի կազմակերպումը: Եթե առաջնորդվում ենք այն մտայնությամբ, որ այսօր թատրոն են հաճախում հասարակության բոլոր խավերը (արդյոք այդպե՞ս է), ապա պետք է կազմակերպել մահ այդ բոլոր խավերի համապատասխան տեղեկացումը: Օրինակ, Երևան քաղաքի կենտրոնում տեղադրված աֆիշները «տեսանելի» են բոլոր խավերի համար: Փոքր քաղաքներում, ինչպիսին օրինակ՝ Երևանն է, փողոցներում, հրապարակներում տեղադրված աֆիշը թերևս ավելի արժեքավոր է, քան ՋԼՄ-ների միջոցով մշակութային իրադարձության մասին տեղեկություններ հաղորդելը: Մեզապոլիսներում, իհարկե, այդպես չէ: Իսկ եթե թատրոնները փորձում են օգտվել հեռուստատեսության, ռադիոյի ընձեռած հմարավորություններից կամ հայտարարություններ են տեղադրում թերթերում ու ամսագրերում, ապա անհրաժեշտ է մշակել որոշակի նպատակային ծրագիր:

Երևանի կենտրոնում տեղադրված աֆիշները (ոչ միայն թատրոնների) գրավում են անցորդների ուշադրությունը: Դժվար է նկատել մեկին, ով բացարձակ անտարբերությամբ կանցնի մեկը մյուսին հաջորդող աֆիշների կողքով և չի ընթերցի առնվազն երկու-երեքը: Միևնույն ժամանակ կարող ենք հանդիպել մարդկանց, որոնք խոստովանում են, թե այս կամ այն պատճառով հեռուստացույց չեն դիտում կամ դիտում են որոշակի հաղորդումներ: Իսկ ի՞նչ երաշխիք, որ այդ հաղորդումների ժամանակ նրանք կտեսնեն թատրոնի «գովազդը»:

Լինելով իրատես՝ պետք է արձանագրել, որ այսօր թատրոն են գնում ոչ

բողոքը: Թատրոնները որոշ չափով ճանաչում են իրենց հանդիսատեսին, և բեմադրվող պիեսները հաճախ համապատասխանեցվում են ակնկալվող հանդիսատեսի սպասումներին, երբեմն (և ցավոք)՝ ճաշակին: Ուստի, եթե թատրոնն իր մասին տեղեկություն է հայտնում հանրությանը, մա պետք է դիմի մախ իր ամփոջական, մշտական լսարանին, ապա՝ պոտենցիալ հանդիսատեսին: Այս հարցում հեռուստատեսությունը թատրոնի «զավագույն քարեկամը» դառնալ չի կարող: Քանի դեռ չկա թատրոնների կողմից գովազդային մթնոլորտ ստեղծելու մշակված սկզբունք և ծրագիր, թատրոնի հեռուստատեսային ազդագիրը դառնում է «սովորական» գովազդ, որը հեռուստադիտողն առանձնապես տրամադիր չէ դիտելու: Այստեղ էլ թատրոնը վերջնականորեն հրաժարվում է այն սկզբունքից, որ աֆիշը մախ պետք է ունենա իր գեղարվեստական մշանակությունն ու արժեքը, իր գեղագիտությունը, ապա մոր համդես գա որպես գովազդի տեսակ: Ոչ բոլոր թատրոններն են դա գիտակցում:

Զրուցելով մի քանի թատրոնների գեղարվեստական ղեկավարների, բեմադրիչների, բեմանկարիչների հետ, ուսումնասիրելով քաղաքի փողոցներում, թատրոնների մուտքերի մոտ տեղադրված աֆիշները, հանգել ենք մի պարզ ճշարտության. արդի հայ թատրոնի ներկայացուցիչները չեն կարևորում աֆիշը որպես թատրոնի կամ ներկայացման գեղարվեստական մոտեցումները ներկայացնող երևույթ: Այսօր միշտ չէ, որ ներկայացման բեմադրիչն է կամ բեմանկարիչը գրավում աֆիշի ստեղծման աշխատանքով: Հիմնականում այսօրվա աֆիշները զուտ տեղեկատվական բնույթ ունեն: Հաճախ աֆիշը «զրույթ» են մարդիկ, ովքեր ծանոթ չեն բեմադրությանը: Նրանց պատվիրում են գրել տառեր և քվեր: Այլևս ի՞նչ գեղագիտական մոտեցում, ի՞նչ գեղարվեստական մշանակություն և արժեքներ:

Աֆիշը ներկայացման մի մասն է, որը դուրս է թատրոնի շենքից: Աֆիշը «դիտում» է ոչ միայն ներկայացման, այլև թատրոնի պոտենցիալ, «ապագա» հանդիսատեսը: Ներկայացման «ծրագիրը», եթե այն ընդունենք որպես աֆիշի շարունակություն կամ հավելում, թատրոնի մշտական հանդիսատեսի ուղեցույցն է, սակայն արդեն թատրոնի ներսում: Ներկայացումների «ծրագրերը» թերևս կարող են զուտ տեղեկատվական բնույթ ունենալ, քայց ոչ թատրոնի աֆիշը:

Թատերական աֆիշի պատմությունը սկսվում է թատրոնի սկզբնավորման հետ մեկտեղ և, անկախ դրսևորման ձևերից, միշտ եղել է և լինելու է այնքան, որքան կլինի թատրոնը: Թատրոնի *հայտարարությունը*, կլինի քանավոր, ձեռագիր, թե տպագիր աֆիշ, կտպագրվի թերթերում, կհեռարձակվի հեռուստատեսությամբ, ուղիտյով, թե տեղադրված կլինի համաշխարհային համակարգչային ցանցում, քացի տեղեկատվությունից պետք է հաղորդի մաև

որոշակի գեղագիտություն, կրի որոշակի իմաստ: Սա նշանակում է, որ թատերական աֆիշը, լինելով գովազդի տեսակ, գովազդ չէ, այս հասկացության առօրյա իմաստով: Աֆիշն արվեստ է ակնարկում և ինքն իսկ արվեստ է: Թատրոնը, լինելով ավանդական արվեստ, ամհրաժեշտություն ունի դիմելու արդի ժամանակների գիտատեխնիկական մոտայթմերին և ձեռքբերումներին, սակայն պահպանելով իրեն բնորոշ յուրահատկությունները: Որպես թատրոնը հատկանշող տարր, մույնիսկ ներկայացման բաղկացուցիչ, համդես է գալիս աֆիշը, որը տեսնում ենք թատրոնի մուտքի մոտ, որը պատրաստված է մտածված, պարունակում է ոչ միայն զուտ տեղեկություն, այլև արտացոլում է ներկայացման կամ տվյալ թատրոնի գեղարվեստական ուղղությունը, որը համդիսանալով թատերական ներկայացման սկիզբ՝ մույնպես ստեղծագործության մի մասն է կազմում:

Թատրոնն այսօր որոնումների շրջանում է, և ժամանակ է հարկավոր, որպեսզի այն վերագտնի իրեն XXI դարում: Թատերական կյանքն իր հունի մեջ կընկնի միայն այն պայմանով, եթե բոլոր երևույթները ճիշտ հասկացվեն, հստակեցվեն, և թատրոնը դիտվի մախ որպես արվեստի տեսակ: Թատրոնը գովազդի կարիք չունի, եթե այն իսկապես արվեստ է ստեղծում: Մշակութային իրադարձության մասին կարելի է հայտնել, տեղեկացնել, քայքայ անիմաստ է գովազդել: Ի վերջո, թատրոնի այցեքարտը դա աֆիշն է, թեպետ և գովազդի տեսակ, սակայն մախ և առաջ որպես թատերական ներկայացման սկիզբ:

Ռուբեն ՍՄԱՏՅԱՆ

Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ջութակի կոմպոզիտային պիեսների ժանրի ձևավորումը կայացել է կոմպոզիտորական դպրոցի և կատարողական արվեստի զարգացմանը համընթաց XIX դարի վերջերից: Առաջինը կարելի է համարել Տ. Չուխաճյանի «Ave Maria»-ն (1883), այնուհետև ի հայտ են եկել ջութակի համերգային բազմաթիվ պիեսներ Ալ. Սպենդիարյանի, Ն. Տիգրանյանի, Ա. Խաչատրյանի, Հ. Ստեփանյանի, Ա. Տեր-Ղևոնդյանի ստեղծագործական արվեստում: Նշված կոմպոզիտորների պիեսների կատարողներն են եղել հայտնի հայ ջութակահարներ Հ. Նալբանդյանը, Դ. Դավթյանը, Ա. Գաբրիելյանը:

1940-ական թվականներին զբված այդ ժանրի ստեղծագործությունները քննարկան-պարային քնույթի են՝ Գ. Եղիազարյանի «Նուկտյուրնը և Պարը» (1944), Մ. Մազմանյանի «Էլեգիան և Պարը» (1945), Հ. Գրիգորյանի «Չորս պիեսը» (1946), Ա. Հարությունյանի «Պարը» (1947), Զ. Գյոզալյանի «Սկերցոն» (1947), Ս. Բալասանյանի «Նուկտյուրնը», «Օրորոցայինը», «Պարը» (ըլտրը՝ 1947), Է. Հովհաննիսյանի «Սկերցոն» (1947), Ա. Խաչատրյանի «Նուկտյուրնը» (1948), Գ. Հախիմյանի «Պարը» (1949): Ներկայացված կոմպոզիտային պիեսներից շատերը ուշադրության են արժանի, սակայն անհրաժեշտ է առանձնակի ներկայացնել Գ. Եղիազարյանի և Ա. Հարությունյանի ստեղծագործությունները:

1940-ականների կեսերին առաջին անգամ հնչեց Գ. Եղիազարյանի (1908-1988) Կոմպոզիտոր ջութակի և սիմֆոնիկ մվագախմբի համար, որի կատարումից հետո հեղինակը վերանայեց այն և արեց որոշակի փոփոխություններ: Հրապարակելով երկրորդ խմբագրությունը, Գ. Եղիազարյանն առաջին մասը դարձրեց միամաս կոմպոզիտ, իսկ երկրորդ և երրորդ մասերը ներկայացրեց որպես պիեսներ՝ «Նուկտյուրն» և «Պար», որոնք դարձան ավանդական դանդաղ-արագ միկրոշարք (Andantino և Allegro), քայք հաճախ մասերը կատարվում են մաս առանձին: Այս պիեսներում Գ. Եղիազարյանը ստեղծեց իր օրիգինալ կերպարային ներքնաշխարհը, որը քացահայտվում է այդ ստեղծագործությունների գեղարվեստական կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների միջոցով: «Նուկտյուրնում» խտացված է քննարկական կերպարային ոլորտը, որտեղ դրսևորվում են ռոմանտիկ, վեհ զգացմունքները: Հատկանշական դեր է խաղում պիեսի երաժշտական մյուսի կազմավորման մեջ որոշակիորեն ընդգծված ռիթմաինտոնացիան:

«Պարը» մույնպես մերառում է իր մեջ որոշակի իմպուլսիվ ռիթմաֆորմուլը, որի շնորհիվ ստեղծվում են կամչոդ, եռամղում, շարժում իմտոմացիաներ: Պիեսի հուզականությունը և դիմամիկան կապված են կոմցերտային ժանրի ավանդույթների հետ, չմոռանամք, որ այդ մասը եղել է ջութակի կոմցերտի ֆինալը:

Այս պիեսներում Գ. Եղիազարյանն օգտագործել է ազգայինին բնորոշ լադահարմոնիկ դարձվածքներ, ստեղծել է անսովոր, հետաքրքիր տոնայնական համադրություններ, բարդ բազմակազմ համահնչյուններ, որոնք հեղինակը օգտագործել է որպես երաժշտական գունազարդ ներկապնակ: «Նուկտյունը» և «Պարը» մտան կատարողական երկացանկ և բազմիցս կատարվել են հայ ջութակահարների կողմից 1950–1970-ական թվականներին:

Ալեքսանդր Հարությունյանի (ծն. 1920) «Պարը» գրված է 1947 թվականին, հայտնի երաժիշտ, Կոմիտասի անվան քառյակի առաջին ջութակահար Ավետ Գաբրիելյանի առաջարկով: «Պարի» առաջին կատարումը տեղի ունեցավ Մոսկվայում, Հայաստանի մշակույթի տան դահլիճում:

Ալ. Հարությունյանի ստեղծագործական արվեստի դեռևս վաղ շրջանում, «Պար» պիեսում լայն դրսևորվեցին հեղինակի գեղարվեստական ամհատականության առանձնահատկությունները՝ արտահայտման ամմիջականությունը, պարային շարժման նրբագեղությունը, որոնք ցայտում արտահայտվեցին այդ ստեղծագործության ամենասկզբից: Եռամղում բարձր տրամադրությունը, երաժշտական նյութի զարգացման ընթացքում թեմատիկ համադրումների հուզիչ նրբաճաշակությունը, այդ պիեսի բնույթի հաստատման հիմքը դարձան: Վառ կերպարայնության ստեղծմանը մեծապես օժանդակում է դաշմամուրի նվագամասը, որը կառուցված է թեմատիկ նյութի տարրերի վրա և համադրվում է ջութակի նվագամասի հետ տարրեր պոլիֆոնիկ կոմպինացիաներում և վերափոխումներում: Իմիտացիաների, կրկնակի կոմտրապունկտի օգտագործումն ակտիվացնում է երաժշտական հենքը լադատոնալ, պոլիմետրիկ և պոլիռիթմիկ համադրումների միջոցով: Երկու գործիքների հավասարապես զարգացած նվագամասերը հիմք են տալիս խոսել զուգանվագի մասին, որտեղ ջութակը և դաշմամուրը ձուլվում են կոմցերտային վիրտուոզային հնչողության մեջ: Այդ ստեղծագործությունը գեղարվեստական բարձր արժանիքների շնորհիվ իր ստեղծման օրվանից չի իջնում համերգային թեմահարթակներից:

Հաջորդ տասնամյակը նշանավորված է ջութակի կոմցերտային պիեսների ժանրի բուռն ծաղկումով: Դա սկզբունքային սահմանագիծ է, որի ընթացքում ակտիվորեն յուրացվում էր նոր թեմատիկան, նոր էմոցիոնալ ոլորտը, ներթափանցում էին մինչ այդ չօգտագործած երաժշտական արտահայտչա-

միջոցները, որոնք նպաստում էին բովանդակության հարստացմանը, գեղարվեստական նորամուծությունների բացահայտմանը: Ջութակի պիեսներում հաստատված քնարական, պարային, կատակային կերպարների հետ մեկտեղ, հայտնվում են տազմապալի, մույնիսկ դրամատիկ-ողորբազան տրամադրություններ: Պիեսներում դրսևորվում են աշխարհընկալման խորությունը և ինքնատիպ կոնցեպտուալ, սուր հոգեբանական մեկնաբանությունները:

1950-ական թվականները բազմապիսի գեղարվեստական որոնումների մարմնավորման, կոմպոզիտորական և կատարողական նոր ավանդույթների հաստատման ժամանակաշրջան են: Այդ պատմական փուլը ներկայացնում է ջութակի և մվազախմբի, ջութակի և դաշնամուրի համար գրված տարբեր ոճերի պիեսների համայնապատկեր: Դրանք թվում են Ջ. Կիրակոսյանի «Կատակը» (1950), «Էքսպրեսիոն» (1950), Լ. Խոջա-Էյմաթյանի «Կոնցերտային սյուիտը» (1950), Ս. Նադոյանի պիեսների շարքը՝ «Պարը», «Մեղեդին», «Մկերցոն» (ըլուրը՝ 1952), Ա. Շամշյանի «Էլեգիան» (1952–1953), «Պարը» (1955–1956), Է. Աբրահամյանի «Կոնցերտային սկերցոն» (1953), Է. Միրզոյանի «Անընդհատ շարժումը» (1954), «Խնորոդուկցիա և Հավերժ շարժումը» (1957), Է. Բադդասարյանի «Ռապսոդիան» (1957), «Նուկտյուրնը» (1959), Է. Հովհաննիսյանի «Հորսվելը», «Հուշերը» (1957–1960) և ուրիշ պիեսներ:

Այդ ժամանակաշրջանի երկացանկում կան գլուխգործոցներ, բարձրարժեք կոնցերտային-վիրտուոզային պլանի պիեսներ, որոնք մվազում են «փոքրից մինչև մեծ» բոլոր հայ ջութակահարները: Հետաքրքրությունը դեպի այդ ստեղծագործությունները չի մվազում և այժմ: Առանձնահատուկ աչքի են ընկնում Է. Աբրահամյանի «Կոնցերտային սկերցոն», Է. Միրզոյանի «Խնորոդուկցիա և Հավերժ շարժումը», Է. Բադդասարյանի «Ռապսոդիան» և «Նուկտյուրնը»:

Կոմպոզիտոր և դաշնակահար Էդվարդ Աբրահամյանի (1923–1986) գործիքային ստեղծագործությունում մշանակալի տեղ է գրավում «Կոնցերտային սկերցոն», որը հարստացրեց ջութակահարների երկացանկը ամփոփապես հրատարակումից հետո՝ 1956 թվականին: Այդ ստեղծագործությունը գրավեց կատարողների ուշադրությունը վառ, ցայտուն երաժշտական մյուսով, խաղային, կատակային քնույթով, ընդգծված պոլիտիքմիկ և պոլիմետրիկ վրադիրներով ջութակի և դաշնամուրի մվազմասերում: Է. Աբրահամյանի ռոմանտիկ, էմոցիոնալ երաժշտությունը հաստատվեց ժամանակակից ջութակահարների երկացանկում:

Կոնցերտային-վիրտուոզային պլանի պիեսների թվում Էդվարդ Միրզոյանի (ծն. 1921) «Խնորոդուկցիա և Հավերժ շարժումը» զբաղեցնում է առանձնակի տեղ:

Ջութակի համար գրված հայկական երաժշտության պատմության մեջ է. Միրզոյանի «Ինտրոդուկցիա և Հավերժ շարժումը» դարձավ մոդարարական, փայլուն, չափօրինակային, քամի որ մրանից է սկսվում պատմականորեն ձևավորված եվրոպական մշակութային ավանդույթների յուրացման մոր օղակը՝

Ի տարբերություն մախորդների փորձի, կոմպոզիտորը ներդրել է մի շարք մոդարարություններ՝ կապված այդ ստեղծագործության կոնցեպտուալ-դրամատիկ և ձևակառուցման խնդիրների հետ: Ազգային պարային ռիթմահետոնացիայի և լադահարմոնիկ միջոցների գեղարվեստական հյուսվածքը դարձավ է. Միրզոյանի «Ինտրոդուկցիայի և Հավերժ շարժման» կառուցողական հենքը:

Պիեսը ստեղծման առաջին օրից նշանավորեց ջութակի կոնցերտային պիեսների ժանրի զարգացման մոր շրջանը, քարճարացեց որակական ավելի բարձր չափանիշի ստեղծագործության ներժանրային իրադարձային գեղարվեստականության ըմբռնումը, բովանդակային տեսակետը: Է. Միրզոյանը բարդացրեց և զարգացրեց շարժում, տեխնիկապես վիրտուոզային «Perpetuum mobile» պիեսի ժանրային տարբերակը, ներգրավելով մրա դրամատիկ հենքի մեջ միջնադարյան կաթոլիկ Dies irae սեկվենցիան, որը ստեղծագործությանը հաղորդեց ռդերգականության բնույթ և դրամատիկ հուզական քանճարացում:

Այդ ստեղծագործությունն ունեցավ փայլուն հաջողություն կատարողների և ունկնդիրների մոտ շնորհիվ վառ համերգայնության, հուզական արտահայտչականության բազմապիսի միջոցների օգտագործմանը: Այն կատարել և կատարում են բոլոր հայ ջութակահարները աշխարհի տարբեր երկրներում:

Էդվարդ Բադդասարյանի (1922–1987) «Ռապսոդիան» ճանաչված և սիրված ստեղծագործություններից մեկն է հայ ջութակահարների երկացանկում:

Ջութակի երաժշտությունը կոմպոզիտորին հետաքրքրել է դեռևս մրա ստեղծագործության վաղ ժամանակաշրջանից՝ անհրաժեշտ է նշել մրա «Սկերգոն»: Սակայն առաջին ստեղծագործությունը, որը դարձավ հայտնի, դա «Ռապսոդիան» է (1957) ջութակի և դաշնամուրի համար: Հետագայում հեղինակը ստեղծեց այդ պիեսի երկրորդ տարբերակը (մվազախմբով): Հաջորդ

1. Ինչպես հայտնի է, «Moto perpetuo»-ն, «Perpetuum mobile»-ն շարժում-նոտոքային կոնցերտային վիրտուոզային պիեսների ժանրային տարբերակ են համոզմամբ, որոնք մեծ տարածում են ստացել կոմպոզիտոր-ռոմանտիկների ստեղծագործության մեջ (հիշենք Պազանինիի, Նովաչեկի, Ռիսի ջութակի պիեսները, Վեբերի և Մեմդելսոնի դաշնամուրային պիեսները): Այդ ժանրային տեսակին հասուկ է անդադար, շարունակական հավասարաչափ շարժումը՝ հնչյունների միևնույն տևողությամբ (սովորաբար տասնվեցերորդականներով):

տարիներին կոմպոզիտորը գրեց «Նոկտյուրնը» (1959), «Պիեսը» (հրատարակված 1982), «Պրեյլուդները» (հրատարակված 1977) ջութակի և դաշնամուրի համար:

Հարկ է ընդգծել «Ռասպետդիայի» ակնհայտ արժանիքները, որտեղ էմոցիոնալ արտահայտչականությունը, վառ, ազգային ըմբռնությունը, աշխույժ էքսպրեսիվ արտահայտումը, համատեղվում են վարպետորեն օգտագործված ջութակի տեխնիկայի կարողությունների հետ:

Շատ կատարվող ստեղծագործությունների թվին է պատկանում է. Բաղդասարյանի «Նոկտյուրնը», որպես քնքույշ քնարական զգացումներ արտահայտող պիես:

1960-ական թվականների ժամանակահատվածը համդիսանում է քարդ, մորարարական, որտեղ միահյուսվել են տարբեր ժանրերի ստեղծագործական որոնումները, կապված ժամանակակից երաժշտական մշակույթի շերտերի յուրացման հետ: Այդ փուլի քաղմապիսի պիեսների շարքում հարկ է նշել Ս. Մանսուրյանի «Սկերցոն» (1962), Լ. Չաուշյանի «Պարը» (1963), Գ. Հախիմյանի «Պոեմը» (1963), Ռ. Ալթունյանի «Հովիվների պարը» (1962), «Անընդհատ շարժումը» (1963) և «Ֆանտաստիկ պիեսը» (1964), Գ. Չքյանի «Սկերցոն» (1965) և «Նոկտյուրնը» (1965), Ս. Քյոսայանի «Ժնտրոդուկցիա և սկերցոն» (1965) և ուրիշներ:

Այդ հագեցած ժամանակաշրջանում ի հայտ եկավ նշանավոր մի ստեղծագործություն՝ Ղազարոս Սարյանի (1920–1998) «Արիա և Տոկատը» ջութակի և դաշնամուրի համար:

Հետաքրքրական է «Արիա և Տոկատ» միկրոշարքի ճակատագիրը, որը ստեղծման առաջին տարիներին երաժշտագետների կողմից դիտվում էր որպես երկմասանի սոնատ, իսկ հետագայում՝ որպես երկու համերգային պիեսներից կազմված միկրոշարք:

Ստեղծագործության կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները կապված են այդ շարքի երաժշտական հիմքը ձևավորող կերպարային հուզական ոլորտի նպատակահարմար քաշխման հետ: Չմայած լադախնդունացիոն կառուցվածքի ընդհանրություններին, և՛ «Արիային», և՛ «Տոկատին» քնորոշ մետրադիֆմիկ որոշ դարձվածքներին, մասերից յուրաքանչյուրը կարող է դիտվել որպես առանձին ստեղծագործություն և կատարվել որպես ինքնուրույն պիես:

2. Սկզբում հեղինակը գրել է երեք պրեյլուդ՝ 1. Մ. Եկմալյանի Պատարագից, 2. Ն. Ընդհանուր «Արևածագի երգերը», 3. Միջմաղաբյան մոտիվ, որոնք հետագայում հրատարակվեցին որպես «Պրեյլուդներ»:

Միևնույն ժամանակ, այդ մասերը կապված են ընդհանուր երաժշտական զա-
ղափարով, որը միավորում է շարքը տրամաբանական հաջորդականությամբ և
գեղարվեստական ամբողջականության կերտվածքի ներքո: Մեղեդային գծի
ազնվականությունը, երաժշտական ձևի խստությունը և ճշտվածությունը,
որոնք հեղինակի ստեղծագործական հավատամքն են համդիսանում, այդ
գործում հատկապես վառ դրսևորվեցին: Ի տարբերություն պարզ եռամաս
ձևում գրված «Արիայի», «Տոկատը» գրված է սոնատային ձևում, որը ճիշտ
համապատասխանում է կերպարայնության կոնֆլիկտային բնույթին, որի
միջոցով ձեռք է բերվում և հասունանում է երաժշտական մյուսի դրամատիկ,
էքսպրեսիվ հագեցածությունը և ինտենսիվ զարգացումը:

Այդ ստեղծագործությունը մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց՝ դառնալով
հանրաճանաչ ոչ միայն հայտնի ջութակահարների ծրագրերում, այլև մտալ
ուսումնական երկացանկ: Հետագայում կոմպոզիտորը գործիքավորեց
«Տոկատը» և ամբողջությամբ օգտագործեց Ջութակի կոնցերտի ֆինալում:

Ջութակի կոնցերտային պիեսների ժանրի հետագա էվոլյուցիան հայ
երաժշտության պատմության մեջ կապված է XX դարի 70-ականներից մինչև
XXI դարի առաջին տարիներն ընկած ժամանակահատվածի հետ: Դա ամուր
ազգային-գեղարվեստական երաժշտական ավանդույթների և կոմպոզիցիայի
մոր տեխնիկայի յուրացման մի փուլ է, որը բնորոշ է XX դարի վերջին
տասնամյակների համաշխարհային երաժշտության զարգացման համար:

ԻՏԱԼԱԿԱՆ ԴԻՍԱԿՆԵՐԻ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄԸ XX ԴԱՐԱՍԿԶՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Սառա ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ

XX դարասկզբին Նվրդպայում, ինչպես մաս Ռուսաստանում, ռեժիսորները՝ լրջորեն մտախոզվում են քեմադրությունների ձևային վճիռներով: Բեմական տարածության հմարավորությունները բացահայտելու և ընդլայնելու փորձերը շուտով հանգեցրեցին քառորոնի պատմական ձևերի ուսումնասիրման և ժամանակակից բեմում դրանց տարրերի կիրառման գաղափարին: Ստեղծվում են մի շարք ներկայացումներ, որոնցում պատկերվում է այս կամ այն քառերակյան համակարգի ձևային սկզբունքը: Նման քեմադրությունների կարելի է հանդիպել մաս հայկական քառորոններում արդեն 20-ական թվականներին: Դրանցից էր Արշակ Բուրջայանի քեմադրած «Պարտիզայանի շունը» (1929): Ներկայացումն ընթանում էր առանց ընդմիջման, իսկ յուրաքանչյուր գործողությունը եզրափակվում էր ինտերմեդիայով, որն իրենից ներկայացնում էր կաստամյետներով պար: XVI-XVII դարերի իսպանական պանդոկային քառորոնն այստեղ ներկայանում է իր ռճավորված կազմակերպվածքով: «Փոխանակ Լույս դե Վեգայի լիովի պատկերը տալու, որ ամենար է մի կոմեդիայի մեջ, - գրում է քառերախոսը - մա (Արշակ Բուրջայանը) տալիս է մի ավելի հետաքրքիր բան - XVI - XVII դարերի իսպանական քառորոնի պատկերը, այն քառորոնի, որի հիմնադիրն է ինքը, Լույս դե Վեգան»¹: Ռեժիսորն իր այս մոտեցումը բացատրում է Լուսնաչարսկու հետևյալ խոսքերով. «Քառորոնում հարկավոր է ո՛չ թե իսկական էտնոգրաֆիկ Իսպանիան, այլ ներքին պոլսը, հիմնական տրամադրությունը, որը և պետք է հայտնաբերել»²:

Ինչո՞վ է սակայն պայմանավորված անցյալի փորձը յուրացնելու այս ձգտումը: Հավանաբար, սխալ չէր լինի ենթադրել՝ քառորոնի զարգացման ողջ ընթացքով: Ինչպես հայտնի է, XX դարի սկզբին քառորոնը դադարեց զուտ դերասանական արվեստ լինելուց: Ներկայացման հաջողությունը կախված էր արդեն ռեժիսորի մտաեղացումից և քեմանկարչի աշխատանքից ոչ պակաս, քան դերասանների խաղից: Բեմադրողից պահանջվում էր հարուստ երևակայություն՝ ստանդարտ միզանցեմներից խոսափելու և նոր քեմական լուծումներ տալու համար: Բացի այդ, 20-ական թվականներին քեմադրիչները դժգոհ էին մաս գոյություն ունեցող թե՛ քեմադրական համակարգից և թե՛ խաղային

1. ԳԱԹ, Արշակ Բուրջայանի ֆոնդ, № 732:

2. Արշակ Բուրջայան, Ժողովածու, Երևան, 1959, էջ 129:

նորմերից: Փնտրվում էին դերասանի ինքնաարտահայտման միանգամայն նոր ուղիներ, որոնք, տարբերվելով XIX դարի վարպետների խաղից, առավել լավ կպատասխանեին գեղարվեստական մպատակին: Էքսպրեսիվնեոտների արտաքին շերտը վերաբերում էր դերասանի սլաստիկային և ձայնին: Հաճախ էքսպրեսիան զալիս էր մերժելու հոգեբանական նյութանների ամիրաժեշտությամբ թատրոնում: Այսպես են երևում, օրինակ, Մեյերխոլդի հետեւող-փոխական բեմադրությունները, որոնցում գլխավոր տեղը հատկացված է տարածական և ծավալային վճիռներին: Բեմանկարիչները ռեժիսորի հետ մեկտեղ պարզեցնում էին առարկաները, հասցնելով դրանք երկրաչափական ձևերի և փնտրելով հենց այդ ֆորմաների արտահայտչականությունը: Ոչ պակաս կարևոր էր նաև մարդու մարմնի հնարավորությունների քացահայտումը շարժման, ինչպես նաև անշարժությամբ մեջ: Հնարավոր է, որ հենց այս խնդիրը տարավ Մեյերխոլդին դեպի իտալական իմպրովիզացված ներկայացումները, *Commedia dell' arte*-ն, որը Վերածնության շրջանում սովել էր առաջին պրոֆեսիոնալ դերասաններին: Այս անդրադարձը կարող էր ոչ միայն մպատել դերասանի մարմնի կրթմանը, այլև դիտել խաղը զրական տեքստից դուրս, նրանից ազատ: Նման հնարավորություններ ընձեռում էր իմպրովիզացիան: Սակայն *Commedia dell' arte*-ն մպատում էր նաև բեմադրությունների կառուցվածքի վերանայմանը, այսինքն, բեմական գործողության ազատագրմանը տեքստով պայմանավորված վիճակներից, և առհասարակ թատերայնության զաղտնիքի քացահայտմանը, որով այդ շրջանում տարված էին զրեթե բոլոր խոշոր ռեժիսորները: Այսպիսով, XVIII դարի իտալական թատրոնի տրամաբանությունն իր արտացոլումն է գտնում XX դարի բեմում:

Commedia dell' arte-ի ամենափայլուն ռճավորումը մինչև օրս էլ համարվում է Վախտանգովի «Արքայադուստր Տուրանդուտը»: Բեմադրությունը ամուր հաստատեց Կարլո Գոցցիի պիեսները Ռուսաստանի և նրա ազդեցության ներքո գտնվող ազգերի թատրոններում և առհասարակ հետաքրքրություն առաջացրեց իտալական դրամատուրգիայի հանդեպ: Գոցցիի հեքիաթների կողքին թատրոնների խաղացանկերում տեղ են գտնում նաև Կարլո Գոլդոնիի կատակերգությունները:

Սակայն առավելապես վախտանգովյան «Տուրանդուտի» շնորհիվ է, որ իտալական դրամատուրգիան, ինչպես նաև *Commedia dell' arte*-ի դիմակները, մուտք են գործում հայկական թատրոն:

Միևնույն ժամանակ հայ ռեժիսորները Վախտանգովի ազդեցությունը հաղթահարելու փորձեր են ձեռնարկում: Այս է վկայում Բուրջայանի «Տուրանդուտի» էքսպլիկացիան: Ի տարբերություն *Commedia dell' arte*-ի սցե-

մարմնի, Գոցցիի պիեսում դիմակների դերը հիմնականը չէ. Բրիգելան, Պանտալոնեն, Տրուֆալդինոն և Տարտալյան արհեստականորեն են մերմուծված պիես, հիմնական գործողության հետ կոմտրաստ ստեղծելու նպատակով: Դիմակներից երկուսն առհասարակ չեն մասնակցում գործողությանը, մնաց միայն դեկորներն են տեղափոխում՝ միննայն ժամանակ զավեշտական իրավիճակներ ստեղծելով: Նրանց տեսարանը լացցիների փոխակերպումն է հանդիսանում «Տուրամոտում»: Այսպիսով, դիմակներն իրենց վրա են կրում գրոտեսկայնությունը, որ հատուկ էր *Commedia dell'arte*-ի բոլոր ներկայացումներին: Բուրջալյանն իր քեմադրության մեջ հատուկ շեշտում է գրոտեսկը, օգտագործելով մուլեթիսկ այնպիսի հատվածներում, որոնցում այն չունի խոսքային արտահայտություն: Օրինակ, ըստ ռեժիսորական մտահղացման, Ալտոնում քազավորի երբը կոմիկական բնույթ պետք է կրեր: Բուֆոնադի կիրառումով հայ ռեժիսորը մոտ էր Վախտանգովին, բայց դա ազդեցություն չի կարելի համարել, քանի որ, ինչպես նշվեց, բուֆոնադը բխում էր տեքստից: Հեքիաթի առանձնահատկություններով էր պայմանավորված նաև քեմադրման պայմանական եղանակը: «Տուրամոտում» ամբողջովին գուրկ է ամեն տեսակի կոմկրեատացումներից, իրենից ներկայացնելով սլարսկական, չինական և եվրոպական կյանքին վերաբերող ստերեոտիպների հավաքածու: Հոգեբանական դպրոցի ավանդությամբ քեմադրելու դեմ է խոսում նաև ստեղծագործության ժանրը՝ հեքիաթը:

Բուրջալյանի էքսպլիկացիայում երաժշտությունն անբաժանելի է բոլոր միզանցեցումներից և պլաստիկ վճիռներից, մնաց, կարծես, բխում են երաժշտությունից: Սա, իհարկե, պայմանավորված է XX դարասկզբի քաղաքային հիմնական միտումներով: Քննելով այս խնդիրը, Տ. Գրում-Գրիմայլոն «Երաժշտություն և դրամա» գրքում նշում է, որ XX դարում քեմական սինթեզում նկատվում է երաժշտության դերի աճ, այն դառնում է ներկայացման ամենազիստիկ տարրերից մեկը³: Այսպես, «Արքայադուստր Տուրամոտի» էքսպլիկացիայում Բուրջալյանը յուրաքանչյուր տեսարանի բացատրությունը սկսում է հենց երաժշտական ֆոնի ընտրությամբ, որը և կոչված է տվյալ պատկերին համապատասխան տրամադրություն հաղորդելու: Երաժշտությամբ է լցնում նաև դադարները: Գործողության զարգացման հետ մեկտեղ զարգանում է նաև երաժշտական ձևը, որ ձեռք է բերում նոր երանգներ: Ըստ էքսպլիկացիայի, որոշ երաժշտական հատվածներ ժամանակ առ ժամանակ պետք է կրկնվեին, լուսաբանելով ներկայացման կոմպոզիցիոն վճիռը: Կարևոր արտահայտչամիջոց են հանդիսանում նաև կոմտրաստները, և

3. Т. Грум-Гржимайло. Музыка и драма. М., 1975.

սա լիովին համապատասխանում է Գոցցիի պիեսի տեսարանային համակարգին և ողջ գաղափարին, միևնույն ժամանակ թելադրելով ներկայացման տեմպառիթմը:

Այսպիսով, Վախտանգովի ազդեցության հաղթահարման ուղին Բուրջալյանը գտնում է Գոցցիի տեքստին անդրադարձնալով մեջ: Հետաքրքիր է, որ այդ ազդեցությունը բացահայտ երևում է ռեժիսորի ավելի վաղ աշխատանքներում, օրինակ, Թիֆլիսի մանկապատանեկան թատրոնում բեմադրված «Երևակայական հիվանդում», որտեղ հագուստն ու գրիմը (սրբիչներ՝ մոռոքների փոխարեն և այլն) հիշեցնում են վախտանգովյան «Տուրանդոտը»:

Հայ ռեժիսորների արվեստում իտալական դրամատուրգիայի հանդեսպանությունը սկսվում է, իհարկե, «Տուրանդոտից», սակայն, ամկասկած, նրանով չի սահմանափակվում: Բուրջալյանի արխիվում պահվող մեկ ուրիշ իտալական պիեսի՝ Գոլդոնիի «Հարսնացուն Աֆիմիից» կոմեդիայի, ռեժիսորական պարտիտուրը վկայում է, որ ռեժիսորը ձգտել է ռճավորել իր արվեստում XVIII դարի իտալական թատրոնն ամբողջությամբ: Մի կողմից սա խոսում է այն մասին, որ բեմադրիչները, իտալական նյութին դիմելով, ձգտում են ազատագրվել դիմակներից: Մյուս կողմից, շնորհիվ Վախտանգովի ներկայացման, դիմակները մուտք են գործում ազգային հեղինակների պիեսների բեմադրություններ: Վախտանգովյան «Տուրանդոտի» ազդեցությամբ էր, օրինակ, բեմադրել Արմեն Գուլակյանը Սուրդուկյանի «Պեսյոն» և «Մարաբալան», որոնցում «պլակատային կերպարին փոխարինում է տիպը, դիմակը: Պլակատի կոնտրաստային, կոպիտ ու վառ գույների տեղն է զբաղեցնում տիպը՝ ավելի մեղմ գունավորումով, մեկ կամ մի քանի բնութագրական գծերով»: Վասիլ Գևորգյանը, իր ատենախոսության մեջ քննելով տիպականացման խնդիրները, միևնույն ժամանակ չի մոռանում նաև շեշտել նման ներկայացումներին հատուկ գրոտեսկայնությունը, ինչը հաստատում է Գուլակյանի իսկ խոսքերով. «Մարաբալան» պեսոն է ենթարկվի մոռ մեկնաբանման, բեմադրվի որպես հին և մոր Թիֆլիսի քաղցրեմի դասին վերաբերող կծու սատիրա և իբրև իդեալիստ սիրահարի և խաբդախ մոցիքուլի արկածների մասին սուր անեկդոտ: Պիեսի պերսոնաժները, խաղը, շարժումները, զգեստները, միզանցեմները, գրիմը պեսոն է լինեն չափազանցված»:
Commedia dell'arte-ի հետ Վախտանգովի «Տուրանդոտով» միջնորդված կապն այստեղ անկասկած է. Ա. Բուրջալյանն իր հողվածներից մեկում պնդում

4. Վ. Գևորգյան, Պայմանական լեզվի որոնումները հայ մոդերնիզմի թատրոնում (1920-ական թթ.), Երևան, 2003, էջ 35-36:

5. Նույն տեղում, էջ 37:

է, քե ներկայացումներում օգտագործված են Վախտանգովից վերցված արքեստարներ :

Դիմակների և իմպրովիզացված տեսարանների ներմուծումը ներկայացումների մեջ հետագայում քերեց դիմակի գաղափարի ընդլայնմանը: Այսպես, Բուրջալյանը «դիմակ» ասելով, նկատի ուներ սոցիալական տիպի ընդհանրացված գաղափարը կամ քնավորության մեկ կամ մի քանի գծերի խոշոր պատկերումը: Սակայն դիմակի նույնիսկ այս ընկալումը չէր կորցրել իր հեռավոր կապը *Commedia dell'arte*-ի հետ, քանի որ քառն ինքնին ենթադրում էր գրոտեսկային իմաստ: Խորհրդամշական է, որ հայ դրամատուրգների ստեղծած կերպարները Բուրջալյանը փորձում էր դիտել *Commedia dell'arte*-ի լույսով: «...Ձիմզիմովը վերածվում է բուրժուազիայի ընդհանրացված դիմակի... Ձիմզիմովի գրիմասը՝ ազահությունն ու դաժանությունն է, Պեպոյի գրիմասը՝ ակտիվությունն ու ատելությունը»: Կարծես, հենց «գրիմաս» քառն էլ կոչված է ընդգծելու դիմակի գրոտեսկայնությունը, կրելով մաս սոցիոլոգիական ենթատեքստ:

Այսպիսով, իտալական մոտիվները փոխակերպում են ապրում հայ ռեժիսորների քեմադրություններում՝ ընդլայնվելով մինչև սոցիալական տիպերի ընդհանրացումը մի կողմից, և, պայմանականորեն ասած, նոր ամպլուաների սխտեմի ձևավորումը՝ մյուս կողմից: Այդ պրոցեսները տեղի էին ունենում ռուսական ներկայացումներից բողած տեսողական և լսողական տպավորություններից ազատվելու փորձերի հետ համընթաց: Ազդեցությունից ազատվելու միակ ճանապարհն այստեղ պիեսների տեքստերին անդրադառնալն էր, խոսքային հիմքի ամրացումը:

6. Տե՛ս Արշակ Բուրջալյան, Ժողովածու..., էջ 69:

7. ԳԱԹ, Արշակ Բուրջալյանի ֆոնդ, դ 16:

1970-ական թվականները հստակորեն կարելի է համարել Գառզուի արվեստի հասուն շրջանը: Նյութը նկարչի համար դառնում է պարզապես միջոց, իսկ յուրօրինակ գառզուական գիծը հասցվում է կատարյալի: Ստեղծվում է այնպիսի տպավորություն, որ Գառզուն կարող է աչքերը փակ ստեղծագործել, և նրա ձեռքի անկաշկանդ զծագրումներից կստեղծվեն հստակ կոմպոզիցիաներ: 1970-ականներից նկարչի արվեստում հանդիպում ենք և՛ վաղ շրջանի վերացական ֆիգուրին, և՛ հայտնության (ապոկալիպսիսային), և՛ երկրային դրախտի, և՛ վեմետիկյան, և՛ քնանկար աշխատանքների, որտեղ Գառզուն, կարծես, ի մի է բերել նախկինում արված աշխատանքները, և դրանք հիմա անցկացնում է նոր, հասուն գառզուական պրիզմայի միջով՝ տալով դրանց կատարյալ լուծումներ:

Հասուն շրջանի իր գործերում փորձում է հասկանալ, թե ինչպես է հյուսված XX դարի աշխարհի քաղաքակրթությունը և իր ստեղծագործության միջոցով ձգտում է թափանցել երևույթների խորքը: Նրա անսխտեմ, կամայական թվացող զծային աշխարհը՝ հագեցած ներքին լարվածությամբ ու հուզականությամբ, զգուշացնում-ահարքնում է դիտողին ու կրանում նրան: Գառզուի յուրաքանչյուր զծի մեջ կա իր հոգու մասնիկը, որն ունի իրեն հատուկ քննություններ: Այսպես է ստեղծվում այն ներդաշնակ ամբողջությունը, որը կոչվում է Գառզուի աշխարհ: Խիստ հորիզոնական, ուղղահայաց, ընդհատվող ու մերթ ընդ մերթ հատվող ներքաճաշակ զծերի կծիկը, որոնք համդես են գալիս նյարդային և անզամ ուժեղ զծերի, խզրզոցների տեսքով, ծառայում են իրենց նպատակին, արտահայտելով ծավալներ ու ռիթմեր: Արտահայտման ու ընկալման մեծ տեսակը աշխատանքներում անկարելի է դարձնում է կարելի: Դիշտ և յուրովի ընկալելով թե՛ ճարտարապետությունը, թե՛ ժամանակի ուղղությունները և թե՛ մարդկության կողմից այսպես կոչված, տեխնիցիզմի նվաճումը՝ Գառզուն արտահայտման հիմնական միջոց վերցնելով գիծը՝ կարողանում է փոխտփայական և այլաբանական-սիմվոլիկ շունչ հաղորդել իր կոմպոզիցիաներին: Սուր աչքի և գեղեցիկի դասական ընկալման շնորհիվ նրա նկարներում ընդգծված են այն յուրահատուկ .ու քնորոշ զծային առանձնահատկությունները, որոնք նրա արվեստի անքակտելի մասն են կազմում:

Գունավոր վիմագրություններում Գառզուն մույն թղթի վրա, մույն արտատպված օրինակի մի քանի անգամ տպագրության միջոցով, ստեղծում է լարված, զծային համադրություն և ճնշված մթնոլորտ: Աշխատանքներում զգացվում են արտաքինի և ներքինի, գեղեցիկի և տգեղի, խաղաղ ու լարված

քննողների հարաքերություններ, որոնցում գերիշխում են մեմոքյունն ու ալեգորիան: Անկարելի է ամտեսել նկարչի հետաքրքրությունը մուրր զարդամախչերի նկատմամբ:

Գլծմ ու գծային ձևերն արվեստի պատմության բոլոր փուլերում կիրառելի են եղել, բայց հազվադեպ են այդքան ակտիվ լուծում ստացել, ինչպես XX դարի արդի արվեստում, որի լավագույն էջերից մեկը հանդիսանում է Գառզուի յուրատիպ արվեստը: Նկարչի ստեղծագործության վերելքի և իսսումացման տարիները հանդնկնում են գծի, հիերոգլիֆի, կալիգրաֆիայի բազմազան հնարավորությունների բացահայտման և ֆակտուրային ամենատարբեր ֆոնների օգտագործման հետ զամազան գեղարվեստական իտսամքներում (քամաստեղծական սյուրռեսալիզմ, տաշիզմ, ալտ-ինֆորմել, գործողության նկարչություն և այլն): Գառզուն գեղարվեստական այդ գործընթացի ակտիվ մասնակիցն էր և ցայտուն ամհատականություններից մեկը:

Պատկերացմելու համար քե՛ բուն գառզուական ստեղծագործությունը և քե՛ նրանում գլխավոր արտահայտման միջոց դարձած գլծը, մի քանի զուգահեռներ տամենք տվյալ ժամանակահատվածում Եվրոպայում հետպատերազմյան ֆոնի վրա ձևավորվող ուղղությունների և ստեղծագործող նկարիչների միջև:

1950-ական քվականների սկզբին մի շարք նկարիչներ զբաղված էին մոր մեթոդներով կերպարի բացահայտման գործով՝ չղիմելով ճամաչելի ձևերին, ինչպես օգտվում էին իրենց մախտղները՝ կուբիստներն ու էքսպրեսիոնիստները: Հեռամալով և հրաժարվելով երկրաչափական ու ֆիգուրատիվ ձևերից, նրանք իրենց առջև նպատակ դրեցին բացահայտել մոր նկարչական լեզու: Խոսքը «Ալտ-ինֆորմել» (ֆրանսերեն *informel* բառը նշանակում է առանց ֆորմաների) ուղղության հիմնադիր նկարիչների՝ Վուլսի, Յուտրիեի, Ռիտպելի, Համս Հարտունգի և մի շարք ուրիշ նկարիչների մասին է, որոնք ջանում էին ստեղծել այս մոր ուղղությունը: «Ալտ-ինֆորմել»-ի ներկայացուցիչները ծավալները և մեթոդները ստեղծում էին իմպրովիզացիաների ժամանակ: Ստեղծագործությունները խիստ տարբեր էին, սակայն նրանց բոլորին մլավորում էր ազատ գործելու գեղանկարչական եղանակը՝ մաներան, ներկերի քանձր քսվածքը, ինչը քնորոշ էր նաև «Արստրակտ էքսպրեսիոնիզմին»՝ ԱՄՆ-ում 1940-1950-ականներին գործող ուղղությամը, որի ներկայացուցիչները աշխատում էին մեծ չափի կտավների վրա, ծածկելով այն շատ արագ, լայն վրձիններով, հաճախ նաև՝ ներկերը միանգամից սփռելով մակերեսի վրա: Նման էքսպրեսիվ լուծումը համարվում էր ոչ պակաս կարևոր, քան ավարտուն վիճակը: Ուղղության մի քանի այլ ներկայացուցիչներ ջանում էին իրենց գործերին հաղորդել անխռովություն և առեղծվածություն, սակայն նրանց

բոլորին միավորում էր այն միտքը, որ ինքնաքերական (սյուրռեալիստական ավտոմատիզմի) գեղանկարչության մեթոդը կարող է ազատել և տալավորել ենթագիտակցական ստեղծագործության ուժերը: «Արտ-ինֆորմել»-ը շատ մեծ շարժում էր և իր մեջ ներառում էր ինչպես ֆիգուրատիվ, այնպես էլ արստրակտ գեղանկարչության ներկայացուցիչներին: Թեև այս ուղղության կենտրոնը Փարիզն էր, բայց և այնպես, այն լայն տարածում գտավ Եվրոպայի մի շարք երկրներում, հիմնականում Իսպանիայում, Իտալիայում և Գերմանիայում:

Ամփոփելով Գառզուի ստեղծագործության հասուն շրջանը, մենք փորձեցինք ցույց տալ և հաստատել մեծ գրաֆիկ-նկարչի արվեստում (վիմագրություններում, յուղաներկ աշխատանքներում) նրան այդքան հատուկ, կարևոր արտահայտամիջոցը՝ գիծը, որը դարձավ նկարչի ստեղծագործության մեջ պատկերավորման հիմնական ուժը: Տեսանք, որ գծի նկատմամբ հետաքրքրությունը համատարած էր 1930-1960-ական թվականների ֆրանսիական և ոչ միայն ֆրանսիական արվեստում, իսկ ամերիկյան «Գործողության նկարչությանը» համագոր «Արտ ինֆորմել»-ին բնորոշ էին կալիգրաֆիա և հիերոգլիֆ հիշեցնող կոմպոզիցիաները, անկախ այն քանից, թե այդ կալիգրաֆիան մանր կամ ուլիլ գծերով էր, թե մի քանի շերտով դրված քսվածքներով (Վալս, Հարտունգ, Սուլլաժ, Միշո, Ֆոտրիե և ուրիշներ): Կասկածից վեր է, որ այդ շարժումը 1940-1950-ական թվականներին օգնեց Գառզուին և այլ ֆրանսիական ու իտալական վարպետների գտնելու իրենց ավելի ռեալիստական և այլաբանական լեզուն, որ Գառզուին անշեղորեն ուղեկցեց մինչև իր կյանքի վերջը: «Ապոկալիպսիս» և «Երկրային դրախտ» շարքերն իրենց հարուցած խոհերով և զգացումներով դարձան վարպետի արվեստի հիմնական՝ զգուշացման և հավատի լայնմտիվները:

“ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ” СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА В КОНТЕКСТЕ АРМЯНО-РУССКИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

Мкртыч КУБЕЛЯН

Армяно-русские связи имеют корни, уходящие в глубокую древность. Взаимный интерес к культурам двух народов в различные исторические периоды не раз испытывал особый подъем. В годину тяжких испытаний армянского народа (геноцид армян 1915 года) особую роль сыграл В. Брюсов, который в те годы первым обратил внимание русской общественности на древнейшую и самобытную культуру армянского народа, находящегося под угрозой физического уничтожения.

Благодарная Армения всегда хранит память о своем великом русском друге. Неизбывен интерес армянских исследователей к творчеству Брюсова и всему, что связано с его именем. В Ереванском государственном лингвистическом университете, носящем имя выдающегося русского поэта, ученого и переводчика был создан Кабинет по изучению творческого наследия Брюсова. Здесь собрано множество материалов, вызывающих интерес не только литературоведов, но и исследователей-музыковедов, так как в основу многих музыкальных сочинений таких композиторов, как А. Агажанов, С. Баласанян, С. Василенко, Э. Глиэр, М. Гнесин, А. Гречанинов, М. Иванов-Борецкий, А. Канкарович, Е. Кашперова, Ц. Кюи, А. Лурье, Б. Лятошинский, Н. Метнер, В. Мурадели, Н. Мясковский, С. Рахманинов, И. Рачинский, В. Ребиков и многие другие, были положены оригинальные и переводные тексты В. Брюсова. Особый интерес для нас представляет наиболее крупное и значительное явление в истории мировой музыкальной культуры — единственная опера по произведению В. Брюсова (роману «Огненный ангел»), принадлежащая перу гениального русского композитора Сергея Сергеевича Прокофьева.

В 1986 году научные сотрудники Кабинета брюсоведения, узнав о гастролях ташкентского оперного театра в Москве с постановкой «Огненного ангела», обратились к коллективу театра с просьбой выслать необходимые материалы о постановке:

«Уважаемые товарищи!

Вам пишут сотрудники кабинета по изучению творческого наследия В. Я. Брюсова при Ереванском государственном педагогическом институте русского и иностранного языков им. В. Я. Брюсова. Кабинет наш действует с 1962 года и является признанным центром брюсоведения в нашей стране. Здесь собрана уникальная литература и ведется большая научная работа. В числе материалов, хранящихся в фонде кабинета, имеются ноты на произведения В. Я. Брюсова, подаренные кабинету родными поэта. Нам было очень приятно узнать о том, что в вашем театре осуществлена постановка оперы Прокофьева „Огненный ангел“ (по одноименному роману Брюсова). Мы обращаемся к вам с просьбой прислать нам либретто оперы, а также фамилии исполнителей главных партий (просим отметить голоса). Нам также хотелось бы иметь отклики о постановке оперы Прокофьева „Огненный ангел“ в вашем театре в печати.

Заранее благодарим за оказанную вами услугу...

С глубокой признательностью,
сотрудники Кабинета по изучению
творческого наследия В. Я. Брюсова —

С. С. Давтян и Д. В. Марутова.
Ереван, 1986 г.»

В течение следующего года были получены два ответных письма:

«Уважаемые товарищи, сотрудники Кабинета по изучению творческого наследия В. Я. Брюсова!

Мы просим извинить нас за задержку с ответом и посылаем Вам буклет к спектаклю „Огненный ангел“. В буклете есть вступительная часть, краткое либретто и состав действующих лиц и постановщиков спектакля, голоса действующих лиц отмечены прямо в буклете. К сожалению, не можем выслать Вам печатные отклики на спектакль (в данный момент в театре остались только контрольные экземпляры), но сообщаем, что в газете „Советская культура“ были помещены две рецензии на „Огненный ангел“ — Е. Светланова (15 ноября 1984 г., № 137) и С. Коробкова (23 октября 1986 г., № 127). Большая статья,

посвященная нашему спектаклю, есть и в журнале „Советская музыка“ (№ 12, 1985 г., авторы Н. и Ф. Янов-Яновские)...

С уважением и наилучшими пожеланиями,

Зав. лит. частью
ГЛБТа УзССР им. А. Навои —
Л. И. Желтова.
Ташкент, 1987 г.

«Уважаемая Соня Суреновна!

Я очень рада, что смогла хоть чем-то помочь Вам в Вашей сложной и благородной работе.

С удовольствием отвечаю на Ваши вопросы:

Премьера „Огненного ангела“ состоялась в нашем театре 21 июля 1984 года. Поэтому и стоит в буклете отметка „постановка 1984 года“, чтобы не перепутать в случае дальнейших перепостановок, и чтобы зрителям было ясно, в каком году поставлен спектакль.

Насколько нам известно, в 1954 году в Париже впервые „Огненный ангел“ прозвучал полностью в концертном исполнении под руководством Шарля Брюка. А первая сценическая постановка оперы состоялась в 1955 году в Венеции.

Мы получили партитуру „Огненного ангела“ через ВААП из Англии, где она хранится в издательстве „Бузи энд Хокс“, которое имеет на нее авторские права. Известно, что Прокофьев передал партитуру Кусевицкому. После смерти Кусевицкого, все его ноты были проданы... и многие произведения Прокофьева, в том числе и „Огненный ангел“, попали в собственность английской фирмы. Рождественскому принадлежит инициатива издания клавира оперы, который вышел у нас в стране под его редакцией в 1981 году по лицензии фирмы „Бузи энд Хокс“. Благодаря этому клавиру мы и смогли познакомиться с оперой Прокофьева, заинтересовались ею и начали поиски партитуры.

Как Вам известно, работа над постановкой „Огненного ангела“ велась параллельно в двух театрах — у нас и в Перми. Там премьера оперы состоялась в январе 1984 года. Но пермский театр создал собственную версию оперы, в которой, честно говоря, мало что осталось от Прокофьева и от Брюсова. По поводу истории создания оперы советую Вам также обратиться к переписке С. С. Прокофьева

и Н. Я. Мясковского, где есть много интересных материалов и мыслей. По поводу „Огненного ангела“ велась также дискуссия на страницах „Советской музыки“ в 80–81 гг. (к сожалению, не помню точно). Ну вот, пожалуй, и все.

С уважением, Лилия Израилевна Желтова.
Ташкент, 1987 г.».

Присланные из Ташкента материалы (буклет, афиши, фотографии) и письма, которые хранятся в архиве Кабинета брьюсоведения, позволили создать общее представление о первой постановке «Огненного ангела» «в своем неизменном виде», как об этом указано в буклете: «ГАБТ УзССР им. А. Навои — второй театр в СССР, который взялся за постановку „Огненного ангела“. Премьера оперы в Советском Союзе состоялась [...] в Перми. Режиссер Э. Пасынков и дирижер А. Анисимов поставили оперу в собственной редакции, внося ряд сокращений и изменений. Впервые в своем неизменном виде опера „Огненный ангел“ звучит со сцены ГАБТа УзССР им. А. Навои¹. О преимуществе ташкентской премьеры над постановкой своих уральских коллег отмечает С. Коробков в статье «От символов — к живым характерам» («Советская культура», 1986, 23 октября), указанной в одном из писем Л. Желтовой. Отметим, что содержание приведенных писем способствует непосредственному оформлению многих частных вопросов.

Во-первых, указанные статьи С. Коробкова, Е. Светланова, Н. и Ф. Янов-Яновских; материалы дискуссии на страницах «Советской музыки» (как мы уточнили, относятся не к 1980–1981, а к 1978–1980 годам) между И. Нестьевым (1978, № 4) и Б. Покровским (1980, № 5); а также опубликованные материалы переписки С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского позволяют выявить и разрешить малоосвещенные в прокофьевоведении следующие вопросы:

- а) причины удач или неудач постановок, зависящих в первую очередь от «желания» или «нежелания» «угодить Прокофьеву»²;
- б) представления по возможности точной хронологии

1. С. Прокофьев. Огненный ангел. Буклет. Ташкент, 1986, с. 9.

2. Так, например, удачу премьеры «Огненного ангела» в Мариинском театре в 1991 году В. Гергиев объяснял «желанием угодить Прокофьеву», т. е. быть верным оригиналу.

осуществленных и неосуществленных постановок «Огненного ангела». Так, к примеру, в статье Е. Светланова помимо ташкентской премьеры сообщается о премьере оперы в Чехословакии в 1963 году в оперном театре города Брно; а в статье И. Нестьева — о постановке берлинской Staatsoper в 1965 и о включении «Огненного ангела» в репертуарный план Рижского театра оперы и балета на сезон 1978/79 года;

в) уяснение обстоятельств обращения композитора к роману Брюсова, описание процесса создания либретто и музыкального материала оперы, представленных в эпистолярном издании переписки Прокофьева с Мясковским³.

Во-вторых, при ознакомлении со всеми указанными в ташкентских письмах статьями и материалами выявлено очевидное их сходство в высочайшей оценке оперы «Огненный ангел». Так, например, статья Янов-Яновских изобилует такими оценочными характеристиками оперы, как «замечательное художественное явление», «прокофьевский шедевр», «одно из лучших созданий Прокофьева» и т. п. Е. Светланов изумлен музыкой оперы, «в которой беспредельным потоком льются мелодии чарующей красоты, редким мастерством владения жанром, высеченными словно из гранита музыкальными образами-характеристиками, тонкостью оркестровой палитры». И. Нестьев, апеллируя к переписке Прокофьева с Мясковским, пишет: «Трудно припомнить еще во всей русской музыкальной эпистолярной литературе другие примеры столь же воодушевленных, страстных оценок (как оценки Мясковским оперы Прокофьева «Огненный ангел» — М. К.). «Для меня „Огненный ангел“ больше чем музыка, — пишет Мясковский и продолжает, — и я думаю, что подлинная и необычайно едкая „человечность“ этого произведения сделают его вечным».

Рассматривая с позиций последних двадцати лет проблему сценической, музыкально-критической востребованности оперы «Огненный ангел», приходим к заключению, что именно это произведение позволяет распознать новые контуры портрета композитора, уподобляющегося двуликому Янусу. Но в отличие от древнеримского божества, лики которого обращены одновременно и

3 См.: С. Прокофьев и Н. Мясковский. Переписка. М., 1977.

в прошлое, и в будущее, портрет Прокофьева, с точки зрения его оперного творчества, трактуется немного иначе. С одной стороны, это композитор, «шагающий в ногу со временем» и, главное, принятый этим временем, о чем свидетельствует факт широкой известности и наибольшей изученности его опер «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Семен Котко», «Дуэнья», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке». С другой стороны, это художник, который новизной творческого метода и стиливого своеобразия, наиболее ярко проявившейся в «Огненном ангеле», отличающемся высочайшим накалом эмоционального воздействия, опередил свое время. Вероятно, по этой причине все единичные постановки «Огненного ангела» на сценах оперных театров Европы и Америки 1950—1970-х годов не удержались в их репертуаре. Это обстоятельство позволяет имя Прокофьева поставить в один ряд с именами великих композиторов, судьба ярчайших произведений которых складывалась столь же нелегко, а иногда и трагически. Достаточно вспомнить о провалах премьер «Кармен» Бизе, «Травиаты» Верди, Пятой и Шестой симфоний Чайковского; о непонятости современниками творчества Баха, Шуберта, Берлиоза, Брукнера, симфонических произведений Балакирева и Мясковского...

Сегодня же возрастающая популярность «Огненного ангела», возникшая вследствие ее сценической «манифестации» сначала ташкентским (1984), а затем санкт-петербургским Мариинским (1991) оперными театрами, создает потребность в тщательном изучении и анализе этой оперы с целью определить ее драматургическое значение в оперном творчестве Прокофьева, представить основные принципы драматургии Прокофьева в свете этого произведения — тема, неоднократно заявленная, но ни разу не нашедшая должного, достаточно широкого, обобщенного и углубленного изучения. Главенство последнего аспекта мотивируется принадлежностью «Огненного ангела» к среднему «зарубежному» периоду творчества композитора, утвердившему за собой значение самого напряженного, насыщенного рождением новых опусов, полного дерзких экспериментов, интенсивных поисков нового и уникальных находок.

Неудачно сложившаяся судьба «Огненного ангела» на родине композитора имела объективную причину: неприятие религиозно-

мистического сюжета атеистической идеологией советского тоталитарного режима. «Новая система» большевиков наложила запрет на «упадочнические», по их мнению, произведения (каковым и считался роман Брюсова) и труды представителей Серебряного века. Фактическим возвращением к изучению творчества В. Брюсова — мэтра русского символизма, а вслед за ним и его современников, пожалуй, можно считать 1960-е годы прошлого столетия, когда установилась прочная традиция проведения Брюсовских чтений в Армении. Знаменательно, что в упомянутой монографии И. Нестьева, в которой материал, посвященный «Огненному ангелу», явился первым наиболее полно представляющим оперу среди существующих работ тех лет, при обращении к вопросу о литературном источнике автор ссылается на исследование романа Брюсова армянским литературоведом З. И. Ясинской, включенное в сборник научных докладов вторых Брюсовских чтений⁴.

4. См.: З. Ясинская. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел» // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964.

ՄԻՄՎՈԼԻՉՄԻ ԱԿՆԱՐԿՆԵՐԸ ՇԱՆԹԻ
«ՀԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐ»-ՈՒՄ

Վասիլ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

Լևոն Շանթի ստեղծագործական դեմքը գեղարվեստական ուղղության առումով որոշ պարզաբանումների կարիք ունի: Շանթը հիմնականում ներկայացվել է, իբրև սիմվոլիստ: Օրինակ է բերվում «Հին աստվածներ» դրաման: Փորձենք ճշտել, որքանով է հիմնավորված նման տեսակետը, նկատի առնելով սիմվոլիզմի գաղափարները և սիմվոլիստական դրաման առհասարակ:

Հիմնական փիլիսոփայական դրույթը, որի վրա հենվում էին սիմվոլիստները, Կամտի երևութական և իրական աշխարհների հարաբերությունն է, որը նրանք ընկալում էին Հոպսենհաուսերի տեսակետից: Առաջին մոդեռնիստներն արվեստի խնդիրը տեսել են գեղարվեստական սիմվոլի միջոցով իրական, քայց ամբարձնելի աշխարհն ակնարկելու մեջ: Դրանով սիմվոլիստները հակադրվել են մատուրալիստներին, որոնք գեղարվեստական ստեղծագործության մպատակը համարում էին իրականության մյութակամության վերարտադրությունը: Նատուրալիստները մույնպես դիմում էին գեղարվեստական սիմվոլների, սակայն մպատակը կյանքի որևէ երևույթ խտացրած պատկերելն էր: Սիմվոլիզմի տեսության մեջ կարևորվում էր սիմվոլին դիմելու մպատակը: Այստեղ մույնիսկ գեղարվեստական սիմվոլի բովանդակության ամփոփանությունը չէր որոշիչը: Այլաբանական կերպարներ և ֆանտաստիկ երևույթներ արվեստում հանդիպում են հին ժամանակներից: Սակայն դրանք միշտ պատկերվել են հստակ գույներով, հեղինակի կամ ազգի հնարած միթոլոգիական աշխարհի գոյությունն ընկալողի գիտակցության մեջ հավաստի դարձնելու համար: Եթե դիմենք սիմվոլիստական ստեղծագործություններին, տարբերությունն ակնհայտ կդառնա: Թե՛ պոեզիայում, թե՛ թատրոնում սիմվոլները մշուշոտ են ներկայանում, դրանք միայն «ակնարկում» են այլ իրականություն և չեն հավակնում լիարժեք ներկայացնել այն:

Շանթին որպես սիմվոլիստ դիտելու միակ հիմքը «Հին աստվածներ» դրաման է: «Հին աստվածները» Շանթը գրել է 1909 թվականին, երբ նվորպական սիմվոլիզմը մարում էր, կամ տարրալուծվում այլ ուղղություններում: Որոշ սիմվոլիստական որոնումներ դեռ տեղի էին ունենում Ռուսաստանում: Դարասկզբի ռուսական գեղագիտական միտքը մեծ ներդրում էր ունեցել սիմվոլիզմի տեսության մեջ, տեղայնացրել էր այն: Սիմվոլիզմի ազդեցությունը Շանթի ստեղծագործության վրա ակնհայտ է, քայց ի՞նչ տեսակի ազդեցություն է սա: Գաղափարների յուրացման խնդիրն այստեղ լուծված է մասնակիորեն:

Հեղինակն ուղղակիորեն ներկայացնում է ամերիտոքական իրականությունը: Գործող ամձանց զգալի մասն այստեղ հակված էր դեպի անդրզգացումային աշխարհը: Ի՞նչ են ներկայացնում նրանք՝ արդյո՞ք մեր զգայարամներին ամմատչելի սիմվոլներ: Մեզ ներկայանում են զաղափարածև կերպարներ, ամհատականացման որոշ նշաններով թե՛ հեղինակային նշագրումներում, թե՛ ուղիղ խոսքում: Նրանց անումները պայմանական են, բայց կերպարի, որպես գործող ամձի, մղումները պարզ են, մատչելի և մտածելու, երևակայությունն աշխատացնելու տեղ չի մնում: Այս դեպքում դժվար է խոսել սիմվոլիստական ակնարկի մասին:

Առաջին գործողության առաջին տեսարան՝ սկիզբ: Մենք դեռ ոչինչ չգիտենք գործող ամձանց, նրանց մղումների մասին, բայց այս կարճ տեսարանում մեզ հայտնի է դառնում ամբողջ պիեսի կոնֆլիկտը.

– Ծերմակավոր – Հեռու՝, կոխած տեղդ տաճար է աստվածներու, հեռու՝, հին աստվածներու շնքեն է, որ կխոսիմ քզի:

– Վանահայր – Անոնց ավերակներու վրա ես իմ տաճարը կառուցի: [...]
Հոն կքազավորե միայն հոգին, հոն կքազավորե միայն Աստծո շունչը:

Հանդիպում ենք, արդյոք, մեան պարզությամբ տրված կոնֆլիկտի արևմտաեվրոպական սիմվոլիստական դրամայում: Մտերիլիների պիեսներում հաճախ մինչև վերջ հստակված չեն հակադրվող կողմերը, գործում են միայն ակնարկներ, մուրք կիսատոներ՝ մնացածն ընկալողի երևակայության բաժինն է: Առավելագույն պարզությամբ կողմերը գծագրված են «Տնտաժիլի մահը» դրամայում, բայց այստեղ առկա է մի էական տարբերություն՝ թագուհին, որ չար ուժերի ղեկավարն է, միստիկական կերպար, ոչ մի անգամ չի հայտնվում բեմում, չի լսվում նրա ձայնը և նույնիսկ հայտնի չէ՝ տեսն՞ է նրան որևիցե մեկը, թե ոչ: Այս կերպարը տրամսցեղենտալ աշխարհի մաս է և ինչ-որ առումով ամտիկ ճակատագրի ակնարկ: Բեմում հայտնվելու դեպքում կշեզոքամար այս ենթադրելի իրականությունը: Մինչդեռ Շանթի Ծերմակավորը, կրելով նույն ֆունկցիան, իր նկարագրով տեսանելի ու մատչելի է: «Հին աստվածներ»-ի առաջին տեսարանը կարելի է համեմատել Մտերիլիների «Այնտեղ, ներսում» դրամայի հետ, որտեղ իրավիճակը, ճակատագրի զաղտնիքը հայտնի է դառնում հանդիսատեսին առաջին բառերից: Սակայն պիեսի կարճ տևողության շնորհիվ հեղինակը կարողացել է զարգացնել ներքին ընթացքը, լարել մթնոլորտը, իսկ Շանթի երկի ծավալը թույլ չի տալիս անել նույնը:

Լևոն Շանթի դրաման իր մտիվներով, անշուշտ, կրում է Մտերիլիների ազդեցությունը, սակայն իրականացման առումով էապես զիջում է: Միմվոլիստական քառորդում կարևորագույն տեղը պատկանում է ճակատագրին: Դա գլխավոր շարժիչ ուժն է: «Լույրերը» պիեսում մենք տեսնում ենք

մարդկությունը, որ կարգով է իր կողմնորոշիչները և մնացել է անօգնական ֆատումի դեմ: Մետերլինկը լարում է մթնոլորտը, ստեղծում է տագնապալի տրամադրություն՝ այսպես ենք մենք ըմբռնում ճակատագիրը, որպես զործող ուժ: «Անկոչը» դրամայում այս տրամադրությունը հեղինակն ստեղծում է կենտրոնական կերպարի՝ կույր ծերուհու միջոցով: Դրամատուրգը, կարծես, ստիպում է մեզ ընկալել իրադարձությունները նրա տեսանկյունից: Այս կերպարի զուգահեռը երևում է Շամքի ստեղծագործության մեջ: Դա Կույր Վանականն է, որ ավելին է տեսնում, քան առողջ մարդիկ, այսպես ասած Տիրեսիուս նոր պայմաններում: Երկի վերջին մասում Կույր Վանականը պատմում է, թե ինչպես է կուրացել. նա տեսել է արևը և համել սեփական այքերը: Սա հիշեցնում է այն առասպելական պատկերը, թե ինչպես է Տիրեսիուսը պատահամամբ տեսել Աքենաս աստվածուհուն լողանալիս և կուրացել է, քայք միաժամանակ ձեռք է բերել կամխատեսման ընդունակություն: Մետերլինկի կույրն իր կանխագուշակ խոսքերով ստեղծում է տագնապի այն մթնոլորտը, որ գլխավորն է այս պիեսում: Իսկ *նույն* կույրի հեռատեսությունը Շամքի մոտ միայն բացահայտում է Արեդայի մտքերը և զգացմունքները, ասել է, թե Արեդայի ներքին տեսողությունն է: Սա աղոթն կերպար և զործող անձ չէ, այլ հեղինակի գաղափարների բացահայտման հարմարամբ:

Մեկ այլ հմար, որը Մետերլինկի թատերգությունից անցել է «Հին աստվածներ», քայք չի ստացել այն զարծառույթը, որ ուներ սկզբնաղբյուրում: «Պեղես և Մելիսանդա» դրամայում բավական հաճախ հանդիպում ենք խոսքերի կրկնության.

Служанки — Отоприте дверь! Отоприте дверь! [...]

Служанки — Отоприте же! Отоприте же!

Привратник — Подождите! Подождите! [...]

Привратник — Помогите мне! Помогите мне!

Служанки — Мы тянем... Мы тянем...

Вторая служанка — Она не отворится.

Первая служанка — А! А! Она отворяется, медленно отворяется!

Այս հմարն ստեղծում է անիրականության պատրանք. խոսքի կրկնությունից նրա իմաստային կողմը կորցնում է կարևորությունը, փոխարենը առաջնային նշանակություն է ստանում խոսքի հնչյունային-երաժշտական ֆունկցիան (ինչպես պահանջում էին սիմֆոնիզմի տեսաբանները): Նույն եղանակին է դիմում նաև Շամքը.

Կույրը — Ըսե՛, ըսե՛: (Հեղինակային նշագրում)

Կույրը — Ըսե՛, ըսե՛:

Արեղան – Հսե՛մ... ինչը:

Կույրը – Ան, ինչ որ հո՛ղ խորքը՝, խորքը՝:

Արեղան – Խո՛րքը, խո՛րքը...

Կույրը – Հսե՛, ըսե՛:

Արեղան – Ո՞վ կրճա տեսներ այդքան խորքերը, ո՞վ կրճա ըսեր այդքան խորքերը:

Կույրը – Իսկ ես կտեսնե՛մ, ես կըսե՛մ:

Սակայն «Պելեաս և Մելիսամդա»-յում առկա է գաղտնիք, որ Մելիսամդայի ճակատագիրն է և չի քացահայտվում մինչև վերջ: Այս պարագայում խոսքի իմաստային ամբողջությունը և գաղտնիքի զգացողությունը հաղորդում են միատիկական տրամադրություն, պատրանք: Մինչդեռ Շանթի պիեսում խոսքի իմաստը հստակ է և «գաղտնիքը» քաց է, ճակատային: Դիշտ է, հնչյունային կողմը կարևորված է, ենթադրում է որոշ խորհրդավորություն, քայց չի ստեղծում միատիկական տրամադրություն:

Շանթը, փոխառելով որոշ սիմվոլներ, ընդգծել է դրանց բովանդակությունը, քայց մերկացրել, մաշկագերծել, ասել է՝ խորհրդագրկել: Մետերլինկի «Կույրերը» պիեսում առկա է մի կարևոր խորհրդանիշ՝ ծովը, որի ծայնն ամբողջատ լսվում է, որը վախեցնում է կույրերին, որպես անել, ագրեսիվ ուժ, դառնում է պայքարի, կռվի սիմվոլ: Նույն իմաստն ունի ծովը Շանթի երկում, քայց նրա մասին այնքան է խոսվում, իմաստն այնքան է քացատրվում, որ խորհրդանիշի ամբողջական արժեքը վերածվում է մանրադրամի: Մետերլինկը մեկ-երկու ռեսյիկներով և մի քանի հեղինակային նշագրումներով զգացնել է տալիս ծովի խորհուրդը, քայց այդ զգացումը ոչ թե թելադրվում ու քացատրվում է, այլ ծնվում է համդիսատեսի երևակայության մեջ:

«Հին աստվածներ»-ում առկա են գեղարվեստական սիմվոլներ՝ արև, ծով, «ունայնության փոս» (որի իմաստն անմիջապես քերամացի տրվում է), կույր, քայց դրանք չեն կարող այս դրաման դարձնել սիմվոլիստական: Հատկանշական է, որ Իշխանուհու և Վանահոր երկխոսությունը, պիեսի կենտրոնական տեսարաններից մեկը դուրս է թե՛ գեղարվեստական սիմվոլների ոլորտից, թե՛ սիմվոլիզմի մպատակներից և հիշեցնում է XIX դարի ֆրանսիական մեղոդրամների սիրային քացատրությունները: Շանթի մասին այսօրվա շփոթմունքի պատճառը որոշ գործող անձիք են՝ ճերմակավոր, միգանուշներ, հովիկներ, քայց իրականում դրանք ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ սովորական այլաբանական ակնարկներ, որ պիեսը մղում են լիրիկական ջրեր: Իսկ եթե քննելու լինենք պիեսի ընդհանուր ռճն ու տոնայնությունը, թերևս զգանք XIX դարավերջի նեոռոմանտիզմի շունչը: Եվ ի՞նչն է առավել ակնհայտ «Հին աստվածներ»-ում, եթե ոչ քնարականությունը՝ քացահայտ ու անքող: Ուրեմն լավ է ասել քնարական դրամա:

ՀԱՐՄՈՆԻԱՅԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԴՐՈՒՅԹՆԵՐԸ XX դարի ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԴԻՐՔԵՐԻՑ

Ռուզաննա ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

Երաժշտական արվեստը, որպես իրականությունը միջնորդավորված արտահայտող դիմամիկ երևույթ, մշտապես էվոլյուցիա է ապրում: Առավել խոշոր փոփոխություններ են տեղի ունենում XIX–XX դարերի սահմանագծում, երբ, կարծես, ժխտվում էին բոլոր մախկին մվաճումները և խաբխվում էր մախկին կարգավորված համակարգը: Այդ ժամանակաշրջանի երաժշտությունը չափազանց քաղո է: Արմատապես վերափոխվում են ակադեմիական նորմատիվները: Բարդանում է երաժշտական ուղղահայացի կազմակերպումը: Երաժշտագետներն առաջ են քաշում այնպիսի պրոբլեմներ, որոնց քացատությունը պահանջում է նոր մտեցում, որն իր հերթին հենվում է տեսական մտքի ավանդույթների վրա: Հասունացել է մախկին կայունացած հասկացությունների վերամայման անհրաժեշտությունը: Արդեն XX դարի կեսերից երաժշտագետները փորձում են քացատրել երաժշտության մեջ տեղի ունեցող երևույթները: Եթե մինչ այդ ժխտվում էր լադի, տոնայնության, հարմոնիայի, ֆունկցիոնալության գոյությունը XX դարի երաժշտության մեջ, ապա այժմ դրան հակադրվում է այլ վերաբերմունք՝ հարցի ավելի լայն մեկնաբանությամբ: Բազմաթիվ աշխատությունների հիմնական միտքն այն է, որ XX դարի հարմոնիան հնարավոր չի կանոնակարգել և քացատրծակ տեսքի բերել, ինչպես դասականը: Այստեղ տեղին չեն հստակ ունիվերսալ սահմանումները: Կարելի է դուրս բերել հիմնական սկզբունքը, սակայն հնարավոր է, որ դա էլ համընդհանուր բնույթ չկրի: XX դարը անհատականացման դար է բոլոր ասպարեզներում և, հատկապես, երաժշտության մեջ: Անհատական մտեցում է նկատվում ինչպես տարբեր հեղինակների ձեռագրերում, այնպես էլ միևնույն հեղինակի տարբեր ժամանակաշրջանների, ինչպես նաև նույն ժամանակաշրջանի տարբեր ստեղծագործություններում: Ամեն ինչ կախված է հեղինակի մտահղացումից, ստեղծագործական անհատականությունից, նրա առջև դրված խնդիրներից: Այստեղից էլ առաջ են գալիս բազմաթիվ տեսական համակարգեր, որոնք փորձում են քացատրել և միավորել XX դարի երաժշտության ողջ բազմազանությունը: Բոլոր տեսական համակարգերը միավորում են հիմնաբարային հասկացությունները՝ լադ, տոնայնություն, հարմոնիա, ֆունկցիա, որոնք վերամայման կարիք ունեն, այլապես կկորցնեն իրենց նշանակությունը:

Հաճախ կարելի է հանգել այնպիսի մտքի, որ XX դարի երաժշտությունը գերծ է որոշակի համակարգից: Սակայն անհնար է պատկերացնել երաժշտու-

բյուր՝ գրված առանց որևէ համակարգվածության, առանց որոշակի տրամաբանության: Իսկ երաժշտության համար միակ սպեցիֆիկ համակարգը լադն է: Այլ հարց է, որ XX դարի երաժշտությունը այքի է ընկնում քազմալադայնությամբ, երբ կողք-կողքի գոյատևում են և՛ մաժորա-մինորը, և՛ քազմաթիվ այլ համակարգեր: Ընդ որում, դրանք կարող են առկա լինել նույնիսկ մեկ ստեղծագործության մեջ, միևնույն ժամանակային հարթության վրա: Լադերից յուրաքանչյուրն այքի է ընկնում իր առանձնահատկություններով: Յանկացած համակարգ ընդգծվում է, առաջին հերթին, իր տարրերով և նրանց փոխհարաբերակցությամբ: Երաժշտական հիմքից, կայուն տարրից, որն ամպայման գոյություն ունի, կախված են բոլոր մնացյալ տարրերի բնույթն ու վարքը: Իսկ կայուն տարր լադերում կարող է լինել ոչ միայն համահնչյունը (ինչպես մաժորա-մինորային համակարգում), այլև մեկ տոնը (ինչպես, օրինակ, Հինդեմիթի ստեղծագործության մեջ), հնչյունաշարը (այսպես կոչված առոմալ երաժշտության մեջ, կամ մոդալ համակարգերում): Այդուհանդերձ, քազմաթիվ լադագոյացություններից կարելի է դուրս բերել բոլորին համապատասխանող, լայն սահմանում: XX դարում լադը, ինչպես և մախկնում, կատարում է ընդհանուր-տրամաբանական կազմակերպական դեր:

Լադի առաջին ձևակերպումը տալիս է Բ. Յավդրսկին՝ բնութագրելով այն որպես երաժշտական մտածելակերպի կազմակերպման սկզբունք: Ըստ նրա, լադը մարդու կողմից կազմակերպվող ներքին լսողական լարվածքն է՝ Յավդրսկին առաջին անգամ բնորոշում է լադի կայուն և անկայուն պահերը (ըստ երևույթին, հեղինակը նկատի ունի լադային ֆունկցիաները): Նրա համար լադը անկայուն ձգտող հնչյունների՝ դեպի տոնիկական կայուն հնչյունները լուծելու որոշակի ձև է:

Կ. Խուդաբաշյանը «Система модулей и ее использование в описании ладовой структуры народной песни» հոդվածում բերում է Յու. Տյուլինի բանավոր սահմանումը. «Լադը տոների և համահնչյունների որակական հարաբերությունների տրամաբանորեն դիֆերենցված համակարգն է»¹: Հեղինակի սահմանումը որոշ չափով մման է վերը նշվածին: Նա ավելացնում է, որ դա տոների և համահնչյունների ոչ միայն որակական, այլև քանակական հարաբերությունների համակարգ է: Նա իրավացի է, քանի որ առանց նրա կողմից նշված քանակական ցուցանիշների, որոնք են հնչյունաշարի ինտերվալային կազմը, հնչյուններէ միջև ընկած տարածությունը,

1. Sh'u B. Яворский. Избранные труды. М., 1987, т. 2, ч. 1, с. 228:

2. К. Худобашиян. Система модулей и ее использование в описании ладовой структуры народной песни // Традиции и современность. Вопросы армянской музыки. Ереван, 1996, кн. 2, с. 128.

աստիճանների քանակը, ամֆիտուսը (հնչյունաշարի ծայրի հնչյունների տարածությունը), լադի առանցքը (հեմակնետային հնչյունների միջև եղած տարածությունը), ամհմար է պատկերացմել լադը:

Յու. Խոլպպովը սիմետրիկ լադերի մասին հոդվածում նշում է լադի հիմնական հատկանիշները.

«1. Հնչյունների և համահնչյունների համակարգվածությունը:

2. Չգտումը դեպի իշխող կենտրոնական հնչյունը կամ ակորդը:

3. Լադի տարրերի տրամաբանական դիֆերենցիացիա (քաժամումը կայուն և անկայուն աստիճանների, ֆունկցիոնալությունը)»³: Ապա հեղինակը նշում է, որ լադը կարող է չունենալ որոշակի տոմիկա, որ ձգտումը դեպի իշխող հնչյունը միշտ չէ պարտադիր. քաժամումը կայունների և անկայունների մույնպես: Հետևաբար, նշված հատկանիշները շատ ճկուն են, ինչի շնորհիվ կարող են հարմարվել յուրաքանչյուր համակարգին:

Յու. Կոնի կարծիքով լադն իրենից ներկայացնում է իրական երաժշտական ստեղծագործությունների քազմաթիվ տեքստերից վերացականացված կառուցվածք: Նրա օրինաչափությունները խիստ բնույթ չեն կրում, նրանք արտահայտվում են միայն իմտոնացիայում որպես գերիշխող միտում այս կամ այն ոճում, այս կամ այն ժամանակաշրջանում⁴:

Էդ. Փաշկյանը լադը բնորոշում է որպես որոշակի իմտոնացիոն արտահայտչականություն կրող տարրեր քարձրության հնչյունների տրամաբանորեն դիֆերենցված հարաբերակցության համակարգ: Այս սահմանումը, ի տարրերություն մյուսների, թույլ է տալիս ներառել բոլոր երաժշտական ոճերը: Ընդհանրացնելով՝ լադը կարելի է բնորոշել որպես *երաժշտության հնչյունաքարձրության կազմակերպման համակարգ*:

Ի՞նչ է իրենից ներկայացնում հարմոնիան: Հարմոնիա հասկացությունը մեր ժամանակներում չի մույնացվում միայն համահնչյունների, նրանց հաջորդականությունների հասկացության հետ, ինչպես մախկնում էր: Արդեն նշել ենք, որ XX դարի հարմոնիայում հատուկ տեղ է զբաղեցնում պոլիֆոնիզմը, որտեղ գլխավոր դերը պատկանում է մեղեդային կապերին: Հարմոնիայի բնորոշումը որպես համահնչյունների տրամաբանական փոխկապակցվածություն արդեն հնացել է:

Առավել մոտ է իրականին Լ. Դյաչկովայի սահմանումը: Ըստ նրա, հարմոնիան ոչ քն միաժամանակ հնչող ուղղահայաց է, այլ ցանկացած իմտոնա-

3. Ю. Халопов. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессияна // Музыка и современность. М., 1971, вып. 7, с. 265.

4. См. Ю. Кон. Вопросы анализа современной музыки. Статьи и исследования. Л., 1982:

ցիւմն հնչյունաբարձրութեան կապակցում, որը մերառում է տարածական-
ժամանակային զուգադրումը ըստ հորիզոնականի, ուղղահայացի և անկու-
նագծի⁵: Այսպիսի լայն սահմանումը կարող է մերառել իր մեջ հարմոնիայի
բոլոր մասնավոր արտահայտումները, այդ թվում մաս սերիային: Ավելացնենք
միայն, որ հարմոնիան ոչ թե ցանկացած, այլ տրամաբանական, երաժշտա-
կանորեն իմաստավորված հնչյունային կապակցում է, քանի որ այն ընտրվում
է ոչ թե ազատ, այլ հիմնավորված:

Հարց է առաջանում, արդյո՞ք XX դարի հարմոնիայում գոյություն ունեն
ֆունկցիոններ, երբ հիմնական պահանջը գոմեղությունը, տոնոարյանությունն է:

Բազմաթիվ հեղինակներ համաձայն չեն ֆունկցիոնների բացակայության
մտքի հետ: Եվ նրանք իրավացի են, քանի որ եթե մենք ընդունում ենք
հարմոնիան որպես տրամաբանական կազմակերպվածություն, ապա պետք է
ընդունենք մաս նրա ֆունկցիոնալությունը, որի դեպքում յուրաքանչյուր տարր
ունի իր որոշակի դերը՝ ֆունկցիոն, ինչի շնորհիվ երաժշտությունը պահպանում
է մտքի որոշակիությունը: Ինչպես գրում է Յու.Կոնը, «քանի դեռ լսողությունը
ընկալում է համահնչյունների միջև կապերը, կարելի է խոսել հարմոնիայի
ֆունկցիոնալ բնույթի մասին»:

XX դարի երաժշտության մեջ ֆունկցիոնների մեծացման հետ մեկտեղ,
ֆունկցիոնները չեն վերանում, այլ՝ վերափոխվում են: Վերանում են ընդամենը
հին ֆունկցիոնալ կապերը՝ կախված կոնկրետ տոնալ-հարմոնիկ մյութից: Եվ
քանի որ XX դարի երաժշտության մեջ չկա միասնական հնչյունաբարձրու-
թյան համակարգ, ապա չկա մաս ողջ ժամանակաշրջանի երաժշտությանը
բնորոշ ընդհանուր ֆունկցիոնալ օրենք: Ոճերի անհատականացվածությունը
հանգեցնում է մաս լադային համակարգերի անհատականացվածության, ինչն
իր հերթին բերում է յուրաքանչյուր կոնկրետ համակարգից բխող ֆունկցիոնալ
փոխհարաբերակցությունների բազմազանության: Սակայն, այստեղ ևս
կարելի է վերհանել ոչ թե հիմնական օրենքը, այլ միասնական սկզբունքի վրա
հիմնված լայն հասկացություն:

Նախ և առաջ, հարկ է տարբերել «ֆունկցիա» և «ֆունկցիոնալություն»
տերմինները: «Ֆունկցիան» (Հ.Ռիմանի տերմինն է) միշտ ենթադրել է տվյալ
լադային համակարգում համահնչյունի դերը, տեղը և նշանակությունը: Որոշ
տեսաբանների կարծիքով (այդ թվում՝ Յու.Տյուլին, Ի.Սպաստրին) ֆունկցիո-
նալությունը ակորդների և տոնայնությունների լադային կապերի միագումարն
է, որտեղ կվինտային հարաբերակցություններն առանձնակի՝ դեր են
կատարում: Սակայն այս կերպ հնարավոր չէ բացատրել ֆունկցիոնալության

5. Տե՛ս *Л. Дзячкова*, Гармония в музыке XX века. М., 1989:

6. *Ю. Кон*, Продолжим дискуссию // Советская музыка, 1962, № 1, с. 32.

արտահայտումները այն համակարգերում, որտեղ որոշիչ են համարվում ոչ քի կվինտային, այլ՝ սեկունդային հարաբերակցությունները, որոնք, ինչպես հայտնի է, գերիշխում են XX դարի երաժշտության մեջ: Բացի այդ, կվինտային հարաբերակցությունների վրա հենվում էին տերցիային կառուցվածքի ակորդները: Մեզ անհրաժեշտ է գտնել օրինաչափություններ ցանկացած տիպի ակորդակազմավորման համար:

Լադի բնորոշ հատկանիշը, որի վրա հենված է երաժշտական ամբողջությունը, որպես զլխավոր հենքի, կայուն կենտրոնական տոնի, համահնչյունի առանձնացումն է, որը ենթարկում և ձգում է բոլոր մնացյալ տոներն ու համահնչյունները: Դրա հիման վրա ընկալողի գիտակցության մեջ երաժշտությունը առաջ է քերում ստեղծագործության ծավալման կանխորոշման հնարավորություն, արդեն ձևակերպված պատկերացումների հիման վրա նրա որոշակի տարրերի սպասում: Երաժշտության այդ հատկությունը՝ կանխորոշումը, Ա.Միլկան առաջարկում է անվանել ֆունկցիոնալություն⁷:

Ֆունկցիոնալության գործողության բնույթը, այսինքն, տվյալ տարրի հայտնվելու հավանականությունը կախված է այդ տարրի պարբերականության աստիճանից (կրկնության հաճախականությունից), կամ տարրերի որոշակի կապերից, որոնք իրենց հերթին կախված են ձգողականությունների հետ վարվելու առանձնահատկություններից: Տարբեր շրջաններում, տարբեր երաժշտական ոճերում կոմպոզիտորները յուրովի են օգտվում նրանցից՝ կամ լուծելով, կամ շրջանցելով: Բազմաթիվ անգամներ և մշտապես լուծելով ձգողականությունները՝ երևույթները միօրինակ են դառնում: Իսկ լուծման շրջանցումը անսպասելիություն է ստեղծում, ինչի հետևանքով և ստեղծագործությունը հնչում է առավել վառ և հետաքրքիր:

Հասկանալի է, որ ֆունկցիոնալության սահմանումը որպես կանխորոշման հատկություն, համապատասխանում է նրա արտահայտումներին երաժշտության բոլոր ոճերում և ոչ միայն ստեղծագործությունների սահմանափակ քանակին: Հետևաբար, այն լիովին կիրառելի է երաժշտության տեսության մեջ և ոչ միայն հարմոնիայի ասպարեզում:

7. Sbu' *А. Милка*. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982:

ՀՅՈՒՄՔԻ, ԱՍՏՂԱԶԱՐԴԻ ԵՎ ՇԵՂԱՆԿՅԱՆ ԴԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ
XII-XIV ԴԱՐԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԴԵԿՈՐՈՒՄ

Արամայիս ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

Լինելով առևտրական խառն կենտրոն՝ Անիմ կարիք ունեւ քարավանատների, հյուրանոցների, որոնք զեղեցիկ ձևավորվում ու հարդարվում էին: Կառուցվում էին նաև մեծահարուստների պալատները: Պահպանվել են Պարոնի, Սարգսի պալատները: Ըստ Ն. Մառի, Անիի քաղաքացիական շինությունները որոշակի ազդեցություն ունեցան պաշտամունքային ճարտարապետության զարգացման վրա: Հիմք ունենալով ժողովրդական շինարարական արվեստի ավանդույթները, մոնումենտալ շինությունները հարստացան դեկորատիվ հարդարանքի նորանոր ձևերով, որոնց հիման վրա ձևավորվեց ճարտարապետական ուրույն ոճ: Այն բնորոշվում էր կառուցողական նորույթներով և շենքերի արտակարգ ճոխ ու բազմաբնույթ քանդակազարդերով: Ինչ վերաբերում է ճարտարապետական նորույթներին, դրանց մասին գոյություն ունի մասնագիտական սովոր գրականություն, և տվյալ խնդիրը դուրս է մեր գիտական հետաքրքրություններից: Նշենք միայն, որ տարբեր բնույթի շինարարական կառույցները քարզործ վարպետների համար ստեղծում էին իրենց մտահղացումներն ու ունակություններն իրագործելու նոր հնարավորություններ: Անիմ ուսումնասիրած մասնագետները մշել են, որ ճարտարապետական դեկորի նոր մոտիվները ի հայտ եկան հիմնականում քաղաքացիական շինությունների ազդեցությամբ տակ: «Այդ դեկորը, — գրում է Ա. Յակոբսոնը, — ի հայտ եկավ XIII դարի եկեղեցական կառույցների պատերի զարդանախշերի մեջ մախրող շրջանի աշխարհիկ ճարտարապետությունից: Բավական է հիշել Բագրատունիների պալատի բազիլիկալ սրահը»:

Հայաստանում մոնումենտալ շինությունները քանդակազարդելով հարդարելու ավանդույթը հայտնի է հնագույն ժամանակներից: Սակայն ամեն դարաշրջանում դրանց բնույթը, ոճը, զարդաձևերը առանձնանում են որոշակի հատկանիշներով, որոնց ուսումնասիրությունները թույլ են տալիս տարբերել առանձին ժամանակաշրջաններին բնորոշ գծերը: Երբեմն միայն դեկորի առանձնահատկությունները օգնում են որոշելու հուշարձանի ստեղծման մոտավոր ժամանակը:

Հայաստանում մոնումենտալ շինությունները քանդակազարդելով հարդարելու ավանդույթը հայտնի է հնագույն ժամանակներից: Սակայն ամեն դարաշրջանում դրանց բնույթը, ոճը, զարդաձևերը առանձնանում են որոշակի հատկանիշներով, որոնց ուսումնասիրությունները թույլ են տալիս տարբերել առան-

ծին ժամանակաշրջաններին բնորոշ գծեր: Երբեմն դեկորի առամձնահատկությունները օգնում են որոշելու հուշարձանի ստեղծման մոտավոր ժամանակը:

Մեզ հետաքրքրող հուշարձանների հարդարանքի բնորոշ առամձնահատկություններից մեկը գումավոր քարերի օգնությամբ ստացվող խճանկար գարդերն են: Հայաստանը, որն ունի տուֆի տարբեր գույների ու երանգների մեծ պաշարներ, հնուց հայտնի է այդ հիմնալի շինանյութը օգտագործելու պրակտիկայով: Հաճախ նույն հուշարձանի հարդարանքը կատարվում էր միաժամանակ երկու եղանակով՝ և՛ գումավոր քարերից, և՛ փորագրությամբ, իսկ առամձին դնալընում փորագրությամբ կատարված զարդերը ներկվում էին: Այդպիսի եղանակներով ստեղծված դեկորատիվ հարդարանքները, դրանց հարստությունն ու բազմազանությունը առիթ դարձան, որ այդ դեկորի ոճը անվանվի «գեղանկարչական»: «Այդ ոճը, – գրում է Վ. Հարությունյանը, – բնութագրվում է եկեղեցական ու քաղաքացիական շենքերի շինանյութերի ու գունային կոլորիտի նույնությամբ, հարդարանքի միջոցների միասնությամբ, դեկորատիվ սկզբունքի լայն կիրառմամբ»²:

Մեր ընտրած ժամանակաշրջանի համար զարդաձևերի հիմնական տարրերը, անցնելով զարգացման երկարատև ուղի, ձևավորվել էին մի ամբողջ քարդ համակարգի մեջ: Ջաքարյանների օրոք ստեղծված ճարտարապետական հուշարձանների դեկորը ստացել էր արտակարգ նշանակություն: Այդ կապակցությամբ Ա. Յակոբսոնը գրել է. «Դեկորատիվ հարդարանքի խնդիրը, և նույնիսկ ավելին, ճարտարապետական շինությունների ճակատային մասի գեղարվեստական հարդարումը դառնում է այդ ժամանակի կարևորագույն խնդիրներից մեկը»³:

Հայտնի է, որ ճարտարապետական կառույցների զարդաքանդակների ուսումնասիրությունը օգնում է, իսկ որոշ դեպքերում դառնում միակ կովանդ տվյալ հուշարձանի ստեղծման մոտավոր ժամանակը որոշելու համար:

Բոլոր զարդաձևերը, ինչպես հայտնի է, հիմնականում բաժանվում են երկու մեծ խմբերի՝ երկրաչափական և բուսական: Դրանք հանդիպում են ինչպես առամձին–առամձին, այնպես էլ՝ միահյուսված մեկը մյուսի հետ: Երբեմն նրանց մեջ ներմուծված են լինում տարբեր տիպի կենդանազարդեր:

Ամենատարածված և հաճախ օգտագործվող զարդերից են տարբեր տիպի հյուսածոները: Դրանք պատկանում են հմագույն օրմանեմունքի թվին և կիրառվել են գրեթե բոլոր ժողովուրդների կողմից: Այդ պատճառով հյուսքազարդերը չի կարելի համարել որևէ երկրի արվեստի սեփականություն: Հմագույն հուշարձաններում հյուսքազարդը հանդիպում է պարզագույն տարբե-

2. Վ. Հարությունյան, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, 1992, էջ 282:

3. А. Якобсон. Указ. соч., с. 99.

րականերով՝ կազմված ընդամենը երկու ցողուններից, որոնց մի քանի օրինակներ բերված են Մ. Հասրաթյանի աշխատությունում⁴։ Ժամանակի ընթացքում այդ զարդը բարդացել է, հարստացել մեր մանրամասներով։ Ընդ որում, միևնույն հուշարձանի պատերին այն կարելի է տեսնել զանազան ձևերով։

Համեմատելով հայկական և վրացական երկրաչափական զարդերը, մասնավորապես հյուսվածքները, Յու. Բալտրուշայտիսը եզրակացրել է. «Վերլուծական ոգին ավելի քիչ է թափանցել Վրաստան։ Հատկապես օգտագործված են շրթալակցումով կազմված հյուսքերը։ Բազմանկյունների կառուցումը ավելի քիչ է, հյուսվածքը, ներհյուսվածքը և շրթալակցումն ապահովում են ավելի սերտ կապված, ավելի համասեռ մի համակարգի միասնականություն։ Հայաստանում, ընդհակառակը, այն ամբողջովին ներթափանցված է վերլուծական մտքով... Բազմանկյունները կատարյալ երկրաչափական են, յուրաքանչյուր գիծ հստակ է ու ճշգրիտ, յուրաքանչյուր տարր հեշտությամբ ըմբռնելի։ Հմտորեն կատարված հաշվարկը այստեղ մոտենում է չորության աստիճանի խստության»⁵։

Հայաստանում կիրառվող հյուսքազարդերի այդ հատկությունը իրոք զարմանալի է՝ որքան էլ բարդանում են դրանց հորինվածքները, հյուսքի համակարգը, այնուամենայնիվ, կարելի է ենթարկել մաթեմատիկական վերլուծության, ըստ երկրաչափական միավորների և տարրերի։ Մաթեմատիկական հաշվարկը կիրառվում է մաև այլ երկրաչափական զարդաձևերի կառուցման ժամանակ։ «Քանդակագործը երկրաչափ է, գրում է Յու. Բալտրուշայտիսը։ Նա փնտրում է մաթեմատիկական խնդիրների լուծումը և արձանագրում իր վարժությունները քարի վրա»⁶։

Ամենից շատ հյուսքազարդերը, իրենց բազում տարրերակներով, հարդարում են եկեղեցիների մուտքերի և պատուհանների շրջանակները, բարավորները, հանդիպում են այդպիսի զարդերը թմբուկների, անգամ ուղղակի պատերի վրա։ Հյուսքազարդերը հարդարում են մաև ճարտարապետական առանձին մանրամասները, ինչպես օրինակ սյուների խոյակները և խարիսխները, քիվերը և այլն։

Հաջորդ շատ տարածված մոտիվը, որ հանդիպում է XII–XIII դարերի հուշարձաններում, դա մի քանի գազաթանի աստղերից և այլ երկրաչափական ձևերից ստացվող զարդերն են։ Հինգ կամ վեց գազաթանի աստղերը

4. Տե՛ս *Մ. Ասրադյան*. Армянская архитектура раннего христианства. М., 2000, с. 133, 147, 148 և այլն։

5. *Յու. Բալտրուշայտիս*, Ուսումնասիրություն վրաց և հայ միջնադարյան արվեստի, 2003, Երևան, էջ 44։

6. Նույն տեղում, էջ 45։

համադրվում են շեղանկյունների կամ ութանկյունների հետ, ութ գազաթանի աստղերը՝ խաչերի: Նշված տարրերակներից առավել գեղեցիկ զարդերը ստացվում են ութ գազաթանի աստղերից ու խաչերից: Սկզբում այդ զարդերը, ինչպես արդեն գիտենք, կատարվում էին գունավոր քարերից: Հեռվից նայելիս նկատվում են այդ զարդերի միայն գունային հակադրությունները, սակայն մոտիկից կարելի է տեսնել, որ դրանք իրենց վրա կրում են մուրր բուսական օրմամբնություն (Պարոնի, Սարգսի պալատների, հյուրամեցի շքամուտքերում): Շքամուտքերի շրջանակները, երբեմն և բարավորները, աստղաձև զարդերով հարդարելու սովորությունը որդեգրվեց եկեղեցական շինարարության կողմից:

Ամբողջ զարդը կատարվում էր երեք շերտով. առաջին շերտը ներկայացնում է խորքը՝ ծածկված մանր և մուրր հյուսվածքներով, երկրորդ շերտը հիմնական զարդն է՝ կազմված ութ գազաթանի աստղերից և խաչերից, և երրորդ շերտը՝ աստղերի ու խաչերի վրա փորագրված մանր բուսական զարդերը: Այդ զարդաձևի ստեղծումը նույնպես պահանջում էր մաքեմատիկական հաշվարկներ:

Ջարդերի ուշադիր քննությունը քույլ է տալիս տեսնել քարի վրա աշխատող վարպետի նախնական գծագրական աշխատանքի հետքերը (երևում է գծված շրջանակը, նրա մեջ ութանկյունը, որից և կազմվում է ութգազաթանի աստղը):

Աստղաձև զարդը, ինչպես նկատել էր Ն. Տակարսկին, ծնունդ է առել, ըստ երևույթին, հայկական իշխանական պալատների պատերի վրա և շուտով ստացել լայն տարածում: Այդ զարդը կատարվում էր տարբեր նյութերի վրա՝ գունավոր քարերից և քանդակազարդումով: Բացի այդ, անցնելով մահմեդական արվեստի ոլորտը, այն կատարվում էր ջմարակված հախճաասլիկների վրա և ծածկվում գույնզգույն զարդերով: Հայ վարպետների շնորհիվ այն տարածվել էր նաև Փոքր Ասիայում և հայկական գաղութներում, մասնավորապես Դրիմում:

Խաչերի հետ համադրված աստղաձև զարդը հանդիպում է նաև մահմեդական արվեստում: Հետաքրքիր է, որ այդ զարդի խաչերը, համեմայն դեպս սկզբնական շրջանում, չէին մտահոգում մահմեդական վարպետներին, սակայն շուտով նրանք սկսեցին խաչերը փոխարինել այլ երկրաչափական զարդերով:

Հայկական մանրանկարչության մեջ այդ տիպի զարդերը հանդիպում են արդեն XI դարի վերջում - XII դարի սկզբում: Հնագույն օրինակների քվին են պատկանում Մատեմադարանի № 6264, № 10539 Ավետարանները և Մշո ճաղճնտիրը: Սկսած XIII դարից՝ այդ զարդը լայն տարածում գտավ և՛ բուն Հայաստանի, և՛ Կիլիկյան թագավորության տարածքում, իսկ XIV դարից՝ նաև Վասպուրականում:

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ЖАНРА АРМЯНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В 1960-х ГОДАХ

Нарине АВЕТИСЯН

В 1960-е годы намечается новый этап развития армянской фортепианной сонаты. Этот период был связан с утверждением жанра сонаты в творчестве отечественных композиторов, с их возрастающим интересом к инструментальной (симфонической, ансамблевой, камерной) музыке, с новыми тенденциями, проявившимися в армянской музыкальной культуре в целом.

Нужно отметить, что фортепианная соната, не выходя за рамки инструментальной музыки, адекватно другим жанрам камерной музыки отражала все тенденции, свойственные данной эпохе.

Поиски новых форм и средств выражения приводят к расширению и обновлению средств музыкального языка в творчестве армянских композиторов, к использованию стилистических и конструктивных норм, характерных для мировой музыкальной культуры данного периода. 60-е годы раскрыли новые горизонты перед отечественными композиторами. Армянская фортепианная соната впитала в себя принципы «зарубежной» додекафонии, алеаторики, сонористики, пуантилизма, атонализма и т. д., опосредованно повлиявших на музыкальный язык произведений композиторов данной эпохи. Но здесь необходимо сказать, что помимо внешнего воздействия на отечественную музыкальную культуру существовал наиважнейший процесс внутренней эволюции под непосредственным влиянием Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна, если не считать того, что последний был самым главным «законодателем» армянской советской композиторской школы.

В эти годы многие армянские композиторы продолжают испытывать интерес к жанру сонаты. Наряду с сонатами для скрипки и фортепиано А. Бабаджаняна, Т. Мансуряна № 1 и № 2, Ю. Казаряна; для скрипки соло — Э. Арутюняна; для альты и фортепиано — Т. Мансуряна; для трубы и фортепиано — Э. Арутюняна; для виолончели и фортепиано — А. Худояна, К. Хачатуряна, Э. Мирзояна, Э. Оганесяна, появляются фортепианные сонаты А. Хачатуряна, Л. Аствацатряна, В. Бабаяна, Ю. Казаряна, С. Шакаряна, Т. Мансуряна, Э. Аристакесяна.

За исключением сонаты А. Хачатуряна, которая явилась следствием уже давно оформившегося композиторского стиля, все остальные сонаты, написанные в данный период, несут на себе явный отпечаток тех новых тенденций развития отечественного музыкального искусства, о которых говорилось выше. Причем такая направленность сонат отнюдь не ослабила в них роли самобытных национальных красок, а даже способствовала выявлению новых жанровых граней, проявленных в среде новых выразительных средств.

В армянской фортепианной сонате 60-х годов заметна явная тяга композиторов к «рационалистичности», к строгости в организации музыкального материала. Четкость и лаконичность мышления благоприятствуют внедрению в музыкальную ткань средств выразительности, развивающей характерные черты музыкальной лексики XX века. Они связаны с творчеством Стравинского, Бартока, нововенцев, Хиндемита, Булеза и т. д. Параллельно в фортепианных сонатах, как и в других областях инструментальной музыки, армянские композиторы стремятся сохранить контуры классических жанров, сводимые к некой цикличности, подчас не соответствующей структуре традиционных сонатно-симфонических циклов, но заимствующей их общую концепцию: самостоятельность частей, связанных единством замысла; глубина образно-смысловых контрастов и сложность тонального развития; определенная логика темповой организации частей цикла в тонально-гармонических и образных связях.

Одним из интересных фортепианных сонатных циклов 60-х годов является произведение Л. Аствацатряна (1922–2002).

Соната-брева (1961) оп. 3 Л. Аствацатряна посвящена пианистке Марии Гринберг и ею же была исполнена в Москве. Своеобразное название сонаты-брева таит в себе ключ к разгадке стилистической направленности произведения. *Брева* как вариант названия нотного знака *brevis*, является напоминанием о западноевропейской музыке XIII–XVII веков, которая фиксировалась с помощью мензуральной нотации. Она применялась для записи полифонической и монодийной музыки. Так, соната-брева представляет собой единство двух начал — монодии как линейно-мелодического развития и полифонии — фактурной основы всего произведения, благодаря которым можно судить о приверженности не только традициям музыки XX века, в которой полифония являлась одним из

важнейших конструктивных неоклассицистских средств, но и традициям армянской профессиональной композиторской школы. Начиная с творчества Комитаса — основоположника армянского полифонического многоголосия — вплоть до рассматриваемого периода в отечественной музыке было создано множество произведений (А. Хачатуряна, А. Степаняна, Э. Оганесяна, А. Бабаджаняна, Л. Сарьяна, Э. Мирзояна, А. Арутюняна и др.), изобилующих полифоническими переплетениями музыкальной ткани.

Левон Аствацатрян как автор полифонической сонаты-брева, равно как и «Партиты» (1964), искусно сочетавших в себе принципы монодии, полифонии, а также гетерофонического и гомофонно-гармонического методов изложения, явился прямым продолжателем А. Бабаджаняна и А. Арутюняна. Соната-брева Л. Аствацатряна не выходит за рамки «камерности», сюитной цикличности, изысканности мелодических оборотов, отделанных в духе Рамо и Куперена.

Соната-брева Л. Аствацатряна представляет собой трехчастный цикл:

- I часть — Инвенция — *Andantino cantabile*,
- II часть — *Largo maestoso*,
- III часть — Фуга — *Con fuoco*.

Несмотря на нетрадиционные названия частей, отличающихся многообразием полифонических приемов и уподобляющихся различным жанрам барочных сюит, соната-брева содержит в себе явные черты традиционной сонатности, во-первых, благодаря ритмо-интонационной и образно-тематической общности частей сонаты, а во-вторых — контрастному сопоставлению тем внутри каждой части.

Образно-тематической общности композитор добивается с помощью первой темы Инвенции, которая красной нитью проходит через все произведение — в Коде II части, а затем в кульминации Финала (в увеличении), тем самым способствуя единству формы сонатного цикла.

Соната-брева представляет собой симбиоз полифонического, гомофонно-гармонического и гетерофонического методов изложения, тем самым ставя перед исполнителями сложную задачу правильного интонирования и выделения того или иного голоса, в зависимости от фактуры. Помимо многочисленных нюансов, композитором нередко даются оригинальные ремарки — *asuto* (пронзительно), *morendo* (замирая), *incalzando* (чарующе), *con bravura* (с

бравурностью), quasi trombe (подобно трубе), quasi trombone (подобно тромбону), влияющие на манеру исполнения отдельных разделов. И наряду с богатым спектром нюансов они представляют собой важные средства интонирования и звукоизвлечения.

Соната-брева Л. Аствацатряна явилась еще одним преломлением сонатного цикла сквозь призму полифонических форм.

Другим примером «конструктивной» лирико-философской сонаты является произведение Степана Шакаряна (р. 1935), написанное в 1964 году. Эта соната посвящена памяти Пауля Хиндемита, выдающегося композитора современности.

Соната была написана в период увлечения С. Шакаряна творчеством Хиндемита, ставшего, наряду со многими другими западными композиторами, доступным советскому слушателю именно на рубеже 50-х–60-х годов. Причиной же, по которой С. Шакарян обратился к западноевропейскому композитору, изначально стали его впечатления от репродукций триптиха Матиаса Нитхарда (1470/75–1528), украшавшего алтарь Изенгеймского монастыря. Эта же картина воодушевила в свое время Хиндемита, создавшего сначала оперу «Художник Матиас», а затем программную трехчастную симфонию. Закономерно, что программность симфонии Хиндемита, исходящая из названий полотен триптиха — «Концерт ангелов», «Положение во гроб» и «Искушение св. Антония», — опосредованно повлияла и на трехчастную структуру сонатного цикла армянского композитора, и на характер каждой части.

Соната Шакаряна стала созвучной тенденциям, проявившимся в данный период, и связанной с сочетанием «неоклассицистских» стилистических особенностей с принципами атонализма, напряженности диссонантных гармонических сфер, развитой хроматикой. Основным же является принцип «конструктивизма», непосредственно связанный с применением различных приемов полифонического письма и особенностей, свойственных различным полифоническим жанрам XVIII века, которые именно тогда начали отличаться универсальностью сочетаний полифонического и гомофонно-гармонического методов изложения.

С пианистической точки зрения, соната С. Шакаряна перед исполнителем ставит ряд задач, связанных в основном с широкой амплитудой перепадов фортепианной фактуры: от импровизационного лаконичного двухголосного музицирования до развитой

пассажной техники; от глубины, уравновешенности одноголосного изложения до сложных гетерофонических проведений; от хаотичности гомофонно-гармонической фактуры до «структурно четкой» полифонической.

Соната С. Шакаряна явилась интересным образцом в процессе развития армянской фортепианной сонаты. Это произведение отличается оригинальным прочтением сонатного цикла в лучших традициях отечественной и зарубежной музыки XX века.

Соната (1967) Тиграна Мансуряна (р. 1939), посвященная учителю — Л. Сарьяну, явилась, как и предыдущие сонаты Л.

Аствацатряна и С.Шакаряна, следствием совмещения принципов трехчастного сонатного цикла и современного претворения национальных традиций, прошедших сквозь призму новых стилистических направлений уже доступного «Запада». Но, в отличие от предшествующих конструктивно-неоклассицистских сонат упомянутых авторов, рассматриваемый опус Т. Мансуряна представляет собой ассоциативную модель экспрессионистической музыки нововенцев и их последователей¹.

Основным же методом построения сонаты Т. Мансуряна является не «конструктивность», а «рационалистичность». Если «конструктивность» в данном контексте позволяет совмещать новые и традиционные музыкально-технические средства в построении структурно четких, логичных, лаконичных, функционально оправданных форм, то «рационалистичность» отличается ограниченностью стилистического источника. В данном случае стилистическим источником сонаты Мансуряна является веберновский и раннебулезовский сериализм, отличающийся тенденциями (в дальнейшем получившими особое развитие в творчестве Булеза) алеаторического письма. Это в первую очередь проявляется в свободной ритмически-темповой организации музыкального материала сонаты (смотрите ремарку автора — «*Tempo colla costruzione della musica*»), постоянно сопровождающегося обозначениями типа *accelerando*, *tempo*, *ritenuto*, *meno mosso*, *sempre* и т. д., в альтернативе выбора протяженности *фермат*.

Однако некоторые разделы сонаты отличаются относительной

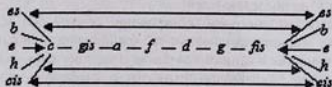
1. В отличие от «Айренгов», в которых ощущается полная гармония традиций старинной поэзии Н.Кучака и современного прочтения армянской средневековой музыки.

метро-ритмической упорядоченностью. В этом отношении показательна II часть сонаты, единственная расчлененная на такты, над которыми выписаны метро-ритмические обозначения с выдержанной метрикой (8/8; 5/8; 6/8; 3/8; 7/8; 6/8 и т. д.). Стабильная метрическая пульсация придает средней части сонаты особую напряженность повествования и динамику развития (преимущественно на *f*), благодаря чему эта часть приобретает значение драматургического центра произведения. Она также отличается особой насыщенностью фортепианной фактуры.

Что касается серийной техники, то композитор в сонате не придерживается строгих правил построения равноправных и равнозначных серий. Соната скорее представляет собой ассоциативную модель, в которой создается сонористический эффект серийности.

Например, I часть начинается фразой, окруженной одинаковыми аккордами, в совокупности составляющими 12-тоновую серию (A), которая далее не сохраняет своей 12-тоновости (B и C):

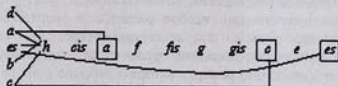
A — 12 — тоновая серия



B — 11 — тоновая серия

b es e h cis d fis g f as ces

C — 12 — тоновая серия с повторяющимися тремя тонами



Следует обратить особое внимание на то, что основными категориями являются не такие понятия как «тема», «партия», «фраза», а «тон», «звук», «обертон». То есть новое значение приобретает в армянской сонате проблема взаимоотношения звука и обертона. Именно ими и определяется первичность пуантилис-

тических, сонористических особенностей произведения, способствующих новой трактовке инструмента.

В данной сонате перед исполнителем не стоит уже проблема полнокровного озвучивания динамичных кульминаций, четкости и отработанности тем и пассажей, выносливости накала сквозных построений и т. д. Здесь главное — это умение создать камерность и интимность высказываний, филигранность и эфирность обертоновой «игры», прозрачность созвучий и аккордов, особую осмысленность люфтов, пауз и фермат, позволивших радикально переосмыслить традиционные понятия о музыкальном пространстве и времени.

Соната Мансуряна стала еще одной новацией 60-х годов, значительно обогатившей армянскую фортепианную сонату новой жанрово-стилистической трактовкой формы.

ԳԵՐՄԱՆԻԱՆ ԱՎԵՏ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆԻ
ՍՏԵՂՍԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ ԵՎ ԱՎԵՏ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆԻ
ՍՏԵՂՍԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԳԵՐՄԱՆԻԱՅՈՒՄ

Նարեկ ԹՈՎՄԱՍՅԱՆ

Հայ-գերմանական կրթական, գիտական, մշակութային և, մասնավորապես, երաժշտական կապերը դարերից եկող պատմությամբ ունեն:

Գերմանիայում են բարձրագույն կրթություն ստացել Կոմիտաս Վարդապետը, կաթողիկոս Գևորգ Չորեքյամը:

Գերմանիայի հետ ստեղծագործական սերտ կապերի մեջ էր մաս կոմպոզիտոր Ավետ Տերտերյամը:

Այսօր, տարիներ անց, հետադարձ հայացք մետելով XX դարի հայ երաժշտական արվեստի մլաճումներին, մեզ հասկանալի է դառնում, թե ով՝ ով է, և ում մեղքում է ազգային մշակությամբ իրական, ծանրակշիռ և ճանաչված ոչ միայն հայրենիքի սահմաններում: Ավետ Տերտերյամի ինքնատիպ և շողարձակող ստեղծագործությունը այսօր լայն տարածում է գտել աշխարհի տարբեր կողմերում: Սույն զեկուցման շրջանակներում մենք կանդրադառնանք Տերտերյամի և Գերմանիայի փոխհարաբերություններին, որոնք, սկիզբ առնելով մախաթ դարի երկրորդ կեսերին, շարունակվում և զարգացում են ապրում մեր օրերում մույնպես: Դրանք գրեթե ծնվել են կոմպոզիտորի օպերա գրելու գաղափարամտահղացման հետ միասին: Նախախնամության հրամանով այդ օպերան «Կրակն օդակում»-ն էր, սակայն մինչև այդ օպերայի ստեղծումը Տերտերյամը մտադիր էր երաժշտություն գրել Բերթոլդ Բրեխտի «Կուրաժ մայրիկը» թատերգության համար: Մտահղացումը մնաց չիրականացված, սակայն դուրսագնեղության գաղափարը չէր լքում կոմպոզիտորին: Նրան պարտւում գաղափարները հետագայում արտահայտվեցին «Ռիչարդ Շրյոդեր» բալետում՝ ըստ Շեքսպիրի և հատկապես «Երկրաշարժ» օպերայում՝ ըստ Հենրիխ ֆոն Զլայսթի «Երկրաշարժը Չիլիում» նովելի: Վերջինիս լիբրետոն գրել են Գերտա Օտեխերը և Ավետ Տերտերյամը, որին քննորոշ էին բեմադրական արվեստի վառ և ինքնատիպ մեկնություններ:

Տերտերյամի ստեղծագործության գաղափարը կարծես թե արտացոլվում է ամբնականից բնական փոխակերպման մեջ և բնականի վերարտադրման, որպես հասանելի գերմարդկային: Նրա երկերում հնչում է հայկական բանահյուսության և արդի հնչերանգների միաձուլվածքը: Ամհամատեղելի թվացող այս շերտերը, հակադրվելով՝ միաժամանակ փոխհարստացնում են միմյանց:

1. Սույն ուսումնասիրությունն իրականացվել է DAAD-ի Գիտնականների երկկողմանի փոխամակման ծրագրի շրջանակում:

Տերտերյանի երաժշտության կարևորագույն բաղադրիչը ժամանակն է, որը կատարողին և ունկնդրին կենտրոնացնում է հնչյունի ամսահման հմարավորությունների շուրջ:

«Եվրոպյան մոտացել է, իսկ հմարավոր է, որ երբեք չի իմացել, քե ինչ բան է հնչյունը: Այն համապարփակ երևույթ է: Ամենագեղեցիկ մեղեդին անգամ, ընդամենը մեկ վիճակ է՝ արտահայտում: Չկա այնպիսի մեղեդի, որն արտահայտի ամեն ինչ: Ամենը միայն հնչյունի մեջ է: Հնչյունն աշխարհի անվերջության, անսահմանի մեջ սուզվելու հմարավորությունն է», – մտորում է կոմպոզիտորը:

Տերտերյանի երաժշտությունը հոգեկան վիճակ չէ միայն, այլև մտավոր քացահայտում. սա էլ հենց գերմանական ավանդականին հարող երևույթ է, ուր մտավոր էմբրզիան կարծես քե իր մեջ է մերառում երաժշտական մյուսի ծայնահնչողական հատկանիշները: Այստեղ առանձնահատուկ նշանակություն ունի դամը, որը հիշեցնելով եկեղեցական զանգի հեռվից լսվող դողամջ, իրականում է՛լ ավելի է կենտրոնացնում ունկնդրի ուշադրությունը: Այն ունկնդրին ինքնատիպ մի աշխարհ է տեղափոխում, քացահայտելով նոր քացառիկ մակրոկոսմոս:

Հալլեի պետական օպերային քատրոնի պատվերով գրված «Երկրաշարժ» օպերայի (1984) բեմադրությունը երկարածվեց, սակայն հենց գերմանական այս քաղաքում բեմադրվեց կոմպոզիտորի «Կրակն օդակում» օպերան, որն իրականացավ դիրիժոր Հանս Վեցելի ղեկավարությամբ: Օպերայի կատարումը քացառիկ հաջողություն ունենալով, հանգեցրեց նոր պատվերի: Հինգերորդ սիմֆոնիան, գրված Լայպցիգի Գեվանդհաուզ համերգասրահի քացման առիթով, առաջին անգամ հնչեց կրկին Հալլեում՝ Քրիստիան Քյուրիգի ղեկավարությամբ:

Այս կատարումները սկիզբ դրեցին Տերտերյանի երաժշտության տարածմանը նաև Գերմանիայի այլ քաղաքներում: 1986-ին Չորթորդ սիմֆոնիան հնչում է Բեռլինում՝ Ալեքսանդր Լազարևի ղեկավարությամբ, իսկ 1987-ին՝ Շտրալզոմում՝ Հանս Ներդիխի ղեկավարությամբ: Վեցերորդ սիմֆոնիան կատարվում է 1991-ին Դույսբուրգում, Սերգեյ Պրոկոֆևի 100-ամյա տոնակատարությունների շրջանակում անցնող «Սերգեյ Պրոկոֆևը և Սովետական Միության երաժշտությունը» փառատոնում, կրկին Ալեքսանդր Լազարևի ղեկավարությամբ:

Գերմանական մամուլը լայնածավալ մեկնաբանում էր այս բոլոր իրադարձությունները: Ամվանի երաժշտագետ Հաննելորե Գեռլախը հրապա-

րակել է մի շարք մասնագիտական վերլուծություններ՝ նվիրված Տերտերյանի երաժշտությանը՝

1994-ի հունիսի 11-ից դեկտեմբերի 1-ը Տերտերյանն անցկացնում է Բրանդենբուրգում՝ ապրելով և ստեղծագործելով Վիպերսդորֆի ստեղծագործական տանը: Այստեղ կոմպոզիտորը ակտիվ հասարակական գործունեություն է ծավալում՝ ելույթներ է ունենում ռադիոյով և հեռուստատեսությամբ, դասախոսություններ կարդում, մերկայացնում երաժշտության իր աշխարհը և գաղափարները: Վիպերսդորֆում առաջին անգամ հնչում է Տերտերյանի երկրորդ լարային քառյակը՝ Բեռլինի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի երաժիշտների կատարմամբ: Հենց այստեղ է կոմպոզիտորը ծանոթանում երիտասարդ արվեստագետներ Կայ Գրեյնի և Կայ Ուլե Կոլշմիդտի հետ, որոնք դառնալով Տերտերյանի երաժշտության երկրպագուները, անգամ Տերտերյանի մահից (1994, դեկտեմբերի 11) հետո, 1996-ին ճամփորդում են Հայաստան, ավելի մոտիկից ծանոթանալու այն աշխարհին, որը ոգեշնչել է կոմպոզիտորին ստեղծելու իր երկերը և հետագայում Իրինա Տիգրանովայի հետ համատեղ հիմնադրում են Տերտերյանի երաժշտության քարեկամների միությունը:

Հենց ճակատագրական 1994-ին է Տերտերյանը պայմանագիր կնքում գերմանական «Mazur Media» ֆիրմայի հետ, որը պետք է ձայնագրեր և թողարկեր կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները: Եվ հենց այս տարի է կոմպոզիտորն արժանանում DAAD-ի ֆինանսավորմանը՝ հաջորդ տարին Գերմանիայում ապրելու և աշխատելու նպատակով: Ավաղ, քաղմաթիվ ծրագրեր մնացին չիրագործված: Սակայն վարպետի երաժշտությունը շարունակում էր գրավել նոր և նոր լսարաններ, ընդլայնելով իր իշխանության թիվ՝ ոլորտները և թե՛ աշխարհագրությունը: Այսպես, 1996-ին Բեռլինի արվեստի ակադեմիայում արվեստագետ Օլգա Պատուտվան իրականացրեց «Վերսիի 2» խորեոգրաֆիկ բեմադրությունը, որը հիմնված էր Տերտերյանի Հինգերորդ սիմֆոնիայի երաժշտության վրա:

1998-ին գերմանացի լրագրող Կորնելիա Մյուլլեռ Գյոդեկեն իր ամոսնո՝ երաժիշտ Հայնց Էրիխ Գյոդեկենի հետ միասին ստեղծում են Տերտերյանին նվիրված ինտերնետային կայքը՝ www.terterian.org:

1999-ին Դրեզդենում՝ «Երաժշտություն Տաջիկստանից, Ադրբեջանից, Վրաստանից և Հայաստանից» խորագրով ակցիային Դրեզդենի սիմֆոնիկ

3. Sbu H. Gerlach. Fünfzig sowjetische Komponisten der Gegenwart. Leipzig, Dresden: Ed. Peters, 1984. S. 496–505; *Idem*. Armenische Interpretation Kleistschen Stoffes. Gespräch mit Awet Terterjan // Theater der Zeit, 1987, № 10; *Idem*. Das "Darm" in der 6. Sinfonie von Awet Terterjan // Sowjetische Music im Licht der Perestroika. Duisburg, 1990, S. 145–154; *Idem*. Porträt – Awet Terterjan // MuG, 1997, № 10, S. 631–632:

մվագախմբի կատարմամբ հնչում է Տերտերյանի Երրորդ սիմֆոնիան՝ դիրիժոր Միխայել Հելմուտի ղեկավարությամբ: Այս կատարման լագերային ծայրասկավառակը հետագայում թողարկեց «Arte Nova/BMG» ընկերությունը: Նույն դիրիժորն ու մվագախումբը կատարեցին մահ Տերտերյանի Հինգերորդ սիմֆոնիան, 2005-ին:

Գերմանական «Deutsch-Armenische Korrespondenz» ամսագիրը մի շարք հոդվածներ է հրապարակել՝ մվիված Տերտերյանի երաժշտությանը:

Հաճախանում են քարեկամների միության անդամների այցերը Հայաստան: Երջարարծային 2003-ին Մյունխենի Գարտներալլաց թատրոնում, Գերմանիայում Հայաստանի ղեսպանության հովանու մերքո կազմակերպված հայ երաժշտության քարեգործական համերգին հնչում է Տերտերյանի Երկրորդ լարային քաղյակը, իսկ Բեռլինում կատարվում է կոմպոզիտորի Հինգերորդ սիմֆոնիան: Խորհրդամշարար հենց այդ մույն օրը՝ մարտի 16-ին, Մյունխենում, կրկին Գարտներալլաց պետական օպերային թատրոնում իրականացվեց Տերտերյանի «Երկրաշարժ» օպերայի առաջին բեմադրությունը:

Խոսելով Տերտերյան և Գերմանիա թեմայի շուրջ, անհմարին է չանդրադառնալ դիրիժոր Էկկեհարդ Կեմմին, որն էլ ղեկավարեց «Երկրաշարժ» օպերան՝ փայլուն կատարում և բեմադրություն, որի շնորհիվ, օպերան գրավեց իր ուրույն տեղը թատրոնի հայտագրում և արժանացավ «Տարվա լավագույն մշակութային իրադարձություն» պարգևին, իսկ Ավետ Տերտերյանը Միջագային թատերական ինստիտուտի կողմից հետմահու պարգևատրվեց Wolf Ebermann-ի մրցանակով:

Դեռևս 1986-ին անվանի դիրիժորն այցելել էր Հայաստան, հատուկ Տերտերյանին հանդիպելու մպատակով և զգալու այն խորհուրդը, որը պարփակված է մրա գործերում:

Այսօր, հանդիսանալով Տերտերյանի երաժշտության ամենաակտիվ տարածողներից մեկը, մանստրո Կեմմը շարունակում է իր մշակութային կապերը Հայաստանի հետ: Երևանում մա ղեկավարել է Տերտերյանի Երկրորդ

4. Sh'u L. Baucke. Perspektiven nach oben. Ausgewählte Terterian-Sinfonien auf CDs. Selected Symphonies of Terterian on Compact Discs // Deutsch-Armenische Korrespondenz, 2001, № 3 (113), S. 45; H.-E. Godecke. Avet Terterian und die westliche Moderne – ein Vergleich zweier Musikkulturen // Deutsch-Armenische Korrespondenz, 1999, № 2 (104), S. 38–39; Զ. Զ. Ein Fenster zu vorchristlichem Wissen // Deutsch-Armenische Korrespondenz, 2000, № 3 (109), S. 46; E. Klemm. Avet Terterian – Musikalischer Seismograph Armeniens // Deutsch-Armenische Korrespondenz, 1999, № 2 (104), S. 37–38; Զ. Զ. Awet Terterjan. Musiker, Seismograph, Prophet. Saarbrücken: Pflau-Verlag, 2003; K. Kuhn. "...geht der menschliche Geist nun auf wie eine schöne Blume" // Deutsch-Armenische Korrespondenz, 2002, № 3 (116), S. 44–45:

սիմֆոնիան՝ Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության կազմակերպած կոմպոզիտորի 75-ամյակին նվիրված տոնակատարությունների շրջանակում և հանդես եկել «Ավանդույթներ և նորարարություն» գիտաժողովին Տերտեղյանի «Երկրաշարժ» օպերայի և սիմֆոնիաների կապերի վերաբերյալ զեկուցումով: Այս տարվա վերջին Կլեմմի ջանքերով Դրեգդենի Ս. Լուկաս եկեղեցում կկայանա Մուրր Ծննդյան համերգ, որտեղ կհնչեն Բախի Ս. Ծննդյան օրատորիան, Տերտեղյանի 6-րդ սիմֆոնիան և շարականներ՝ Աննա Մայիլյանի կատարմամբ:

Տերտեղյան երևույթի թեման շոշափվում է նաև Գերմանիայում անցկացվող տարաբնույթ գիտաժողովների, սիմպոզիումների և ֆորումների ընթացքում: Այդպիսիներից են, օրինակ «Wege zueinander/Die Deutsch-Armenischen Beziehungen heute» կոնգրեսը, Evangelische Academie Tutzing ընկերության գիտաժողովը:

Այս տարի ամռանը ինձ բախտ վիճակվեց մերկա գտնվելու Մյունխենի քաղաքական պալատի Հերկուլես դահլիճում Տերտեղյանի Ութերորդ Սիմֆոնիայի կատարմամբ: Հնարավոր չէ բառերով բացատրել այն մթնոլորտը, որը տիրում էր դահլիճում: Միաձուլված լինելով մոզակա երաժշտության զարկերակով, երաժիշտները՝ Բավարիայի ռադիոյի սիմֆոնիկ նվագախումբը, դիրիժորը՝ Խոսե Սերեքիերը և ունկնդիրները՝ ավելի քան 1000 հոգի, ավելի ու ավելի էին զմայլվում հնչյունի անսահման զորությամբ: Սիմֆոնիայի ավարտին՝ հարվածայինի պիանիսսիմո հնչյունների մերքո, դահլիճի լույսը դանդաղ մարեց, բոլորին պարփակելով բացարձակ խավարի և կատարյալ լռության մեջ: Այդ պահին ժամանակը կորցնում է իր ուժը, և հայտնվում են հավերժական էմիզմայի առջև, որի պատասխաններն, ըստ Տերտեղյանի, յուրաքանչյուրս պետք է գտնենք մեր մեջ:

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻ ՊԱԼԱՏՆԵՐԻ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԻ ՉԵՎԱԳՈՅԱՑՈՒՄԸ

Արեգ ՀԱՄԲԱԹՅԱՆ

Վաղ միջնադարի հայկական պալատական համալիրների (գմբեթներով դահլիճ, շրջապատված սեմյակներով) հորինվածքի մասին, դեռ մինչև Արուճի և Դվինի պալատների պեղումները և մրանց գիտական շրջամատույրյան մեջ դնելը, գրել է Թ. Թորամանյանը՝ ծանոթ լինելով միայն Ջվարթնոցի ներսեսաշեն պալատին:

Թ. Թորամանյանը գրում է ընդհանրապես հայկական պալատների հորինվածքի մասին՝ հենվելով նաև հայ պատմիչների տակավաթիվ տեղեկությունների վրա: Ըստ նրա՝ պալատի «դահլիճը մի ընդարձակ սրահ էր, ուր կնստեր թագավորն իր ավագանիներով... դահլիճին մեջ կընդունեին բոլոր պաշտոնական և անպաշտոն մարդիկ, այս հատկությամբ դահլիճը այժմյան իմաստով, պետք է հասկանալ ընդունելության կամ ունկնդրության սրահ...»¹:

Խոսելով պալատների առջև սրահների առկայության մասին՝ Թ. Թորամանյանը նշում է, որ «կա սրահի մի ուրիշ ձևը, որ երեք կողմնն փակ՝ մեկ կողմնն քացոթյա և կամարակապ սյուների վրա հարկածածուկ էր: Այս ձևի սրահները սովորաբար արքունի հրապարակի որևէ մի կողմին վրա կգտնվեին, ուրկից անցնելով կտնվեր ապարանքի այս կամ այն բաժանմունքը...»²:

Ինչպես տեսնում ենք, Արուճի պալատի հյուսիսային կողմի սյունասրահը համապատասխանում է Թ. Թորամանյանի այն բնորոշմանը, որտեղ, ըստ նրա, «պաշտոնական գործերով ապարանք եկողներ առժամապես կնստեին»³:

Դվինի և Արուճի պալատների դահլիճների վերակազմության համար կարևոր է նաև Թ. Թորամանյանի դիտողությունը մրանց լուսավորության մասին. «եղած վկայությունները առհասարակ ցույց կտան, որ լույսը սովորաբար վերևն կստացվեր»⁴:

Ինչպես տեսնում ենք, Թ. Թորամանյանի այս դիտողությունները լրիվ համապատասխանում են Արուճի պալատի հորինվածքի ներկայացված վերակազմությանը:

Դվինի և Արուճի պալատական համալիրների հատակագծային հորին-

1. Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Երևան, 1948, հ. 1, էջ 356:

2. Նույն տեղում:

3. Նույն տեղում:

4. Նույն տեղում, էջ 354:

վածքի ձևագոյացման հարցը առաջինը քննարկել է Ա. Յակոբսոնը: 1950 թվականին Հայաստանի V–XVII դարերի ճարտարապետությանը նվիրած իր աշխատությունում Դվինի և Ջվարքմոցի պալատները համեմատում է Ասորիքի V–VI դարերի քնակելի համալիրների հետ և մամուլային գտնում նրանց հատակագծային հորինվածքներում: Միաժամանակ, Ա. Յակոբսոնը ընդհանրություններ է տեսնում վաղմիջնադարյան հայկական և սասանյան պալատների միջև, մասնավորապես Սեռվիստանի պալատի հետ: Սակայն նշում է, որ, օրինակ, Ջվարքմոցի պալատի կառուցողը «...չի պատճենահանել սիրիական կամ պարսկական մոտիվները՝ պալատի նրա հատակագիծը միանգամայն ինքնուրույն է, որովհետև ելնում է տեղական շինարարական ավանդույթներից: Նմանության առանձին գծերը միանգամայն բացատրվում են այն խնդիրների ընդհանրությունից, որոնք եղել են միմյանց մոտ իրենց հասարակարգով և իշխող դասակարգերի գեղարվեստական մշակույթով և սերտորեն միմյանց կապված այդ երկրների պալատների կառուցողների առջև»:

Սակայն Ա. Յակոբսոնը 1976 թվականին արդեն գրում է ասորական քնակելի մոնումենտալ ճարտարապետության՝ հայկականի վրա ունեցած ազդեցության մասին: Որպես օրինակ նա բերում է Հարավային Սիրիայում գտնվող Ումմ իս-Սուրաբի քաղվիկային հյուսիսից կից վանական քնակելի համալիրը, որի հատակագիծն առաջին հայացքից շատ մեծան է Դվինի և Արուճի պալատներին⁵: Ասորական այս քնակելի համալիրն ուղղանկյուն, արևելքից արևմուտք ձգված հատակագիծ ունի, որի ներքին բակի շուրջը, չորս կողմից, տեղադրված են քնակելի մեկ-երկու հարկանի սենյակները: Բակը ներսում, ողջ պարագծով, ունի սյունաշար (երկայնական ուղղությամբ 8, լայնական՝ 4 սյուններով):

Սակայն մամուլային արտաբուստ է, որովհետև տարբերությունը պալատների հորինվածքներում քավական էական են, ինչպես ճարտարապետական, այնպես էլ ֆունկցիոնալ տեսակետից: Առաջին՝ հայկական պալատներն առանձին կանգնած շինություններ են, իսկ սիրիականը՝ անմիջականորեն կից է եկեղեցուն: Երկրորդ՝ Հայաստանում պալատների համալիրները կազմակերպված են երկայնական՝ արևելք-արևմուտք առանցքի շուրջը, և սենյակները կից են դահլիճին միայն երկու՝ հյուսիսային և հարավային կողմերից, իսկ Սիրիայում, ինչպես Ումմ իս-Սուրաբում, այնպես էլ Ա. Յակոբսոնի բերած մյուս օրինակում՝ Իտ-Տուրայում, շրջապատում են ներքին բակը չորս կողմից:

5. А. Якобсон. Очерк истории зодчества Армении V–XVII веков. М.–Л., 1950, с. 51.

6. А. Якобсон. Армения и Сирия. Архитектурные сопоставления // Византийский временник. М., 1976, т. 37, с. 201–202.

Եվ ամենակարևոր տարբերությունը՝ եթե հայկական պալատներում հորինվածքի միջուկն ընդունելությունների դահլիճն է, ապա ասորականներում՝ բաց բակը, ընդ որում, Ումմ իս-Սուրաբում բակում ջրավազան է կառուցված:

Ս. Մնացականյանը վաղմիջնադարյան հայկական պալատների հորինվածքների զուգահեռները տեսնում է Պարսկաստանում, հիմնականում սասանյանների պալատական համալիրներում (Սերվիստան, Տիգրան), որտեղ ևս երկարավուն դահլիճի երկու կողմում դասավորված են քմակելի սենյակները⁷: Սակայն պարսկական այս պալատների դահլիճները մեծ մասամբ ոչ թե սյունազարդ են, այլ թաղածածկ, և երկրորդ, ամենակարևորը, տեղի շոգ կլիմայական պայմաններին համապատասխան՝ կենտրոնական դահլիճները ճակատային կողմից բաց են:

Ս. Մնացականյանը հայկական և սասանյան պալատների ճարտարապետության ընդհանրությունները միանգամայն ճիշտ քացատրում է ոչ թե միայն ընդօրինակության արգասիք լինելով, այլ հայ-պարսկական ֆեոդալական վերնախավի կենցաղի ճաշակի ընդհանրություններով, որոնք հաստատվում են մատենագրական բազմաթիվ տեղեկություններով և մյուսական մշակույթի տվյալներով⁸:

Իտալացի հետազոտող Մարիո Դ'Օմեֆրիոն, որն ուսումնասիրություն ունի հայկական վաղմիջնադարյան պալատների վերաբերյալ, ընդունում է, որ վերջիններս իրենց ճարտարապետությամբ կրել են սասանյան մամանտիպ կառույցների ազդեցությունը⁹: Միաժամանակ, նա հերքում է ուրարտական և վաղ միջնադարյան Հայաստանի պալատական ճարտարապետության անմիջական կապը՝ գրելով. «տեղական ժառանգությունը Հայաստանի և Ուրարտուի բնակելի ճարտարապետության մեջ քացատվում է... Այսպիսի կենտրոններ, ինչպեսիք են Էրեբունին կամ Կարմիր Բլուրը, որոնք զարգացել են որպես տների սպոնտան կուտակումներ, չեն կարող միջնադարյան Հայաստանի արքունիքների համար մոդել ծառայել: Իրականում, ինչպես ցույց է տալիս Գառնիի օրինակը, ուրարտական քաղաքների տիպաբանությունն արդեն I դ. մ.թ.ա. լրիվ դեռ էր նետված»¹⁰:

Հայկական վաղ միջնադարյան պալատների հորինվածքը՝ դահլիճ, երկու կողմերում սենյակներ, ունի այնքան պարզ և ֆունկցիոնալ տրամաբանված

7. Տե՛ս Ս. Մնացականյան, ԴՎՄԻ պալատի կառուցման ժամանակի մասին // Պատմա-բանասիրական հանդես, 1974, № 2, էջ 248:

8. Նույն տեղում:

9. Տե՛ս Մ. Դ'Օնոֆրիո. Несколько армянских дворцов V—VII веков. Ереван, 1978, с. 17—18:

10. Նույն տեղում, էջ 17:

հորինվածք, որ այն որևէ տեղից ընդօրինակելու կարիք չկար: Այստեղ միայն կարևորը դառնի՞ր ծածկի ձևի խնդիրն է, որն էլ ունի զուտ տեղական՝ ավանդական, ժողովրդական քմակելի ճարտարապետությունից բխող լուծում: Դա հայկական քմակելի տան կենտրոնական սենյակի՝ գլխատան ծածկի «հազարաշեն» ձևն է, որի հաջորդական դասավորությամբ հայ ճարտարապետները կարողացել են միաժամանակ ծածկել զգալի թռիչքներ ու ստանալ ամծրևաջրերի հեռացման ամհրաժեշտ թեքությունը¹¹:

Հայկական ժողովրդական քմակելի տան փայտագմբեք ծածկը, որը հատկապես տարածված էր քառակուսի հատակագծով գլխատներում և իրականացված էր՝ չորս հզոր փայտե սյուների վրա, ունեցել է նաև հաջորդական դասավորությամբ «հազարաշեն» համակարգի մեկից ավելի գմբեքներով լուծում: Օրինակ՝ Արևմտյան Հայաստանում, Էրզրումի մոտ գտնվող Կարճկան գյուղի Դարիքջամյանի տունը քաղկացած է միմյանց ուղղահայաց և կից՝ երկու ձգված դառնի՞ց, որոնք ծածկված են՝ մեկը (8 x 12 մ ներսի չափերով) հաջորդաբար դասավորված երեք փայտե գմբեքներով, մյուսը՝ երկու մմանատիպ գմբեքներով¹²:

Սակայն քմակելի տան ճարտարապետության մեջ մշակված այս կոմստրուկտիվ համակարգը կիրառվել է նաև աշխարհիկ մոմուսենտալ ու եկեղեցական շենքերում ևս: Բրզան «հազարաշեն» տիպի փայտե երկու գմբեքով են ծածկված Կարինի իջևատունը, Վանի մի շարք եկեղեցիներ, որոնց թվում տպավորիչ իմտերիներով առանձնանում է Հայկական արվարձանի եկեղեցին: Բրզան փայտե գմբեք ունի Հայաստանի Հանրապետությունում Գեղարքունիքի մարզի Լճաշեն գյուղի եկեղեցին, Իրանի տարածքի հայաքմակ Նախիջևան-Թափա գյուղի եկեղեցին և այլն:

Հետևաբար, հայկական միջնադարյան և XVII–XIX դարերի մոմուսենտալ աշխարհիկ և եկեղեցական շենքերում «հազարաշեն» համակարգի բրզան փայտե գմբեքներով ծածկերի կիրառումն ունի զուտ տեղական ծագում՝ պայմանավորված Հայաստանի V–VII դարերի ճարտարապետության ժառանգորդական զարգացմամբ: Իսկ Արուճի և Դվինի պալատական համալիրների հորինվածքների համանման լուծումները ցույց են տալիս, որ վաղմիջնադարյան Հայաստանի ճարտարապետությունը զարգացել է ոչ միայն եկեղեցական շենքերի, այլև աշխարհիկ մոմուսենտալ կառույցների համար որոշակի տիպերի մշակման ուղղությամբ¹³:

11. Մ. Մնացականյան, Ջվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1971, էջ 251:

12. Վ. Հարությունյան, Դվինի V–VII դդ. ճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, 1950, էջ 72–74:

13. Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, 2002, հ. 2, էջ 25:

ПОСТМОДЕРНИЗМ В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ

на примере произведений В. Шарафяна и Т. Мансуряна

Артур АВАНЕСОВ

Термин «постмодернизм», характеризующий направление, а точнее, состояние творческой мысли нашей эпохи, удивляет своей этимологией. Соединяя латинскую приставку «post» — «после» с французским «moderne» — «современный», он, фактически, может быть понят как определение искусства, создаваемого в настоящем времени, но не порожденного им, заведомо существующего в будущем. Причем приставка «post» не указывает на футуристическую направленность в будущее, свойственную для модернизма; совмещение в одном термине двух разновременных плоскостей придает ему надвременное значение. Иначе говоря, если для модернизма на первом плане стояла проблема современности, то постмодернизм подразумевает преодоление привязанности к какой-либо эпохе. С другой стороны, именно в искусстве периода модернизма идея полной свободы творчества была возведена в абсолют. И если Т. Адорно в свое время отмечал, что «вся мощь новой музыки представляет собой отказ»¹, то можно предположить, что «отказ» современного искусства заключается в отказе от отказа, что несколько больше, чем «смирение».

Еще в 1940-е годы Э. Фроммом был описан феномен «бегства от свободы», «свободы от оков доиндивидуалистического общества, которое одновременно и ограничивало [человека], и обеспечивало безопасность и покой»². В случае с искусством это бегство было совершено с целью обретения творческой свободы на новом уровне. Что же представляет собой искусство постмодерна — запоздалую сублимацию социальных явлений начала XX века? Бегство от свободы с целью освобождения больше напоминает дзэнский парадокс. И однако же, это довольно часто характеризует феномены, присущие искусству начала XXI столетия.

С 1960-х годов армянская музыка оказалась частично вовлечена в инновационные процессы авангарда. Однако, если к 80-м годам

1. Т. Адорно. Философия новой музыки. М., 2001, с. 188.

2. Э. Фромм. Бегство от свободы. Человек для себя. Минск, 2000, с. 7.

оказалось сформировано целое поколение композиторов, претворивших в своем творчестве достижения авангарда, то на период постмодерна о таком поколении говорить не приходится. Быть может, здесь имеет значение некая расплывчатость самого понятия «постмодерн», не указывающего на какую-либо стилистическую направленность. Постмодерн подразумевает конструктивное преодоление опыта модерна. Далеко не всем шестидесятиникам-семидесятиникам удалось или имело смысл совершать это преодоление. В числе тех немногих, в чьей музыке эта метаморфоза оказалась наиболее органичной, следует назвать Тиграна Мансуряна. Можно констатировать, что внутренняя эволюция этого композитора во многом совпала с идейной сферой, общей для композиторов нашего времени.

Что касается В. Шарафяна, то его музыку нельзя назвать «постмодернистской» в строгом смысле. С последней ее роднит лишь схожесть концепций. Если приход Т. Мансуряна к новому видению музыкального искусства произошел в результате творческого перерождения, то для Шарафяна авангард оказался не преодолен, а избегнут в пользу изначально иных ориентиров.

В данной работе нас интересует проблема творческой свободы композитора при поиске нового музыкального языка. С этой целью нами выбраны два произведения: Концерт для струнных и двух фортепьяно В. Шарафяна (2002) и Фантазия № 1 для фортепьяно и струнных Т. Мансуряна (2003). Исследуемые особенности проявляются в них наиболее масштабно, так как поиск языка обострен проблемой выстраивания крупной формы. В исследуемых сочинениях нас занимают поиск свободы музыкального материала и новые качества музыкальной формы, обусловленные ее освобождением от стереотипов.

При анализе обоих сочинений следует отметить в них наличие явных исторических аллюзий уже на уровне целого. Так, барочный состав оркестра с двумя клавирами у Шарафяна апеллирует к двойным концертам XVII–XVIII веков. У Мансуряна иные ориентиры – это жанр инструментальной фантазии в творчестве Моцарта и Шуберта. Эти аллюзии выступают лишь в роли предпосылок, не побуждая авторов прибегать к стилизации или коллажу – явлениям слишком грубым для нашей эпохи, когда коллажные швы заменены на гладкий *copy/paste*. Иначе говоря, если для Берио и Шнитке было

важно подчеркнуть заимствованный материал как отторгающийся от контекста, то здесь вуалированием резких сопоставлений и внедрением в инфраструктуру достигается ощущение единства с творческой мыслью всех времен. Причем в историческую аллюзию может превратиться любая композиционная деталь. Так, контролируемая алеаторика в партии струнных Концерта Шарафяна воспринимается не как техническая особенность, перенятая у польского авангарда 60-х годов, а как память о безвозвратно ушедшем, играя практически ту же роль, что и «барочные» мелизмы у поочередно солирующих скрипок. Видеть все эпохи на равном отдалении — «оптический обман» периода постмодерна.

Основная идея Концерта — дефигурация темы, строящейся по типу мелизматических мелодий медленных частей барочных концертов. Причем размывание ее контуров начинается уже с первого такта — путем образования гармонических наслоений и вязкой расплывчатости ритмического рисунка. Последовательное внедрение этого принципа приводит к драматизации развития. Саму идею невозможно назвать новой. Любопытно скорее соотношение методов развития с формой целого.

Форму Концерта графически можно изобразить в виде трех сцепленных дуг. На вершину каждой из них приходится кульминация, по краям — спады динамического напряжения. Причем наличествуют две интересные особенности: 1) каждый новый спад представляет собой постепенное искажение — сперва «темы», а потом искажающего ее промежуточного материала, 2) с каждым новым витком развития кульминации сжимаются в темповом отношении, а «зоны покоя» укорачиваются. Как бы сокращаются периоды «распада» формы.

С другой стороны — «распад» начальной темы в кодах сонатных *allegro* — черта, присущая ряду австронемецких классиков и романтиков, и особенно Шуберту. О Шуберте в Концерте интонационно напоминают также растянутые группето струнных во второй «зоне покоя». Благодаря почти геометрической регрессии последних выстраивается удивительная «регрессирующая симметрия». Эти четыре зоны можно условно определить как: 1) искажение барочного концерта, 2) искажение шубертовской ритмоинтонационной формулы, 3) искажение материала, искажающего барочный

концерт, 4) шубертовский распад формы в коде, построенной на искажающем материале. Итак, происходит поочередная деформация двух начал: барочного и шубертовского, перемежающаяся всплесками кульминаций. Оригинальность данного формообразования заключается в том, что произведение фактически лишено начала. Постепенное искажение уже искаженной модели подсказывает наличие недеформированного оригинала, существующего для данного сочинения как абстракция. Шарафян не цитирует ни барокко, ни Шуберта, и не перенимает у них конструктивные принципы; Концерт прорастает из них как семя. Так в одном времени начинает наличествовать другое, как виртуальный композиционный элемент.

Сравнивая Концерт с Первой фантазией Мансуряна, невозможно не заметить в нем все же некой наивности, позволяющей композитору порой излишне «доверять» случайным сочетаниям звуков. В этом смысле Фантазия представляет собой полную противоположность Концерту, будучи выписанной точно и просто. Гораздо сложнее разобраться в источниках вдохновения этой музыки. Фантазия двухчастна, и из перечисленных самим автором образных воздействий в ней можно отметить — для первой части — ашугское пение и искусство игры на таре, китайскую пейзажную живопись, сонорику Дебюсси, поздние интермеццо Брамса, а для второй — интонационную сферу песен Комитаса и пианизм Яначека. На деле же таких воздействий куда больше. Причем они отнюдь не лишают музыку оригинальности и силы эмоциональной выразительности. Напротив, произведение можно считать одной из вершин армянской музыки последних десятилетий.

Что же тогда означает для композитора это обилие внешних ассоциаций? На первый взгляд, упорная склонность к соотносению композиционных особенностей с искусством прошлого может показаться в чем-то мазохистской. Но это верно только для мышления эпохи модернизма с его гипертрофией индивидуального начала. Обилие стилистических ссылок в постмодерне играет совершенно другую роль. Здесь они являются выражением неотделимости музыки нашей эпохи от мышления всех времен. Мы полагаем, что такое видение напрямую связано с эпохой интернета, когда контакт между культурами более не скован пространством.

Еще одна важная особенность Фантазии — постоянное сдерживание пафоса. Эта черта часто слышна в миниатюрах немецких роман-

тиков, в частности в вокальной и фортепианной музыке Брамса, где огромная экспрессия достигается именно путем сдерживания эмоционального порыва. Мансурян осуществляет довольно сложную задачу — переносит эту особенность в крупную форму. Поэтому выразительность формы освобождается от стереотипов, отказываясь от сонатной завершенности. Принцип недосказанности в целом присущ Фантазии, заканчивающейся на медленной части. Но это не подразумевает неполноценности формы: цикличность сонаты заменяется логикой чередования света и тьмы. А долгая мелодическая линия, приводящая в конце Фантазии к тональности *Ges-dur*, создает редкое по красоте и тонкости воплощения рождение света.

Вообще, игра света и тени — основная образная линия Фантазии. Она проявляется во многих деталях. Отметим только две из них: 1) репетиции одного и того же звука у разных инструментальных групп, где одна вступает на сильные доли, а другая — синкопами на слабые, и 2) тритоновое отдаление первой части от второй, будто бы усиливающее антиномичность их колорита. С другой стороны, игра света и тени — характерный поэтический образ, ассоциирующийся с мимолетностью бытия. Схожие образы звучат у О. Хайяма, в поэзии Японии и Китая и т. д. И, наверно, не случайно, что в Фантазии отголоски пения рапсодов сосуществуют с графичностью китайской пейзажной живописи: оба эти искусства повествовали о непрочности иллюзорного мира. Вообще, это одна из наиболее общих тем во всем мировом искусстве, и поэтому не удивительно, что Мансуряну удалось услышать и воспринять ее в творчестве каждого из своих духовных «адресатов». Для композиторов нашей эпохи адресация музыки, кроме настоящего и будущего, еще и прошлому становится актом солидарности с мыслителями всех времен.

И все же в первой части Фантазии многое напоминает о сонатном *allegro*: наличие определенного тематизма, четкое разграничение разделов формы, их пропорциональность и т. д. Вряд ли здесь можно говорить о преодолении сонатного *allegro*. Это скорее путь к воссозданию более архаичной модели. Подобное строение, например, присуще ряду сонат Гайдна. Любопыно, что «разработка» у Мансуряна выпадает, замещаясь каденцией, в которой происходит поочередное изложение разных линий, ни одна из которых не развивается. Эта особенность обусловлена отказом от искусственной патетики кульминаций. Освобождаясь от навязанной необходимости

эмоциональной развязки, слух начинает воспринимать как кульминацию то, что осталось невысказанным.

...В заключение данной работы хотелось бы отдельно оговорить отношение обоих композиторов к наследию армянской музыки. У них оно свободно от судорожной и истеричной идеализации всего, что вошло в историю. Напротив, их пиетет к отдельным явлениям национальной культуры позволяет рассматривать их в контексте мировой музыки. Они преподносят миру собственную музыкальную генетику с трогательной трепетностью. И, может быть, эта трепетность и есть то, что находит отклик в сердцах людей самых разных наций.

ՎԱՂԱՐՇԱՆԻ ՀԱՄԼԵՏԻ ԽԱՂԱՅԻՆ ՄԱՐԱՄԱՄԱՆԵՐԸ (ԴԵՏԱԼՆԵՐԸ)

Վարդան ՄԻՐՏՉԵԱՆ

Վաղարշյանի դերակատարումների մասին իր կենդանության օրոք շատ է գրվել: Թե՛ քննադատական, թե՛ դրվատանքի տողերը չեն բավարարել արտիստին: «Ժամ մասին գրված ամբողջ դրականությունը միակողմանի է թե՛ գովասանքի, թե՛ քննադատության մեջ: Չէ՞ որ կարծիք հայտնողն արձանագրում է միայն իր տպավորությունները: Իսկ այդ տպավորությունները կարող են կողմնակի պատճառներով հազար ու մի գույն ստանալ... Ես կգերադասեի, որ մի քանիմաց մարդ, առանց որևէ մեկնաբանության, նոտագրեր իմ Լեմինը, Բուլլչովը, Համլետը [...] Այս նոտագրերը ապագա ըմբերցողին շատ ավելի ճիշտ պատկերացում կտան իմ արտիստական արվեստի մասին, քան բոլոր այն ռեցենզիաները, որ գրված են այդ նպատակով»¹:

Հավանաբար չգտնելով այդ նոտագրողին կամ այդ մտքի համախտին, Վաղարշյանն ինքն է ստանձնել այդ գործը, և իր դերերի նկարագրությունների մեծ մասը պատկանում են իր գրչին: Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե չեն եղել Վաղարշյանի խաղային մանրամասները նկարագրող քննադատներ: Եղել են, բայց քիչ և հեռու կերպարի մասին օրյեկտիվ պատկերացում ստեղծելու բուն նպատակից:

Ստորև կփորձենք ի մի բերել Վաղարշյան-Համլետի մասին մեզ հասած խաղային մանրամասների որոշ նկարագրություններ՝ դատողությունները թողնելով ըմբերցողին:

Վաղարշյան-Համլետը բեմի վրա հայտնվում է առանձին: Կոտրելով համդիսավոր քայլերգի ռիթմը, նա անցնում է՝ գլուխը քարձր, սևեռում հայացքով: Թագավորի և թագուհու ձեռք-ձեռքի հեռամալուց հետո, Վաղարշյան-Համլետն աչքի տակով հետևում է նրանց՝ գնահատելով իր տեսածը: Մեռակ մնալով նա իր ձեռքն է առնում կրծքին կախված հոր դեմքը պատկերող մեդալիոնը և երկար, անթարթ հայացքով մայում դրան, այնուհետև դանդաղ սեղմում է շուրթերին, և նրա աչքերում արցունքներ են հայտնվում:

Ուրվականի մասին լսելիս Վաղարշյան-Համլետն ընդգծված վերաբերմունք չի ցուցաբերում, չի անում ոչ մի շարժում, իսկ ուրվականին տեսնելիս ահավոր մի դող է պատում նրան: Ուրվականի հեռամալուց հետո Վաղարշյան-Համլետն ուշադրությամբ դիտում է իր սուրը, շոշափում այն, այնուհետև

1. Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, քաղականներս և ես, Երևան, գիրք Բ, 1962, էջ 9:

շոշափում է իր դաստակները: Համլետի այդ մեմախոսությունը Վաղարշյանն ասում է նախաբեմում կանգնած, սուրը կամարած և զլխավերևում և թեթևակի շարժելով: «Պետք է հուշագրեմ այստեղ» խոսքերի ժամանակ Վաղարշյան-Համլետը աջ ձեռքով դեպի ներքև է սեղմում ձախ ձեռքով կրծքին պահած սուրը:

«Լինել, թե չլինել» մեմախոսության ժամանակ Վաղարշյան-Համլետը, մտնելով աջ կողմից, կանգնել է պրոֆիլով, մի ոտքը դրել աստիճանի վրա և սկսել հայտնի մեմախոսությունը: Առաջին տողից հետո նա մի շարժումով համել է թիկնոցը («բացում եմ թիկնոցս») և որոշ դադարից հետո շարունակել «Ո՛րն է հոգեպես ավելի ազնիվ, տանել զոռ քախտի պարսաքարերը և սլաքնե՞րը, թե՞ զենք վերցնել ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ և դիմադրելով վերջ տալ բոլորին»: Վաղարշյանն այստեղ ընդգծել է «տանե՞լ», թե «զենք վերցնել» հակադրությունը, որն էլ իր համար հանդիսացել է ամենակարևոր հարցը: Մեմախոսության առաջին տողերի ընթացքում՝ մինչև «մեռնել, քնանալ, ոչինչ ավելի», Վաղարշյան-Համլետի ձայնի մեջ քննադատները հոգնածության երանգներ են նկատել: «Մեռնել» քառի ժամանակ նա թիկնոցը զցել է «բարձրույթի» վրա (քարծուների հարթակին), «քնանալ, ոչինչ ավելի» քառերի ժամանակ նստել է թիկնոցի վրա՝ կիսով չափ հանդիսականի կողմը դարձած (նստում է քննահարթակի աստիճաններին), այնուհետև շարունակել մեմախոսությունը. «Ննջե՛լ... Գուցե երազե՛լ. այ ցավն այդտեղ է»: Այստեղ Վաղարշյան-Համլետի եռանդն ավելանում է, որից հետո դադար, այնուհետև «Ի՞նչ կերպ երազներ»: «Քամզի այդ մահվան քնի ժամանակ...» քառերն ասելիս Վաղարշյան-Համլետը վեր է կացել և դառնությամբ ու սարկազմով արտասանել. «Այս մախառումն է, որ այսչափ երկար տևել է տալիս թշվառությունը» քառերը: «Ո՛վ արդյոք կուզեր հանդուրժել աշխարհի այնքան մախառնիքներին և մտրակներին» խոսքերի ընթացքում Վաղարշյան-Համլետը նայել է իր ձեռքերին՝ մտքում այն, որ մարդ կարող է իր հաշիվը իր ձեռքով փակել: Վաղարշյան-Համլետը մեմախոսությունն ավարտել է կոնկրետ վճռով՝ լինել և պայքարել, սա է նրա կողմնորոշումն այս կետից սկսած: Մեմախոսությունն ավարտելուց հետո, համաձայն Վաղարշյանի նկարագրության, իր Համլետը մոտենում է զահին, նստում թիկնոցը, հանում մի ձեռնոցը և հանկարծ տեսնում ներս մտնող Օֆելիային: Օֆելիային դիմելով «ով հավերժահարս» քառերով, Վաղարշյան-Համլետը համբուրում է նրա ձեռքը, նստեցնում քազմոցի վրա, ինքը ծունկի իջնում և մնում այդ դիրքով մինչև Օֆելիայի

2. Այս և հաջորդ փակագծերի մեջ նկատված տարբերություններն այն տարբերություններն են, որոնք նկատվել են Վ. Վաղարշյանի «Երկեր», հատոր երկրորդ, և «Ընկերներս, քարեկամներս և ես», գիրք Բ, գրքերի միջև:

«Տեր՝ իմ, ձեզանից ես հիշատակներ ունեմ ստացած» խոսքերը: Այդ պահին Վաղարշյան-Համլետն ընդոստ վեր է կենում, հեռանում մրամից: Ջարյանը գրում է, որ այդ պահին Վաղարշյան-Համլետը փոխվում է, սկսում է կասկածել, որ իր սիրած աղջիկն էլ ուղարկված է թագավորի կողմից իր գաղտնիքն իմանալու համար:

Օֆելիայի հետ խոսելիս Վաղարշյան-Համլետը նկատում է Պոլոնիոսին, մայում այն կողմը, ուր թաքնված են իր և Օֆելիայի հանդիպման կազմակերպողները և այդ ժամանակ «ամբողջապես փոխվում է մրա ծայրն էլ, խոսքերն էլ, վերաբերմունքն էլ»³: Այդպիսով Վաղարշյանն ավելի հասկանալի է դարձրել Համլետի տված անսպասելի հարցը. «հայրդ ո՞ր է»: Տրված հարցի պատասխանն ակնկալելու, սպասումի վայրկյաններն, ըստ Մամիկոնյանի, Վաղարշյանը «պարզապես կլասիկ, անգերազանցելի համոզությամբ» է դրսևորել: Օֆելիայի «տանն է, տեր իմ» պատասխանից հետո Վաղարշյան-Համլետը արագ բորբոքվում է, ապա ամբողջ տեսարանի ընթացքում Օֆելիայի նկատմամբ մնում է խղճահար վիճակում: Տեսարանի վերջում Օֆելիային հրաժեշտ տալիս Վաղարշյան-Համլետը համբուրում է մրա ձեռքը:

«Սկան թակարդ» տեսարանում Վաղարշյան-Համլետը մի փոքրիկ բարձի վրա նստած, Օֆելիայի աթոռին հեմված անդադար հետևում է թագավորին և թագուհուն, որսում է մրանց հայացքները: Նա մերթ Օֆելիայի թիկունքից, մերթ դիմացից այքերը հառած սևեռում դիտում է թագավորին այնպես, որ չլինի թե մրա որևէ նշան քաց թողնի: Որքան ավելանում է թագավորի անհամզստություները մերկայացման ընթացքում, այնքան ավելի սևեռում է դառնում Վաղարշյան-Համլետը: Ներկայացման թեժ պահին թագավորը կանգնում է, Վաղարշյան-Համլետը նույնպես ոտքի է ելնում և գնում բեմի խորքը՝ իր տեսադաշտում ընդգրկելով ողջ շրջապատը՝ ստուգելու համար ընդհանուր տպավորությունը: Նոր թագավորը շփոթված զահից իջնում է ցած, Վաղարշյան-Համլետն արագ բարձրանում է այն հարթակի վրա, որտեղ «դերասաններն էին» խաղում, վերցնում է ջահը և, կտրելով փախչող թագավորի ճանապարհը, լուսավորում է մրա դեմքը, մայում մրա այքերի մեջ և աղաղակում. «Նորոգված եղնիկը թող ցավից ողբա...»: Թագավորը փորձում է խույս տալ Վաղարշյան-Համլետից, մա կտրում է թագավորի ճանապարհը, թագավորը շրջվում է, Վաղարշյան-Համլետը նորից է կտրում մրա ճանապարհը և համառորեն մայում թագավորի այքերին՝ ջահը բռնած ուղղակի դեմքի առաջ: Մի կերպ թագավորը կարողանում է հեռանալ: Թագավորի հեռանալուց հետո Վաղարշյան-Համլետը ուստնում է թագուհու քաղկաթոռի վրա և հաղթանակած գոչում:

3. Ռ. Ջաղյան, Շեքսպիրի հետ, Երևան, 1976, էջ 170:

Գիտես, Դամն, իմ սիրելի,
Այս գահն եղավ ավերակ,
Դիտսի տեղ տ՛վ է մտեղ,
Մի իսկական ... խեղկատակ:

Այս խոսքերից հետո Վաղարշյան-Համլետը մի ձեռքով վայր է գցում քազավորի գահը, մյուսով քարձր պահում ջահը: Յած իջնելով մա հատակին է գցում մաև իր ձեռքի ջահը: Հորացիոյի հետ մեմակ մնալով Վաղարշյան-Համլետի պահվածքում, երբ խոսում է Ուրվականի խոսքերի ճշմարտացիության մասին, շարունակում է նյարդային ծիծաղը, որից հետո ամենայն սաստկությամբ մա ասում է. «Եթե այս արքան խաղը չսիրեց, պատճառը այն է... որ չհավանեց»:

Պլոլմիոսի հետ ունեցած տեսարանում Վաղարշյան-Համլետը քեմ է մտնում ծախ անկյունից՝ պորտալից: Պլոլմիոսը շրջանցելով նրան, գնում է նրա հետևից, ապա քեմի մեջտեղում կանգնեցնում է նրան. «Ժնչպե՞ս է արդյոք իմ քարի իշխան Համլետը»: Վաղարշյան-Համլետն առանց շրջվելու պատասխանում է. «Լավ, փառք աստծո»: Վաղարշյանը գրում է, որ իմքը ձևացնում է, քե գիրք է կարդում, իրականում մա գգում է, որ իրեն հետևում են և մտածված տեղի է տալիս: «Չթողնես, որ արևի տակ մամ գա» խոսքերից հետո Վաղարշյան-Համլետը հեռանում է Պլոլմիոսից և մտնում քազմոցին՝ մեջքով դնալի Պլոլմիոսը: Պլոլմիոսի հարցերին Վաղարշյան-Համլետը պատասխանում է կարճ, կտրուկ, առանց նրան մայելու: «Վաղարշյանն առաջին «քառերը» ասում է ուժեղ և հատու, ծայնի մեջ քարկության շեշտ դնելով, գրեթե առանց մայելու խոսակցին, կարծես քե քարկացած, որ էլի իրեն անհանգստացրեց: Երկրորդ և երրորդ անգամ մա ասում է հանգիստ ծայնով, քայց իրար ետևից, արագ կրկնելով, ծայնի մեջ հեզմախառն երանգով, որ արտահայտում է Համլետի արհամարհանքը ոչ այնքան կարդացածի, որքան Պլոլմիոսի հանդեպ և մի այնպիսի հայացքով, որ կարծես կամենում է ասած լինել. «Վերջապես հանգիստ թողնելու՞ ես, քե ոչ»⁴: Վաղարշյանը գրում է, քե իմքը լսում է, որ հեռանալիս Պլոլմիոսը հրավիրում է Ռոզենկրանցին և Գիլդերշտերնին: Այդ պահին Վաղարշյան-Համլետը քերանքսիվայր պառկում է սեղանի վրա, քարձրացնում ոտքերը և օդում քափահարում: Ռոզենկրանցին և Գիլդերշտերնին մա արտաքուստ քաղաքավարի է ընդունում: Առաջին հանդիպման ժամանակ, ըստ Ջարյանի, Վաղարշյան-Համլետը միայն կասկածում է, որ Ռոզենկրանցը և Գիլդերշտերնը ուղարկված են քազավորի և քազուհու

4. Նույն տեղում, էջ 181-182:

կողմից. «Դրա համար էլ նրանց հետ խոսելիս, մեկ ոգևորվում, սրտաքաց, զրուցում է, մեկ կասկածում, հեզմում, ծաղրում, դիտում նրանց բոլոր կողմերից՝ ոտից գլուխ, չուզեմալով որևէ բան այքից փախցնել, կարծես նպատակ դնելով ճանաչել նրանց, թափանցել նրանց գաղտնիքների մեջ»⁵: Ռոզենկրանցի և Գիլդերշտերնի հետ խոսելիս, Վաղարշյան-Համետը շրջում է սեմյակում, իսկ նրա հետևից «ստորաքարշ ողջույններով» պտտվում են Ռոզենկրանցն ու Գիլդերշտերնը: Խելացնոր ձևանալով Վաղարշյան-Համետը քարծրանում է բազկաթռոնի, նստում քիկնակին մինչև «ինչ հրաշակերտ է մարդը» խոսքերն ասելը: Այդ խոսքերի ժամանակ նա ամբողջ հասակով մեկ կանգնում է և ձեռքը վեր պարզած արտասանում այդ մեծախոսությունը, շեշտելով առաջին բառերը՝ «որպես հիմն մարդու»: Մարդու մասին խոսելիս Վաղարշյան-Համետը չի մայում ընկերներին, թվում է, թե մույնիսկ մոռացել է, որ նրանց հետ է խոսում, իսկ մեծախոսության վերջին բառերը՝ «մարդը չէ հիացնում ինձ...», սարկազմի դառն ժպիտով, ընդգծված արհամարհանքով Վաղարշյան-Համետն իր խոսքերը հասցեագրում է Ռոզենկրանցին ու Գիլդերշտերնին:

«Մկան քակարդ» տեսարանից հետո Պոլմիտսը գալիս է Համետին կանչելու: Վաղարշյան-Համետի հայացքը և ձեռքը մեկնելով երկնքին տալիս է առաջին հարցը՝ համեմատելով ամպի տեսքն ուղտի հետ: Ստանալով Պոլմիտսի հարմարվողական պատասխանը, Վաղարշյան-Համետը ևս երկու անգամ կտրուկ փոխում է համեմատականները, բայց արդեն ոչ թե երկնքին մայելով, այլ գլխիկոր, տխուր արտահայտությամբ լսելով Պոլմիտսի շողոքոքող պատասխանները, որից հետո ասում է. «Ուրեմն շուտով կգամ մորս մոտ»:

Թագուհու հետ ունեցած լարված տեսարաններից հետո Ռոզենկրանցի և Գիլդերշտերնի հայտնվելը դարձյալ լարում է վիճակը: Վաղարշյան-Համետը նրանց տեսնելիս որպես թե խենթի կերպարանք է ընդունում: «...նրանց հետ ունեցած խոսակցության միջոցին իր «անկապ» մտքերի կողքին մի քանի անգամ սպանիչ-արհամարհական հայացք է գցում, չթաքցնելով իր զգվանքը դեպի այդ ցած մարդիկ: Վաղարշյան-Համետն այդ տեսարանում անընդհատ փոխվում է. մերթ լրջանում, մերթ մորից խենթ ձևանում: Եվ այդ անցումները տեղի են ունենում մեր այքի առաջ, չտեսնված արագությամբ, շփոթելով դիմացիներին, չթողնելով, որ նրանք գլուխ հանեն»⁶:

Ըստ Ջարյանի, Վաղարշյանն այնպիսի մեկնաբանություն է տվել «մարմինը թագավորի մոտ է, բայց թագավորը մարմնի մոտ չէ» խոսքերին, որ այն ստացել է հետևյալ իմաստը. ««Պոլմիտսի մարմինը թագավորի (իր հոր)

5. Նույն տեղում, էջ 182:

6. Նույն տեղում, էջ 179-180:

մոտ է, քայց քազավորը (իր հորեղբայրը) մարմնի մոտ չէ» – այսինքն՝ սպանված չէ իր հոր մամ, քայց շուտով մա էլ կսպանվի»⁷:

Վերջին տեսարանում Հորացիոն և Օգրիկը վիրավոր, գրեթե ուշագնաց Համլետին մտեցնում են գահի վրա: Այդ պահին մա չի նկատում, թե որտեղ է մտած, սակայն Ֆորտինբրասի քայլերգի հնչյուններից ուշքի գալով դերասանը կտրուկ վեր է ցատկում՝ «կարծես օծից խայթված»: Վաղարշյան-Համլետն իր վերջին րառերն արտասանել և մահացել է կանգնած վիճակում:

Վաղարշյան-Համլետի մասին ամբողջական պատկերացում կազմելու համար անհրաժեշտ է ծանոթանալ մաև մրա մեկնություններին. «Համլետի կերպարն ընդգրկել անհնար է, – գրում է Վաղարշյանը, – չի եղել և չկա այնպիսի մի դերասան, որը կարողանար լիովին մարմնավորել այն ամենը, ինչ կա շեքսպիրյան Համլետում: Համլետի մտքերն ու զգացմունքները չեն կարող տեղավորվել մեկ մարդու մեջ: Ամխուսափելի են վեճերը Համլետի մասին, որովհետև մրա քազմաբովանդակ կերպարը թույլ է տալիս տարբեր մեկնարանությունների: Ինձ, ինչպես և յուրաքանչյուր դերակատարի, քվում է, թե իմ մեկնարանությունը ճիշտ է»⁸:

7. Նույն տեղում, էջ 180:

8. Վ. Վաղարշյան, Նշվ. աշխ., էջ 188:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԶԱՌԱԿՈՂ ԿՈԹՈՂՆԵՐԻ ԹՎԱԳՐՄԱՆ ՀԱՐՑԻ ԸՈՒՐՁ

Ձարտիի ՀԱԿՈՐՅԱՆ

Հայաստանի վաղ միջնադարյան շրջանը հարուստ է արվեստի և ճարտարապետական հուշարձաններով, որոնք դեռևս շատ քան ունեն ասելու Հայաստանում քրիստոնեական մշակույթի ձևավորման և հաստատման գործընթացի մասին: Այդ հուշարձանների շարքում ուրալյան տեղ ունեն հուշասյուներն ու քառակող կոթողները:

Թեև հուշասյուները և քառակող կոթողները քազմիցս արժանացել են գիտնականների ուշադրությանը, դրանց են մվիրվել առանձին մեմագրություններ և հոդվածներ¹, քայց և այնպես, մեք դեռևս ամբողջական պատկերացում չունենք հուշարձանների այս տեսակի մասին: Հայտնի է, որ քարե կոթողները Հայաստանում կանգնեցվել են միայն վաղ շրջանում՝ մինչև արաբական գերիշխանության տարիները: Սակայն այն հարցը, թե երբ են դրանք ի հայտ եկել, մասնագիտական գրականության մեջ չունի հստակ հիմնավորում:

Հայկական քարե կոթողների քվագրությունը շատ ընդհանրական բնույթ ունի, որը պայմանավորված է, թերևս, նրանով, որ, այդ հուշարձանների կանգնեցման ժամանակի և շարժառիթների մասին չկան պատմական ստույգ տեղեկություններ, իսկ կոթողները որպես կանոն չունեն արձանագրություն: Հայկական կոթողները քվագրվում են IV-VII դարերով (Գ. Հովսեփյան, Յ. Սմիթնով, Բ. Առաքելյան, Ս. Բարխուդարյան, Ս. Մնացականյան, Լ. Դուրմով, Ա. Շահինյան, Մ. Հասրաթյան), կամ էլ՝ V-VII դարերով (Հ. Օրբելի, Ս. Տեր-Ներսիսյան, Կ. Ղաֆադարյան, Լ. Ազարյան, Հ. Ռիչարդսոն): Սակայն անդրադարձը վաղ միջնադարյան հուշարձաններին և մասնավորապես վաղ քանդակին ցույց է տալիս, որ կոթողները, թերևս, այդքան էլ վաղ ծագում չունեն, ինչպես ընդունված է համարել:

Մեզ հայտնի են մի քանի հուշասյուներ՝ իրենց ամբողջական հորինվածքով, որոնցից կարևորում ենք Օշականի և Գեղամա լեռներից գտնված («Ուտի ակունք») սյուները: Օշականի սյունը պահպանված է զամբյուղանման հյուսված-

1. Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Գերեզմանական կոթողները և նրանց հիմագիտական արժեքը հայ արվեստի պատմության համար, Նյուրքեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, Նյու Յորք, 1944, պրակ Գ: Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակները 4-7 դդ, Երևան, 1949: Ս. Բարխուդարյան, Հայաստանի կոթողային հուշարձանները // ԳԱԱ Տեղեկագիր, 1960, № 7-8: Լ. Ազարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975: Ս. Մնացականյան, Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները, Երևան, 1982, Հայկական միջնադարյան կոթողները 9-11 դդ, Երևան, 1984:

քավոր խոյակով և վոյուտաներով, իսկ «Ուղտի ակունք»-ը՝ հոնիական տիպի ռճավորված խոյակով:

Հյուսված, զամբյուղանման խոյակները մեզ լավ հայտնի են Դվինի, Ջվարքնոցի, Բանակի, ինչպես նաև Երեբունյքի, Արզնիի և Մաստարայի՝ օրինակներով: Հիմնականում բոլոր խոյակներն էլ երկմաս են՝ զամբյուղանման և վերևից պսակված վոյուտաներով: Վերը նշված հուշարձաններից միայն Ջվարքնոցն է, որ ունի ստույգ քվադրում՝ 641-661, և, բացի այդ, VII դարով են քվադրվում Արզնիի, Մաստարայի և Թալինի օրինակները: Դվինի խոյակը թեև վերագրվում է VI դարին⁶, սակայն ավելի հավանական է քվադրել VII դարով. Դվինում Ներսես կաթողիկոսի կողմից կատարած շինարարական աշխատանքների շրջանով⁷: Բանակի տաճարում⁸, որը զվարքնոցատիպ է, ներքին տետրակոնքի սյուները մույնպես պսակված են զամբյուղանման խոյակներով՝ մասն Ջվարքնոցի օրինակներին: Մեր ուսումնասիրության համար կարևոր են ոչ միայն զամբյուղանման խոյակները, այլև տաճարների արտաքին հարդարանքի մաս կազմող հյուսվածքավոր քիվերը կամ ճարտարապետական այլ տարրեր, որոնք մույնությամբ կրկնելով խոյակների զարդաձևերը, հայտնի են VII դարի մի շարք հուշարձաններում՝ Ջվարքնոցում, Արուճում, Եղվարդի Ջորավարում, Կարմրավորում, Միսիանի և Թալինի եկեղեցիներում⁹:

Հյուսված խոյակները, հետևաբար՝ հյուսվածքավոր զարդատարրերը ընդհանրապես, առաջին անգամ ի հայտ են գալիս Ջվարքնոցում, որն էլ իր խորհրդարանական կերպարով և պատկերազրական մի շարք տարրերով ամփոփական կապ ունի Երուսաղեմի Հարության տաճարի հետ¹⁰: Ուսումնա-

2. Արզնիի և Մաստարայի խոյակները՝ ըստ Ս. Մնացականյանի: Տե՛ս *С. Мнацаканян. Звартноц. М., 1971, с. 44:*

3. Նույն տեղում, էջ 43:

4. Տե՛ս *Է. Ղաֆարյան*, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, հ. 1, էջ 146:

5. Տե՛ս *А. Казарян. Крестовокупольные храмы-триконхи в эоличестве Закавказья и Византии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов. М.-СПб., 2000:*

6. Բանակի տաճարը, որ գտնվում է պատմական Տայքում, վրացի գիտնականների կողմից քվադրվել է X դարով, սակայն գիտական ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ այն հաստատապես վերագրվում է VII դարին և կառուցվել է Ներսես Շինարարի կողմից: Տե՛ս *Տ. Ստորոբյան, Խորազույն Հայք*, Երևան, 1978, էջ 34-103: *Д. Панайотова-Пиге. Бана — собор 7 в. // Ани, 1992, № 3-4:*

7. Տե՛ս *Н. Токаревский. По страницам истории армянской архитектуры. Ереван, 1973, с. 70, рис. 2:*

8. Տե՛ս *С. Мнацаканян. Указ. соч., с. 45; А. Казарян. Ротонда Воскресения и иконография раннесредневековых храмов Армении // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994, с. 108-110:*

սիրությունները ցույց են տվել, որ Հարության տաճարի հարդարման մեջ կիրառված են եղել հյուսվածքավոր խոյակներ, այն էլ երկմաս՝ մեկն Ջվարթնոցի խոյակներին: Հյուսվածքավոր զարդանախշերով խոյակները լավ հայտնի են V-VI դարերի քյուզանդական ճարտարապետական կառույցներում⁹, սակայն կիրառված լինելով հատկապես Հարության տաճարում, ձեռք են բերում խորհրդարանական իմաստ ու նշանակություն, և դրանով հանդերձ տարածում գտնում քրիստոնեական աշխարհի տարբեր երկրներում:

Ջվարթնոցի, Բանակի, Դվինի և այլ խոյակներ, ինչպես նշեցինք, բաղկացած են ոչ միայն հյուսվածքավոր զարդատարրերից, այլև հոնիական տիպի ռճավորված վոլյուտաներից: Վոլյուտաներով է պսակված և Գեղամա լեռներից գտնված հուշասյունը: Հոնիական տիպի զարդաձևերը հայտնի են Պտղմիում, Իշխանում¹⁰, ինչպես նաև Արուճի և Դվինի պալատական կառույցներում: Թեև վերոհիշյալ հուշարձաններից յուրաքանչյուրում այս զարդաձևը յուրովի լուծում է ստանում, բայց և այնպես, նրանց բոլորի հիմքում ընկած է նույն վոլյուտաձև զարդատարրը: Գեղամա լեռներում հայտնաբերված հուշասյունը նույնպես մոտ է VII դարի հուշարձաններին և, ըստ ամենի, թվագրվում է այդ ժամանակաշրջանով. այդ է վկայում վերջինիս հնագրագիտական ուսումնասիրությունը¹¹:

Պատկերազարդ քառակող կոթողները, ի տարբերություն հուշասյունների, հարուստ են և՛ զարդաձևերով, և՛, հատկապես, պատկերաքանդակներով: Կոթողներն ունեն բավականին ընդարձակ պատկերազուական ծրագիր, որտեղ առավել հաճախ ներկայացված են Քրիստոսը, Տիրամայրը մանկան հետ, հրեշտակներ, սրբեր, ինչպես նաև անտվածաշնչյան և ավետարանական բեմաներով պատկերներ:

Վաղ քանդակը հայտնի է հիմնականում երկու շրջանով՝ IV-V և VII դարերի հուշարձաններով: Եթե վերցնենք Աղցի, Երեբունյի, Քասախի, Կողբի հայտնի օրինակները, ապա կտեսնենք, որ վերջիններիս հատուկ են

9. Ձաճրյուղանման խոյակները լայն տարածում ունեին վաղ քյուզանդական հուշարձաններում: Տե՛ս *Н. Кондаков. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб., 1904, рис. 28, 32, 39, 45; L'art Copt en Egypte. Gallimard, 2000, fig. 82.*

10. Իշխանի տաճարը, ինչպես և Բանակը, գտնվում է պատմական Տայքում: VII դարի տաճարից մնացել են միայն խորանի սյուները: Տե՛ս *Տ. Մարտիրոս, Նշվ. աշխ., էջ 11-33:*

11. Գեղամա լեռներում հայտնաբերված են երկու կոթողներ, որոնք դեռևս միակն են, որ ունեն արձանազրույթում և իրենց զրույթյամբ ու հնագրությամբ նույնանում են VII դարի օրինակների հետ: Բացի այդ, արձանազրույթումներից մեկում հիշատակված է Կոստանդինոս կայսրը, որ կրկին անգամ հաստատում է թվագրությունը, իսկ ավելի ճշգրիտ՝ VII դարի կեսով: Տե՛ս *Ա. Ըսեփյան, 7-րդ դարի կոթողներ Գեղամա լեռներում // Էջմիածին, 1974, № 7-8:*

խորհրդամշակամ պատկերները, որտեղ հիմնական քրիստոնեական գաղափարներն արտահայտված են մշամ-պատկերների միջոցով. շրջանակի մեջ առնված հավասարաթև խաչ, արմավենի, խաղողի ճրք, ինչպես նաև կենդանիներ և թռչուններ: Միանգամայն այլ սկզբունք է նկատվում VII դարի քանդակում: Այստեղ ներկայացված են պատկերաքանդակներ ու առանձին սյուժետային հորինվածքներ՝ տրված կանոնիկ պատկերազրական ծրագրերով, ինչը չկար վաղ շրջանում: Այդպիսին են Օձունի, Մրենի, Պեմզաշենի, Պտղմիի քանդակները, որոնք խորհրդամշում են քանդակագործության մոր շրջանը հայ արվեստում: Ի դեպ, մշված հուշարձաններից միայն Օձունի տաճարն է, որ համարվում է VI դարի կառույց: Սակայն կա նաև այլ կարծիք, համաձայն որի Օձունը կառուցվել է VII դարի առաջին կեսին¹²: Կարծում ենք, որ դա միանգամայն ընդունելի տեսակետ է, մասնավորապես, որ Օձունի քանդակներն իրենց ոճով անմիջական աղբյուր ունեն VII դարի հուշարձանների հետ¹³:

Եվ իսկապես, քառակող կոթողների և VII դարի տաճարների քանդակների համեմատությունն ի հայտ է բերում պատկերազրական և ոճական ընդհանրություններ: Կանգնած Տիրամայրը մանկան հետ հայտնի է Թալինի կոթողներից մեկում, մինևույն ժամանակ այս պատկերազրական տարբերակը հանդիպում է Պեմզաշենի օրինակում, հնարավոր է նաև Օձունի տաճարի հարավային պատուհանի աղեղը պսակող քանդակում, որն այժմ եղծված է¹⁴: Կոթողների քանդակներում հաճախակի են հանդիպում հրեշտակապետների պատկերներ, ձեռքներին՝ զավազան և զուլեղ, և մույն պատկերները մեզ հայտնի են Մրենի տաճարի շքամուտքի քանդակում: Պտղմիի տաճարի հարավային պատուհանի աղեղի վրա պատկերված «Քրիստոսի համբարձման» տեսարանում ներկայացված են երկու թռչող հրեշտակներ, որոնց մամռօրինակները հանդիպում են Պեմզաշենի եկեղեցու արևմտյան մուտքի քանդակում, ինչպես նաև Օձունի կոթողում¹⁵:

Թե՛ կոթողներում, թե՛ VII դարի մյուս հուշարձաններում ներկայացված պատկերաքանդակները մույնմանում են կերպարների առումով. աչքի են

12. Տե՛ս *А. Казарян*. Храм 7 в. в Мастаре и его место в содружестве Закавказья и Византии // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. СПб., 1999, с. 123:

13. Բ. Ասարեյանը ոճական ընդհանրություններ է տեսնում Օձունի և Ջվարիի տաճարների քանդակների միջև, իսկ Ջվարիի տաճարը, ինչպես հայտնի է, VII դարի 40-ական թվականների կառույց է: Տե՛ս *Բ. Ասարեյան*, Նշվ. աշխ., նկ. 39, 40:

14. Տե՛ս *Г. Шахкян*. Классификация рельефов Одзунской церкви // Научные сообщения. М., 1978, вып. 10, с. 24:

15. Օձունի կոթողի վրա թռչող հրեշտակը հանդիպում է երկու անգամ՝ հարավային կոթողի արևելյան երեսին՝ «Երեք մանուկ հնոցում» տեսարանում և մույն կոթողի հարավային երեսին՝ որսագալարից վերև:

ընկնում դեմքերի ընդհանրացված և արտահայտիչ դիմագծերով, մարմնի փոքր-ինչ անհամաչափ կառուցվածքով, հագուստի ծալքերի յուրահատուկ մեկնաբանությամբ: Այս ամենը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ քանդակագործ վարպետները հիմնվել են ընդհանուր մախատիպերի վրա:

Մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում մաև կոթողների զարդամոտիվները, որոնցից կարևորում ենք հատկապես խաղողի որթը, որն առավել հաճախ է համդիպում: Երե հաշվի առնենք խաղողի որթի հորինվածքային ձևերն ու պատկերման սկզբունքները, ապա նորից պետք է փաստենք, որ կոթողների վրա պատկերված խաղողի որթը մույմանում է VII դարի տաճարների խաղողի զարդաձևերի հետ: Կարելի է համեմատել Օձունի, Դսեղի, Արդվիի, Իրինդի և Թալինի կոթողների վրա պատկերված խաղողի որթը Մրենի, Թալինի մեծ եկեղեցու, Օձունի տաճարի, Պտղնիի, Ջվարթնոցի, Բանակի և այլն հուշարձանների մամատիպ պատկերների հետ, որպեսզի միանգամայն պարզ դառնա, որ այս զարդաձևերը ստեղծվել են մույմ ժամանակաշրջանում: VII դարի զարդաձևերը՝ ի տարբերություն վաղ օրինակների, առավել արտահայտիչ են, ավելի «ռեալիստական» և մեկնաբանված են քավականին ծավալային:

Սակայն թվագրման խնդիրն առնչվում է մեկ այլ կարևոր հարցի հետ: Կոթողների թվագրման հարցում ուսումնասիրողներից զրեքս բուրքի համար էլ հիմք է հանդիսացել Ագաթանգեղոսի «Պատմությունը» և նրա մաս կազմող Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը՝ կոթողի նկարագրությամբ: Քանի որ երկն ընդհանուր առմամբ թվագրվում է V դարով, ապա և կոթողներն էլ, համապատասխանաբար, վերագրվում են այդ ժամանակաշրջանին: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ Ագաթանգեղոսի երկի մեջ ընդգրկված են Կոթունի, Բյուզանդի և Եվսեբիոսի ստեղծագործություններից վերցված առանձին հատվածներ, որն արդեն իսկ խոսում է երկի համեմատաբար ավելի ուշ շրջանում ստեղծված լինելու մասին¹⁶:

Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքում նկարագրված սյունը թե՛ իմաստաբանորեն, թե՛ պատկերագրորեն գալիս է արևելաքրիստոնեական ավանդույթներից: Ըստ Աստվածաշնչի՝ «ժրեղեն» և «ամպեղեն» սյունը խորհրդանշում է Աստծո ներկայությունը¹⁷: Սյունը հաճախակի է համդիպում քյուզանդական արվեստում, հատկապես՝ «Քրիստոսի մկրտության» տեսարանում¹⁸: Ավետա-

16. Տե՛ս Հ. Միմյան, Գրիգոր Լուսավորչի // Հանդես Ամսոթյա, 1949, № 4-12, էջ 12-44. II. Мурadian. Кавказский культурный мир и культ Григория Просветителя // Кавказ и Византия, 1981, № 3, с. 12-20:

17. Տե՛ս Բառարան Մուրթ գրոց. Երևան, 1992, էջ 503:

18. Տե՛ս G. Shiller. Iconography of Christian Art. London, 1971, vol. 1, p. 135:

րանական ավանդույթների համաձայն՝ «Արտությունը» նույնանուն է Աստվածահայտության խորհրդի հետ¹⁹, որը հասկանալի է դարձնում այան առկայությունը ավետարանական այս տեսարանում:

Այսպիսով, կարող ենք պնդել, որ կոթողների և հուշարարների քվադրումը հմարավոր է ճշգրտել և կոնկրետացնել՝ սահմանափակելով այն VII դարի ժամանակահատվածով: Այդ են հաստատում կոթողների զարդաները և պատկերաքանդակները՝ իրենց ռոական ու պատկերազրական առանձնահատկություններով:

19. Sb'u Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1993, т. 1, с. 203:

Жизнь каждого из нас полна сюрпризов, как приятных, так и не очень. И сейчас многим из нас живется куда хуже, чем, скажем, лет двадцать, тридцать тому назад. Вообще, если говорить откровенно, мы привыкли жаловаться на наше существование, что очевидно, как и то, что ничего большего делать многие из нас не хотят, не любят, или же не могут.

Как часто каждый из нас задавался вопросом о сути жизни, где не в последнюю очередь занимают место моральные принципы и категория истины? Как часто каждый из нас, пусть даже на простом бытовом уровне, спрашивал себя: почему там у «них» все «так хорошо», а у нас плохо? Ведь живем мы в двадцать первом веке, а жизнь наша, как и много лет назад, напоминает примитивную борьбу за существование.

Особенность каждой нации не в последнюю очередь проявляется в выборе традиций, норм, правил и законов. Традиции, нормы и законы создаются на основе человеческого поведения. Традиция выделяет человека на основе его национальной сущности и менталитета, поэтому традиции несут в себе принципы и идейность, что не в последнюю очередь каждого из нас обязывает. Также хочется заметить, что традиции, нормы, правила и законы — это не то, что старое и дряхлое, сущность традиций проявляется в их функциональности, ведь существуют современные традиции и обычаи, которые превращаются в закономерность. Ведь если в Англии в 1861 году открыли метро, а в такой огромной стране, как Россия, отменили крепостное право, — это тоже есть часть традиции, где каждый раз проявляется особенность национального характера, темперамента.

Говоря о теме национального в кино, С. Асмикян в книге «Тесный кадр» пишет: «Но можно испытывать благородную гордость от сознания принадлежности к своему народу, нации, испытывать естественную потребность припасть вновь к тому источнику, который питает тебя, твой народ, и черпать тут силу»¹.

И это происходит тогда, когда мы обогащаем свои традиции, привносим что-то свое, личное, несем ответственность за себя и свой

1. С. Асмикян. Тесный кадр. Ереван, 1992, с. 62.

народ, чтобы этот «источник» был всегда, бил вечно и с новой силой.

Но не все так просто, одно дело сказать или написать и другое — увидеть вышесказанное на реальных примерах из нашей действительности. Что мы видим, когда обращаем внимание на тех, кто нас окружает, на ту атмосферу, в которой мы живем? Не что иное, как атмосферу быта, которая на национальном уровне слита с психологией массы. Быт присутствует у всех, но пагубным его влияние бывает тогда, когда быт стараются превратить в национальную особенность, в некую философию жизни, смешивая все это с мещанством, дилетантством, умением на всех смотреть свысока, говоря «полным ртом», более того, выдавая этот образ за образ серьезного человека. От мещанства и от быта невозможно убежать, их надо в себе просто перебороть. И сущность массы проявляется в первую очередь в отсутствии или презрении лидеров. Основа жизни в созидании, в тех принципах, которые несет личность, в отказе от той примитивной дани страстям и эмоциям, которыми полностью обладает сознание массы. Психология массы свойственна не только большому количеству людей, особенность ее может проявляться и в одном человеке, поведение которого не основано на развитии и не имеет целенаправленности. Мы не будем здесь более масштабно брать суть поставленного вопроса, вследствие формата данной статьи, скажем лишь то, что очевидно, что психология массы всегда приносит вред и разрушения как себе самой, так и окружающим. К сожалению, нам трудно осознать, что в образе нации важен феномен личности, а в мировом глобальном масштабе образ нации, где нация, как единый кулак, превращается в «личность», утверждая свои традиции и принципы.

«Как нельзя отказаться от принуждения, так нельзя отказаться и от власти меньшинства над большинством, ибо масса ленива и несознательна, она не любит отказа от инстинктов, а доказательствами ее нельзя убедить в неизбежности этого отказа, и ее индивиды поддерживают друг друга в поощрении собственной разнузданности. Только влиянием образцовых индивидов, признанных ее вождями, можно добиться от нее работы и самоотверженности, от которых зависит прочность культуры»¹.

Живя все время в атмосфере, где присутствует философия массы,

2. З. Фрейд. Психоналитические этюды. Минск, 1991, с. 483—484.

мы так и не смогли выбраться из той ситуации, в которой постоянно оказываемся.

Кто не верит, пусть выйдет на улицу, посмотрит на лица людей, пройдет немного дальше улиц Саят-Нова, Туманяна, Абовяна, пройдет вглубь города, где одноэтажные постройки создают уже свое мировоззрение, свои традиции и нравы, пусть взглянет на наши узкие, грязные улицы, на каналы, которые текут посередине центральных улиц, на наше, так сказать, «умение» себя вести и одеваться, где мы до сих пор не осознали, что понятия «современный» и «вульгарный» — это две разные вещи.

Жизнь, ее течение всегда накладывает отпечаток на культуру и искусство. Искусство не может не отражать жизнь, ведь как мы живем, так и рисуем, играем, снимаем и т. д. И истинное искусство своими произведениями дает почувствовать, что наряду с другими особенностями порыва человеческой мысли, в частности науки и философии, оно также является формой общественного сознания. Истинное искусство утверждает свои принципы, свои законы, осознавая их объективность, национальную своеобразность и общечеловечность.

Говоря об искусстве, здесь отметим один из его видов, в частности киноискусство, и попытаемся взглянуть на особенность национального в кино, основываясь на примере фильма Г. Маляна «Мы и наши горы» (1960) в призме 60-х годов.

Вообще, атмосфера 60-х знаменательна для нашего кинематографа, и не только... Шестидесятые годы оказали влияние на всю историю кино. За рубежом, в Европе это время ознаменовалось как кризис моральных устоев, время некоммуникабельности, время одиночества людей, что великолепно отразили в своих фильмах Антониони, Феллини, Висконти, в частности в таких фильмах, как «Приключение», «Сладкая жизнь» и «Рокко и его братья» (все — 1960). Их фильмы стали знаменем шестидесятых, рождая новые выразительные средства, по-новому понимая пространство и время не только кино, но и жизни.

Не оставалось в стороне и советское, в частности русское, кино. На смену традиционным фильмам о войне пришли фильмы, где окружающее мы видим глазами героев, где трагедия происходила скорее в душе героя, в сознании, нежели на поле боя. Такими были фильмы «Летят журавли» (1957) М. Калатозова, «Баллада о солдате»

(1959) Г. Чухрая, «Иваново детство» (1962) А. Тарковского.

Атмосфера 60-х не обошла стороной и наш армянский кинематограф. Многие из наших киноведов называют это время «взлет 60-х», основываясь прежде всего на фильмах «Здравствуй, это я!» (1965) Ф. Довлатяна, «Треугольник» (1967) и «Мы и наши горы» (1969) Г. Маляна. Конечно, взлет был, если сравнить с тем периодом малокартинья, который ему предшествовал. Но есть такая категория, как категория истины. И истинным принято называть то, что объективно, и это не только является критерием научности, это особенность всей нашей жизни, начиная с понятия быта и кончая искусством и кино в частности. Приведем один из примеров. Можно ли поставить, например, на один уровень мастерство режиссеров, которое отражается в фильмах Ф. Довлатяна и Ф. Феллини. Ответ однозначный — нет. А почему? Ответ в том, что нет мастерства, нет той детальной обработки материала каждой сцены, каждого эпизода. Нет той работы над каждой «мелочью», нет той трагедии, той глубины души, а может быть, и того общечеловеческого масштаба, который есть в фильмах Феллини. Поэтому это кино, да и не только кино, остается с наклейкой «местный продукт».

Дело в том, что мы всегда остаемся и вертимся в узком кругу, не выходя за рамки, оставаясь слабенькими в своей ничтожной, бытовой психологии и философии массы, оставаясь в образе младенца, которого всегда кто-то чему-то учит. И поэтому взлет наш был всего лишь относительным, по сравнению с нашим же кино. Мы не будем сейчас обращаться ко всем фильмам подробно. В этой статье я не ставлю такой цели, эта тема для другой отдельной работы. Здесь же мы скажем о той атмосфере, которую эти фильмы создали, и о том, насколько они воспринимаемы зрителем.

Естественно, это не есть единственный критерий в оценке фильма. Но ведь каждый киновед — сначала зритель или, по крайней мере, должен им быть. Исходя из этого, говоря о фильме «Здравствуй, это я!», скажем, что в этом фильме есть интересная работа и режиссера Ф. Довлатяна, и сценариста А. Агабабова, и всего творческого коллектива. Но, к сожалению, фильму не удалось стать своеобразным национальным произведением. И дело не в том, что фильм не имел привычных национальных корней. Дело в том, что для каждого из нас, тем более в оценке фильма, важен фактор уникальности, непохожести, важна та искра, которая придает работе ори-

гинальность. Это прежде всего проявляется в выборе темы, в той идее, которую режиссер и весь творческий коллектив вкладывает в фильм. В России намного раньше был создан другой фильм, более оригинальный, чем «Здравствуй, это я!», а именно «Девять дней одного года» (1962) М. Ромма, и он не повторял ни темы, где герои были физиками, ни ситуации, в том числе и мелодраматической. Поэтому фильм Довлатяна немного опоздал и не стал оригинальным национальным произведением.

Но им стал другой фильм — «Треугольник» Г. Маляна. «Треугольник» имеет в себе много, он оригинален, уникален, в нем великолепный актерский состав, у него интересное название, в чем также проявляется его грациозность, треугольник, где два угла подчинены одному, где весь сюжет картины целенаправлен, где образ героя — это большой мир, часть треугольника, часть большой идеи. Но, более того, «Треугольник» — не замкнутое произведение, он открыт большому миру, он имеет свое место в этом мире, так как вносит свою лепту в общее благое дело.

Всего этого нельзя сказать о другом фильме Г. Маляна «Мы и наши горы». В этом фильме философия массы отражается через быт, возрождаясь в нем с новой силой. Фильм имеет символическое название «Мы и наши горы», что создает замкнутое пространство, некую атмосферу, где «мы и наши горы» превращаемся в образ. Фильм своим названием постепенно символизирует обитателей «этих гор», делая акцент на их национальном своеобразии. И получается так, что символом целой нации становятся пастухи, да и еще с их нравами, обычаями, правилами.

В данной работе мы не ставим цели сопоставить повесть Г. Матевосяна и фильм Г. Маляна. Скажем лишь то, что произведение Г. Матевосяна не предстает замкнутым, это произведение идейно связано с «большим миром».

«Это село связано с миром тысячью нитей, телефоном, электрическими проводами, почтой, госпоставками шерсти, молока, мяса, сельпо № 15, программой учебного года»¹.

Более того, в произведении присутствует живой действующий юмор, входящий органически в содержание повести.

«Первый рывок быка оторвал лейтенанту руку, следующий

убедил, что рука на месте, только побаливает»⁴. Также следует подчеркнуть, что автор не делает акцент именно на воровстве и только, так как действие, связанное с воровством, то и дело прерывается другими событиями. Другое дело фильм. Сюжет его вкратце таков. Пастухи зарезали овец, которые оказались впоследствии овцами Реваза (А. Пелешян). Реваз также присутствовал и ел шашлык из украденных овец. После чего в деревню приехал милиционер (С. Саркисян), чтобы выявить корни этого воровства.

Скажем сразу, в фильме есть несколько интересных сцен. Вот одна из них. Милиционер и Ишхан (М. Мкртчян) несут бревно. Камера (К. Месьян) статична, герои уходят вдаль, но разговор мы их слышим так, будто он раздается на близком расстоянии.

Интересна также одна из последних сцен фильма, где пастухи и милиционер меняются местами, а также сцена, где пастухи и милиционер в ответ на голос издалика «признают», что украли овец. Но это только отдельные сцены, которые не могут создавать атмосферы целого фильма.

С. Асмикян, говоря о фильме «Мы и наши горы», пишет следующее: «Ведь пастухи, как и античные герои, величественны в том, что в ту минуту, когда ели чужих овец, не были способны поделить мир на что-то свое и чужое и далее. Нет, сами герои близки шекспировским цельным натурам, обреченным на нечеловеческое столкновение с жестоким и беспощадным временем»⁵. Автор этой статьи имеет свое отношение к киноведению, учитывая то, что киноведение — это наука о кино. Наука имеет свои законы, которые отличают научное знание от любого другого. Мы не будем подробно говорить здесь об этих вопросах, и если читателю и слушателю интересно, то мы отсылаем его к статье автора «Принцип причинности как метод оценки в киноведении» на примерах из фильмов С. Параджанова «Тени забытых предков» (1964) и «Цвет граната» (1968), которая помещена в журнале «Հինգիս» (вып. 5, на арм. яз.). Здесь же следует сказать, что нельзя разбирать фильм, основываясь на общей идее, не приводя конкретные примеры, так как есть понятие фактуры экранного действия, то есть то, что мы видим и слышим

4. Там же, с. 45.

5. С. Асмикян. Указ. соч., с. 138.

с экрана. Без учета чего анализ фильма становится нереальным.

Ведь так из пастухов можно сделать и космонавтов и кого угодно.

Давайте обратимся к самому фильму. В начале фильма режиссер противопоставляет динамику «большого мира» деревенской идиллии. Люди косят траву, оператор сначала показывает героев общим планом, а потом средним, останавливая внимание на образах обитателей деревни. Говоря о сюжете картины, где пастухи воруют овец и лейтенант милиции расследует это дело, следует заметить, что он не отличается оригинальностью. И его внешняя простота скорее примитивна, так как не имеет в своем содержании более глобального, масштабного отношения к поставленным вопросам. Также следует заметить, что лейтенант милиции беседует с героями, и эта беседа ведется не в участке или конторе, а по большому счету в тех местах, где оказываются пастухи: в поле, дома и вообще где придется. Делая естественный акцент на пастухов, выделяя их. И это становится еще более очевидным, когда мы обращаем внимание на поведение героев фильма.

Известно, что человека мы воспринимаем, основываясь на его поведении, то есть на том, что он говорит и делает. Также следует заметить, что кино мы воспринимаем, основываясь на определенном представлении, в основе чего лежит логически-достоверное восприятие действительности, и это становится еще более очевидным, учитывая то, что кинематограф пространственно-временное искусство, которое воплощает свои идеи через движения и действия, которые мы видим на экране. Поэтому также мы выделяем или символизируем поведение героев этого фильма.

Сам фильм «Мы и наши горы», исходя из своего содержания, сделан правильно, он выполняет поставленную задачу, создавая атмосферу, где понятия «мое», «твое» не склонны различаться, создавая некое общее начало. И поэтому фильм этот можно рассматривать с двух сторон, когда весь смысл, который он несет, мы принимаем и плавно вписываемся в стиль «ахперутюн», в котором мы как нация до сих пор существуем. Тогда он не имеет по большому смыслу пробелов.

Или же попытаемся принять за основу тот положительный идеал и моральные критерии, которые должны существовать в жизни

каждого из нас, где не только общее (скажем, какие-то общие идеи), но и частное приобретает огромное значение для личности, гражданина, создавая гармонию в его поведении. Поэтому неприемлемыми становятся сопоставления киноведа С. Асмикяна пастухов с «шекспировскими цельными натурами». Герои произведения В. Шекспира несли идейность, где моральные устои, мягко говоря, занимали не последнее место. А герои фильма Г. Маляна «Мы и наши горы», пастухи, не хотят понять, что если кто-то держит овец, выполняя, скажем, свою работу, он все равно не имеет право брать чужое, воровать (в данном случае овец) и делать из них шашлык.

Вот несколько примеров из фильма. После начала фильма следует сцена разговора двух пастухов. Разговор ведется о том, сколько государств существует. Ишхан перечисляет некоторые из них, пытаясь убедить другого пастуха, что главные — «мы и Австрия», на что тот отвечает: «Нет, мы и Америка».

Другая сцена, где герои едят мясо зарезанных баранов, вместе с ними и Реваз. После того как Реваз проверяет и видит, что у него не хватает баранов, то возвращается и попрекает пастухов. Ревазу дают деньги, объясняя, что «нас сорок человек, захотим — с тебя штаны снимем, а захотим их на тебя оденем», получается, кто силен, тот и прав.

Естественно, если подходить содержательно к фильму как к произведению киноискусства, то очевидно, что дело вовсе не в пастухах. Ведь и Пепо 1935 года режиссера А. И. Бек-Назарова — рыбак, и герои «Треугольника» Г. Маляна — кузнецы, и дело не только в том, что хочет режиссер воплотить на экране, но в том, как он это воплощает. Поэтому в данном случае разговор и поведение пастухов, не имея в себе конкретной цели, кроме абстрактной идеи единения, не создает эстетического идеала, который среди этих пастухов с их нравами и не мог возникнуть.

Все это становится еще более очевидным, когда смотришь фильм, слышишь разговоры героев, обращаешь внимание на их поведение, где образ национального просто разрушается. Поэтому и в приведенных примерах, да и во всем фильме, действие строится на невежественном и грубом отношении человека к человеку, в основе чего лежит повысить голос, обрутать, подраться, относиться к другому человеку так, как будто он тебе обязан и т. д.

Говоря об искусстве, следует заметить, что одна из его особенностей — это оказывать влияние на зрителя. В этом проявляется наличие функции искусства — воспитательных, развлекательных, познавательных и т. д. Также следует заметить, что искусство создает определенное эмоциональное состояние, основываясь на элементе художественного образа. Поэтому и произведение искусства вызывает улыбку, смех, слезы и т. д., это дает также «возможность» подражать зрителю, образу, увиденному на экране, сознательно не воспринимая его полностью.

Случайно ли, что у нас возникают такие фильмы, как «Наш двор 1» или же «Наш двор 2» М. Довлатяна. Это происходит также потому, что традиции, нравы, созданные в жизни и в искусстве, имеют двойственный характер, они взаимно дополняют друг друга.

И необходимость каждого из нас, кто считает себя человеком искусства, — создавать и проповедовать образ не слабого, эмоционального, а порой и глупого армянина, а образ, основанный на моральных принципах, образ сильного, волевого человека.

Ведь «знание — это сила», как говорил Декарт.

А «порядок всегда победит».

Հարսանիքը սիրված և հմագույն ծեսերից մեկն է, որն առ այսօր չի կորցրել իր արդիականությունը: Հարսանեկան ծեսն իր արմատներով ձգվում է դեպի դարերի խորքը, ուստի ուսումնասիրման ընթացքում բազմաթիվ կարևոր և ուշագրավ խնդիրներ են առաջ գալիս: Ամբողջացնելով իր մեջ ժողովրդական հարուստ մշակույթի բազմաթիվ շերտեր՝ երգ ու պար, զարդարվեստ և կիրառական արվեստ, գործիքային երաժշտություն, հարսանեկան ծեսը մեր առաջ բացում է հայ ժողովրդի հազարամյա մշակույթի ավանդույթները: Ոչ մի ուրիշ ծես այդքան լավ չի կարող ներկայացնել ամբողջությամբ ժողովրդի նիստուկացը, բարքերն ու սովորությունները, կարգն ու ավանդույթները: Ընդհանրապես ժողովրդի ավանդապահության այսօր մեր ձեռքի տակ ունենք բազմաթիվ զրառված նյութեր, ուսումնասիրություններ, որոնք քույլ են տալիս ամբողջական պատկերացում կազմել հայկական հարսանեկան ծեսի մասին:

Հարսանեկան ծեսի ուսումնասիրություններին անդրադարձել են և՛ բանահավաքները, և՛ երաժշտագետներն ու բանագետները, և՛ ծիսագետներն ու ազգագրագետները:

Հարսանեկան հանդեսը խիստ արարողակարգով կատարվող տոնախմբություն էր, որը հնում տևում էր յոթ օր, և յուրաքանչյուր օր իր դերն ու նշանակությունն ուներ՝ Տաշտաղյոռնը (Գաթաբուխը), Մամորքը, Հիմաղրեքը, Հարսի ծաղկոց զիշերը, Փեսաթրաշը, Թազվորի ծառի պատրաստումն ու գովքը և այլն: Այս արարողություններից յուրաքանչյուրն ուղեկցվում էր ավանդական երգ ու պարով, հատուկ գործիքային եղանակով, որոնք առավել նշանակալից էին դարձնում հարսանեկան հանդեսի յուրաքանչյուր պահը: Ավանդական գեղեցկագույն երգերից են Հարսի և Թազվորի գովքերը, խիստ ավանդական են մահ մամորքի «Սահարիները», Հարսանեկան լալիքները, Թազվորամորը նվիրված պարերգերը, խնամիների և հարսանքավորների գովքն ու ծաղրերգերը և այլն: Հարսանյաց ծեսի խորհրդի հետ կապված ծիսական արարողությունների մեջ իր հետաքրքրությամբ և խորիմաստությամբ առանձնանում են Թազվորի Կենաց Ծառի պատրաստման ծեսը և դրա հետ կապված երգերը: Գոյություն ունեցող փաստերը վկայում են այն մասին, որ Կենաց Ծառի պատկերը փոխադարձ կապ ունի ամուսնական հարաբերությունների և տոհմաբանական (генеалогический) կառուցվածքային համակարգի հետ¹: Հարսանեկան հանդեսին պատրաստվող և փառաբանվող Փեսայի Ծառը ոչ այլ

1. Այս կապը նկատելի է ոչ միայն հայերի պատկերացումներում: Տե՛ս Мифы народов мира. Древо жизни, с. 396:

ինչ է, քան ամուսնացող զույգի, ընտանիքի, տոհմի և զերդաստանի հավերժության և հարատևության իմաստը խորհրդանշող Կենաց Ծառ (թեև շինծու՝ բուսաֆոր): Առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի շինծու հասկացությունը, քանզի ծառն իսկապես շինվել, պատրաստվել է, ընդ որում տարբեր շրջաններում՝ տարբեր նշանակներով:

Հայոց մեջ Փեսի Ծառը տարբեր անվանումներ է ունեցել՝ «Խնկի Ծառ» և «Ուրցի Ծառ»: Ի՞նչ արմատներ ունեն այս անվանումները: Հնուց ի վեր այս երկու բույսերը դասվել են սրբազան օդաբիստիկ բույսերի շարքին, որոնցից ստանում էին արժեքավոր եփրայտեր: Մյուսը բազմազան կիրառում ունեին ինչպես կենցաղում այնպես էլ կրոնական ծիսական արարողությունների մեջ:

Այժմ փորձենք քացատրել այդ երկու անվանումների՝ Ուրցի ծառ և Խնկի ծառ ծագումը: Ուրցի լատիներեն անվանումը «*Thymus*» է («*thymus*» որը հունարենից թարգմանվում է «ուժ», «արիություն», «առնականություն»²: Պատահական չէր, որ այն համարվում էր Աֆրոդիտի սիրելի բույսը, որն էլ հին հույները այրում և ծխեցնում էին նրա զոհասեղանի մոտ³: Հին հայերը հիանալի տեղյակ են եղել արական մերումակության աճի վրա ուրցի դրական ազդեցության մասին, ուստի լայնորեն կիրառում էին այն և սննդի մեջ, և զոհարաններում, սրբավայրերում համարելով որ «խնկավ ուրցը» հաճելի է աստվածներին: Հայկազյան բառարանում ուրցի հոմանիշ՝ քիլիմ վերաբերյալ կարդում ենք. «...խտ և ծաղիկ հուտավետ կամ խնկախտ, զոր սիր է մեղում, որպես խողմղատի⁴, զոր տղայքն ծծեն, զի մեղրատու լինի»⁵: Ինչպես տեսնում ենք, բույսի ֆունկցիոնալ մեկնաբանման մեջ մեծ է հատկապես տղաների դերը: Բերենք մի այլ ուշագրավ հանգամանք՝ կապված այս բույսի անվանման հետ: Մարդկային օրգանիզմի սեռական հասունացումը կարգավորում է Ուրցագեղձը (виплочковая железа, Glandula Thymus), որն էլ պատասխանատու է սեռական աճի հետ կապված փոփոխությունների համար: Առանձնահատուկ կերպով դա արտահայտվում է պատանիների մոտ 14–16 տարեկանում, երբ ուրցագեղձը հասնում է իր զարգացման կիզակետին: Թվում է, թե պատահական չէ, որ հայերը անվանել են Թագվորածառը «Ուրցի փետ»:

Դեռևս մախաբիստոնեական հեռավոր անցյալում մեր մախնիները խումկը կիրառում էին ոչ միայն իրենց սրբավայրերը խնկարկելու համար, այլև ժողովրդական բժշկության մեջ: Հիանալիորեն տեղյակ լինելով խնկի հակա-

2. Հայոց լեռնաշխարհում ուրցը շատ տարածված է և տեսակների թիվը հասնում է տասնի:

3. Տե՛ս Ա. Թորոսյան, Հայաստանի դեղաբույսեր, Երևան, 1983, էջ 267:

4. Խողմղատ՝ սպիտակատերև, որն էլ քնորոշում է ուրցի պսակը:

5. Նոր քառգիրք հայկազեան լեզուի, Երևան, 1981, հ. երկրորդ, էջ 561 և Երևան, 1979, հ. առաջին, էջ 812:

մեխիչ հատկությունների մասին և խնկարկելով տաճարներն ու մեհյանները, նրանք վերացնում էին զոհաբերությունների զարչահոտությունները և կամխում զանազան վարակների տարածումը: «Խնկարկությունը խորհրդանշում է առ Աստված քարճուցող աղոթքն ու օրհնությունը և իմաստավորում այն»՝ կարդում ենք «Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարանում⁶: Փոխարեքական իմաստով խունկը անաքատություն, արդարություն և մաքրություն էր նշանակում: Խնկի ծառը կամ ինչպես ասում ենք խնկենին, դա պիստակենին է (Фисташка, Pistacia), որը շատ հարուստ է յուղային նյութերով: Բնավ պետք չէ խնկենին (Խնկի ծառը) շփոթել խնկեղեգի հետ (Ладанный тростник, Acorus calamus), քանզի վերջինը թուփ է, որից էլ ստանում են մեզ բոլորիս լավ հայտնի խնկախեճը: Խնկենին շատ տարածված է եղել Փոքր Ասիայի երկրներում, Սիրիայում, ինչպես նաև Անդրկովկասում: Պիստակենին, հավանաքար, հենց այն ծառն է, որն այդքան հաճախ հայտնվում է ժողովրդական խաղիկներում՝

*Մեր դռանը խնկի ծառ,
Գյուլում ջան,
Չեր դռանը խնկի ծառ,
Գյուլում ջան:*

*Խնկենին ա բերել բար,
Գյուլում ջան,
Իմ խորտոիկ պղզտիկ յար,
Գյուլում ջան:*

Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 86:

Խնկի ծառի պտուղները՝ պիստակները շատ հարմար էին չիր ու չամիչի, պոպոք և պնդուկի, ինչպես նաև բոված հացահատիկի հետ նորապսակների գլխին շաղ տալու համար, խորհրդանշելով առատություն և պտղաբերություն⁷: Երբեմն խնկենին համդես է գալիս Հարսի գովքերում: Սա շատ ուշագրավ փաստ է, քանզի բազում վկայություններ կան այն մասին, որ Խնկենին հայոց մեջ խորհրդանշական կապ ուներ երիտասարդ կնոջ, ամուսնացող աղջկա հետ⁸: Հետաքրքրական են այս առումով մեր ձեռքի տակ եղած երաժշտական նյութերը, որոնց մեջ են Հարսնագովքեր և «Խնկի ծառ» կոչվող հարսի պարերը: Ահա գովքի մի օրինակ Կոմիտասի գրառումներից.

*Եղնիկ, դու ո՞ր սարն ես արծել:
Ասիս-Մասիս սարն եմ արծել:
Եղնիկ, դու ո՞ր ջուրն ես խմել:
Սառն աղբրի ջուրն եմ խմել:*

6. Տե՛ս Քրիստոնյա Հայաստան, Հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 593:

7. Այս սովորույթը շատ ազգերի մեջ է տարածված:

8. Այդ մասին են վկայում Ս. Լիսիցիանի՝ ժողովրդական պարերի գիտակ ինֆորմանտները:

Եղմիկ, դու ո՞ր սարն ես քնել:
Հայոց Ամի սարն եմ քնել:
Եղմիկ, դու ո՞ր ծառն ես քերվել:
Ծառ Խնկեմի ծառն եմ քերվել:

Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու, հ.10, № 56, էջ 70:

Այս երգի ծանոթագրության մեջ նշված է. «Հարսին գովերգող, ապագա հնարավոր տազմապնեռով համեմված կյանքի համար նրան մախապես մխիթարող երգերը երգում են ընկերուհիները, հարսի տանը նրան հարդարելիս և մազերը հյուսելիս, որը մույմպես էական ծես է»⁹: Հարս – «եղմիկի» առնչությունը «Ծառ խնկեմու» հետ չափազանց ուշագրավ փաստ է դառնում:

Փեսի ծառը «շարվում էր» բուն հարսամիջին մախորդող ուրբաթ օրը: Տարբեր շրջաններում ծառի պատրաստման եղանակները տարբեր էին, սակայն, մպատակը մեկն էր՝ Թագվորի «քոստամի ծաղկումը»: Որոշ շրջաններում այն պատրաստվում էր աղջկա տանը, մեկ այլ վայրում՝ քավորի կամ փեսայի տանը:

Ալաշկերտցիք Փեսի ծառը՝ Նուռը, կամ ինչպես նրանք են նշում՝ «Թագվորի բաղը» հետևյալ կերպ էին պատրաստում. «նըռցի փետի» հենքին տարբեր երկարության ութը ձողեր էին ամրացնում՝ ուղղված դեպի չորս կողմերը, որոնք միմյանց հետ կապվում էին թելի վրա շարված չամիչով ու չոր մրգով: Փայտյա ձողերի ծայրերը զարդարում էին ընկույզները, իսկ նըռցի գագաթը զարդարում էր պսակը՝ խնձորը, որի մեջ խրվում էր եղեգմյա խաչը՝ ջղամ (տվյալ դեպքում դա աքլորի փետուրներով և բամբակե գունավոր գնդիկներով պատրաստված գագաթ էր):

Բուլանդխում Նուռը իրենից ներկայացնում էր երկու թիզ շառավղով տափակ փայտյա շրջանակ, որը ամրացված էր ուղղահայաց փայտի վրա, և զարդարված փայտյա թռչուններով՝ «կաքավք և ըղըմիք»¹⁰:

Մասունցիները «Ուռը խմում էին»՝ զարդարում էին հետևյալ կերպ. Ուռքի ձողերն ու փայտյա ամբողջ մասը ուռք շինող վարպետներն էին պատրաստում, պտտվողների շարանները՝ աղջիկներն ու կանայք, իսկ ծառը դասավորում և զարդարում էին ազաքչարիները (ազաքաչի): Ուռքն ունենում էր 15–20 կգ քաշ, և քավականին ուժ ու հմտություն էր պահանջվում այն բարձր և ուղիղ պահելու համար, ավելին՝ պաշտպանելու «հարսի գորքերի ոտնձգություններից»: Քավորի և Թագվորի օգնությամբ ազաքչարին «քերող էր» բարձրացնում և մի

9. **Կոմիտաս,** Երկերի ժողովածու, Երևան, 2000, հ. X, էջ 176:

10. **С. Лисицкая.** Старинные пляски и театрализованные представления армянского народа, Ереван, 1972, с. 224 (табл.).

ապահով կտորի վրա տեղադրում Ուոքը մինչև գամ «ժառանգածները»¹¹: Ասենք ուր, ուրց քառի քարքառային տարբերակները շատ են՝ «ուոց», «ուոծ», «մուրցք», «մոռծ» և այլն: ՀԱճառյանի մոտ համդիպում ենք՝ «Փեսի ծառը ... փայտե շինված փոքր ծառ մ' է, որում բունին և ճյուղերում վրա գույնզգույն քելերով ծաղկակերտ մկարներ հյուսված և խնձորներ են ազուցված. իսկ ամեն կողմն կախված են չամիչով և խորոված կաղինով շինված համրիչներ (թելի վրա անցված շարան)»¹²:

Ինչպես ցույց են տալիս պատկերազարդումները ուրցը շարելիս պարտադիր զարդարում էին մրգերով, ինչպես մաս «ճլուխներով»¹³. միրգը՝ պտղաբերություն, իսկ հատիկը՝ առատություն էր խորհրդանշում: Իհարկե բոլոր մրգերն էլ կիրառական էին.

*«Ի մոան հատրտ համարով ...
Ջեզ խընձոր քերեն խաղալոյ ...
Սերկեվիլ քերեն սիրելոյ
Ջեզ խավոդ քերեն բաժակի,
Թագվո՞ր...»¹⁴:*

Սակայն, առանձնահատուկ դեր են ունեցել նույն ու խնձորը: Նոնենին, որպես սրբազան բույս, մեծ տարածում է ունեցել Հայոց մեջ, երբեմն փոխարինելով Կենաց ծառերին: Որպես պտուղ նուրը՝ հատիկային ընդհանրացում է, որն էլ իր մեջ ընդգրկում է տոնինի, գերդաստանի, աճի և բազմացման գաղափարը.

*«Խատիկ մի մոան խատի
Իմ խերանց շեման տակն է,
Շուղ տամ, ճուղ առնիմ ելլամ՝
Ջիմ խերանց պատկըններ ծածկիմ,
Ամեն ճղիմ ճուխտակ ճրագ,
Ամեն ճղիմ սիմամն հավր»¹⁵:*

Պատահական չէ, որ փեսայի գդակը զարդարում էր «ջղան»¹⁶, որի գագաթը զարդարում էր նուրը, իբրև թագի խորհրդանիշ: Առ այսօր որոշ շրջաններում պահպանվել է հարսին նույն «զարկելու» սովորույթը, իբրև պտղաբերության մաղբանք:

Բազմաթիվ ազգերի հեքիաթներում, դիցաբանական գրույցներում և

11. Վ. Պետոյան, Մասնա ազգագրություն, Երևան, 1965, էջ 251:

12. Հայերեն գավառական քառերյակ, Թիֆլիս, 1913, էջ 1067, 1068:

13. Չոր քաղցրավենիքի, չիլ ու չամիչի. չարագեղենի շարվածք:

14. Փեսու ծառագույնի հատված, Մատենադարան, ծնո. № 7709, XVII դար:

15. Ներսես Ստեփաննան, Տեղագրությունը ի Փոքր և ի Մեծ Հայս, Վենետիկ, 1864, էջ 246:

16. Փոքրիկ եղեգմյա խաչ, մետաքսե թելերով զարդարված:

առաջապելներում խնձորը սիրո և իմաստության պտուղ է. «Носителями жизненной субстанции выступает само Древо жизни и его плоды — яблоко и гранат — символы вечной жизни, достигаемой через смерть»¹⁷:

*«Ծառըն խընձորի,
Որ զըղզըղեր ու ասեր,
- Սիրոն մըշան՝ ես՝ եմ, սըրտի մշան՝ ես՝ եմ,
Ո՛չ վարդ, ո՛չ շուշան, մեկը չի ձեզ մըման, ամենման եմ ես,
Ծառոյ ամենման»¹⁸։
Հարսանեկան խաղիկներից մեկում երգվում է.
«Խնձոր ունիմ, կըծած ա,
Չորս բոլորն արծաթած ա,
Ափներում մեխակած ա,
Մեջը ոսկով լցրած ա,
Անուշ յարի դրկած ա»¹⁹։*

Այդպիսի «փնջած» խնձորներ սիրահար պատանիներն ուղարկում էին իրենց սիրած աղջիկներին։ Թագվորի ծառը շարելու ծիսական արարողությունը առաջին պահից ուղեկցվում էր երգով, կատարվում էր մրա գովքը, այնուհետև «Ուրցը» նորապասկների հետ տամում էին եկեղեցի և օրհնություն ստանալով ետ էին քերում տուն։ Փեսի ծառը պատրաստելիս ասում էին՝ «ուրց շարել», իսկ երբ այն արդեն ավարտված էր և գովքն արված, ասում էին՝ «Թագվորի ծառն ուրցած ա», այսինքն, «ծաղկած ա», կամ էլ պատրաստ է «քերք տալու»։ Բոլորովին պատահական չէ, որ «ուրց կտրել» դարձվածքը մշամակում էր «հարսին ու փեսային քույլ տալ մտնել առագաստ»²⁰:

Պտղաբերության գաղափարը մկատի ունենալով, Փեսի Ծառը համեմատել են Հայոց լեռնաշխարհի գոթթե բոլոր պտղատու ծառերի հետ՝ խնձորենու, սալորենու, տանձենու, նոնենու, մշենու, անգամ՝ արմավենու։

*Թագվոր, ամէ, կիչ կիտէյայ
Որ քոյ ծառին, հա՛յ, գովքն ասէյանք,
Թագվոր, քոյ ծառըտ էր խնկենի,
Էր խնկենի, հա՛յ, արմավենի,
Թագվոր, քոյ ծառըտ էր մշենի,
Էր մոնենի, հա՛յ, մորենի,
Թագվոր, քոյ ծառըտ էր թգենի,*

17. Мифы народов мира, т. I, с. 397.

18. Գ. Շերենց, Վամա սագ, II, Թիֆլիս, 1899, էջ 17:

19. Մ. Արմաշյան, Ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, 1970, էջ 154:

20. ԺՀԲԲ, էջ 606:

էր նոնենի, հա՛յ, էր խնծորեննի...²¹

«Գեղին վերև ծառ սալորի,

Սալորն ընկավ չը զլորի ...

Օրինն այս նոր թագավորը»²²:

Այս մասին է վկայում նաև Շատախի փեսայուսի երգերից մեկը՝ «Կոնա-
չացավ ծառն ի խընգլին», որի մեջ թվարկվում են զանազան մրգատու և այլ
ծառեր, իբրև թագավորի գերդաստանի անդամների խորհրդանիշ:

Ներկա հողավածի երաժշտական հավելվածը կազմելիս աշխատել ենք
ընդգրկել այնպիսի երգեր, որոնք ներկայացնում են Արևմտյան Հայաստանի
հնարավորինս տարբեր ազգագրական գոտիների (Մոքս, Վան, Շիրակ, Ալն,
Բուքամիա) երաժշտական մշակույթը:

Վերլուծելով և համեմատելով այս երգերը կարող ենք նկատել յուրաքան-
չյուր ազգագրական գոտու երաժշտական մտածողությանը բնորոշ դարձվածք-
ներ և երաժշտական քարքառային առանձնահատկություններ: Կոմիտասը
գրում է. «...ժողովրդական յեղանակները սերտ առնչություն և քնական կապ
ունին տեղական պայմանների հետ, վորոնք ծնում են միջավայրին հատուկ
վոճեր. ուստի մի յերաժշտական միտք այլ և այլ տեղերում ստանում է տեսակ-
տեսակ բնորոշ արտահայտություններ...»²³: Եվ չնայած այդ երգերի քազմա-
զանությանն ու քազմաքնույթ տեսականու՝ մրանց հիմքն ու արմատը հայեցի է:
Այնուամենայնիվ, հարսանեկան երգերի, մասնավորապես թագվորածառի
գովերբի մեջ, որոշ ընդհանրություններ կարելի է նշմարել. բոլոր երգերին
բնորոշ է հանդիսավոր, մեծաշուք, չափավոր և վեհաշունչ բնույթը: Բնական է,
որ այս երգերի մետրադիմի պատկերը գուսպ է և հանդարտ, քացառություն են
կազմում որոշ երգեր, որոնց մեջ նկատելի է պարային սկզբունքը (ստորև
կխոսվի):

Հարսանեկան երգերը կատարվել են խմբովի, միայնակ, զուգերգելով,
ինչպես նաև այս երեք եղանակները համատեղված: Միսական յուրաքանչյուր
երգ ունի կառուցման և զարգացման իր սկզբունքը: Առանձնահատուկ
ուշադրության է արժանի թագվորածառի «Երկնուց գետնուց» գովերբը, երբ
ծառը տեղադրված է եկեղեցում: Ինչպես կարդում ենք Կոմիտասի Երկերի
ժողովածուի 10-րդ հատորում. «...խմբական երգ է՝ կատարվող կարևոր
գործողության նկատմամբ, որպես հարսանքավորների վերաբերմունքի

21. Թագվորածառի գովերբի հատված – Մատենադարան, ձեռ. № 8064, 1835 թվական:

22. Մ. Թումանյան, Հայրենի երգ ու քան, Երևան, 1972, I, էջ 203:

23. Կոմիտաս, Հողավածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 26:

յութատեսակ արտահայտություն»²⁴: Չնայած որ մեղեդու երաժշտական մտածողությունը մոտ է ավանդական ազգային երգանքին, այստեղ (եկեղեցում) ստանում է եկեղեցական երգեցողության ռճական կնիք՝ զրկվում պերճանքից և դառնում զուսպ և հանդիսավոր: Ակամա հիշում ենք Կոմիտասի հայտնի տողերը հայկական *գեղջկական* և *հոգևոր* երաժշտության սերտ կապի մասին²⁵: Թերևս, ոչ մի ուրիշ ժամրում կապը ժողովրդական գեղջկական և հոգևոր երաժշտության միջև այսպես ցայտում կերպով չի արտահայտվում, ինչպես հարսանեկան ծիսական երգերում:

Հաջորդ երգը մեր ուշադրությունը գրավեց իր վերնագրով, չնայած որ տեքստը չի ներկայացնում Թագվորածառի պատրաստման կամ գովքի ընթացքը, այլ ուղղակի ցույց է տալիս, որ Վանա շրջանում «Ուրց շարելու» արարողակարգը տարածված է եղել:

Ազգագրագետ Եր. Լալայանը գրում է. «Թագվորն յուր տուն վերադառնալուց հետո, ծառը քավորի տնից բերում են, որպեսզի քագվորի տունը զարդարեն նորան խնձորներով և զովաքանեն: Երկու ամուսնացած տղամարդ բռնում են ծառը... մոտենում է քավորիկինը և նվիրում մի խնձոր՝ վրան զարկված գույնզգույն թելերով փաթրիկ խաչը, և տնկում ծառի վերին ծայրին՝ կաքավի վրա, ապա հերթով, բոլոր քարեկամները և հրավիրվածները զովելով, զարդարում են ծառը խնձորներով»²⁶:

- Ծաղկեցավ ծառս կենաց,
Տեսեք այն ո՞րն է.
Բազմեցավ խաչն ի գլխում,
Տեսեք, այն ո՞րն է:
- Ծաղկեցավ ծառս կենաց
Էն քագավորն է.
Բազմեցավ խաչն ի գլխում՝
Էն յոտ պսակն է.

- Այն խնձոր, գլխախնձոր
Տեսեք այն ո՞րն է.
... - Թագվորահայրն է:
- Այն խնձոր՝ աջ աթոռին,
... - Խաչ եղբայրն է:
- Այն խնձոր ծախ աթոռին
... - Թագուհին է:

Այստեղից պարզ երևում է, որ Թագվորածառի խնձորները, բացի պտղաբերությունից խորհրդանշում են նաև նրա ողջ գերդաստանը: Այս մասին են վկայում Կոմիտասի, Սպ. Մելիքյանի գրառած երգերը: Այս երգերն ուշագրավ են «հարց և պատասխան» կառուցվածքային սկզբունքով, ինչպես նաև պարային (6/8, 6/4) բնույթով, ուր առկա է ուժեղ և թույլ վանկերի շեշտադրումը, որոնք երգերին երգիծական բնույթ են հաղորդում: «Կատակերգերն

24. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. X..., էջ 176:

25. Տես Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ..., էջ 13:

26. Ազգագրական հանդես, VII-VIII, էջ 168:

ու երգիծական երգերը երաժշտական իմաստով համարյա մույմ պարերգերն են, այսինքն, սրանց համար բնորոշ են շարժման պարերականությունը, փոքր ծավալը, կրկնությունը, քառակուսի կառուցվածքը, կառուցման կենսուրախ բնույթը»²⁷:

Հարսանեկան Ծառի հետ առնչվող երգն է՝ «Գնացեք ասեք», որը եզրափակում է Թագվորածառի պատրաստման, օրհնության և գովքի գեղեցիկ ծխակարգը: Այս երգը պատկանում է կատակերգերի շարքին: Այստեղ կատակով հրահրում էին Թագվորի հարազատներին ժլատ չլինել և լավ «վարձատրել» Ծառ գովողներին՝ ընդ որում «պահանջները» մերկայացվում էին «ի պաշտոնե» և ընտանիքում գրաված դիրքին համապատասխան:

*Թագվորահորից՝ եզ մի խորվու, տիկ մի գինի,
Թագվորամորից՝ սեւ մի սնդան, խոյ մի խորվու,
Թագվորաքրոջից՝ ուլ մի խորվու, գավ մի գինի,
Թագվորահարսից՝ չորս գույզ գուլպա, մի թաշկինակ,
Թագվորախպորից՝ երկու ճմճուղ, մեկ գարեհաց...*

Ինքնին պարզ է, թե հարսանեկան ծեսում ինչքան կարևոր նշանակություն է ունեցել Թագվորի Կենաց ծառի պատրաստումը և նրա հետ կապված երգերն ու գովքերը: Կենաց ծառը, որ ինքը Կյանքն է՝ տիեզերական կառուցվածքի և համընդհանուր կոսմոգենեզի քաղաղդյալ իմաստն է: Կյանքի գաղափարի իմաստը բույսն է, որն էլ խորհրդանշում է աճի գաղափարը: Բույսն է, որ ցույց է տալիս կյանքի վերընթաց գիծը՝ ծննդից մինչև աճի բարձրագույն կետը՝ ծաղկումն ու պտղաբերությունը: Կյանքի առավել ցայտուն բուսական կերպարը ծառն է: Կյանքի ծառը, մույն ինքը՝ Կենաց ծառը, Փայտ կենաց, Տիեզերական ծառ (Arbor mundi), Երկնային ծառ, Պտղաբերության ծառ՝ խորհրդանշում է տիեզերական երեք գոտիներ՝ վերին (երկնային թագավորություն), միջին (երկրային թագավորություն) և ստորին (ստորգետնյա թագավորություն): Ժամանակային երեք ոլորտ՝ անցյալ, ներկա և ապագա: Կենաց ծառը ցույց է տալիս կյանքի ընթացքը, նրա աճն ու զարգացումը՝ արմատները (մախնիները), բունը (ինքը՝ Թագվորը) և սաղարթը (ժառանգները):

27. Մ. Արուստյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական առեղծագործություն, Երևան, 2004, էջ 191:

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՎԱՂՋՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ԵՎ
ՄՆՏԻԿ ՊԱԼԱՏԱԿԱՆ ԴԱՀԼԻՃՆԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ
ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Լիլիթ ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ

Հայաստանի վաղըրիստոնեական քաղիլիկ եկեղեցիների ծագումնաբանությամբ անդրադարձել են քաղմաթիվ մասնագետներ: Նրանց բոլորի եզրահանգումները՝ խիստ ընդհանրացումներով, կարելի է բաժանել երկու հիմնական թեզերի: Առաջինը՝ վաղըրիստոնեական ճարտարապետական ձևերը, իրենց սկզբունքային հատակագծային և ծավալատարածական առանձնահատկություններով, Հայաստան են եկել Արևմուտքից՝ քրիստոնեության հետ միասին (Ռ. Կրաուսիայմեռ, Ն. Մառո, Ա. Յակոբսոն և այլք): Ըստ երկրորդ տեսակետի՝ այդ կառույցները ծագում են տեղական, ավանդական ձևերից: Առաջ է քաշվել անգամ այն վարկածը, որ «будучи первым и в течение почти двух десятилетий единственным христианским государством в мире, Армения с начала IV в. стала самостоятельно разрабатывать типы церковных зданий, не имея в соседних странах примеров для заимствования»¹: Եղած կարծիքներից և ոչ մեկը չհերքելով՝ պետք է փաստել, որ խնդիրը մինչև օրս մնում է բաց և սպասում է հետազա, ավելի ստույգ փաստարկների և ուսումնասիրությունների:

Հայաստանի քրիստոնեական ճարտարապետության տեղական ակունքները մասնագետները փնտրել են բոլոր հնարավոր, քիչ թե շատ մնամատիկ մինչքրիստոնեական կառույցների ձևերում՝ ուրարտական պաշտամունքային շենքերի (Կ. Հովհաննիսյան), հեթանոսական տաճարների (Ա. Թորամանյան, Ա. Սահինյան), ժողովրդական և աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ (Ս. Մնացականյան, Կ. Ղաֆադարյան): Փորձենք դիտարկել, թերևա, առավել հիմնավորված վերջին տեսակետը՝ ներգրավելով այդ հարցին վերաբերող նորագույն հնագիտական նյութեր և գիտական ուսումնասիրություններ:

1930-ական թվականներից տարվող Դվինի սիստեմատիկ պեղումները, ինչպես նաև Զվարթնոցի և Արուճի աշխարհիկ կառույցների ուսումնասիրությունները որոշակի հստակ պատկերացում տվեցին Հայաստանի վաղ քրիստոնեական պալատական կառույցների և, մասնավորապես, նրանց կազմում առկա սյունազարդ դահլիճների մասին: Վերջիններից երեքը գտնվում են Դվինում և թվագրվում են IV, V և VII դարերով՝ մեկը Արուճում (VII դ.) և մեկը

1. М. Асратян. Раннехристианская архитектура Армении. М., 2000, с. 10.

էլ Ձվարքնոցում (VII դ.): Աշխարհիկ կամ հոգևոր իշխանավորներին պատկանող այդ գահասրահներն ունեն միանման հատակագծային և կոնստրուկտիվ լուծումներ, ընդհուպ մինչև ճարտարապետական մանրամասները, ինչը վկայում է ճարտարապետության այս ոլորտում առկա հստակ ձևավորված ավանդույթների մասին²:

Վերջիններս ուղղանկյուն սրահներ են, երկու կամ երեք կողմերից շրջապատված հաղորդակից սենյակներով: Կենտրոնական դահլիճն ունի գահավորակի համար նախատեսված ընդգծված հարթակ և երեք կամ չորս զույգ սյուներով բաժանվում է երեք մավերի: Պալատական դահլիճների ծածկերը եղել են փայտյա և, ըստ ուսումնասիրողների մեծ մասի կարծիքի, իրականացվել են իրար հաջորդող հազարաշենների տեսքով³:

Ելնելով նշված գահասրահների և Հայաստանի վաղորիստոնեական եռանավ բազիլիկների հատակագծային և որոշ համաչափական մեմոռյուններից Կ. Ղաֆադարյանը գրում է. «ԴՎինում բացված գահասրահի եռանավ տեսքը, այն էլ աշխարհիկ բնույթի կառուցվածքի մեջ, գալիս է հերքելու գրեթե արմատացած այն սխալ տեսակետը, որ իբրև թե բազիլիկ տիպի շենքերը Հայաստան մուտք են գործել քրիստոնեության հետ միասին Ասորիքից, եկեղեցիների միջոցով և հաստատվում է այն տեսակետը, որ այդ տիպի շենքերը Հայաստանում գոյություն են ունեցել անկախ քրիստոնեությունից՝ Հայաստանի աշխարհիկ կառույցների մեջ»⁴:

Նմանապես և Ս. Մնացականյանն այն կարծիքն է հայտնում, որ հայկական բազիլիկների ակունքները պետք է փնտրել նախաքրիստոնեական պալատական դահլիճներում: Չնայած նրա, որ վերջիններիս փաստացի օրինակներ նա չի ունեցել, այնուամենայնիվ վերը բերված IV–VII դարերի սյունասրահների ձևերը նրան հիմք են տվել ենթադրելու, որ տեղական բազիլիկ եկեղեցիները ծագել են աշխարհիկ կառույցներից. «христианство, проникнув в Армению, вряд ли могло привнести больше чем два основных требования к залам собраний: их достаточную вместительность и ориентацию на восток... для первых христиан достаточно было иметь любые, сколько-нибудь значительных размеров сооружения. Именно так было в Риме, где античные базилики стали местом собрания христианских общин. В Армении не было аналогичных гражданских сооружений. Вряд ли можно сомневаться, что для этих

2. Տե՛ս Վ. Հարությունյան, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, 1992, էջ 170:

3. Նույն տեղում, էջ 163–170:

4. Կ. Ղաֆադարյան, ԴՎին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1982, հատ. II, էջ 92:

целей были представлены наиболее значительные светские сооружения эпохи-дворцовые залы. Вспомним, что христианство было внесено „сверху“ и инициатором признания его как государственной религии был именно царский двор»⁵:

Վերջին տասնամյակներում կատարված հնագիտական հետազոտությունների արդյունքում բացված Շիրակավանի, Բենիամինի և Հոդմիկի պալատական համալիրները տվեցին այդ ժամանակաշրջանի աշխարհիկ սյունազարդ դահլիճների օրինակներ, որոնք, ամշուշտ, համդիսանում են վաղորդիստոնեական պալատական դահլիճների ուղղակի մախատիպերը⁶: Նրանցում մույմն են համաչափական հարաբերությունները, երկու դեպքում էլ փայտյա տանիքի համար հեմարան են ծառայում կլոր սյուները: Հատկանշական է, որ Դվինի IV և V դարերի գահասրահների խարիսխները տիպաբանորեն մույմն են Բենիամինի մ. ք. ա. I դարի-մ. ք. I դարի դահլիճի խարիսխների հետ: Վաղմիջնադարյան դահլիճների հազարաշեն տիպի ծածկ, ամենայն հավանականությամբ, օգտագործվել է մահ Բենիամինի սյունասրահի կենտրոնական, քառակուսի մասում, ուր միջսյունային տարածությունը զգալի լայնեցված է⁷:

Հայտնի է մահ անտիկ և վաղորդիստոնեական պալատական դահլիճների կապը ժողովրդական ճարտարապետության հետ (Հ. Խալփախյան, Վ. Հարությունյան): Միջսյունային քառակուսիները նրանցում ծածկվել են ավանդական երդիկավոր հազարաշեններով, իսկ սյուների քարե խոյակները (Դվին, Արուն) մույմությամբ կրկնում են ժողովրդական տներում հանդիպող փայտե երկարավուն խոյակների ձևերը⁸: Այսպիսով, Հայաստանի անտիկ և վաղորդիստոնեական պալատական կառույցներում առկա է ընդհանուր հատակագծային և կոմստրուկտիվ սկզբունք, որի հիմքը ժողովրդական ճարտարապետությունն է⁹: Ճարտարապետության պատմության մեջ տարածված օրինաչափություն է ավանդական ժողովրդական ճարտարապետության մեթոդների տարածումը իշխող դասակարգի կառույցների վրա, հաճախ ավելի մոնումենտալ լուծումներով:

5. С. Минакакиан. Крестовокупольные композиции Армении и Византии V-VII веков. Ереван, 1989, с. 24.

6. Տե՛ս Հ. Խալփախյան, Բենիամինի անտիկ դասական երդիկի հետլեմիստական ժամանակաշրջանի ճարտարապետությունը // Գյումրի, 1999, № 2, էջ 59:

7. Տե՛ս Փ. Թեր-Մարտիրոսով. Памятник классической античности Армении // Вестник Ереванского университета, 1993, № 3 с. 62:

8. Տե՛ս Վ. Հարությունյան, Նշվ. աշխ., էջ 167:

9 Տե՛ս А. Калантарян. Новые материалы о дворцах раннесредневековой Армении // Международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Ереван, 1978, т. 2, с. 111-117:

Վերը ասվածը հաստատում է Բենիամինի և Շիրակավանի դահլիճների աշխարհիկ մշամակությունը (Ֆ. Տեր-Մարտիրոսով): Այլ մասնագետների կարծիքով անտիկ Հայաստանի սյունասրահները եղել են ծխական կառույցներ (Հ. Խաչատրյան, Հ. Հակոբյան):

Հնագիտական մոր մյուսը, փաստորեն, ցույց է տալիս, որ Հայաստանի անտիկ և վաղքրիստոնեական ճարտարապետությունը ունեցել է իր ինքնուրույն, անընդհատ զարգացման ուղին¹⁰: Մեր խնդիրն է պարզել, թե արդյոք բավարար հիմքեր կան պնդելու, որ հիշյալ կառույցները հիմք են հանդիսացել քաղիլիկ եկեղեցիների ձևավորման համար: Միայն եռանգով ուղղանկյուն հատակագիծը դեռ չի կարող ապացուցել անտիկ գահադահլիճների և տեղական քաղիլիկների ուղիղ ժառանգականությունը (ինչը, ամշուշտ, տեղի է ունեցել Արևմուտքում): Համեմայն դեպս, Հայաստանում պահպանված քաղիլիկները որոշ էական կոնստրուկտիվ տարբերություններ ունեն այսօր հայտնի անտիկ պալատական դահլիճների հետ, որոնցից են շինարարական տեխնիկան՝ ծածկը կրելու համար նախատեսված հաստահեղույս մույրերը եկեղեցիներում, կլոր սյուների փոխարեն՝ հիմնականում քաղական ծածկը, կամարաշարի վրա՝ քաղիլիկներում և ուղիղ հեծանային ծածկը՝ աշխարհիկ դահլիճներում:

Մյուս կողմից վաղքրիստոնեական քաղիլիկների տեղական ակունքների վարկածը հակասում է այն քաղմաթիվ ճարտարապետական և դեկորատիվ գույզահեռներին, որոնք գոյություն ունեն IV–VI դարերի Հայաստանի և Արևելաքրիստոնեական երկրների եկեղեցական կառույցների միջև: Վերջին ընդհանրությունը շատ ավելի ցայտուն է և էական, քան պալատական դահլիճների և քրիստոնեական քաղիլիկների միջև եղած մմանությունները: Որոշ մասնագետներ տվյալ ընդհանրությունը փորձում են վերագրել Հայաստանի վաղքրիստոնեական ճարտարապետության զարգացման արդեն երկրորդ փուլին, ինչը խիստ վիճելի է¹¹: Դեռևս ամենավաղ քրիստոնեական կառույցները Հայաստանում և մրանց ճարտարապետական մանրամասները խոսում են մրանցում առկա հաստատուն անտիկ ավանդույթների մասին, ինչը հատուկ էր ողջ վաղքրիստոնեական ճարտարապետությանը (քաղմաստիճան ստիլոբատները, ճակտոմների լուծումները, շքամուտքերի ձևավորումը, զարդամուկվները, էջմիածնի, Երերույքի և այլ տաճարների վրա արված հումարեն արձանագրությունները և այլն):

10. Տե՛ս Վ. Հարությունյան, VII դ. աշխարհիկ ճարտարապետության մի մոր հուշարձան // Տեղեկագիր Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի (հասարակական գիտություններ), 1953, № 8, էջ 65:

11. Տե՛ս А. Саинян. Архитектура казахской базилики. Ереван, 1955, с. 277.

Ըստ Ս. Վիսցկոյի արդարացի կարծիքի՝ «основой раннесредневековой архитектуры стран Закавказья нужно признать не народную, а профессиональную архитектурную традицию — восточное архитектурное „койне“, поскольку преимущественно профессиональная архитектурная традиция неизбежно поддерживалась заказчиком-правящей верхушкой [...]. А неотъемлемой частью профессиональной архитектурной традиции являлась традиция античная [...]». Неизбежным было и сохранение этой архитектурной античной традиции, поскольку последняя превратилась в составную часть наднациональной культуры-посредницы, связанной с христианской религией»¹²: Հայաստանի վաղորդիստոնեական ճարտարապետության ծնավորման հարցում տեղական ավանդույթների խիստ գերազնահատուկը հանգեցնում էր նրա զարգացման ուղու բերի, մեկուսացված դիտարկմանը՝ ողջ արևելաքրիստոնեական արվեստից¹³: Դա հակասում է և այն փաստին, որ քրիստոնեությունը մուտք է գործել Հայաստան Արևմուտքից, և այն բազմաթիվ գեղարվեստական զուգահեռներին, որոնք առկա են Հայաստանի և հարևան քրիստոնեական երկրների արվեստում, և, վերջապես, ինքնին քրիստոնեական մշակույթի բնույթին՝ իր կոսմոպոլիտիկ գաղափարներով: Հայաստանի վաղորդիստոնեական ճարտարապետությունը մախ և առաջ մասն է ընդհանուր արևելաքրիստոնեական մշակույթի, ապա միայն որոշակի ինքնատիպ գծերով օժտված արվեստ:

12. А. Высоцкий. Раннесредневековая архитектура стран Закавказья и античная традиция // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978, с. 148–150.

13. Տե՛ս А. Казарян. Архитектура Армении V–VI веков и раннехристианское зодчество Каппадокии, Киликии и Исаурии // Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը. Երևան, 2000, էջ 239–265:

ՉԱՅՆԵՐԻ ՄԵՂԵԴԱՅԻՆ ԿԱՅՈՒՆ ՏԱՐԵՐԻ ՈՐՈՇ ԲՆՈՒԹԱԳՐԵՐ

Լիլիթ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ

Հայ երաժշտագիտության մեջ մեղեդային հիմնատարների խնդրին անդրադարձներ քեև կատարվել են, սակայն այնքանով, որքանով առնչվել են ուսումնասիրվող որևէ խնդրի կամ ոլորտի, իսկ համազամանակից քննության առայժմ այն չի ենթարկվել: Որոշակի պատմական և տեսական դիտողություններ է արել Զ. Կուլմարյանը, իսկ մեղեդային դարձվածքների մասնակի քննության կարող ենք հանդիպել Ռ. Աթայանի մոտ:

Մեղեդային հիմնատարները կամ տիպական մեղեդային դարձվածքները Զ. Կուլմարյանի բնութագրմամբ ձայնակարգա-դիֆմո-ինտոնացիոն ֆիգուրներ են: Նա գտնում է, որ հայ ժողովրդի պատմության համեմատաբար վաղ շրջանում, հայոց լեզվի կազմավորման գործընթացին զուգահեռ, դրվել է և երաժշտական լեզվի հիմքը: Հենց այդ շրջանում էլ որոշակիացել են երաժշտական առաջին ժանրերի, ձայնակարգերի, դիֆմո-ինտոնացիաների տարրերը:

Որպես երաժշտական լեզվի տարրեր՝ մախ ձայնակարգա-դիֆմո-ինտոնացիոն ֆիգուրների տեսքով են պահպանվել հայ ժողովրդական երաժշտության զարգացման վաղ (ընդհուպ մինչև հնագույն) էտապների արձագանքները: «Այսուհանդերձ, — նշում է Զ. Կուլմարյանը, — այդ ֆիգուրների և ձևերի տարրերակումը և թվագրումը միշտ չէ, որ հեշտ է կամ հնարավոր»:

Զ. Կուլմարյանն ասում է նաև, որ ծիսական երաժշտությունը, ժամանակ առ ժամանակ կախվածության մեջ ընկնելով հենց ժողովրդի երաժշտությունից, փոխառել է նրանից թե՛ ձայնակարգերը, թե՛ առանձին դիֆմո-ինտոնացիոն ֆիգուրներ: Փոխառման փաստեր դիտվում են բոլոր ժամանակաշրջաններում: Ելնելով իր կոմսերվատիվ բնույթից՝ վերելքներին զուգընթաց, եկեղեցին պահել է ավելի վաղ, ընդհուպ մինչև հեթանոսական ժամանակի ձեռքբերումները, այդ թվում և դիֆմո-ինտոնացիոն ֆիգուրները:

Պատմական վաղ շրջանին է վերաբերում, քննականաբար, նաև հայ երաժշտության մեջ «ձայների» առաջացումը: Զանի որ քննարկվելիք խնդիրն առնչվում է ձայնային արվեստին, տեղին ենք համարում նշել ձայների հիմնական հատկությունները:

Գիտենք, որ Չայնի հիմնական կոմպոզիցիոն առանձնահատկություն-

1. Տիս Մ. Կուլմարյան. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 30:

2. Նույն տեղում, էջ 27:

3. Նույն տեղում, էջ 28:

մերից մեկը մրա ձայնակարգն է: Զ. Կուլմարյանն ասում է, որ «Այն՝ որպես ձայնի ատրիբուտ, պետք է բավարարի որոշակի պահանջների մաս կառուցվածքային առումով, որը որոշվում է՝ կապված տվյալ թեքվածության ձայնակարգում օժանդակ հեմակետների գոյության կամ բացակայության հետ: Օժանդակ հեմակետի գոյության դեպքում ձայնակարգի կառուցվածքային համապատասխանությունը ձայնին որոշվում է մաս ձայնակարգի տոնիկայի և օժանդակ հեմակետի միջև ընկած ինտերվալի մեծությամբ: Ավածից հետևում է, որ ձայնակարգերը, որոնք ունեն միևնույն թեքվածությունը, սակայն այլ օժանդակ հեմակետներ, պատկանում են տարբեր ձայներին»⁴:

Չայնի այլ հիմնական հատկություն է մաս ձայնակարգի աստիճանների ինտոնացիոն շրջագարդման հիմնական օրինաչափությունը, մաս այդ ինտոնացիայի առավելագույն թույլատրելի դիապազոնը: Վերջապես, յուրաքանչյուր ձայն բնորոշվում է որոշակի ինտոնացիոն ֆիզիոնների գոյությամբ, որոնք առանձին դեպքերում կայուն են մաս ռիթմիկ առումով: Վերջին հանգամանքը բերում է, այսպես կոչված, «ձայնային տիպական դարձվածքների» ձևավորմանը: Այս կապակցությամբ Զ. Կուլմարյանն ասում է, որ «Առավել վաղ ծագման մոնոդիաներում տիպական դարձվածքները կապվում են ձայնակարգի որոշակի աստիճանների հետ: Ավելի ուշ դրանք ձեռք են բերում ինքնուրույնության ավելի մեծ աստիճան, տեղափոխվում են աստիճանից աստիճան, ընդհուպ մինչև սեկվենտային քայլերի առաջացում»⁵:

Չայնային համակարգը ստեղծագործության մեջ որոշակիորեն սահմանափակում է անհատական մոտեցման գործոնը. մասնավորն այստեղ ենթարկվում է ընդհանուրին, երևույթ, որ, ըստ Զ. Կուլմարյանի, դիտվում է մույմիսկ այն դեպքում, երբ հարցը վերաբերում է երաժշտության մեջ փոքրիչատե անհատական, անձնական ապրումների արտացոլմանը: Սակայն, սահմանափակելով ստեղծագործական պրոցեսն ընդհանուր առմամբ՝ ձայնային համակարգը բոլորովին չի խոչընդոտում յուրաքանչյուր դեպքում՝ ինքնատիպության արտահայտմանը, քանի որ, ինչպես ցույց են տալիս մեր դիտումները, ինտոնացիան տարբեր հեղինակների մոտ զարգացման այլ առանձնահատկություններ ունի, բացի դրանից, ձայնի ինտոնացիաները տարբեր ռիթմերի հետ միավորվելու, մաս տարբեր երաժշտական ձևերի ձևավորման գործընթացին մասնակցելու ճկունություն ունեն. այդ են վկայում մեր ուսումնասիրությունները, մույմն է և Զ. Կուլմարյանի տեսակետը⁶:

4. Նույն տեղում, էջ 39:

5. Նույն տեղում, էջ 47:

6. Նույն տեղում:

7. Նույն տեղում:

Այսինքն, ծայրային նորմերը մեկընդմիջ տրված և անփոփոխելի չեն. դրանք զարգացում են ապրում և բարդանում, ծայրերը խաչվում են, ճյուղավորվում և այլն⁸:

Շարականերգությունը ծայնեղամակային (ծայնային) արվեստ է, և նրան բնորոշ են վերը նշված բոլոր հատկությունները, այդ թվում և՛ կայուն մեղեդային դարձվածքների առկայությունը նրանցում: Մեր ուսումնասիրությունը նպատակ ունի նախ դասակարգել ծայների հիմնական մեղեդային դարձվածքներն ըստ նրանց մեղեդային, ռիթմական, ծայնակարգային և այլ հատկանիշների: Դարձվածքների 3 հիմնական տիպեր ենք դիտում՝ սկսող, բնորոշ (միջին կառուցվածքներում հանդիպող) և վերջավորող: Կարծում ենք, որ սույն աշխատանքը հստակ պատկերացում կտա էջմիածնի երգեցողական դպրոցի⁹, տարբեր ժամանակաշրջանների, առանձին հեղինակների շարականների լեզվառնի վերաբերյալ: Շարականերգության առավել կայուն դարձվածքների դասակարգումը թույլ կտա որոշարկել հեղինակների անհատական մոտեցման չափը և սկզբունքները: Կազմելով ծայնային համակարգի երաժշտական քառարան՝ կկարողանանք առավել արդյունավետ լուծել մաև օտար ռճավորումներից խուսափելու խնդիրը մեր իրականությունում: Վստահ ենք, որ այս աշխատանքը մեծապես կնպաստի մաև խազային համակարգի ուսումնասիրմանը, քանի որ, ինչպես նշում է Ռ. Աթայանն իր «Հայկական խազային նոտագրությունը» աշխատության մեջ՝ «Քանի որ որոշակի մեղեդային դարձվածքները կապված են այս կամ այն ծայնի հետ, իսկ խազերի սխտեմում կան նշաններ կամ նշանների խմբեր, որ ցույց են տալիս հենց այդպիսի ամբողջական կառուցվածքներ, ուրեմն խազային ծայնագրություններում և լուսանցքում նշանակված ծայների միջև որոշակի փոխհարաբերություն պետք է լինի»¹⁰: Այս սկզբունքն է ընդունում Ռ. Աթայանը որպես ելակետ՝ որոշ խազերի վերծանման փորձն իրականացնելիս:

Այս էտապում մեր ուսումնասիրման առարկան վանկային շարականներն են՝ միջակ, չափավոր և հորդորական տեմպերով: Ծորերգային շարականներն առայժմ դուրս են մեր ուսումնասիրության սահմաններից: Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ «...կառուցվածքային-ծորերգային շարականների մեղեդիներն իրենցից ներկայացնում են պարզապես տարբերակումներն այն նախատիպերի, որոնք կան վանկային շարականներում, և որ մույն շարականի 2 տարբերակների մեղեդիները պատկանում են ներծայնային մույն մեղեդային

8. Նույն տեղում, էջ 48:

9. Մեր աշխատանքում հիմնվել ենք Թաշյանի Շարակնոցի (Վաղարշապատ, 1885) վրա:

10. Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 213:

խմբին, իսկ այդ խմբերը յուրաքանչյուր ծայրում՝ կախված կոնկրետ դեպքում որպես օրինակ ծառայող մեղեդային մոդելներից, մոտավորապես երկուսն են»¹¹։ Շարականների վանկային և ծորերգային տարբերակների մեղեդիների որոշ նմանություն, իրոք, դիտվում է, հատկապես, վաղ շրջանի շարականներում, սակայն աստիճանների շրջագաղաղումները տարբեր սկզբունքներով են ըմբռնում՝ ձևավորելով մոր մեղեդային և ռիթմիկ գոյացություններ, որոնց համագամայից ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը տեսնելով ենք նպատակահարմար գտնում՝ այդ տիպի շարականների ուսումնասիրումն իրականացնել հետագայում։

Ռ. Աթայանը նշում է, որ մի շարք դարձվածքներ բնորոշում են ոչ թե տվյալ ծայրի մեջ մտնող բոլոր երգերը, այլ մի քանի առանձին երգեր։ Հետևաբար բնորոշ դարձվածքների միջոցով հնարավոր է մաս կատարել միանման, միատիպ երգերի խմբավորումներ ամեն մի ծայրի սահմաններում։ Յուրաքանչյուր ծայրում կարելի է հաշվել միատիպ երգերի մի քանի խումբ, որոնցից յուրաքանչյուրի մեջ մտնող երգերն իրենց բնորոշ դարձվածքներով տարբերվում են մյուս խմբերի երգերից։ Մեկ խմբի երգերը թե՛ դարձվածքների, թե՛ ընդհանրապես, միանման կառուցվածքի շնորհիվ երբեմն միևնույն երգի տարբերակներն են դառնում։ Այս երևույթը դիտվում է մաս խազավոր Շարակնոցներում, որտեղ հանդիպում են մնալ կառուցվածք ունեցող երգեր, որոնք Թաշյանի մոտ երբեմն ուղղակի միևնույն երգերն են։ Եվ, քանի որ րացարձակապես մույն խազավորումն ունեցող երգեր գոյություն չունեն, Ռ. Աթայանը համոզված է, որ դրանք մույնացել են ժամանակի ընթացքում, թերևս մաս Թաշյանի միջամտությամբ։

Որևէ ծայրի մեջ մտնող տարբեր երգերը Կոմիտասը համարում է «զլխավոր եղանակների ստորաբաժանումներ»¹²։ Նա գտնում է, որ Շարակնոցի զլխավոր եղանակների և դրանց ստորաբաժանումների ընդհանուր թիվը 40 է։ Ռ. Աթայանի կարծիքով, չափանիշ ընդունելով ծայրակարգն ու բնորոշ դարձվածքները՝ հնարավոր է ավելի մեծ թվով ստորաբաժանումներ ստանալ¹³։ Այս ստորաբաժանումները նկատի ունի Ն. Թահմիզյանը՝ ասելով «մերձայնային խումբ», իսկ «մեղեդային մոդելները» տվյալ դեպքում, անկասկած, տիպական մեղեդային դարձվածքների համակցումներ են։ Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ մեղեդային հիմնատարների քննությունը մեծապես կնպաստի մաս «մերձայնային խմբերի» և «մեղեդային մոդելների» դասակարգման խնդրի լուծմանը, որով և կհստակեցվեն ծայրերի զարգացման,

11. Н. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, с. 269.

12. Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 111։

13. Ռ. Աթայան, Նշվ. աշխ., էջ 173։

ճյուղավորման և այլ խնդիրներ: Այսպիսով, մեղեդային հիմնատարների քննությանը տեսնում ենք հայ միջնադարյան պոեֆեսիոնալ երգարվեստում ձայնային երաժշտության բազում խնդիրների լուծման ուղիները:

Ելույթի սահմաններում որպես կոնկրետ օրինակ կմերկայացնենք Ծննդյան և Ապաշխարության կանոնների, Ավագ օրհնությունների ԱՉ շարականների սկսող դարձվածքների որոշ նկարագրեր: Նման ընտրությունը պայմանավորված է շարականների ժամանակագրությամբ. այսպես, ըստ պատմական տվյալների, հայ միջնադարյան ինքնուրույն երգի ձևավորման վաղ շրջանին՝ V դարին են պատկանում Ծննդյան և Ապաշխարության կանոնները (հեղինակներ՝ Մեսրոպ Մաշտոց, IV-V դդ. և Մովսես Խորենացի, V դ.), իսկ Ավագ օրհնությունները վերագրվում են VIII դարին (հեղինակ՝ Ստեփանոս Սյունեցի, VII-VIII դդ.):

Ելույթը վերլուծական տվյալներով չծանրաբեռնելու մպատակով կմերկայացնենք միայն տիպական դարձվածքների ընդհանուր բնութագրերը:

Բերված օրինակների առաջին էջում գետեղված են մշված կանոններում հաճախակի համդիպող սկսող դարձվածքները: Հաջորդ էջում զուգահեռաբար մերկայացված են համընկող և մնան օրինակները: Կարող ենք նկատել, որ 4-րդ և 19-րդ օրինակները ճշգրտորեն համընկում են: Գրեթե մույմ են 1-ին, 3-րդ, 7-րդ և 21-րդ օրինակները, 2-րդ, 15-րդ և 16-րդ օրինակները, 6-րդը և 17-րդը, 8-րդը և 27-րդը, 13-րդը և 32-րդը: Մեղեդային կորիզը մույմ է 11-րդ և 25-րդ, 13-րդ և 27-րդ օրինակներում, 17-ում և 30-ում և այլ դեպքերում: Ինչպես նկատեցինք, մնան կարող են լինել ոչ միայն միևնույն ժամանակաշրջանի շարականների տիպական մեղեդային դարձվածքները, սակայն ակնհայտ է մաս, որ Ապաշխարության կանոնի և առավել ևս, Ծննդյան կանոնի տիպական դարձվածքները մեղեդային և ռիթմիկ տեսանկյունից տարբերվում են Ավագ օրհնության դարձվածքներից, որոնք առավել զարգացած մեղեդային և ռիթմիկ նկարագիր ունեն: Ապաշխարության և Ծննդյան կանոնների տիպական դարձվածքները դիտելիս ևս տարբերություններ են դիտվում. Ծննդյան կանոնում դրանք առավել զուսպ բնույթ ունեն թե՛ մեղեդային գծի և թե՛ ռիթմիկ առումով:

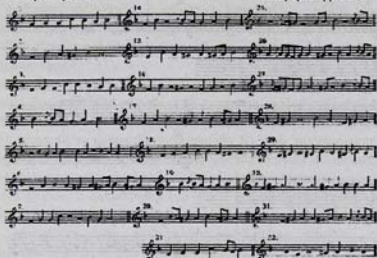
Բերված օրինակները, ինչպես մաս բոլոր բնորոշ մեղեդային դարձվածքները թեև հատուկ են այս կամ այն ձայնին, սակայն կայունության տարրեր աստիճաններ ունեն: Դրանցից ոմանք առանձին դեպքերում, ինչպես կարծում է Զ. Կուչմարյանը, կայունության համեմատաբար բարձր աստիճան ունեն, որոշներն էլ՝ կայուն են կոնկրետ ստեղծագործողի կամ ժամանակաշրջանի սահմաններում: Տիպական դարձվածքները ստեղծագործական պոեզեսում կարող են կրել տարրեր կարգի փոփոխություններ, օրինակ՝

մեղեդային գծի պարզեցում կամ քաղցրացում, օժանդակ հենակետերի այլ շրջագարդումներ, որոշակի հնչյունների կամ հնչյունախմբերի տևողությունների փոփոխում, օժանդակ հենակետի կամ այլ հնչյունի բազմապատկումներ և այլն. ըստ էության, մույնն է մնում մեղեդային կորիզը, և առաջ են գալիս բազում դարձվածքներ: Այս գործընթացում էլ, անկասկած, սկիզբ են առնում ծայմային զարգացումներն ու ճյուղավորումները: Շարականերգության պատմական զարգացման հիմքերից մեկն է փոփոխությունների այս անվերջ շղթան:

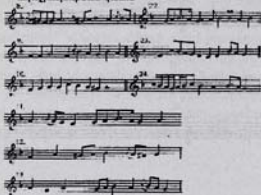
ԱԶ չարականների սկսող դարձվածքներ

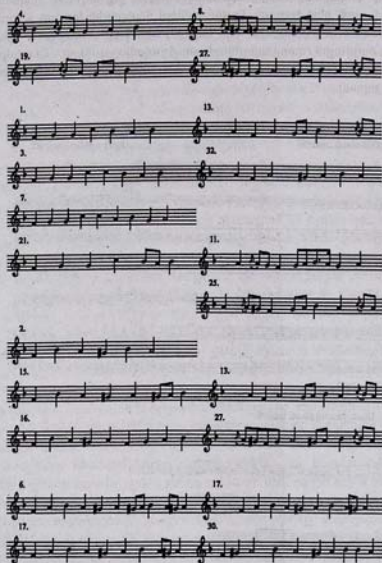
Ծննդեան կանոն

Առաջ օրհնության ԱԶ



Ապաշխարության կանոն





ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՕԹԵԼԼՈՆ» ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ՈՇԺԻՍՈՐԱԿԱՆ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

Գոռ ՎԱՆՅԱՆ

Գրականության և արվեստի թանգարանում Արմեն Գուլակյանին վերաբերող 2700 փաստաթուղթ կա: Գուլակյանի շատ ռեժիսորական օրինակներ պահպանվել են: Կան նրա պիեսները, լիբրետոները, ներկայացումներից լուսանկարներ: «Օթելլոյի» ռեժիսորական այն օրինակը, որտեղ նշումներից երևում է Գուլակյանի, որպես բեմադրիչի, վերաբերմունքը և պատկերացումը հետագա ներկայացման, Հովհաննես Մասեկյանի թարգմանությունն է: Այս թարգմանությունը «գերազանց» է համարել Վ. Փափազյանը. «Ես, որ առիթ եմ ունեցել զանազան լեզուներով, ֆրանսերեն, իտալերեն, ռուսերեն թարգմանը լինել իմ հոգու հեղինակին ավելի քան կես դար, վերջին տարիներին ամփոփվեցի Մասեկյանի թարգմանությամ մեջ, որը գտնում եմ գերիվեր, քան բոլոր մախորդները»:

«Օթելլոյի» ռեժիսորական օրինակից բացի, որտեղ Գուլակյանը տեքստային կրճատումներ է արել, նշել է գործող անձանց մոտեքն ու ելքը, ներկայացման բեմական վիճակները, հիմնական և ոչ հիմնական վարագույրների բացումն ու փակումը, պահպանվել են նաև թատրոնական փաստաթղթեր: Հրամաններից և այլ քաղվածքներից կարելի է պատկերացում կազմել ներկայացման արտաքին հանգամանքների վերաբերյալ: Հրամանագրերում նշված է զգեստավորումն ըստ տեսարանների (հագուստների գույնը, կտորը) և բեմական գործողության նյութական միջավայրը (աստիճաններ, սեղաններ, սրեր, մոմակալներ, մահճակալ, բարձեր, գորգեր): Արխիվում պահպանվել է 1939 թվականի դեկտեմբերի 1-ի Գ. Մուդրուկյանի անվան պետական թատրոնի որոշումը. «Ս/թ դեկտեմբերի 1-ից ձեռնարկել Շեքսպիրի «Օթելլո» պիեսի բեմադրության մախապատրաստական աշխատանքները: «Օթելլո» պիեսի բեմադրությունը հանձնարարել ռեժիսոր, արվեստի վաստակավոր գործիչ՝ ընկ. Արմեն Գուլակյանին, արտաքին ձևավորումը հանձնարարել մկարիչ-ձևավորող՝ ընկ. Միքայել Արուտչյանին...»¹: Պետ. թատրոնի տնօրենի հրամանի համաձայն Գուլակյանը մույն թվականի դեկտեմբերի 15-ին պետք է ներկայացներ դերաբաշխումը, իսկ 1940 թվականի հունվարի 25-ին՝ գրավոր էքսպլիկացիան: Բեմադրության համար մախատեսված էր 60 փորձ:

1. Վ. Փափազյան, Իմ Օթելլոն, Երևան, 1964, էջ 82-83:

2. ԳԱՅԹ, Ա. Գուլակյան ֆ., ֆիլ 181:

Գուլակյանը «Օրելում» քեմադրեց «Մակրեթի» քեմադրությունից յոթ տարի անց: «Մակրեթի» շուրջ տարբեր կարծիքներ էին հնչել: Ներկայացումը քննադատվել էր տեքստային հավելումների համար: Սումգուկյանի անվան քատրոնում «Օրելում» երկու անգամ արդեն քեմադրվել էր: Թարմ էր 1926 թվականի Արշակ Բուրջալյանի քեմադրության հիշողությունը Հովհաննես Արեւյանի կատարմամբ, որից Գուլակյանը տպավորված էր: «Ինչպե՞ս էր սիրում, այ՛ սիրո մաքրություն, այ՛ լիրիզմ: Ամեն անգամ տեսնելիս սիրտս կծկվում էր. այդպես խորը սիրել և այդքան դժբախտ լինել: Շատ Օրելներ եմ տեսել, բայց ոչ որի սերը չի հասնի Արեւյանի Օրելոյին», – հիշում է Գուլակյանը: Ռեժիսորը դերաբաշխում է կատարում, ընտրում է դերասանների երկու կազմ. Օրելը՝ Ջանիքեկյան և Ներսիսյան, Յագո՝ Ավետիսյան և Մանվելյան, Դեզդեմոնա՝ Ոսկանյան և Վարդանյան: Գուլակյանը «անհատապաշտ» դերասան էր համարում Վահրամ Փափազյանին: «Եթե մեր քատրոնում լինի՝ քացասական ազդեցություն կունենա դերասանների, հատկապես երիտասարդների վրա», – ասել է նա: Սումգուկյանի անվան քատրոնը «Օրելում» ներկայացրեց 1940 թվականի հունիսի 10-ին: Մեկ տարի անց՝ 1941 թվականին, ներկայացումն ունենում է Օրելոյի երրորդ դերակատարը: Դերասանական կազմի մեջ է ընդգրկվում Վահրամ Փափազյանը: «Նրան հաջողվեց Վահրամ Փափազյանի Օրելում մերել քատրոնի դերասանական հոյակապ անսամբլին՝ առանց աղճատելու քեմադրության միզանցքնները, մրա ամբողջությունը, որից շահեցին և՛ ներկայացումը, և՛ նշանավոր ռոբերտում», – գրում է Բարկեմ Հարությունյանը:

Գուլակյանի մասին շատ է գրվել: «Օրելը» ներկայացման վերաբերյալ հոդվածներ կան, որոնցում սակայն չկան տեսարանների նկարագրություններ: Հնդիմակները քիչ դեպքերում են մոտենում քեմական արվեստին ու քեմադրական խնդիրներին: «Օրելը» ներկայացման քեմական վիճակները, Գուլակյանի քեմադրական սկզբունքները տեսնում ենք մրա ռեժիսորական գրառումներում, առաջնորդվում այդ նշումներով:

Ներկայացման առաջին տեսարանը նշված է հետևյալ կերպ: Մատիտի հորիզոնական գիծը քեմը բաժանում է երկու մասերի, որոնք տարբեր հարթություններ են: Եմբարդվում է, որ ետմամասը փոքր ինչ բարձր է, որովհետև քեմի աջ մասում աստիճաններ կան: Առջևից, քեմի ձախ անկյունում, Բարբառնցիտի տունն է: Գծագրում աղեղնաձև ընդգծված է տան պատշգամբը:

3. Հայկական քատրոնական ընկերություն, Արմեն Գուլակյան, Երևան, 1979, էջ 214:

4. Նույն տեղում, էջ 219:

5. *Բ. Հարությունյան*, Արմեն Գուլակյան, Երևան, 1964, էջ 130:

Գործողությունը ծավալվում է Վենետիկի փողոցներից մեկում: Մայքերն իրարից բաժանող գիծը կարող էր նեղիկ ջրանցք լինել:

Պիեսը սկսում է Ռոդրիգոյի խոսքերով, բայց Գուլակյանը Յագոյի դերակատարի համար խոսքեր է գրել: Ներկայացումը սկսել է Յագոյի խոսքով:

<i>Յագո</i>	Լսի՛ր, Ռոդրիգո, Ռոդրիգո...
<i>Ռոդրիգո</i>	Մու՛ս, էլ մի՛ խոսիր. խիստ վշտացած եմ...

Խոսքային հավելումը տպավորություն է ստեղծում, քե մրանք երկար են քայլել: Յագոն ճանապարհին ոչ միայն վշտացրել, այլև ճանճրացրել է Ռոդրիգոյին: Ճանապարհը ենթադրվում է երկար: Գուլակյանը ներկայացրել է հետևյալ միզանսցենը:

Յագոն և Ռոդրիգոն մտնում են բեմի ծախ անկյունից, երկար անցնում են հետմաքենով, հասնում աստիճանների, իջնում և առջևից բեմի երկայնքով քայլում են մինչև Բրաբանցիայի տուն: Նրանք, ովքեր տեսել են Արմեն Գուլակյանի «Դիմակահանդես» բեմադրությունը, պարահանդեսի տեսարանի մասին նույնն են վկայում: «Փափազյան-Արքեմիլը մտնում է պարահանդես-դիմակահանդես, – գրում է Հ. Հովհաննիսյանը, – բեմը միջին չափի է, համեմայն դեպս ոչ այնքան, որ տեղավորի մի միջին չափի դահլիճ, բայց դերասանն այնպես է անցնում այդ փոքր տարածքով, աջից ծախ, առաջին պլանով, հետո սյունի հետևով, ասպ դարձյալ մի քիչ առաջ... որ թվում է՝ երկարում է այս ճանապարհը, բեմատարածքը երևում է մեծ»: Ժամանակին այս տեսարանի հաջողությունը վերագրել են Փափազյանին, մինչդեռ Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական օրինակներում մմամ տեսարաններ շատ կան:

Արխիվում Ռոդրիգոյի դերակատարներ Աֆրիկյանի և Բագրատունու լուսանկարները չկան: «Ռոդրիգոն կարծես միշտ խմած է, քեև կարիք չկա մրան հիմար պատկերելու», – նշում է Գուլակյանը: Մեկ այլ տեղում մա ավելացնում է. «Թեթևամիտ ազնվական, որ ամեն ինչ խաղաքարտի վրա է դրել, միայն քե Դեզդեմոնան մի գլշեր իրենը լինի: Նա խիստ տարված է գեղեցկուհի Դեզդեմոնայով, հիմար չէ, կոմիկ չէ»: Մասեհյանի գրքում Ռոդրիգոյի արտաքինը բնութագրող տողեր կան, և որոնք ռեժիսորն ընդգծել է. «Գանգրահեր, ինչ որ այսօրվա քառերով կնշանակեր շիկ, այն ժամանակվա

6. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյան ֆ., քիվ 122, *Շեքսպիր*, Օրբելո, Վիեննա, Միսիբարյան տպարան, 1922, էջ 1: Այս և Շեքսպիրի «Օրբելոյից» հաջորդ մեքերումները տե՛ս 2, 15–16, 26, 119 էջերում:

7. Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Երևան, 2002, էջ 60:

8. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյան ֆ., քիվ 122, էջ 4:

9. Նույն տեղում, քիվ 181:

շիկ երիտասարդները սովոր էին իրեց մագերը խոստալել տալ»¹⁰ : Հետաքրքիր է մեկնաբանված Յագոն: «Համարձակ, տաղանդավոր, սրամիտ մարդ է, հմայքից ոչ գուրկ, նուրբ իմտրիզան է: Յագոն խելացի է այնքան, որքան Օթելլոն, իշխանատենչ է, ուժեղ կամքի տեր, գիտի մարդկանց հոգեբանությունը», – գրում է Գուլակյանը¹¹ : Նա համաձայն չէր Մասեկյանի այն մտքի հետ, որ Յագոյի մեջ չարության համդեպ սերը բնածին է: «Ամեն, ինչ որ սրբության մեծնափոքրիկ համ ունի, նրա փչացած քիմքին անհամ է թվում... Վատ է գալիս, որ մարդիկ իրեն պարկեշտ են համարում»¹² : Ռեժիսորական օրինակում այս տողերի դիմաց հարցական է դրված: Առաջին տեսարանում Յագոյի խոսքերը կրճատված են: Ռեժիսորը փորձել է ցույց տալ Յագոյի հոգեբանական դրդապատճառները:

Յագո ... Միքայել Կասիտ ամուսնով մեկը, մի ֆլորենտացի
Որ քիչ է մնացել հոգին էլ ծախի մի սիրուն կնոջ,
Որ երբեք մի վաշտ չի տարել դաշտը
Եվ պատերազմի բաժանումներից այնքան բան գիտե,
Որքան մի աղջիկ...
Այստեղից 13 տող կրճատված է մինչև.

Յագո Նա առողջ փառք տեղակալ դառնա
Այն ինչ ես – Աստված չար աչքից պահե –
Մնամ դրոշակակիր Նորին Մավրության:

Գերասանի բեմական վարքագիծն արդարացնելու համար հարկ էր հոգեբանորեն հստակ ներկայացնել գործող անձի շարժառիթները, ինչն ընդունված էր համաձայն Ստանիսլավսկու տեսության: Գուլակյանն աշխատում էր այդ սկզբունքով, և Յագոյի առանց պատճառի չարիք գործելը բեմում նրա համար համոզիչ չէր: «Յագոն իրավիճակի կամ խաղի կառույցն ինքն է շինում, գլխավոր դերերը բաժանում...», – «Օթելլոյի» առաջաբանում գրում է Մասեկյանը¹³ : Ռեժիսորական օրինակում Գուլակյանը Յագոյի մեծախոսությունները բերել է փակ վարագույրի առաջ: Նրա բեմադրության մեջ Յագոն ներկայացման բանալին է, բեմական գործողության շարժիչ ուժը, որով ռեժիսորը իրադրություն է ստեղծում և խաղում այդ իրադրության հետ:

10. Նույն տեղում, թիվ 122, էջ 128:

11. Նույն տեղում, թիվ 181:

12. Նույն տեղում, թիվ 122, էջ XVI:

13. Նույն տեղում:

Խաճկի մահացու թույնը Յագոն առաջինը մերարկում է Ռոդրիգոյին և հետո միայն, արդյունքից զոհացած, թունավորում Օթելլոյին: Նա տեսարան առ տեսարան համդիսատեսին ըմտելացնում է սպասվող ռոմագործությամբ: Գուլակյանի մշումներում այս մոտեցումը հստակ է: Բեմական գործողությունը Յագոյի մտահղացումներից դուրս ընթացք չունի:

Գ. Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնի հրամանագրում կարդում ենք. «Ճշտել դերակատարների փոխհարաբերություններն իրար հետ, հատկապես Յագոյի»: Ռեժիսորական օրինակում մասսայական տեսարաններում Յագոյին տեսնում ենք մեկուսացած: Գուլակյանը Յագոյի դերում պատկերացրել է Վադարշյանին, սակայն Վադարշյանը դերը մերժել է:

Պահպանվել է Յագոյի դերում Ավետ Ավետիսյանի լուսանկարը: Հոնքերը և կոպերը սև մատիտով ընդգծված են, այքերը չար են, թունոտ, չեն փայլում, քանձր են, խամրած: Սև կաշվե հագուստի քսերը մոխրագույն են, օձիքը ճերմակ է, ժամյակավոր: Փետրագարդ, մոխրագույն, լայնեզր գլխարկը դիմացից հետ է ծալված: Կտր դեմքով, փոքր ինչ գեր Ավետ Ավետիսյանի Յագոն, եթե այքերը փակենք, Սանչո Պանսային է հիշեցնում: «...Եթե արևելքցու բնական ծանրաշարժությունը հնարավոր լիներ պատվաստել արևմուտքի մարդուն հատուկ դյուրաթեքությամբ ու խոսքը համդիսատեսին հասցնելու որոշ փութկոտությամբ, ինչ խոսք, որ այլ ռեժիսժ կունենար Ավետի Յագոն», – գրում է Փափազյանը: Տարիներ անց Վադարշյանից սրտմեղած Գուլակյանն ասել է. «Հիմա երկու դեր կունենար՝ Համլետ և Յագո»¹⁴: Հավանաբար Յագոյի դերակատարներից դժգոհ էր:

«Օթելլոն», 1948 թվականի «Պեսայի» բեմադրությունը, հետագայում «Դիմականահանքեր», «Կենդանի դիակը», «Պատվի համարը» Գուլակյանի այն բեմադրություններն էին, որոնց մկարագրելը թվում է՝ եղել է դժվար: Մեկնաբանները, որոնք նախկին բեմադրությունների արտաքին տպավորություններից ելնելով մրա մեջ մտրարար էին տեսնում, այս ներկայացումների մասին լուրմ են:

Թատերական ներկայացման արտաքին ձևավորումն ունի հավասարակշռության, համաչափության տեսողական տրամաբանություն: Նրա բեմադրություններում առկա են եղել ավելի պոտենցիալ վիճակներ, քան ակտուալ: Այս խնդրի տեսակետից թատերայնորեն տպավորիչ է «Օթելլոյի» երրորդ տեսարանը՝ «Մի ժողովի դանլիճ Դուքսի պալատում»:

14. Նույն տեղում, թիվ 181:

15. Վ. Փափազյան, Նշվ. աշխ., էջ 100:

16. Հայկական թատերական ըմկերություն, Արմեն Գուլակյան, էջ 214:

Գուլակյանը գրում է. «Տեսարանը տազմասպալի է, անհրաժեշտ է ցույց տալ, որ ժողովը արտակարգ, անժամանակ և հանկարծահաս է: Դուքը շատ քիչ է մտաում, առաջին մասում քայլում է, զննում մամակներ»¹⁷: Օթելլոյի դերակատարի համար խաղային պայմանը հետևյալն է: Կասիոն հայտնել է նրան դուքսի մոտ զիջերային ժողովի մասին: Օթելլոն դուքսի պալատում է քաղաքական հանգամանքների բերումով: Սակայն Բրաքանցիոյի անժամանակ բողոքը փոխում է իրադրությունը: Օթելլոն իր բնավորության, կամքի և մտադրության հակառակ հայտնվում է մեղադրյալի վիճակում: Սենատը վերածվում է դատական խորհրդի: Գուլակյանը միզանցեցնել է դուքսի բերել ենթադրվող իրավիճակից ելնելով:

Ռեժիսորական օրինակում ընդգծված է բեմի կենտրոնը: Հորիզոնական զիծը սեղանների շարք է ենթադրում, որոնց հետևում մտած են սենատորները: Նրանց մեջ է Բրաքանցիոն: Կարմիր ծածկոցներով ծածկված սեղանների վրա եղել են քրոնոզե մոմակալներ: Հետին պլանում պալատական զինվորներ են կանգնել՝ կաշվե գոտիներից սրերը կախած: Դուքսի սեղանը սենատորների կողքին չէ, նրա սեղանը ձախից հատում է սենատորների շարքը: Նա մտած է բեմի ձախ անկյունում: Դուքսի դիմաց, բեմի աջ անկյունում կանգնած է մեղավոր Օթելլոն: Պահպանվել է Հրաչյա Ներսիսյան-Օթելլոյի լուսանկարը: Մորուքը երկարացնում է նրա թուխ, արևից այրված խորակնճիղ դեմքը: Դեղին հագուստի ուսերը, կուրծքը, երկար թևերը մարգարտե հատիկներով ասեղնագործված են, ձեռքերին ունի ապարանջաններ, աջ մատնեմատին և ձախ միջմատնեմատին մատամիներ կան: Ոսկե օղը զարդարում է աջ ականջը, լայն գոտու արանքից երևում է խոշոր մի դաշույն:

Պատկերի դրամատիկական առանցքը Օթելլոյի վիճակն է: Ստեղծված իրավիճակում կամքերի հակադրումը լուծում է խնդիրը: Հակադիր կողմերից մեկը պետք է տեղի տա:

Բրաքանցիո

Մի համեստ աղջիկ, այնքան հե՛զ, հանդա՛րտ,
Որ նրա հոգու ամեն մի խժը շիկնում էր իր վրա,

Գա սիրահարվի այնպիսի մեկին,
Որին մայելուց անգամ սարսում էր:

Նա անպատճառ արյան վրա ազդող որոշ դեղերով
Կամ թե հատկապես դուրսված խմիչքով գործել է վրան:

¹⁷ ԳԱԹ, Ա. Գուլակյան ֆ., քիվ 122, էջ 12:

«Ձուտ արհեստի տեսանկյունից փորձված է, որ լուծությունն ավելի տպավորիչ է անշարժության մեջ, քան շարժման: Պտտեցնելով վիճակները սուր են երևում անշարժության մեջ», – գրում է Հ. Հովհաննիսյանը¹⁸: Օթելլոն այստեղ խոսք չունի: Բրաքամցիտյի մեղադրանքները լսում է լուռ, անշարժ: Գուլակյանը լուսանցքում մշել է. «Միշտ ժպտերես և համգիստ հետևում է: Շատ եմ խնդրում՝ խոսքը մտքում»¹⁹: Այս խոսքը դերասանը չպետք է արտասանի, պետք է կրի մտքում, որպես ամխոս վիճակի քնմական արդարացում, որպես «մերքին ձևի հիմք» (Հ. Հովհաննիսյան): Ամխոս վիճակը հոգեբանորեն իմաստավորելուց հետո Օթելլոյի դերակատարը խոսք ունի, այն ուղղում է մերկաներին, մվաճում սրահի համակրանքը:

Օթելլո

Հայրն ինձ սիրում էր, հաճախ հրավիրում,
Պատմել էր տալիս իմ կյանքի բոլոր պատահարները,
Տարի առ տարի ամեն սյտեռազմ, պաշարում, արկած,
Որ տեսել էի...

.....
Նա ինձ սիրեց՝ ի սեր իմ տեսած վտանգների,
Եվ ես էլ մրան՝ ի սեր ցույց տված իր կարեկցության:

Օթելլոյի այս խոսքերը տպավորիչ են ոչ միայն այն պատճառով, որ Օթելլոն զորավար է, գիտե հրապարակային վիճակներում համդես գալ, այլև այն, որ հնչում են մրա երկար լուծությունից հետո: «Այդ պատմությունը իմ աղջկան էլ կարող էր գրավել, – ասում է Դուքսը և Դեզդեմոնային լսելուց հետո մրա վճիռը փոխում է իրավիճակը: «Դատը» շահում է Օթելլոն, կուլիզյան հանգուցալուծվում է:

Գուլակյանի զրառումներից կարելի է դատել, որ ռեժիսորի մտքում մերկայացումը կառուցվել է մախսապես: Թվում է՝ մա գիտեր, թե որ դերասանը որ դեպքում ինչպես կվարվեր, կամ զգուշորեն մղել է դերասանին դեպի ռեժիսորական մտահղացումը: Հայտնի է, «դերի հեռանկար» ասվածը թելադրում է խաղը կառուցել կերպարի աստիճանական հասունացման տրամաբանությամբ: Մենատի տեսարանում Օթելլոյի լուծությունն իր հեռանկարն ու խորհուրդն ունի, այն պետք է կրկնվի մերկայացման վերջում, ամբողջացնելով ողորդության իմաստը:

18. Հ. Հովհաննիսյան, Նշվ. աշխ., էջ 94:

19. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյան ֆ., քիվ 122, էջ 16: (Լեռնադրությունն իմն է – Գ. Վ.)

Հինգերորդ արարվածի երկրորդ տեսարանը ռեժիսորական օրինակում պատկերված է հետևյալ կերպ: Բեմի կենտրոնից մեջքարան իջնող աստիճաններ կան, սենյակի հատակին գորգեր են փռված: Մահճակալը բեմի աջ կողմում է: Աստիճանների մոտ կանգնած են Գրացիանոն, Յագոն, Մոմտանոն: Մահացած տիրուհու կողքին, մահճակալի մոտ էմիլիան է: Օրեյլոն մատած է բեմի ձախ անկյունում: Էմիլիան դիմում է Յագոյին:

Էմիլիա Քո տված զեկույցներն են
Այս սպանության պատճառը դարձել:

Էմիլիայից հետո Օրեյլոն խոսք ունի:

Օրեյլո Ի՞նչ եք շվարել, պարոններ,
Դիշտ է, ճշմարտություն է:

Գուլակյանն այս խոսքերը հանել է տեքստից:

Օրեյլո Չճանաչեցի ես քեզ, Գրացիանո,
Այնտեղ փռված է ձեր քրոջ դուստրը
Եվ մրա շունչը հենց այս ձեռքերով այժմ կտրեցի:

Այս խոսքերը մույնպես կրճատված են: Բեմի անկյունում Օրեյլոն դատապարտված է լուծյալ: «Նա ունի կայծակնահար եղած մարդու կերպարանք, մա քարանում է, սառչում այն դիրքում, որի ժամանակ առավ այդ լուրը, հետո մեր իսկ այքի առաջ մա ծերանում է, խարխալում մի ակնթարթում, պատրանքն այնքան ուժեղ է, որ կարծես մա ճերմակում է հենց այստեղ մեր այքի առաջ»: Հրաշյա Ներսիսյանի կատարումն է մկարագրում Յուրի Յուզովսկին: Դերասանը պլաստիկական վճռի մեջ մերկայացել է ծեր, ուսերը եղել են կախ, մեջքը կոր, ձեռքերը շարժել է անօգնական, շուրջն է մայել մարած, չտեսնող այքերով: Արվեստում արգասավոր է այն, ինչը երևակայության համար ազատ ասպարեզ է թողնում²⁰: Հետաքրքիր է Յուզովսկու «պատրանք» բառը: Գործողությունը շարունակվել է, բայց այդքն ոչ բեմում, այլ հանդիսատեսի հոգում, որը մինչ այս պահը Օրեյլոյին տեսնում էր Դեզդեմոնայի այքերով, այն ինչ Օրեյլոն տարիքով մեծ է: «Օրեյլոյի» ռեժիսորական օրինակում տեքստային կրճատումները քիչ են: Ռեժիսորը կրճատել է այն հատվածները, որտեղ գործող անձինք ոչ թե գործում, այլ պատմում են իրենց գործողության շարժառիթները: Խոսքային հավելումներ չկան:

20. Հայ սովետական բառարանի պատմություն, Երևան, 1967, էջ 446:

21. Հմմտ. *Г. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии*. М., 1957, с. 91:

«Նրա (Գուլակյանի) սկզբունքը պարզ էր և, ըստ իս, անվիճելի. քաղաքացուն ամեն ինչ սկսվում է դերասանից և հանգում դերասանին, – գրում է Հ. Հովհաննիսյանը, հիշում Գուլակյանի խոսքերը: – Ռեժիսոր, հասկանում եմ, թայց ռեժիսուրան որպես մասնագիտություն չեմ հասկանում: Ռեժիսորը պետք է մասնագիտությամբ դերասան լինի»²²: Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական մտածողության հիմքը դերասանն էր: Դերասանից ելնելով էր մա մշակում քեմական գործողության պարտիտուրը, և սա, կարծում եմ, քանակն է մրա արվեստի ուսումնասիրության:

22 Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոն և քաղաքացիություն, Երևան, 2004, էջ 303, 308:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՅԼԱՆՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ 1960-1990-ԱԿԱՆ
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԵՎ ՀԵՏԵՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԸՐՁԱՆԻ
ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Լիլիթ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Սույն հաղորդման վերնագրում դուրս բերված «գեղարվեստական այլախոհություն» ձևակերպումը խիստ պայմանական է ու ընդհանրական, քանի որ այն նկատի է առնում մախտըդ դարի և մեր օրերի հայ կերպարվեստի տարբեր փուլերում ի հայտ եկած մի շարք տարաբնույթ, հաճախ իրարամերժ գեղարվեստական երևույթներ, որոնց, սակայն, համախմբում է հակագրումն արվեստում պաշտոնականությանը, պահպանողականությանը, ամբողջատիրության ճնշմանը, արտահայտչալեզվի և գաղափարների արդիականությունը, դասական-միմետիկ պատկերային համակարգին հակադրվելը և այլն: Ըստ էության, մենք ուզում ենք խոսել հայ կերպարվեստում մոդարարության խնդրի և «հայկական ավանգարդի» մասին, որն այժմ էլ քարկահամ վեճեր է հարուցում: Ընդ որում, «մոդարարությունը», «ավանգարդի» համեմատ, առավել ընդգրկում հասկացություն է, և սրանք միշտ չէ, որ մույնական են: Մեր ընդունած «գեղարվեստական այլախոհություն» քառեզրն իր ընդհանրականության շնորհիվ թույլ է տալիս խոսափել տերմինաբանական խռոմաշփոթից: Դեռևս 1960-1970-ական թվականներին խորհրդային և հայ արվեստաբանության մեջ ի հայտ են գալիս «երիտասարդական», «մոդարարական», «մոդեռնիստական», «արդիական» հոմանիշ ձևակերպումները, որ խոսում է արվեստում տեղաշարժերի մասին: Վերջին ժամանակներս մեզանում հաճախակի գործածվող են դարձել նաև «ակտուալ»՝ հրատապ և «այլընտրական» քառեզրերը, որոնք մույպես թույլ են տալիս խոսափել տերմինաբանական քյուրիմացություններից:

Նկատի առնելով աշխարհագրական, ժամանակագրական և գեղարվեստական իմաստներով խնդրո առարկա դրսևորումների մասնատվածությունը, մասամբ դրվագային բնույթը, հայ մոդարար արվեստագետների տարբեր սերունդների պատակտումը, մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջաններում հայ կերպարվեստի քազմաշերտ, քազմաբևեռ, տարաբնույթ դեմքը, մեր առաջ բերած խնդրի ամբողջացումը տեսական ջանքերի արգասիք պետք է դառնա. պատմա-վավերագրական մեթոդով վերականգնելու համար ժամանակների պատտվածքը չափազանց կարևոր են տարբեր ժամանակաշրջանների հայ մոդարար, կամ ավանգարդիստ, արվեստագետների ստեղծագործության մեջ ժառանգորդական կապերի և համաշխարհային գործընթացի հետ զուգահեռների հայտնաբերումը, արվեստաբանության և մամուլի ուշադրությունից

վրիպած, չարձանագրված իրադարձությունների քացահայտումը, արժևորումը և վավերագրումը¹:

Այսպիսով, մեր կարծիքով, XX դարի հայ կերպարվեստն արդիակամացման կամ «գեղարվեստական այլախոհությամ» դրսևորման երեք փուլեր է ունեցել, որոնցից յուրաքանչյուրը պայմանավորվել է հասարակական-քաղաքական իրադրության փոփոխմամբ: Պետք է խոստովանել, որ մշակութային պարփակվածությունից դուրս գալու ուղին բոլոր փուլերում սինթեզի, յուրացման, երբեմն՝ ուղղակի փոխառման եղանակներով տալու էր դեպի արևմտյան մշակույթի արդիական ոլորտները: Սա պարզորոշ կերպով լուսաբանվում է եվրոպական ուղիով զարգացման, ինտեգրման մեր մշակութային մարտավարությամբ²: Հայ կերպարվեստի արդիականացման առաջին փուլին է դասվում XIX դարի վերջին–XX դարի սկզբին Հայաստանից դուրս ծնված, կրթված և ստեղծագործած հայ նկարիչների մի փայլուն համաստեղության արվեստը (Վ. Սուրենյանց, Ե. Թադևոսյան, Հ. Կոջոյան, Մ. Սարյան, Գ. Յակուլով, Ե. Քոչար, Վ. Գալֆեջյան): Այս արվեստագետների հաղորդակցման շնորհիվ ռուսական և արևմտյան արդի մշակութային անցուդարձին, մոդեռնիզմին այս կամ այն և դրան մախրող ուղղություններին, հայ արվեստն արևմտյան մոդարադական արվեստին կապող յուրատեսակ կամուրջ է ստեղծվում, որը շուտով փլուզվում է:

Երկրորդ փուլը՝ 1950-ականների կես–1960-ական թվականներ, մուտք գործեցին խորհրդային և հայ արվեստի պատմության մեջ մոդարադության, սոցեալիզմի պարտադրանքից արվեստի ազատագրման մշակման երեք: «Խրուշչովյան ձմեռը» համընդհանուր վերելքի և ռեզնանս կարճատև ժամանակաշրջան էր: Սակայն մեր մշակույթի, մասնավորապես կերպարվեստի համար և ազգային ինքնագիտակցության մոր զարթոնքի առումով այն

1. Այստեղ հարկ է հիշատակել XX դարի վերջի–XXI դարի սկզբի հայկական ավանգարդի առաջին քննադատ և տեսարան Նազարեք Կարոյանի գործունեությունը, որի հոդվածներից են՝ Ալլընտրական ավանգարդի կայացման քափղներում // Գարուն, 1995, № 8, 9. Ի՞նչ է համաստեղծական արվեստը // Նույն տեղում, 1996, № 2, 1995–1996 թվականներին «Գարուն»-ում «Ex voto» արդի արվեստին նվիրված քաժմի մախածեռումը և այլն:

2. Իբրև այս միտումի օրինակ բերենք Հայաստանի Հանրապետության արտաքին գործերի նախարարության, Հումանիտար հետազոտությունների հայկական կենտրոնի, Ֆրիդրիխ Էրեռտ հիմնադրամի հետ համատեղ «Հայաստանը Եվրոպայի ճամապարհին. Ինքնություն-2» (Երևան, 2005, խմբագրությամբ Ա. Ոսկանյանի) ժողովածուի իրատարակումը, որն ամփոփվեց ս. ք. օգոստոսին կայացած գիտաժողովով և վերոհիշյալ գրքի շնորհանդեսով: Մեզ համար առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում այս ժողովածուում Վիգեն Նազարյանի «Մոդեռնը և հայկական արվեստի կայացում» հոդվածը:

քեկումային դարձավ: Գեղարվեստական այլախոհությունն ազգային ավանդույթների վերաբացահայտման և համաշխարհային (արևմտյան) գլոբալ ըմբռնումներին հաղորդակցվելու մարտավարություններով էր դրսևորվում: Համապատասխանաբար մեր կերպարվեստում մի կողմից՝ վերաիմաստավորվում, արդիականացվում և նոր շունչ էր առնում հայկական ավանդական գեղանկարչության ժառանգությունը, իսկ մյուս կողմից՝ ի հայտ էր գալիս մայր հողում ծնված հայ կերպարվեստին մինչ այդ անծանոթ ավանգարդին հարող արտահայտչալեզուն: Չլուծված ազգային խնդիրներ ունեցող Հայաստանի պես փոքր համրապետությունում առաջինը հույժ հրատապ էր, ուստի և ամբողջատիրության հանդեպ՝ այլախոհական: 1960-ական թվականների նվիրական խորհուրդն այս առումով անկասկած է: Այն պսակվեց 1965 թվականի դեպքերով և 1965-1967 թվականներին Միջինասիական տեղադրման աշխատանքների սկզբնավորմամբ: Գեղանկարչության ասպարեզում այդ միտումը դրսևորվեց գունապլաստիկայի հայկական ավանդույթների վերաբացահայտմամբ, նորովի արժևորմամբ: Ժամանակակից ընթերցմամբ, թեմայի և ժանրի ընդլայնված մեկնաբանությամբ, արտահայտչական այլաբանություններով համեմված ազգային գեղանկարչության հետսարքայական գիծն էր մեծապես պայմանավորում այս շրջանի հայկական գեղանկարչության բանաձևը, որի առաջատարն էր Միմաս Ավետիսյանը: «Ձեռով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական» սոցոբալիստական բանաձևը փոխակերպվում է «ձեռով ժամանակակից, բովանդակությամբ ազգային» բանաձևի: Ամբողջատիրական մշակույթի հանդեպ ազգային-այլախոհական միտումի առաջին ազդարարումն էր 1962 թվականին Երևանում, Նկարչի տանը կայացած Միմաս Ավետիսյանի, Ալեքսանդր Գրիգորյանի, Լավինիա Բաժրեուկ-Մելիքյանի, Հենրիկ Սիրավյանի, Արփենիկ Ղափանցյանի մասնակցությամբ «5-ի ցուցահանդեսը»: Հիշատակենք նաև հայկական գեղանկարչությանը այլ հայացք, գունապլաստիկական նոր մտածողություն, քարմություն բերած հայրենադարձ գեղանկարիչներ Պետրոս Կոմսուրաջյանի, Հարություն Կալենցի և Հակոբ Հակոբյանի արվեստը: 1960-1970-ական թվականներին իբրև բացարձակ մոդեռնիստական-այլախոհական հավակնությունների դրսևորում էր ընկալվում վերացական արվեստը: Դեկորատիվ, մատիսյան-ֆովիստական կամ սեզանական սկզբունքներով կառուցված ֆիգուրատիվ գեղանկարչության բազմաթիվ օրինակների ենթաշերտերում բաբախում էր վերացականության տակավին երկչոտ ձգտումը (ուշ շրջանի Միմաս Ավետիսյան, Աշոտ Հովհաննիսյան, Էդուարդ Խարազյան, Վարդա Շահմուրադյան և այլք), որը, սակայն, իր բացահայտ արտահայտությունն էր ստանում այն տարիներին թերևս Մեյրան

Խաթիվամաշյանի, մասամբ Հենրի Էլիքեկյանի և Արկադի Բադդասարյանի արվեստում: Հետագա տասնամյակներում, ի դեմս ասպարեզ եկած մինչև օրս էլ ակտիվորեն ստեղծագործող գեղանկարիչների մորամոր սերունդների, վերացական արվեստը ոչ միայն լայնորեն տարածվեց Հայաստանում, այլև 1970-ականների վերջին քախտորոշ ջրբաժան հանդիսացավ 1960-ականների և հետագա մեր ավանգարդիստների սերունդների միջև: Այս ժամանակահատվածի հայկական արվեստի արդիականացման մյուս, առավել ուղղիկ միտումի արվեստագետները թեպետև մասնակից էին գեղանկարչության, մասնավորապես զարգացմանը, սակայն նրանց ուղղումները ավելի խորն էին տանում: Այդ միտումը ձգտում է նկարի երկչափության հաղթահարմանը, դիմում ծավալականության լուծումներին, «պատրաստի առարկայի» կամ «պատրաստի պատկերի» (ready-made) կիրառմամբ կոլաժին և ասամբլյաժին: Այդպիսով, այս միտումը մի կողմից՝ ընդհուպ մոտենում է կոնստրուկտիվ տարածապաշտության (սփասիալիզմ) սկզբունքներին, ուր արտակարգ նշանակություն ունի 1960-ականներին մեր շունչ առած և իր կենսարար ազդակները քաղում հայ արվեստագետներին հաղորդած Երվանդ Քոչարի արվեստը (Հենրի Էլիքեկյան, Ռուդոլֆ Խաչատրյան, Ռուբեն Աղայան): Մյուս կողմից՝ այն հաճեցնում է առարկայական (պայմանականորեն «պտպարտի») և արսուրդիստական գեղագիտությանը: Ռուբեն Աղայանի կոլաժային դիմանկարները, իր ռելիեֆներն ու տարածական օբյեկտ-կառուցվածքները («Քաղաքային մոտիվ», 1964, «Քաղաք», 1967, «Մառախուղի կառուցվածք», 1967, «Ուղղահայաց խոսակցություն», 1965, «Դիմամիկ քառակուսի», 1967, «Ողոր», 1964, «Հուշ 1», 1968, «Նստած ֆիգուր», 1978, «Ասպետի գլուխ», 1967 և այլն), Հենրի Էլիքեկյանի 1956 թվականի առասպելական «Ժողովականներով կոմպոզիցիան», 1966 թվականի «Մարդը տարածության մեջ» ասամբլյաժները, նույն թվի «Կեղտոտ կոշիկներ» ֆոտոցույցարարքը (ակցիա): 1971–1972 թվականների կարպետի, փայտի, քիթելի կտորներով, թռչունների խրտվիլակներով և այլ առարկաներով ասամբլյաժների շարքը, 1970-ականների վերջի–1980-ականների նրա օբյեկտները և իմստալացիաները («Նստած մարդը», «Գազօջախը», «Պատուհանը», «Թավջութակը», «Արկղերը» և այլն), վաղ 1960-ականների նրա փորագրի գրաֆիկան և Պ. Պիկասոյի ազդեցությունից ոչ գերծ գծանկարները, վաղ 1970-ականների տիպիկ պտպարտային կոլաժները, 1960–1970-ականների Արկադի Բադդասարյանի վերացական կոլաժներն ու կոլաժները (ցանկը շարունակելի է) հայկական ժամանակակից արվեստում դարակազմիկ ճեղքում (порыв) առաջացրեցին: Սակայն այս արվեստագետների իրական պատմական նշանակությունը և համաշխարհային, առնվազն խորհրդային,

ավանգարդի համատեքստում կարևորումը մեզանում դեռևս ըստ արժանվույն գիտակցված և արձանագրված չէ: 1960-ականների այս մեհիկանների իրական մեծությունը, իրենց (հատկապես Հ. Էլիքեկյանի) արվեստի բազմակողմանիությունը, ընդգրկումությունն ու թափը մույնիսկ առավել են, քան իրենց բացահայտ ավանգարդային նկրտումները:

Խորհրդահայ իրականության մեջ բացառիկ դեր ունեցավ 1972 թվականին Հենրիկ Իգիթյանի ստեղծած ժամանակակից արվեստի թանգարանը: Երբ այս թանգարանը կնքվեց իբրև «մոդեռնիստական», այդպիսով «ժամանակակիցը» և «մոդեռնիստականը» մույնացվեցին, սակայն այդպես էլ չպարզվեց, թե ինչպիսի՞ն է ազգային և մոդեռնիստականի հարաբերակցությունը, որ թանգարանի հավաքածուում ներկայացված էր ընդհանուր գաղափարական հիմքի վրա: Մինչև 1970-ականների վերջը–1980-ականների սկիզբը, համաշխարհային արդի արվեստի մասին ամբողջական ու ճշմարիտ տեղեկատվության հոսքը լայն հասարակության համար խաթարված էր, և հայկական ժամանակակից արվեստի թանաձևը մատուցելու մենաշնորհը նշված թանգարանին էր: Սակայն այդ թանգարանին ներհատուկ հիշյալ հակասականությունը զգացվեց արդեն նշված տասնամյակների սահմանագծին: Դա արտահայտվեց ասպարեզ եկած երիտասարդ ավանգարդիստների մոր սերմնի՝ թե՛ Նկարիչների միությունը, թե՛ ժամանակակից արվեստի թանգարանը մերժող դիրքորոշմամբ և գեղարվեստական հավակնություններով: Խոսքը գնում է վերացապաշտների Վարդան Թովմասյանի, Գրիգոր Միքայելյանի՝ Քիքիի, Արմեն Հաջյանի, Մարտին Պետրոսյանի կազմած «Սև քառակուսի» խմբի մասին:

Այսպիսով, դեռևս ընդհատակյա, իրական ավանգարդային խմորումները, որ հետագայում թափ առած «3-րդ հարկ» շարժման սաղմնային փուլն էին, Երևանում սկսվեցին 1970-ականների կեսերին–1980-ականների սկզբին հետևյալ իրադարձություններով. Սարո Սարախանյանի հղացած, պաշտոնապես Կոմերիտմիության հովանու ներքո կազմակերպվող մի քանի բացօթյա երիտասարդական ցուցահանդեսները, որոնց խայտարդետ կազմում էին մաև հետագա ավանգարդային շարժման ակտիվիստներից շատերը. «Սև քառակուսի» խմբի ստեղծագործությունը. 1982 թվականին Հանրապետական Գեղագիտական դաստիարակության կենտրոնի սրահում (որի ստեղծողն ու տնօրենն էր, ինչպես գիտենք, մույնպես Հ. Իգիթյանը) իր տեսակով աննախադեպ, մեծ աղմուկ բարձրացրած թատերականացված հեփլընինգը, որը երևանյան գեղարվեստական մթնոլորտում «Սև քառակուսու» դրսևորման գազաթնակետն էր և միևնույն ժամանակ տարրալուծման սկիզբը. ապագա «3-րդ հարկի» ակտիվիստներ Արման Գրիգորյանի, Էդուարդ Էնֆիաջյանի,

Հենրիկ Խաչատրյանի՝ Սևի, Գրիգոր Խաչատրյանի և այլ արվեստագետների հետզհետե համախմբումը, համագործակցությունը մախկին «Սև քառակուսու» անդամների հետ. այդ խմբումների արդյունքում քաջօրյա ցուցահանդեսները զգուշորեն սկսեցին ինտերիերային տեսք ստանալ՝ կազմակերպվելով չեզոք վայրերում՝ Կոմսերվատորիայում, Լուսաշխի տանը. 1984 և 1985 թվականներին «Պապ-արտ» և «Ավանգարդիզմ» ցուցահանդեսները քարժրածայն ազդարարեցին արվեստագետների դիրքորոշման մասին: Գորքաշովյան «վերակառուցման» այս մրկակապը, ի վերջո, վերածվեց հայ արվեստի պատմության մեջ առաջին՝ «3-րդ հարկ» ավանգարդային շարժման. 1987 թվականին, Համրապետական երիտասարդական ցուցահանդեսի շրջանակներում, Նկարիչների միության 3-րդ հարկի միստերի դաեիլժում տեղի ունեցավ «մոր հայացքի» արվեստագետների առաջին խմբակային ցուցահանդեսը: «3-րդ հարկի» պատմությունն ամփոփվեց մի շարք աղմկահարույց, չափազանց խայտաբղետ, չախտյժ ցուցահանդեսներով, հետզհետե երևանյան մամուլում դրա վերաբերյալ առանձին հոդվածներ են հայտնվում, ինչպես մահ սկզբնավորվում է մախկին սոցերկրների, այնուհետև՝ համաշխարհային ավանգարդի հետ առնչությունների փուլը, որն արդեն հայտնվում է գլոբալ հետմոդեռնիստական իրավիճակում:

1990-ականների սկիզբը, որ պսակվեց Հայաստանի անկախացմամբ, ուստի և արմատական լայնածավալ սոցիալակութային փոխակերպումներով, զեղարվեստական այլախոհական դաշտում մշանավորվեց մի շարք որոշիչ իրադարձություններով: «3-րդ հարկ» շարժումը հետզհետե սկսեց տարրալուծվել, երբ ի հայտ եկան մրա մասնակիցների անհատական արտահայտչական հակասությունները: 1994 թվականին «Արվեստ» ամսագրի սրահում քաջվեց «Էվոլյուշն. P.S.» ցուցահանդեսը, որն ազդարարեց մոր երիտասարդների հետերորդիարկյան սերնդի ասպարեզ գալը (Դավիդ Կարեյան, Վահրամ Աղասյան, Միեր Ազատյան, Հարություն Միմնյան, Մամվել Հովհաննիսյան): Հետագայում մրանց հարեցին Հրաչ Արմնակյանը, Արթուր Վարդանյանը, Նաիրա Ահարնյանը, Նարինե Արամյանը, Նարեկ Ավետիսյանը, կազմվեց մոր երիտասարդների «Ակտ» խումբը, որը, սակայն, կարճ ժամանակ գոյատեց: Ստեղծվեցին հայկական ավանգարդը սատարող, հովանավորող առաջին մասնավոր և հասարակական կազմակերպությունները, որոնցից առաջինն էր «Գոյակ» գործարար-ստեղծագործական ընկերակցությունը: Հայկական ավանգարդով հետաքրքրված սփյուռքահայ գործիչների մուտքը և մերդրումը հայկական այլընտրական մշակութային դաշտում ևս տվեց իր արդյունքը. 1992-1994 թվականներին, հետերորդիարկյան իրավիճակում, ամերիկահայ մկարչուի և համադրող Սոնյա Պալասան-

յամը կազմակերպում է «9», «Նույնացում» և «3-րդ» ցուցահանդեսները ժամանակակից արվեստի քանդաքանում և Հ. Թումանյանի տուն-թանգարանի ցուցասրահում: 1994–1995 թվականներին Պալատական զույգը երևանում է հիմնում է Նորարար Փորձարարական արվեստի կենտրոնը, իսկ 1995 թվականին Վենետիկի 47-րդ քիեմնալետում վերականգնում Հայաստանի ազգային տաղավարը: Հայաստանի անկախ Համապետության կողմից առաջին անգամ համաշխարհային այդ բարձր ստուգատեսին մասնակցեցին նորարար արվեստագետներ Սամվել Բադդասարյանը և Կարեն Անդրեասյանը: ՆՓԱԿ-ը մինչև օրս էլ շարունակում է այդ գործը, նաև իրականացնում քաղաքական կարևորագույն արդիական մախագծեր տարբեր ուղղություններով՝ կերպարվեստ, կինո, թատրոն, գրականություն և այլն: Մեկ այլ ամերիկահայ արվեստագետ, քանդակագործ Չարլզ Խաչատրյանի Հայաստանում կարճատև գործունեության, Նազարեթ Կարդյանի և հայ ավանգարդիստների հետ համագործակցության արդյունքը դարձան 1991 թվականին Նկարչի տանը կազմակերպված «Օրյեկտ» և 1993 թվականին Ամերիկյան համալսարանի սրահում «Սուբյեկտիվ ինտեգրացիա» ցուցահանդեսները, ինչպես նաև «Չարլի Խաչատրյան» պատկերասրահի ստեղծումը, ուր վաղ 1990-ականներին իրականացվեցին մի շարք հետաքրքիր արդիական ցուցահանդես-մախագծեր: Հետագայում այն, Նազարեթ Կարդյանի հետ համատեղ, վերածվեց «Ex voto» պատկերասրահի: Երկուսն էլ գործում էին ներկայիս Գրականության և արվեստի թանգարանի ցուցասրահներում, որտեղ ի վերջո, նույնպես կարճ ժամանակով, ապաստանեց Թաթուլ Առակյանի հիմնած «ԹԱԱԿ» պատկերասրահը: Ի դեպ, Թ. Առակյանը առաջիններից էր, որ կազմեց հայկական ավանգարդի, մասնավորապես միջին և երիտասարդ սերունդների վերացապաշտների ստեղծագործությունների հավաքածու: Սրանք առաջին անկախ հայկական ավանգարդային պատկերասրահներն էին, որոնք դեռևս այդ փուլում կոմերցիոն հաջողություն ակնկալել չէին կարող, և առավելապես մտահոգված էին այլընտրական գեղարվեստական մթնոլորտի ձևավորման, հաստատությունական կազմակերպման գաղափարով: Այսօր արդեն երևանում գործում են մոտ մեկ տասնյակ մասնավոր պատկերասրահներ՝ Առանձնահատուկ կարևորություն ունեն «Հայ արտ» մշակութային կենտրոնի գործունեությունը, որն զգալիորեն մպաստեց հայկական այլընտրական արվեստի «արտահանմանը», Եվրոպայի

3. Մասնավոր պատկերասրահների և հայկական արտիզմոնի խնդիրը մի առանձին ժալալուն խոսակցության նյութ է: Այս առիթով տե՛ս **Լ. Մարգարյան**, Կայացման փորձաշրջան // Կերպարվեստ, 2004, № 12:

(մասնավորապես Ավստրիայի) հետ կապերի հաստատմանը, մի շարք հրատապ համատեղ մախազների իրականացմանը:

Այսպիսով, Հայաստանում գեղարվեստական այլախոհության երբորդ փուլը, կամ «նոր ավանգարդի» ծնունդը, վերաբերում է վերջին երկու-երկուսուկես տասնամյակներին: Հայ կերպարվեստում այս շրջանը նշանավորվեց ավանգարդ արվեստի կայացմամբ, արվեստում նոր հայացքի հաստատմամբ, համաշխարհային արդի մշակութային գործընթացի հետ առնչությունների, իմտեզրացիոն պրոցեսների ակտիվացմամբ, արվեստագետների՝ ևս մի քանի նոր սերունդների ասպարեզ գալով: Անցումը տնտեսավարման նոր ձևերին, նոր տեսակի ոչ պետական, հասարակական կազմակերպությունների աճը, արևմուտքից դրամաշնորհային համակարգի ներմուծումը Հայաստանում, սփյուռքահայ տարրի թափանցումը մեծապես նպաստեցին այլընտրական արվեստի գոյատևման և դրսևորման անցմանը պետականորեն համակարգված ձևերից դեպի մասնավոր, հասարակական, հաստատութենական ձևերը: Եթե այս ամենը միանգամայն համապատասխանում է երկրում ընդունված զարգացման ուղուն իրավական, վարչատնտեսական առումներով, ապա գաղափարական առումով փոփոխությունները նպաստեցին Հայաստանում մշակութային րևեոացման էլ ավելի խորացմանը, որը կարծես թե խորհրդային ժամանակաշրջանի ինքնիայի շարունակությունը լինի: Համաշխարհային ըմբռնումներում ավանգարդը, առավել ևս հետմոդեռնիզմը, արտազգային, կոսմոպոլիտ երևույթներ են: Անկախացումից հետո գլոբալացման հորձանուտում հայտնվելը կրկին առաջացրեց ազգային մույնականությունը պահպանելու՝ մեզ համար ցավազին խնդիրը:

Տեխնոլոգիաների փոփոխությունները իրենց հետ բերում են մշակութային և սոցիալական մոր մոտեցումներ, որոնց ի հայտ գալը ամստվոր, օտար զգացողություններ է առաջացնում հասարակության մեջ: Արվեստում մեծանալուց հանգեցնում են լեզվական վերամայումների խնդրին: Ամենավառ օրինակներից են ֆուտոյի գյուտից հետո տեղի ունեցած խոսակցությունները կերպարվեստի լեզվական սպառվածության մասին: Այս զարգացումների հետ է կապված նաև XX դարի սկզբում նկարչի դերի փոփոխությունը, որը հեղափոխական կեցվածք է ընդունել, արագ զարգացող աշխարհում վերափոխելու, վերակազմավորելու ֆունկցիա վերցրել իր վրա: Հարկ է նշել, որ մոդեռնիստ նկարիչները գիտակցում էին մոր լեզվական միջոցների կարևորությունը, քայքայելով հրաժարվում պատկերման ավանդական միջոցներից և իրենց մորամոծությունները անում էին հիմնականում կտավի, ներկի, վրձնի օգնությամբ: Սակայն արվեստի ինքնաքաղ խնդիրներից դուրս էին գալիս, անգամ ձևատեղծման եղանակներով կոնցեպտներ էին առաջարկում, ուղիներ փնտրում իրականության վերարտադրման, մոր կերպեր գտնելու համար¹, նաև խաղում մեզ ծանոթ իրերի և հասկացողությունների հետ և մասնակցում սոցիալական ռատակիաների ստեղծմանը:

1960-ականների ուղղություններին մույմպես հատուկ է սոցիալական կոդմորոշումը (պոպ-արտ, սիտուացիոնիզմ և այլն): Այս շրջանում միջառարկայական կապերի ձգտումը այնքան է բարդացնում արվեստի հարաբերությունները մյուս ոլորտների հետ, որ մույմիսկ կասկածի տակ է առնվում հեղինակի հարցը: Տեխնոլոգիաների զարգացումը բերում է պատկերի գերհագեցածության խնդրին, քացի այդ ինֆորմացիոն հոսքի կարևորությունը, առատությունը 1990-ականների նկարիչներին կանգնեցնում է մոր տեսակի քառսի առջև: Իրականության հետ աշխատելը պահանջում է կարգավորված համակարգեր, որը հենց առաջարկում է ժամանակակից կյանքը: Առաջ է գալիս նախագիծ հասկացությունը, որ փորձում է ֆրագմենտի վերածված, մասնատված, աշխարհը վերարտադրել համակարգված ձևով, այսինքն նախագծել մի գեղեցիկ աշխարհ, որը կմրցակցի իրականության հետ, որն իր խորքում ևս

1. Sh'u B. *Турчин. Образ Двадцатого*. М., 2003, с. 39–40:

2. Sh'u *Николай Буррио. Современное искусство и репрезентация* // Художественный журнал, 2004, № 55:

ուտոպիական միտումներ ունի: Ինչպես Նիկոլայ Բուրրիոն է ասում. «Մոցիալական ուտոպիաները և հեղափոխական սպասումները փոխվել են ամենօրյա ուտոպիաների և միմեոսիկ ստրատեգիաների»³: Մի միկրոուտոպիական նախագծի մասին է խոսքը, որի վրա Կարեն Անդրեասյանը սկսել է աշխատել 2003 թվականի մարտից՝ համագործակցելով «Ուտոպիանա» ծրագրի հետ:

Նախագծի «Ողջաբերդ» ամվամուսնը վերցված է Կոտայքի մարզում գտնվող Ողջաբերդ գյուղի ամվամուսնից: Գյուղում, 1988 թվականի երկրաշարժից հետո, երկրաբանական փոփոխությունների պատճառով սողանք է սկսվել: Մասնատված, կտրտված լանդշաֆթի հետևանքով գյուղը հայտնվել է մկարչի ուշադրության կենտրոնում: Նրան հետաքրքրում է բնական լանդշաֆթի և մարդկային լանդշաֆթի փոխազդեցությունները նման իրավիճակներում, որոնք պետք է վերարտադրվեն տարբեր միջոցների շնորհիվ: Նախագծի ցուցադրումը կազմված է հետևյալ կերպ. www.Voghchaberd.am վեբկայքից, լուսանկարների շարքից և վավերագրական բնույթի վիդեո-պատումների շարքից:

www.Voghchaberd.am կայքի առաջին էջում գյուղի գլխավոր հատակագիծն է, որի վրա գտնվող չորս խաչերը հնարավորություն են տալիս ներխուժելու երկրաբանական և սոցիոլոգիական առանձին քարտեզներ: Կայքում նավարկելու ընթացքում կարելի է հանդիպել այն ընտանիքներին, որոնք չեն համաձայնվել տեղափոխվել կայուն բնակավայրեր: Նրանք ներկայացված են ընտանեկան դիմանկարներով: Ինչպես կարելի է ուսումնասիրել լանդշաֆթի բնական շերտավորումները, այնպես էլ էլեկտրոնային տարածությունը հնարավորություն է ստեղծում ընտանեկան դիմանկարները ներկայացնել իրենց բոլոր շերտավորումներով՝ մարդու հետևում հավաքել իր պատմությունը, օրինակ՝ Ջոհրապի ընտանիքը: Առաջին շերտն ընտանեկան դիմանկարն է, յուրաքանչյուր անդամ համար ունի, որն օգնում է գտնել տեղեկություն տվյալ մարդու մասին, հետո ներկայացված է Ջոհրապի պատմությունը իր գերդաստանի մասին, այնուհետև այն արտադրանքի պատկերն ու տվյալներն են, որ մրանք ստանում են՝ մշակելով սահող հողերը, որոնք շատ բերքատու են:

Փաստորեն, ռեալ տարածությունից կերպարները մոր դաշտ են փոխանցվում իրադրությունների համակարգով, որի հետևանքով տեղի է ունենում երկու կոմտեքստների համդիպում, և ստեղծվում է փոխանակությունների հնարավորություն: Նկարիչը արդի տեխնոլոգիաների իմտերակտի-

3. Николай Буррио. Эстетика взаимодействия. Соучастие и переходность // Художественный журнал, 1998, № 28–29.

վությունը փոխանցում է Ողջաբերդում ապրող մարդուն, ցանկանալով, որ հաղորդակցությունից թվացյալ կտրված բնակիչը շփվի արագության և հեռանկարի հետ:

www.Voghchaberd.am կայքի ինֆորմացիան առավել կայունացնելու համար այն միացված է www.Format.am-ին: Դիտողի յուրաքանչյուր կտտոց իր ինտերվալների քանակով վերանշակվում է www.Format.am-ում, վերածվում բացարձակ թվերի, քանի որ www.Voghchaberd.am կայքն այնպես է կառուցված, որ մի նկարն ակտիվացնելով մյուսը քայքայվում է և ենթարկվում ամբողջատ փոփոխության: Իսկ www.Format.am-ում պատկերների և նշանների շարքից թվային պատմություն է ստեղծվում, www.Voghchaberd.am հարաբերական ինֆորմացիան հարաբերակցվում է www.Format.am-ի բացարձակ ինֆորմացիայի հետ⁴: Հարկ է նշել, որ կայքը ներկայումս ենթարկվում է փոփոխությունների:

Լուսանկարների շարքից ընտրություն կատարելուց հետո 2004-ին լույս տեսավ «Ողջաբերդ – արտահանվող ապրումներ» գիրքը: Նկարները տեղադրված են գրքի բացման ճեղքի վրա, մեկ անգամ ևս ճեղքելով սահող լամիշավթի պատկերը: Բնանկարները և դիմանկարները համադրված են, որոնք նկարված են տարվա տարբեր եղանակներին: Տեղադրման սկզբունքի մեջ մի պահ արված կադրերը, ասես, ամբողջացել են ժամանակային ցիկլի մեջ: Որոշ կերպարներ կապված են վիդեոշարքի պատմությունների հետ⁵:

Վիդեոշարքում ներկայացված է չորս ֆիլմ. «Գիլ»-ում Արտավազդ Վարդանյանի պատմությունն է սողանքներից առաջացած կավանման նյութի որակական հատկանիշների մասին, որը օգտագործվել է որպես օճառի փոխարինող և որով կերակրում և գիրացնում են իրենց խոզերին: Հաջորդ ֆիլմն անվանված է «Գյուղատնտեսի երազը», որում պատմվում է, թե Հրաչ Նահապետյանն ինչպես է երազում տեսել, որ իր տղան պետք է մահանա: Երազում հրաժարվել է տղային թաղել քանդվող գերեզմանոցում, սակայն իրականում նրան թաղել է Ողջաբերդի գերեզմանոցում և իր ձեռքով պատրաստել ցանկապատերը: Մյուս ֆիլմը՝ «Աղբահավաքը», Էդվարդ Զադոյանի մասին է, որի հետ նկարիչը շրջել է աղբահավաք մեքենայով և պատուհանից նկարել աղբահավաքման պրոցեսը: Չորրորդ «Փուշ»-ը ֆիլմում հաշատուր և Հովհաննես Սարգսյանները մոշ են հավաքում: Հովհաննեսը ուտքից փուշն է հանում և պատմում, թե սահող հողերը որքան քերքատու են:

Նախագծի համառոտ ներկայացման նպատակը ոչ թե պատկերների

⁴ Տե՛ս Ա. Բարսեղյան, Ողջաբերդ. Արտահանվող ապրումներ, Երևան, 2004, էջ 2-3:

⁵ Hedwig Saxenhuber. Instable Conditions // Springer, 2004, № 1.

համակարգի կամ վիդեոֆիլմերի իմաստային վերլուծությունն է, կամ դրանց միջև կապի բացահայտումը, այլ մախագծի մեթոդի և մկարչի պատկերացումների միջև եղած հակասությունների դիտարկումը:

Կ. Ամդրեասյանն այն քիչ ժամանակակից մկարիչներից է, որ գիտակցում և տիրապետում է մոր տեխնոլոգիաներին ու եղանակներին, որով կառուցվում է ժամանակակից արվեստի ստեղծագործությունը: Նրա աշխատանքներով հետաքրքրված են եվրոպական ժամանակակից արվեստի հաստատությունները: Այս մախագծի մասին հոդվածներ կան եվրոպական ժամանակակից արվեստի տարրեր ամսագրերում: Սակայն ինձ մոտ հարցեր են առաջացրել վերջին շրջանում մկարչի արտահայտած մտքերը: Նա պնդում է, որ իր մախագիծը պոստմոդեռնիստական չէ և ինքն իրեն համարում է մոդեռնիստ մկարիչ: Ինչպես վերը մշեցինք, աշխատանքներն արված են վավերագրական եղանակով: Նկարիչն ինքն էլ մշում է, որ միջմորդ է, մեկնաբանություններից խուսափում է: Ինչպես մշում է Մարկուս Ֆեռնանդեսը. «Կ. Ամդրեասյանն ունի պրակտիկ խելամտություն՝ բոլոր տալու գյուղացիներին խոսելու իրենք իրենց համար, նրա մեկայությունը կպչուն չէ»: Նա մշում է մահ, որ ինքը ցամկանում է պատմությունից ֆորմա ստանալ, այսինքն այնպիսի ձև, որը իր մեջ պարունակում է մկարչի անհատական ընկալումը և, որը կայող է ինքնուրույն գոյություն ունենալ: Այս պնդումը փաստում է, որ մկարիչը մոր տեխնոլոգիաների միջոցով մախագիծ է ստեղծում, սակայն իր առջև դրած խնդիրներով հերքում է տեխնոլոգիաների բերած մոր ընկալումներն արվեստի մասին: Նա մշում է մահ, որ սոցիալական մախագծի մեջ սակրալություն է փնտրում, որը համադրողները վերցրել են մկարչի ձեռքից: Ողջաբերդի գերեզմանոցի քնանկարներում մկարիչն այնքան է շեշտում լուսի ազդեցությունը, որ խորհրդավորության զգացողություն է առաջացնում դիտողի մոտ: Միգուցե այս հակասությունը այն պատճառով է, որ անցումային շրջաններում ապրող երկրներում սոցիալական շեշտադրումն անխուսափելի է: Չնայած մախագծի կառուցվածքը կապված է սոցիալական երևույթների հետ, սակայն մկարիչն ինչ-որ տեղ խուսափում է այդ հարցից և ավելի գեղագիտական խնդիրներ դնում իր առջև: Նաև այն պատճառով, որ մկարիչը չի ցանկանում հաշտվել պոստմոդեռնիստական շրջանին հատուկ հեղինակի մահվան մտքի հետ: Նկարիչը համոզված է, որ հեղինակը վերադառնալու է:

Մյուս խնդիրը կայանում է նրանում, որ Կ. Ամդրեասյանը պնդում է, թե ինքը մոդեռնիստ է, այնուհետև մշում, որ իր ստեղծագործական սկզբունքի մեջ խաղի տարրը հանված է, ինքը լուրջ գործ է ստեղծում: Այս առիթով տեղին է

մեջքերել Ումբերտո Էկոյի խոսքը. «Եթե ավանգարդիզմի համակարգում նրա համար, ով չի հասկանում խաղի էությունը՝ միակ ելքը խաղից դուրս գալն է, ապա պոստմոդեռնիզմի համակարգում՝ հմարավոր է դառնում մասնակցել խաղին՝ մույնիսկ բոլորովին չհասկանալով և լրջորեն ընկալելով»⁷: Հենց այն փաստը, որ մկարիչը ինքն իրեն ցանկանում է համարել մոդեռնիստ⁸, ինքնին պոստմոդեռնիստական երևույթ է:

7. *Умберто Эко. Постмодернизм, ирония, занимательность («Имя розы»)*. М., 2001, с. 637.

8. Չմայած նրան, որ Կ. Ամդոնայանն իր ստեղծագործություններում ազդվել է սիտուացիոնիզմից, որի հետևորդները հերքում էին պատմական ավանգարդը:

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

Анна ХАЧАТРЯН

Жанр армянского скрипичного концерта начал свой путь с вершины источника — Концерта для скрипки и симфонического оркестра Арама Хачатуряна, который с самого же начала обеспечил высокий художественно-эстетический уровень не только в национальной культуре, но и в контексте мирового музыкального искусства XX века. После Хачатуряна вплоть до настоящего времени сохранился постоянный и неугасающий интерес армянских композиторов к жанру скрипичного концерта и одновременно — постоянная потребность сохранять высоту достигнутого уровня. За 60 лет после хачатуряновского скрипичного концерта армянскими композиторами в данном жанре было создано около 40 произведений. Особый интерес к этому жанру проявился в творчестве армянских композиторов в последней четверти XX века.

Известно, что характерные жанровые принципы скрипичного концерта данного периода выявили определенную склонность к трансформации основных жанровых признаков, с явным тяготением к лаконичности и сжатию цикла в одночастность. Это было обусловлено новым типом драматургии, которая служит раскрытию богатого внутреннего мира индивидуума, его «драмы». Вследствие этого виртуозная природа концерта уступает место его монологичной трактовке. Здесь, несомненно, наблюдается проникновение жанровых особенностей камерной музыки в систему концертного мышления. Такой синтез создает совершенно новый тип концертности, лишенный характерных черт, присущих жанру.

В традиционно-классическом понимании этого жанра концерт встречается крайне редко. Чаще всего форма циклической композиции сжимается в одночастную структуру с разнообразным внутренним драматургическим решением. Одночастность порой трактуется в духе одночастных композиций романтической традиции, проникнутой сквозным музыкально-тематическим развитием и вбирающей

1. Подробнее об этом см.: С. Саркисян. Армянская музыка в контексте XX века. М., 2002, с. 39.

в себя драматургические особенности многочастного цикла. Чаще всего это происходит вследствие модификации сонатного *allegro*, которое таким образом трансформируется и обогащается новыми чертами. Черты барочного *Concerto grosso* также становятся типичной моделью для построения одночастной композиции.

Наряду с тяготением к одночастным структурам (Концерт № 2, 3 Р. Саркисяна, концерты Т. Мансуряна, Э. Аристакесяна, М. Мависакаляна, Г. Меликяна, Концерт № 3 М. Кокжаева и др.) наблюдается также традиционная трехчастная цикличность (Концерты Дж. Тер-Татевосяна, М. Израеляна), весьма редкая — двухчастность (Концерты Г. Читчян, Е. Еркяняна) и тенденции слияния жанра концерта с сюитой («Партита» Б. Саккилари и т. д.).

Естественно, что модификация жанрового порядка продиктована художественно-образным содержанием. Известно, что жанр концерта имеет особую специфику образной сферы — блеск, концертность, виртуозность в сочетании с ярко выраженной лирико-драматической линией. Лирика трактуется в широком образном спектре, что способствует раскрытию множества глубинных пластов, нюансов, оттенков чувств, настроений и эмоций.

Идейно-драматургическая концепция в скрипичных концертах большей частью лишена драматических коллизий, острых сопоставлений, ибо нередко она основывается на параллельно развивающихся, неконфликтующих, противоположных полюсах, показывающих изменение эмоционального состояния героя. Отсюда активное интонационное развитие, многоплановость, многослойность, обуславливающие столкновение различных интонационных пластов, их наложение. Очень часто в данном жанре своеобразным символом становится хорал как квинтэссенция умиротворенности, общечеловеческой гармонии, космического спокойствия.

Подобное художественно-образное содержание становится основой и, соответственно, определяет логику смыслового драматургического акцентирования, которая, в свою очередь, преобразует всю конструкцию как жанровое явление в целом. Это отражается также и в функциональном переосмыслении или же перемещении как отдельных частей, так и фрагментов в пределах одной части.

В праздничную концертную сущность жанра проникают характерные для камерного мышления эпизоды субъективного начала, внутренней сосредоточенности мысли, что часто приводит к нетра-

диционным соотношениям частей и их темпов. Преобладание медленных частей, или фрагментов, отражает тем самым новые по качеству тенденции в структуре формообразования скрипичного концерта. С другой же стороны, их можно трактовать как возрождение структурных особенностей некоторых старинных форм².

В заметно видоизмененной системе формообразования, которая, в свою очередь, связана с художественно-образной концепцией произведения, значительную роль играет раздел коды. Чаще всего, вследствие логического развития, как итог целого, кода несет функцию развернутого раздела умиротворяющего, вопрошающего, порой незавершенного характера, как бы оставляя всю концепцию открытой.

В ладоинтонационном пространстве наблюдается явная тенденция к возврату тональной определенной сферы, опять же в самых широких и различных ее трактовках. Это проникновение национальных особенностей ладового мышления в систему европейской ментальности (Т. Мансурян, Э. Оганесян, Е. Еркянян, Р. Саркисян, М. Израелян, Э. Аристакесян, М. Мависакалян и др.), обогащение конструктивистскими моментами (М. Кокжаев) или же широко трактуемая тональность с ощущением единого центра (Э. Айрапетян, М. Мависакалян и др.).

Национально определенная ритмо-интонационная природа тематизма, отличается гибкостью, разнообразием, изобретательностью. Принципом же ее организации, в основном, является моно-тематизм, а также склонность к моноритмике (термин В.Н. Холоповой), где одна единая ритмо-интонационная идея становится принципиально ведущей для всего фрагмента, либо целого произведения. Тенденция же применения *ostinato* в скрипичных концертах связана с традицией народного инструментария. Композиторы, в контексте концерта, почти не прибегают к цитированию народных мелодий, ибо для авторов первостепенное — это динамичность переосмысления народных интонаций.

Полифоничность мышления, ярко проявляющаяся в концертах исследуемого периода связана в первую очередь с влиянием неоклассических тенденций³. Многие композиторы прибегают к

2. Там же.

3. См.: А. Хачатурян. Основные тенденции развития жанра скрипичного концерта в 80-х гг. // Еражштахан Аястан, 2004, № 1 (12), с. 35.

формам и принципам развития барочного периода, используя богатый арсенал полифонической техники.

Программность — в жанре концерта — весьма редкое явление. Однако в ряде произведений армянских композиторов в контексте скрипичного концерта она проявляется в весьма самобытно и своеобразно трактованном виде. Это скрытое содержание, отраженное в конкретно цитируемых мелодико-тематических образованиях (М. Кокжаев), или же в четко проявляющихся интонационных аллюзиях (Е. Еркянян, Э. Аристакесян и др.), программность, основанная на литературном сюжете (Концерт № 2 М. Кокжаева), либо ассоциативно-символического характера (Т. Мансурян, Э. Айрапетян)⁴, что создает определенную художественно-образную атмосферу.

В жанре концерта трактовка солирующего инструмента своей художественной значимостью выходит далеко за рамки своего тембрально-технического значения. Инструмент приобретает свойства личностного характера функционально-самостоятельного значения, вступая в различные взаимоотношения со всем комплексом оркестрового звучания. Такая роль солирующего инструмента стала традицией. На протяжении нескольких столетий, в общей системе жанра, солирующий инструмент (или инструменты) строго выполнял отведенную ему роль. В разнообразных тенденциях трансформации жанра концерта в XX веке видоизменяется и партия, и функция солиста. Иногда она растворяется в общем оркестровом звучании, приобретая жанровые черты *Concerto grosso*. Она может также проявляться и в строго противоположной тенденции, брать на себя абсолютно самостоятельную, порою даже противопоставляющую функцию.

Ее внешние концертные признаки — эстрадность, блеск, виртуозность — выступают чаще всего как ностальгический прием, ибо ведущая тенденция выражения, обусловленная идейно-художественным содержанием, тяготеет к субъективно-интимному камерному изложению. Соответственно, это приводит к видоизменению общего фонизма и возрастанию солирующего начала.

4. См.: *А. Хачатурян*. Концерт для скрипки и струнного оркестра Т. Мансуряна как исповедь лирического героя начала 80-х гг. XX столетия // Кантех, 2005, кн. 1 (22), с. 71.

Новая трактовка солирующего инструмента образует в форме вращение масштабных и функционально значимых фрагментов сольного характера, которые композиторы чаще всего обозначают традиционным термином *cadenza*, тем самым подчеркивая ее сольно-самостоятельный характер.

Наряду с солирующим инструментом в трактовке жанра значительная функциональная роль принадлежит оркестровому звучанию. Оркестр-аккомпаниатор, оркестр-ансамблист, оркестр-солист — как единое целое — вот основные конструктивные позиции, выполняемые оркестром по отношению к солирующему инструменту.

В последней четверти XX века указанная позиция «оркестр-аккомпаниатор» почти исчерпала себя и уступила место «оркестру-ансамблисту», который активно участвует в общем процессе формообразования, тем самым вступая в различные взаимоотношения — сопоставляясь, противопоставляясь — интонационно, тематически, темброво, ведущему солирующему голосу (Б. Саккилари, М. Мависакалян и др.). В случае же трактовки формы в системе *Concerto grosso* солирующий голос растворяется в общей массе, теряя в некотором смысле самостоятельную значимость, приобретая уже в общетембровом единении фактурную весомость (Р. Саркисян).

Итак, наиважнейшим художественно-эстетическим результатом всего развития армянского скрипичного концерта становится трансформация самой идеи жанра. В корне меняются взаимоотношения между солистом и оркестром. Динамика переосмысления и трансформации внутренних взаимоотношений между солирующим инструментом и оркестром на основе обновленного образно-художественного содержания приводит к существенному раздвижению рамок специфики жанра.

Эти качества поднимают жанр инструментального концерта на совершенно иной эстетический уровень, придавая ему новую художественную ценность и значение.

5. См.: Л. Матевосян. Неоклассические тенденции в Концерте-Барокко Э. Оганесяна // Музыкаловедческие труды. Ереван, 2003, ч. 2, с. 117.

Կենտրոնացած, զուսպ, հայեցողական տրամադրություններով համակված կերպարներ, դրանց կողքին դրամատիկ, հուզումնալից պոքրկումներ: Արտահայտիչ, իր հմայքով գերող մեղեդայնություն և սուր դիսոնանսներով լի հարմոնիաներ. այդ ամենը յուրատեսակ մուրք հղկվածությամբ, տրամաբանական ճիշտ լուծումներով, բովանդակության և ձևակառուցման միասնականությամբ է հանդես գալիս հայ կոմպոզիտոր, երաժշտական-հասարակական գործիչ Ադամ Խուդոյանի ժառանգության մեջ: Արվեստագետի յուրաքանչյուր գործ ուսումնասիրելիս մենք համոզվում ենք հայ ազգային երաժշտական ավանդույթների հետ մրա ամրաժամ կապի մեջ: Մյուսույն ժամանակ հեղինակի պրպտում միտքը, մուրք ճաշակը, ժամանակակից արտահայտչամիջոցների կիրառումը երաժշտության դրամատուրգիային համապատասխան, վկայում են արդիականությանը մրա ակտիվորեն հաղորդակից լինելու մասին: Եվս մեկ ամգամ մշենք մեր կոմպոզիտորական «հզոր հմգակի» (որի ամդամներից էր Ադամ Խուդոյանը) մշանակալից դերը հայ երաժշտական մշակույթում:

Երկար ճանապարհ անցած կոմպոզիտորի ժառանգությունը ցույց է տալիս մրա անհատական մոտեցումը, գեղագիտական սկզբունքների ուրույն ձևավորումը: Խուդոյանի ստեղծագործական ուղին ճիշտ ենք համարում բաժանել երեք շրջանի. վաղ շրջանը՝ 1930-ականների վերջից մինչև 1960 թվականը, միջին շրջանը՝ 1961-1985 թվականները և վերջին փուլը՝ 1990-ականներից մինչև 2000 թվականը: Նշված երեք շրջաններից յուրաքանչյուրի կիգակետային երկեր հանդիսացան հեղինակի՝ թավջութակի և նվագախմբի համար գրված երեք կոնցերտները: Գործիքը, որի հանդեպ մենք էր Խուդոյանի սերը, դարձավ, երաժշտագետ Մարգարիտ Ռուխլյանի դիպուկ բնորոշմամբ, «կոմպոզիտորի ստեղծագործության հիմնական ձայնը»: Անհատական, մեկը մյուսին չմամվող այս երեք գործերը կարևոր նվաճումներ դարձան մեր երաժշտության մեջ:

Առաջին կոնցերտը, որը գրվել է 1959 թվականին, փաստորեն, ստեղծագործական վաղ շրջանի վերջին երկերից է: Այն աչքի է ընկնում լուսավոր տրամադրություններով, ավլումով, լավատեսությամբ, համահունչ է հիսնական թվականների հայ երաժշտության գեղագիտական ուղղվածությանը: Կենսախինդ ոգին մարմնավորվել է պարային բնույթի,

հիմնականում մաժորային թեմաների կիրառման շնորհիվ: Առաջին կոմցեբրտում ակնհայտ է կոմպոզիտորի հմտությունը, ձևականացման հնարներից տիրապետումը: Եռամաս կոմպոզիցիայում ընդհանուր առմամբ պահպանված են դասական սոնատային-սիմֆոնիկ ցիկլի օրինաչափությունները (Ժայռի մասերի կենսաբախտությանը հակադրվում է միջին մասը, թախծի, ամուրջների երանգներով համակված երաժշտությամբ): Այս առումով բացառություն է կազմում ֆինալը, որը զբաղված է ոչ թե սկզբնական, այլ դրամատիզմային տոնայնության մեջ: Կոմցեբրտի տոնայնական պլանն է. 1-ին մասը՝ D-dur, 2-րդը՝ e-moll և ֆինալը՝ A-dur: Մաժորային տոնայնությանը հաջորդող երկրորդ աստիճանի (միմորային սուրբոմիմանտա) ինչ-որ տեղ «քողարկված» ենչադությունը լուսավորվում է դրամատիզմային մաժորում շարադրվող ֆինալում: Նկատի ունենանք դեպի դիեզային ոլորտը անցմանը բնորոշ պայծառացումը: Բազմապիսի հարմոնիկ անցումներ, առհասարակ, շատ են հանդիպում տվյալ ստեղծագործության մեջ՝ նպաստելով դրա գունեղությանը, դիմամիկային. օրինակ՝ առաջին մասի (սոնատային ձև) գլխավոր և օժանդակ պարտիաների D-dur և f-moll հաջորդականությունը էքսպոզիցիայում, տոնայնության ընդլայնման որոշ հնարներ (հատկապես 2-րդ մասում):

Վերադառնալով Կոմցեբրտի թեմատիզմին նշենք, որ դրա թեմաները վկայում են ազգային մեղոսին հեղինակի հարազատության մասին: Դրանք հեշտությամբ են տպավորվում. այդ հատկանիշն ունեն թե՛ աշխույժ պարային թեմաները, թե՛ էլեգիական բնույթի երգային հատվածները: Երաժշտության ընդհանուր պատկերը՝ նշված մեղեդայնությունը, ճկուն ռիթմիկան, հարուստ հարմոնիկ խիտ հյուսվածքը, մասնավորապես ֆակտուրային-հարմոնիկ օստիմատոների կիրառումը (Դ. Հարությունովի տերմինը) հիշեցնում են Ա. Խաչատրյանի արվեստը, որի ազդեցությունն այդ շրջանում, իրոք, շատ մեծ էր ցանկացած կոմպոզիտորի ձևավորման և կայացման գործում: Սակայն հարկավոր չէ Առաջին կոմցեբրտը խաչատրյանական մեթոդների մեամակում համարել: Թեմայի, գլխավորապես, ոչ ներփակ կառուցվածքը, որի դեպքում շարունակությունը միաժամանակ զարգացում է դառնում, նպաստում է յուրահատուկ մեմախոսականության ստեղծմանը, ինչը տիպական դարձավ և առավելագույն ցայտունությամբ դրսևորվեց Խուդոյանի հասուն երկերում:

1973 թվականը նշանավորվեց կոմպոզիտորի, հիւրավի, զագաթնային երկի՝ թալջոթակի Երկրորդ կոմցեբրտի ստեղծմամբ: Հնգերանական խորություն, ողորդական վախճանի հանգեցնող սուր բախտմներ՝ ահա ստեղծագործության հիմնական գաղափարը: Այս մոմտմենտալ երկը հեղինակը մվիրել է դժվարին կյանք ապրած հոր հիշատակին, որը խորհրդային տարիներին

անհիմն մեղադրանքների պատճառով քաղաքացիական պաշտպանության և ազատագրված է ենթարկվել: «Հավանաբար դրանով է քաղաքացիական երաժշտության որոշ էջերի դրամատիզմը»։ զրեւ է հեղինակը իր հուշերում:

Միամաս այս գործում ռոբերտական պաթոսով լի, չարագուշակ կերպարները հասնելով կիզակետի, որոշ ժամանակով, կարծես տեղի են տալիս քախծոտ, խռոտ տրամադրությանը ստեղծագործության միջին քաժմում: Տվյալ երկը, փաստորեն, այդ ժամում գրված մախրոյ մնուշի հակապատկերն է: Բարդ է այստեղ երաժշտական լեզվի տեխնիկան, ի տարբերություն Առաջին կոնցերտի՝ համեմատաբար պարզ մեղեդային գծերի, «թափամցիկ» հարմոնիաների: Դրամատիզմական կոնցեպցիայի ամբողջականությանը, կոտ կառուցվածքով՝ Երկրորդ կոնցերտը սիմֆոնիկ պոեմի ժանրին հարազատ երկ է: Բովանդակալից, միաժամանակ լակոնիկ ստեղծագործությունը շարադրված է սոնատային Allegro-ի ձևով, պարունակում է մախրամ և դանդաղ էպիզոդ (մշակման քաժմից հետո), որտեղ ակնհայտորեն նկատվում է սոնատային և ցիկլիկ ձևերի միավորում:

Կոնցերտի քաղապականությանը նպաստում է մախ այն, որ մախա-րանում արդեն զարգացման են ենթարկվում շարադրվող թեմաները, որոնցից մեկը (մախ, խրոմատիզմներով «սողացող» իմտոնացիաներ) հիմք է հանդիսանում գլխավոր պարտիայի համար: Այն էքսպոզիցիայում հնչում է անհամ-գիստ, մեծ տազմապով: Խրոմատիզմներով, զանազան ինտերվալային քարդ թոնիքներով է հագեցած օժանդակ պարտիայի մոտիվը: Բարբարոսական, քիթո հարվածներից հետո մուտք գործելով այն խորհրդավոր, ինչ-որ տեղ հանելուկային կերպար է մարմնավորում: Ալիքաձև այդ մեղեդու պոլիֆոնիկ անցկացումը (մեմակատարի, Ֆլեյտայի և կլարնետի իմիտացիաները) առանձնակի հմայք ունի: Մշակման քաժմում հիմնական թեմաները ստանում են թե՛ չարխիմի սկերցոյի, թե՛ տազմապալի ազդանշանների հնչողություն: Ստեղծագործության քնարական կենտրոն է հանդիսանում մշակմանը հաջոր-դող դանդաղ էպիզոդը: Ի տարբերություն մինչ այդ մյուսի, այն ամբողջովին հիմնված է դիատոնիկ լադի վրա (a-moll). դրանով ստեղծվում է յուրատեսակ հոգևոր մաքրության, անկեղծ զգացմունքի տպավորություն: Հորոյի և թավջութակի մեղմ երկխոսությունը մերթնդմերթ ընդհատվում է սկզբնական, ռոբերտական խրոմատիկ ֆրագով: Կոնցերտի եզրափակիչ հատվածներում մեծ ակնատես ենք լիմում ռոբերտական հանգուցալուծման: Նախաքանի զգալի հատվածի ներգրավմամբ դիմամիզացված ռեպրիզային հաջորդող կոդայի քաժիմը, հետզհետե «մաքող» դիտոնանսներով, անվերադարձ կորստի միտքն են խորհրդանշում: Երկրորդ կոնցերտը մտքի շարադրման լակոնիզմով, հարուստ բովանդակությամբ և զարգացման դիմամիկայով (ոչ մեծ չափերի

կոմպոզիցիայի սահմաններում) խուդյամի հասուն երկերին քնորոշ կարևոր հատկանիշների փայլուն օրինակ է: Առանձնահատուկ դեր է կատարում նվագախումբը. վարպետներն իրականացված գործիքավորումը, տեմբրային հնարավորություններին տիրապետելը նպաստում են արվեստագետի երաժշտական «խոստովանության» ազդեցիկ ուժի ներգործությանը:

1990 թվականին ստեղծված քավջութակի Երրորդ կոնցերտը պատկանում է խուդյամի ստեղծագործության վերջին շրջանին: Այստեղ ևս ակնհայտ են անհանգիստ, հզոր պոթկումների և երգային-մենախոսական դրվագների հակադրությունները: Սակայն Կոնցերտն աչքի է ընկնում մինչ այդ դեռ չհանդիպող գրոտեսկային կերպարների առկայությամբ: Մտրավինսկու, երբեմն և Պրոկոֆևի առանձին մոտիվներին հարազատ աշխույժ, օստի-մատային, կարելի է ասել «հարվածային» ռիթմիկաով համակված մոտիվի ազդեցիկ կերպարը ստեղծագործության ընթացքում հաճախ ծաղրական, կոմիկական երանգ է ձեռք բերում: Դարձյալ միամաս ձևին դիմելով խուդյամը գրեթե մույն սկզբունքն է կիրառում, ինչպես Երկրորդ կոնցերտում՝ միջին էպիզոդ պարունակող սոնատային Allegro-ի օգտագործմամբ: Հիմնական թեմաների ֆունկցիա կատարող մոտիվները կարճ են, միմյանց համակցվող, երբեմն իրարից ծայրահեղորեն տարբերվող միկրոստրուկտուրաներ: Հատկապես օժանդակ պարտիան իրենից ներկայացնում է այդպիսի մոտիվների համալիր: Նման մոտեցման արդյունքում երկի հիմնական բաժինները համեմատաբար իրարից անկախ են, ինքնուրույն կյանքով են ապրում: Յուրահատուկ կամերայնություն է ստանում սիմֆոնիկ նվագախմբի հնչողությունը. ողջ կուլեկտիվի առանձին խմբերի և գործիքների տարանջատումը, հյուսվածքի մոտրացումը շարադրված մտքերը դարձնում են ցայտուն, ընդգծում մենախոսական բնույթը:

Աղամ խուդյամի երաժշտության մեջ, այսպիսով, կոնցերտից կոնցերտ նկատելի է սեմանտիկայի, կերպարային ոլորտների, ինչպես նաև տեխնիկական միջոցների զգալի ընդլայնում: Համեմատելով երեսնականների երաժշտությունից եկող լավատեսական տրամադրություններն ու վերջին շրջանի երկերի հուզական, դրամատիկ աշխարհը, համոզվում ենք հեղինակի արվեստի ակնհայտ սուբյեկտիվացիայի մեջ: Մենք տեսնում ենք կոմպոզիտորի լեզվի էվոլյուցիան, որի փոփոխական, որոնումներով լի ճանապարհի խտացած, ընդհանրացված պատկերն են կազմում քավջութակի կոնցերտները:

Մարինա ՀԱԿՈՐՅԱՆ

Նրա համար գեղանկարչությունն ու
նկարակալը նույնն էին, ինչ ի խորոց
սրտի հավատացյալ քրիստոնեայի
համար հավատքը:

Ռ. Դրամբյան

XIX դարավերջին և XX դարասկզբին հայ արվեստի թատերաբեմ իջած
նկարիչը Կովկասի, Եվրոպայի, Ռուսաստանի թանգարաններում ներկայանում
է որպես բազում քնարական քնանկարների, ամսիջական ու թարմ փոքրա-
ծավալ էսյուդների, բարդ կոմպոզիցիոն թեմատիկ կտավների, հոգեբանական
խոր վերլուծությամբ աչքի ընկնող դիմանկարների հեղինակ: Լինելով
ստեղծագործական լայն ընդգրկման տեր նկարիչ՝ Նղիշե Թադևոսյանն իր
ուժերն է փորձել կերպարվեստի ամենատարբեր քնագավառներում՝ գրաֆիկա,
գեղանկար, քանդակ, խճանկար, բեմանկարչություն և այլն:

Ցավոք, առ այսօր ցուցահանդեսների կատալոգների մախարանները,
պարբերական մամուլում և հայ կերպարվեստի ուսումնասիրություններում
հրատարակված նյութերն ու Ռ. Դրամբյանի՝ Նղիշե Թադևոսյանի կյանքին ու
ստեղծագործությանը նվիրված հայերեն և ռուսերեն լեզուներով հրատարակ-
ված մենագիր աշխատությունը կազմում են նկարչին վերաբերող ողջ
գրականությունը: Թե՛ ժամանակի թելադրանքի, թե՛ տեսարանների սուրյնկտիվ
մոտեցման արդյունքում էլ ավելի թերի ու սակավաթիվ են նկարչի ստեղ-
ծագործության ամբաժան ու գերիշխող մասը կազմող և վարպետի արվեստի
ուրույն ուղեգիծ դարձած փոքրածավալ էսյուդներին վերաբերող ուսումնա-
սիրությունները:

«Նա ստեղծեց իր հրաշալի էսյուդները, որոնց մեջ արվեստի իսկական
գոհարներ կան: Գույնի մուրր գզացողություն ուներ և կարողացավ մերձենալ
իմպրեսիոնիզմի սկզբունքներին, կարողացավ լուսային, գունային մաքուր
թրթուրմներով փոքր չափի էսյուդների մեջ արտացոլել հայրենի բնության
գոյությունը՝ անկյունները՝ այնքան վճիռ ու հայկական...»

Մ. Սարյան

Ստեղծելով ընդհանուր առմամբ 500-ից ավելին էսյուդներ՝ նկարիչը
բացարձակ մի մոր իմաստավորում տվեց «էսյուդ», «էսյուդայնություն» հաս-
կացություններին հայ արվեստում՝ այն համահնչուն դարձնելով համաշխար-
հային արվեստը զրաված մոր ուղղություններին ու արդիական միտումներին:

Դեռևս մինչև XIX դարի վերջին քառորդը, ասելով էություն, հասկանում էին բնօրինակից ուսումնասիրման մպատակով կատարված, մեծ մասամբ փոքր չափերի ստեղծագործություն: Դարեր շարունակ գեղանկարչական, քանդակագործական, գրաֆիկական էությունները նկարի, քանդակի և այլնի վրա աշխատելիս ծառայում էին պարզապես որպես ուսումնասիրական նյութ: Սակայն յուրաքանչյուր շրջան թելադրում է իր միտումները, աշխարհընկալումն ու մոտեցումը: Այսօր Մոնեի, Ռենուարի, Կորովինի, Սերովի, Թադևսյանի, Առաքելյանի կտավները՝ նկարած պարզապես բնության գրկում, ունեն բացառիկ գեղարվեստական արժեք ու համագոր են շատ ավելի տևական ժամանակամիջոցում արվեստամոցում ստեղծած մեծածավալ գործերի: Արդեն 1860-ական թվականներին, երբ ֆրանսիական իմպրեսիոնիստները, մեծելով երկար ժամանակի ընթացքում ձևավորված և արվեստի մեջ արմատացած սկզբունքները, ստեղծեցին իրենց առաջին կտավները, նկարչի «իմոսի» դիտարկումներն ու ուսումնասիրումներն սկսեցին առաջատար տեղ գրավել ստեղծագործական ողջ գործընթացում: XIX դարի երկրորդ կեսին Ֆրանսիայում ձևավորված այս ուղղությունը, երևույթի հնչեղությունն ստանալով, մի իրական հեղափոխություն կատարեց համաշխարհային կերպարվեստի պատմության մեջ: Լայն տարածում գտնելով Եվրոպայի տարբեր երկրներում, Ռուսաստանում (Կորովին, Սերով, Ալաջալով, Պոլենով)՝ արվեստի այս նոր շունչը, թարմ հոսանքը չորջանցեց նաև հայ կերպարվեստը՝ իր լավագույն դրսևորումը գտնելով Ե. Թադևսյանի արվեստում: Իմպրեսիոնիզմի որոշակի տարրեր առկա են նաև Ս. Առաքելյանի, Վ. Գալսեֆյանի և այլոց արվեստում, սակայն առավել վաղ և հետևողական իմպրեսիոնիզմի սկզբունքներն արտացոլվել են հենց Թադևսյանի լուսապայծառ, կենսահաստատ արվեստում: Հնի ու նորի սահմանագծին կանգնած այս նկարիչը կյանքի ճշմարիտ արտացոլման, պատկերման նորանոր միջոցներ է որոնում: Նա ջանում է ստեղծել կենդանի, ամփոփական արվեստ: Ժամանակի անընդմեջ շարժման հզոր թափը մի նոր շունչ է հաղորդում նրա էություններին: 1863 թվականին, երբ ֆրանսիական ակադեմիական սալոնի ժյուրին մերժում է է. Մանեի «Նախաճաշ» կտավը, նույնիսկ այնպիսի մի քննադատ, ինչպիսին էր Կաստանյարին, այդ նկարն անվանում է «պարզապես էսքիզ, էություն»: Հասարակությունը ծաղրում է, քննադատները վերաբերվում են քամահրանքով, իսկ Լ. Լեգրանժը պարզապես չի ուզում խոսել «այդ Մանեի էությունային անհեթեթությունների մասին»: Հայ կերպարվեստում այդ հեղափոխության առաքելությունը վիճակված էր կատարել Ե. Թադևսյանին: Դեռ Բաշինջադյանն իր բնապատկերները նկարում էր առանց էություններ անելու՝ համարելով, որ դա նույնիսկ խանգարում է նկարչին, կաշկանդում նրա երևակայությունը:

Բաշինջադյանից հետո հայ քնանկարչությունը միանգամայն այլ ընթացք ստացավ: Թաղևոսյանի համար էտյուդային աշխատելակերպն ամենևին էլ ինքնանպատակ չէր՝ կյանքի ու բնության ուսումնասիրման, ճշմարտացի արտացոլման միջոց. ահա թե ինչ էր վարպետի համար էտյուդը: Հայ կերպարվեստի իրականության մեջ Թաղևոսյանը պլեներային նկարչության առաջին ներկայացուցիչն էր:

Դեռ 15 տարեկան հասակում Եղիշեի վրա անջնջելի տպավորություն էին բողբլ Պոլեմովի՝ Տոնտյակոպյան պատկերասրահում ցուցադրված վառվառն էտյուդները: Թաղևոսյանի առաջին էտյուդները վերաբերում են դեռևս ուսանողական տարիներին: Ռուսական գեղարվեստական դպրոցը, ռեալիստական ամուր հիմքն ու պոլեմովյան անկաշկանդությունն են ընկած նկարչի պատանեկան էտյուդների հիմքում: Չնայած կատարման որոշակի չորությամբ ու ներկայակի փոքր-ինչ գորշությամբ՝ մոտեցման ամփոփականության ու նույր գունազգացողության մեջ արդեն նշմարվում էր ապագա մեծ կոլորիստն ու վարպետը: Ուսանողական հաշվետու ցուցահանդեսի վերաբերյալ քրոջն ուղղած իր նամակում Թաղևոսյանի ուսուցիչ, հետագայում և մտերիմ բարեկամ Վ. Պոլեմովը գրում է. «Թաղևոսյանցը ներկայացրել է ամառային էտյուդներ՝ շատ ուշագրավ ու ինքնուրույն: Ինչ-որ ֆորտմոնիական բան կա գունահարաբերումների մեջ: Ընդհանրապես, շատ հաճելի ու կենդանի է տպավորությունը»:

Այս շրջանի աշխատանքներից բնութագրական են «Եզը կալում», «Կողքի սարերը» (1887-1889)՝ լուծված կապտականաչի ու դեղինի ջերմ գունային գամմայով, «Գիրեյի դամբարանը Բախչիսարայում», «Փողոց Բախչիսարայում» (1890), երազկոտ ու ռոմանտիկ տրամադրությամբ հագեցած «Մասնը Յամաքարերդից» (1899) փոքրիկ էտյուդները: Արդեն 1890-ականների վերջին, 1900-ականներին էտյուդներում, գույները ձեռք են բերում երկնագրի առավել ճոխություն, երանգների հարուստ ելևէջներ, մակերեսը դառնում է առավել թեթև ու թափացիկ, նկարչի ստեղծագործական աճին էլ ավելի են նպաստում նրա ամենամյա արտասահմանյան ուղևորությունները: Վերջիններս նկարչի համար կրում են թե՛ ճանաչողական, թե՛ ուսումնասիրական բնույթ՝ հարստացնելով վարպետի գեղագիտական ճաշակն ու աշխարհայացքը: Կարելի է համարել, որ հենց 1900-ականները որոշիչ դեր խաղացին Թաղևոսյան նկարչի ստեղծագործական «ես»-ի, նրա ինքնատիպ ձեռագրի ձևավորման ու հաստատման մեջ: Այս թվերին մա ստեղծում է մի շարք էտյուդներ՝ վառ արտահայտված իմպրեսիոնիստական և պուսմոնիստական կետադիր տեխնիկայով:

«Կատարելանդանակով ես ինձ դասում եմ իմպրեսիոնիստների ու սիմվոլիստների շարքը: Իմ նպատակն է արվեստից ոչ միայն հաճույք ստանալ,

այլև ամեն ինչ փորձել, ամեն ինչ հասկանալ ու առավել ճանաչել շրջապատը»,- գրում է իր մամակներից մեկում Թադևոսյանը: Նկարչին իմպրեսիոնիստների սկզբունքներին առավել մոտեցնում է մահ ամսահաման սերը բնության հանդեպ, սրամուր իր բոլոր հարցերի պատասխանները որոնել-գտնելու խոր համոզմունքը: Գունային վառվռումությունը ծայրահեղ հնչեղության է հասնում 1910-ականներին, մինչդեռ 1900-ականների որոշ աշխատանքներին հատուկ է ներկայականի որոշակի ստոնություն, ֆակտուրայնություն, քանձր ներկաշերտ, այնուհանդերձ, սրանցում առկա է գունային լուծման ներքին ամբողջականություն ու կոմպոզիցիոն ներդաշնակում. հատկապես վառ դա արտահայտված է նկարչի ծովանկարներում («Նավահանգիստ», «Նավակներ», «Հովիվը տախտակամածի վրա», «Մատախտալ. Կոստանդնուպոլիս», 1906 և այլն):

1908 թվականին Բրետանից Թադևոսյանը գրում է Պոլեմովին. «...12-ից հետո ես գնում եմ Էտյուդների Թիֆլիսի իմ աշակերտներից մեկի՝ ում Ըարքաբչյանի հետ, մա... Յերեկը գույներն այնչափ են տպավորում, որ հետո զիշերը երազումս եմ հայտնվում և շատ հարցեր լուծում եմ հենց քնի մեջ...»: Մուրիկովն ասում է. «Կոլորիստ է՝ նկարիչ է, կոլորիստ չէ՝ նկարիչ չէ»: Անշուշտ, դժվար չէ մտաբերել նկարիչների, որոնց ստեղծագործություններում գույնն ամենևին էլ չի եղել գլխավորը, այնուամենայնիվ, նրանք եղել են մեծ վարպետներ: Սակայն Թադևոսյանի մասին խոսելիս այս խոսքերը հիշափի ճշմարիտ են: Նկարեր վարպետը հարազատ բնության կիզիչ արևից կենարար ստվերում թաքցված մի գողտրիկ անկյուն, թե հյուսիսային մի բնապատկեր, արևոտ օր, թե ամպամած երկինք, նրա Էտյուդներն ասես հյուսված լինեին գունային ամենամուրթ համադրումներից, երանգների ու ցույքերի բարդ ներդաշնակումից՝ ծնելով կենդանի ու ամփոփական արվեստ: Արտասահմանյան ուղևորություններին արված, ինչ-որ չափով աշխարհագրական հանրագիտարան դարձած Էտյուդների հետ մեկտեղ նկարիչը հաճախ է ամբողջարձեղ հայրենի բնության պատկերմանը, որի հետ իրեն կապում էր իր մանկության երանավետ հեքիաթը: Հայաստանի բնության ինքնատիպ գեղեցկությունը ոգեշնչման աղբյուր է եղել ռուս և հայ նկարիչներից շատերի համար: Իր աշխատելառժով Թադևոսյանն առավել մոտ էր Առաքելյանին, նրա կտավներն ստեղծվում էին մի շնչով ու մեծ ոգևորությամբ, երանգներն ու գույները պահպանում էին իրենց թաքմությունը, բնականորեն լինում էր օդեղեն ու կենդանի: Արդեն 1910-ականների վերջին, 1920-ականների սկզբին Երևանում եղած ժամանակ Թադևոսյանն ստեղծում է Չանգվի ափերը, Արարատը և այլն պատկերող ոչ մեծաթիվ Էտյուդներ՝ շեշտելով գունահարաբերումների փոփոխականությունը լույսի ու մթնոլորտի ազդեցության ներքո: Նկարչի առջև ծառանում է անցողիկության, վայրկենականության խնդիրը: Դրանից երեք տասնամյակ առաջ Կ. Մոնեն ստեղծում է իր «Ֆոտի դեզերի» ու «Ռուսներին»

շարքը՝ շեշտելով լույսի մեծ ներուժը, նրա ազդեցությունը ձևի, գույնի, երանգների փոփոխականության վրա: Իր «Գույնը գեղանկարչության մեջ» գրքում Վոլկովը գրում էր, որ գրեթե ամենար է որսալ առարկայի իրական գույնը. միայն ցերեկային լույսի ներքո, ոչ արևոտ եղանակին է հնարավոր ստանալ իրականին մոտ պատկեր: Բնության մեծ զիտակ Լեոնարդո դա Վինչին ասում էր. «Մեք կարող ենք ասել, որ համարյա ոչ մի դեպքում լուսավորված մարմինների մակերեսը մման չէ այդ մարմինների իրական գույնին»: Այսպես, արևոտ, պայծառ եղանակին Ջանգվի ափերը նկարչի կտավներում գունավորվում են վառ դեղնականաչավուն լուսավոր երանգներով, մինչդեռ ամպամած, ամձրևոտ եղանակին ձեռք են բերում սառը կապտավուն երանգ: Հատկապես վառ ու ամբողջական Թադևսյանի ստեղծագործության բնորոշ գծերը քացահայտվում են 1920-1930-ականներին: Նկարիչը ձգտում է առավել ընդհանրացման, ազատվում ավելորդ տարրերից ու գունաբծերից, նվազագույն միջոցներով հասնում է առավելագույն արտահայտչականության: Այս թվերին զգալիորեն աճում է նկարչի հետաքրքրությունը դեպի ճարտարապետական մոտիվները: Այս տենդենցը հատուկ էր նաև 1890-ականների Թադևսյանին, սակայն նկարչի վաղ աշխատանքներում այն որոշակիորեն կրում է Սուրենյանցի ազդեցությունը: Սրանք երբեմն ռճավորված են ու օժտված մշակման առավել մանրակրկիտությամբ: 1920-1930-ականներին արված էությունները լուծված են նկարչի ստեղծագործական վերջին շրջանին բնորոշ լակոնիզմով ու կատարման առավելագույն անկաշկանդությամբ: Բնութագրական է, որ նկարիչը զխավորապես պատկերում է շինության մի ինչ-որ հատված՝ այունաշար, մուտք, կամար ևն («Սանահինի վանքը», 1926, «Գեղարդի տաճարի ներքին տեսքը», «Գեղարդի վանքի ներքին պատը», 1927 և այլն): Նկարչի համար նվիրական բեմա է եղել և Հայաստանի «կապուտաշյա գեղեցկուհին», ինչպես հաճախ կոչում են Սևանա լիճը, որին, սակայն, Թադևսյանը 35-ամյա ընդհատումից հետո վերադառնում է միայն 1934 թվականին՝ ստեղծելով ծովանկարների անգուգական մի նկարաշար («Սևան. Հանգստյան տուն», «Սևանա կղզու ափերը», «Ժայռեր», «Լճի հյուսիսային ափերը» և այլն): Այս և մի շարք դրիմյան ու քիֆլիսյան փոքրիկ բնապատկերներով էլ պսակվում է էությունստ Թադևսյանի ստեղծագործական ուղին՝ թողնելով գեղարվեստական անգին ժառանգություն, որը, անվարան, իր արժանի տեղը կգրավի համաշխարհային կերպարվեստի պատմության մեջ:

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԿԱՅԱՑՈՒՄԸ ԵՎ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊՐՈՔԼԵՄՆԵՐԸ XIX ԴԱՐԻ ԳԵՐՄԱՆԻԱՅՈՒՄ

Վարդան ԱԶԱՏՅԱՆ

Ջեկույցս մեր դիսերտացիոն աշխատանքի առաջին գլխի մի մասն է։ Դիսերտացիոն աշխատանքիս թեման է՝ Համաշխարհային արվեստի խորհրդային և ամերիկյան պատմությունները Երկրորդ աշխարհամարտից հետո. 1945–1962: Երկրորդ աշխարհամարտից հետո լույս տեսած համաշխարհային արվեստի այս պատմությունների օրինակով լավագույնս արտահայտվեց այն երկու արվեստաբանական ավանդույթների քննադատը, որոնք ընդունված է կոչել ֆորմալիզմ (ամերիկյան դեպքում) և կոնտեքստուալիզմ (խորհրդային դեպքում)։ Սրանում, անխոս, իր դերն ունենր քաղաքականությունը, առանց որի այս քննադատումն այդպիսի չափեր չէր ունենա։ Դիսերտացիայիս կարևորագույն խնդիրներից մեկը բացատրելն է համաշխարհային արվեստի պատմություններում հայ արվեստի առկայության և բացակայության պրոբլեմը։ Բուն զեկույցս վերաբերում է համաշխարհային արվեստի պատմագրության ասպարեզում վերը նշված երկու ավանդույթների կայացմանը՝ XIX դարի Գերմանիայում, որտեղ էլ հենց ծնվեց համաշխարհային արվեստի պատմությունը, և որտեղ հայ (միջնադարյան) արվեստն ուներ իր որոշակի տեղը։ Համաշխարհային արվեստի պատմագրության կայացման համար հիմք եղավ Հնգելի արվեստի պատմության փիլիսոփայությունը։ Մասնավորապես, կվերլուծվեն համաշխարհային արվեստի առաջին պատմությունների տեքստերը՝ հայ արվեստի լուսաբանման հատվածով՝ Ֆրանց Զուգերի «Արվեստի պատմության ձեռնարկը» (առաջին հրատ.՝ 1942) և Կառլ Շնաագելի «Կերպարվեստի պատմությունը» (1842–1879)։ Այնուհետև կքննարկենք XIX դարի 50-ականներին համաշխարհային արվեստի պատմագրության բնագավառում Ամտոն Շփրինգերի կատարած ֆորմալիստական շրջադարձը և այն, թե այս շրջադարձն ինչպես ազդեց հայ արվեստի բացակայության վրա։ Շփրինգերն էր, որ դրեց համաշխարհային արվեստի պատմության առձեռն և սեղմ մոդելի հիմքերը։ Սա, ըստ էության, պոզիտիվիստական մեղ մասնագիտական ռեակցիա էր իդեալիստական ընդհանրական մեթոդին։ Այս ընդհանրական հավակնությամբ զրկած հաջորդ գերմանական համաշխարհային արվեստի պատմությունը, որը, միևնույն ժամանակ, հաշվի է առնում Շփրինգերի շրջադարձը, Կառլ Վյոթմանի «Բոլոր ժամանակների և ազգերի արվեստն» է (1905), որտեղ հայկական արվեստը վերջին անգամ է հայտնվում արդեն XX դարի համաշխարհային արվեստի արևմտյան պատմություններում։ XIX դարի գերմանական համաշխարհային

արվեստի պատմությունների կողքին կքննարկվի 1897 թվականին հրատարակված առաջին ռուսական համաշխարհային արվեստի պատմության եռահատորը՝ Պ. Գնեդիչի «Արվեստների պատմությունը»: Վերջինս ևս գրված է Շփրինգերի պոզիտիվիստական մեթոդով, և հայ արվեստը կրկին ներառնված չէ այնտեղ: Միևնույն ժամանակ, կուրվագծենք 1905 թվականին լույս տեսած առաջին ֆրանսիական համաշխարհային արվեստի պատմությունը՝ Անդրե Միշլի խմբագրությամբ: Միշլի քաղաքատիր, քայքայ մեկ խմբագիր ունեցող արվեստի պատմության մոդելը հետագայում կօգտագործվի համաշխարհային արվեստի պատմության խորհրդային ծրագրային ձեռնարկում՝ «Արվեստների համընդհանուր պատմություն» (1956–1966):

XIX դարի Գերմանիայում համաշխարհային արվեստի դասակարգման պրոցեսները տեղի էին ունենում գերմանական ազգային ինքնության հաստատման քաղաքական իրավիճակի համատեքստում: Եվ հայկական քրիստոնեական միջնադարը (գլխավորապես ճարտարապետությունը) մեծապես համընկում էր գերմանալեզու գիտնականների կողմից համաշխարհային ասպարեզում հյուսիսային միջնադարի օրինականացման գործընթացին: Գերմանական ազգայնականության օրեցօր աճող վտանգի հետևանքով և աշխարհում Գերմանիայի վարկանիշի ամկումով ամկում ապրեց մահ գերմանական գիտության վարկանիշը և, հատկապես, հեզելյան ընդհանրական մեթոդի վրա հիմնված արվեստի պատմագրությունը: XX դարի առաջին տասնամյակներից ի վեր գիտնականները զնալով ավելի ու ավելի հետ են կանգնում այս մեթոդից և որդեգրում Շփրինգերի դրած նեղ մասնագիտական, ու դրանով իսկ ավելի ֆորմալիստական, մոտեցումը: Այս միտումն իր գազաթնակնություն է հասնում համաշխարհային արվեստի անգլո-ամերիկյան պատմություններում՝ Երկրորդ աշխարհամարտից հետո: Իսկ խորհրդային կարգերի հաստատմամբ, մարքսիստական փիլիսոփայության պետական գաղափարացման հետ մեկտեղ, տեղի ունեցավ համաշխարհային արվեստի պատմագրության հեզելյան ընդհանրական մեթոդի վերականգնում: Շնագրի արվեստի ռզոլենացված և ծավալում պատմությունը հեզելյան իդեալիզմից դրվեց պատմական մատերիալիզմի և արվեստի սոցիալական պատմության հիմքերի վրա:

Դիսերտացիոն աշխատանքի և, հետևաբար, զեկույցի մեթոդաբանական հենքն ու գաղափարական մպատակը բացահայտելն է արվեստի պատմության կառուցման տեսական և գործնական ենթատեքստերը՝ հիմնվելով այն կանխադրյալի վրա, որ պատմությունը շարադրվում է պատմության տեսության և (շարադրվող պատմության) ներկայի գործնական պահանջներով: Չկա պատմություն առանց տեսության, չկա տեսություն առանց պատմության:

Ուստի արվեստի յուրաքանչյուր պատմություն իր նյութը պատմում է իր որդեգրած տեսության և այդ տեսությունը արդարացնող պրակտիկայի հիման վրա: Մա նշանակում է, որ արվեստի պատմությունը վերականգնվում է ներկայի պահանջներով՝ հիմնվելով պատմության այն տեսությունների վրա, որոնք բավարարում են ներկայի պահանջները: Իսկ ներկայի պահանջներն արտածվում են տվյալ ժամանակին և տեղին հատուկ սոցիալ-քաղաքական իրավիճակից: Չկա պատմություն որպես այդպիսին, քանի որ այն շարադրամբր, որտեղ կառուցվում է պատմությունը, ինքնին պատմականորեն պայմանավորված է:

Այս տեսանկյունից թերևս ասենք, որ պատմությունը միշտ ներկայում է, ուստի պատմությունը հասկանալու համար, նախ և առաջ, պետք է հասկանալ ներկան, որտեղ այն գրվել է: Այս իմաստով կարևոր է դառնում ոչ թե և ոչ միայն պատմական կոթողի ստեղծման, այլև այն ռեսուսիտի ժամանակը: Այս տեսանկյունից է, որ հայկական արվեստի անհետացումը հատկապես XX դարի երկրորդ կեսում հրատարակված համաշխարհային արվեստի արևմտյան պատմություններից ամենևին կապ չունի բուն հայկական արվեստի կոթողների հետ. դրանք ո՛չ կորել են, ո՛չ կորցրել իրենց գեղարվեստական արժանիքները: Բայց դրանք կորել են պատմական մակայդակի վրա, քանի որ հետպատերազմյան աշխարհաքաղաքական իրավիճակում («սառը պատերազմ») Հայաստանը հայտնվեց, այսպես ասած, թշնամական ճամբարում: Այս իմաստով թշնամական դարձավ ոչ միայն այն ժամանակ Հայաստանում ստեղծվող արվեստը (ողջ Խորհրդային Միության տարածքում ստեղծվող արվեստի հետ մեկտեղ), այլև այն գեղարվեստական անցյալը, որը մի ժամանակ խիստ բարձր էր գնահատվում XIX դարի մի շարք կարևորագույն, բայց հեզելական կողմնորոշում ունեցող, արվեստի պատմաբանների կողմից:

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՍԵՋՅԱՆՆ ԻՐ ՈՒՍՈՒՑԻՉՆԵՐԻ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԱՍԻՆ

Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ

Ներկա զեկույցն ամդրադառնում է XIX դարի հայ կերպարվեստի ռեալիստական դպրոցի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկի՝ Փ. Թերլեմեզյանի՝ Ժուլիենի ակադեմիայում ուսանած տարիների հուշերին: Մամբրաման ներկայացված են նկարչի կողմից արված նշումները, զրառումները, հուշերը՝ կապված իր ուսուցիչների հետ, ինչպես նաև նրա տեսակետները կերպարվեստի որոշ խնդիրների շուրջ: Ջեկույցի համար նյութ են ծառայել Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային նյութերը, մասնավորապես նկարչի հուշերը:

Ներկա թեմայի արդիականությունը նրանում է, որ այստեղ օգտագործված են դեռևս չիրապարակված նյութեր:

1899 թվականին Փ. Թերլեմեզյանը մեկնում է Փարիզ, որտեղ ծանոթանում է հայ նկարիչ ուսանողների հետ: Որոշ ժամանակ Լուվրի քանդաքանում քանդակներ ընդօրինակելուց հետո Տիգրան Եսայանի հետ գնում է Ժուլիենի ակադեմիա և դառնում տվյալ հաստատության ուսանող: Սրան զուգահեռ նկարիչը հաճախում էր նաև Կալարտսի երեկոյան ակադեմիա, աշխատում այնտեղ ևս երկու ժամ, որից հետո ֆրանսերեն լեզուն քարելավելու նպատակով գնում էր գիշերային դպրոց: Թերլեմեզյանը մեծ սիրով է հիշում ակադեմիայում ուսանած տարիները, առանձնակի ջերմ կարոտով է պատմում իր ուսանողական ընկերների մասին:

Նկարիչը հիշում է, որ ակադեմիա քերեցին 14-15 տարեկան մի տղայի: Նա այնպես լավ էր գծում, այնպես գիտակ էր արվեստի պատմությանը և այնչափ քարեկիրք ու ազնիվ էր, որ մտածել էր տալիս, թե ինչպե՞ս է այդ տարիքում նա հասել նման արդյունքի: Նրան տեսնելիս հուսահատ կերպով Թերլեմեզյանն ինքն իրեն հարց էր տալիս, թե մի՞թե հմարավոր է, որ երբևիցե այս տղայի պես կարողանա նկարել, նրա պես ըմբռնել արվեստի խնդիրները: Նկարիչը մեծ ոգևորությամբ է խոսում ակադեմիայի մասին՝ նշելով, որ վերջինս միջազգային մի կենտրոն էր և գրեթե բոլոր ազգերի ներկայացուցիչներ կային տվյալ հաստատությունում:

Թերլեմեզյանը նաև հիշատակում է ակադեմիայում առկա ուսումնական մեթոդի մասին՝ նշելով, որ պոռֆեսորներից ամեն մեկը շաբաթը երկու անգամ գալիս էր ցուցումներ տալու իր սաներին: Յուրաքանչյուր շաբաթվա դասախոսը մի նյութ էր տալիս գլխավորապես Հին հունական դիցաբանությունից, որպեսզի ուսանողներն այդ թեմայով էսքիզներ անեն և ներկայացնեն քննությանը: Պատմում է այն մասին, թե որքան տպավորիչ էր առաջին

ծանոթությունը իր ուսուցչի՝ Բենժամեն Կոմստանի հետ: «Այդ անգլիական քաղաքում պապերի աֆրիկյան շարիֆաների նկարիչը, այդ մեծ քննադատն ու հոետորը, բեղերն ածիլած, ակնոցավոր, սիրուն պառավի տեսք ունեւ», – գրում էր Թերլեմեզյանը: Հիշատակում է այն մասին, թե ինչպես առաջին դասընթացի ժամանակ պրոֆեսորը համձնարարեց նկարել ոչ թե ամբողջ մարմինը, այլ մարմնի զանազան մասերը՝ առանձին-առանձին: Պրոֆեսորի հեռանալուց հետո նկարիչը, ուշադիր դիտելով իր և իր ընկերների աշխատանքները, եկավ այն եզրակացության, որ ինքը նկարել չգիտի:

Ըստ մրա՝ Պետերբուրգում ուսանած երկու տարիները քավարար չէին մի նկարչական գործ ստեղծելու կամ համեմատությունների և տարածությունների ներդաշնակությունը գտնելու համար: Այդ իսկ պատճառով սկսեց օրական ութ ժամ համատորեն միայն ածուխով նկարել և ութ ամիս անց երկու մրցամակ ստացավ զծանկարների համար:

Հետաքրքիր մի փաստ է մահ, որ, երբ Թերլեմեզյանն աշխատում էր իր «Տղամարդու մերկ ֆիգուրի» վրա, այդ ժամանակ է ծանոթանում իր երկրորդ ուսուցչի՝ Ժան Լորանսի հետ, որը, ի տարբերություն Բ. Կոմստանի, այլ խառնվածքի, գեղարվեստական ճաշակի տեր ամձնավորություն էր: Նա քարեխիղճ կերպով նստում էր յուրաքանչյուր ուսանողի տեղը, ուսումնասիրում աշխատանքը, հետո իր դիտողություններն անում:

Եվ, երբ հասնում է Թերլեմեզյանին մոտենալու ժամանակը, վարպետը երկար նայում է մերթ նկարին, մերթ մոդելին, ապա ավելացնում, որ լավ է: Իսկ Թերլեմեզյանը փոքր-ինչ դժգոհ ցույց է տալիս ծնկներից և ուսերից վար սահող լույսը և ասում, որ, հակառակ իր չարչարանքներին, չի կարողանում հասնել կատարելության: Պրոֆեսորը ևս մեկ անգամ նայում է աշխատանքին և կրկնում, որ հաջող է, և ավելացնում, որ կատարելությունը սահման չունի, որ արվեստը մի սանդուղք է, որի ոտքերը դրված են գետնին, իսկ վերին ծայրը կորչում է եթերի մեջ, իսկ վերջինիս աստիճանների վրա տեղավորված են զանազան մարդիկ:

Վերոհիշյալ հուշերը պատմում էին նկարչի ուսուցիչների մասին, իսկ այժմ կպարզենք, թե ինչպես էր վերաբերվում նկարիչն արվեստի որոշ խնդիրներին:

Արվեստի գործ կերտելու համար մարդիկ գլխավորապես երկու տեսակ մոտեցում ունեն, մի մասը, որոնք խնդրին լուրջ են մոտենում, ովքեր օժտված են խոր դիտողական և զգացողական կարողությամբ, որով ըմբռնում են իրենց ուշադրության առարկա եղած մարդկանց ու բնության նրկայքների բազմակողմանի ձևերն ու բնույթը և ամկեղծորեն ճգնում են ազնիվ խանդավառությամբ, առանց հավակնությունների՝ շեշտելով մրանց առանձնահատուկ կողմերը: Եվ, վերջապես երկրորդ տեսակետն այն մասին, որ ավելի մեծ թվով մարդիկ էլ կան, որոնց համար դժվար է արվեստի խնդիրներում լրջորեն

խորամալ, ուստի իրենց ուսուցիչներից ստացած գիտելիքները, մտքերը առանց լրջորեն վերլուծելու, ստացական և պատրաստի բանաձևերով են առաջ-նորդվում: Այս վերջիններս քյուրիմանության մեջ են: Քանի որ արվեստի գործը մախ և առաջ զգայական հույզերի արտահայտումն է և մախապես միօրի-նականման չի կարող ենթարկվել: Ամենից առաջ անհրաժեշտ է, որ նկարիչը ուժգնորեն սիրի բնությունը, որից իր աչքերում լցված զեղեցկություններն իր հոգու քուրայի հուզականության կրակի մեջ դնելով՝ պիտի տա իր երկի հիմնական բնույթը, նրա էությունը, նրա հարաբերական մասերի ամսամբը և տիրապետող գաղափարը: Թեև նկարչությունը և քանդակագործությունը միմյանց կապով արվեստներ են, սակայն դա չի նշանակում, որ նրանց մպատակը լույ արտաքին միանություն տալն է, այլ նրանց մպատակն է բնությունը բանաստեղծորեն բացատրել:

Ստեղծագործող արվեստագետը մշակման է ենթարկում իր երկը, մի տեղ ավելորդությունները զեղչում կամ ստվերի մեջ թողնում, մի ուրիշ տեղ առանձ-նահատուկ մասերը շեշտելով՝ ցայտում է դարձնում: Եթե նրա մտածողության, չափի և ներդաշնակության զգացումը պակաս է, նա դիտմանս է առաջացնում իր ստեղծագործության մեջ այնպես, ինչպես մվագախմբի մեջ՝ ֆալշ մվագողը:

Մի որևիցե նյութ վերաբրտադրելիս նրա միմյանց հետ կապակցված մասերի ամբողջականությամբ ներդաշնակ գյուտը և շատ լավ մտածված և ճաշակով դասավորությունը ապացույց են իսկական արվեստագետի ներկա-յության, որովհետև միայն լավ կատարող լինելը քիչ է:

«Ժրերի և էակների ոգին», նրանց շարժումները, կենսունակությունը, զեղեցկությունը որսալու համար, շատ ու շատ տանջալից ու հարատև աշխա-տանքից բացի, պետք է, որ ստեղծագործողն օր ու գիշեր, նույնիսկ երազի մեջ հետամուտ լինի իր շինարար մտքերին, մինչև որ հաջողացնի հարկադրել նրանց հպատակվելու իրեն: Ավելի պարզ խոսելով՝ մախ՝ նկարիչը պետք է զգա, որ մարմնի յուրաքանչյուր մասի ստվերը, կիսաստվերը և լուսավոր մասերը բազմաթիվ թեթև և ուժեղ ռեֆլեքսների են ենթակա և պետք է զգա, թե որտեղ պետք է շեշտի մթությունը և գծային անցումները: Հետևաբար, արվեստագետի որոնող և տանջվող ոգին պիտի գտնի և պայծառորեն տա այդ նյութ տարբերությունները, որպեսզի կատարված գործը լինի ոչ միայն տպավորիչ, այլ նաև գերի դիտողի ուշադրությունն ամեն դիտակետից ներդաշնակություն երգող իր ստեղծագործություններով:

Նշված պայմաններից բացի, կա ևս մի ուրիշ հանգամանք, դա այն է, որ օժտված մարդկանց մոտ երբեմն պատահում են ենթագիտակցական հղացումներ, երբ հավաքված մտքերը դուրս են պոռկում՝ ստեղծագործելու ձգտումով: Բայց, երբ արվեստագետը գործի է անցնում և սկսում է իր մտքերը

մշակել, իր աշխարհայացքից բխող վերաբերմունքը ցույց տալ, հետզհետե նախնական տարտամ մտքերը կոնկրետանում են ու երբեմն անսպասելի կերպով լավագույն գործեր կերտում:

Վերոհիշյալ կարծիքը ավելի պարզ, հասկանալի դարձնելու համար Թերլեմեզյանը ևս մի դիպված է հիշում, երբ Ժուլիենի ակադեմիայում իր կողքին աշխատում էր մի գեղապետ, որը բարձրագույն կրթություն ուներ և բավականին կրթված ամենավորություն էր, բայց ստեղծագործելիս առաջնորդվում էր տեսական հաշվարկներով: Նա նախապես ներկայանալի վրա պատրաստում էր մարմնի ստվերների, կիսաստվերների համար նախատեսված գույներ, երանգներ և զիմվորական զգաստությամբ կազմ ու պատրաստ սպասում մոդելի նրևալում: Նախորոք ուրվագիծը գծած լինելով՝ նրան մնում էր ներկապնակի վրա նախապես պատրաստած մտացածին ներկերով ծածկել մարմինը: Մի անգամ սրամիտ պրոֆեսոր Բ. Կոմստանը մտնեցավ գեղապետին, նախ՝ նկարը համեմատեց մոդելի հետ, հետո դարձավ դեպի գեղապետն ու, մի վայրկյան լուռ մայելուց հետո, պերճախոս հոնտորի առողջամտությամբ մոդելի ուսերը ցույց տալով, ասաց. «Այն գիրգ ռուբեմսյան ուսերը, որոնց վրա ցուլանում է երկնքի կապտագույն լույսը, դուք ինչի՞» եք վերածել: Բոլորովին օտար և կեղտոտ ներկերով եք ծածկել այն մուրք ու վարդագույն մարմինը, որի ստվերները թափանցիկ և գունազեղ են: Մոդելի փոքր և նրկարավում ոտքերն էլ փղի ոտքեր եք սարքել»:

Գեղապետը չէր ստեղծագործում, այլ արհեստագործում էր: Այս օրինակը մեզ թելադրում է նկատի ունենալ, որ արվեստի ասպարեզում գիտությունը, հաշիվը և սովորությունները բավական չեն զեղարվեստական երկ ստեղծելու համար, այլ դրա համար անհրաժեշտ են մույնպես հուզականություն, խանդավառություն և կիրք:

Պետք է, որ արվեստագետը չտարվի ուրիշներին մեամվելու կամ ինքն իրեն կրկնելու հիվանդությամբ, այլ միշտ իր աչքերը պետք է հառած մնան դեպի քնությունը և կենցաղը, որի մեջ եղած վշտի, ուրախության, հերոսականության և այլ պահերը պետք է ներկայացնի հնարավորինս պարզ, մեծ ուժգնությամբ և հուզականությամբ: Այդ ամենը մա պետք է կատարի բարեխղճորեն, իր բոլոր հնարավոր կարողություններն ի սպաս դնելով և իրականությունը մեկնաբանելով: Ինչպես նաև պետք է ստեղծագործողը համոզված լինի, որ արվեստի գործի մեջ մի կաթիլ հուզականությունն անհամեմատ ավելին արժե, քան մի շարք սխառնանքներ՝ միասին վերցրած:

Այսպիսով, ամփոփելով մեր աշխատանքը, հարկ է նշել, որ տվյալ ուսումնասիրությունը՝ քաղված արխիվային նյութերից, հիմք է հանդիսանում Փ. Թերլեմեզյանի կյանքի և ստեղծագործության հետազա խոր ուսումնասիրության համար:

Լարային կվարտետը որպես ստեղծագործական գործունեության չափանիշային, սակայն ոչ միակ ժանրային դրսևորում չարձանակում է պահպանել իր դիրքերը հատկապես XX դարի վերջին քառորդում: Մինչ այս շրջանն այն սեղմ ժամանակահատվածում անցնում է ընդօրինակման, ընկալման ու հաստատման զգալի ուղի: Արդեն կայացած էին ժանրի ձևավորման պայմանները ստեղծագործական կատարողական լսարանի առումով: Նշված եռամյուսյան յուրաքանչյուր շերտի առկայության դեպքում, հատկապես կվարտետը շարունակում է զարգանալ ինքնուրույն՝ ամրապնդելով ու ստեղծելով ժանրին բնորոշ կերպարային գեղարվեստական, դրամատուրգիական, ձևակազմական մոդելը, բայց ոչ մեկուսի աղերսներից: Ընդհակառակը, դրանց հետ մշտական փոխներթափանցման առկայության ազդելու և ազդվելու միտումով:

XX դարի վերջին քառորդի շրջանն ընդգրկող ժամանակն իր տենդենցներով ու բովանդակային արտացոլմամբ թույլ է տալիս հայ իրականության, մշակույթի ընթացքը բաժանել երեք փուլերի. 1975-1988, 1988-1991, 1991-2000:

Դարավերջը զատորոշող երեք փուլերը ոչ թե հաջորդում են մեկը մյուսին, այլ փոխներթափանցում, մտնում երկխոսության մեջ:

Այս ժամանակաշրջանում է սկսվում դեռևս 1960-ականներին հայ իրականության մեջ արթնացած ինքնաճանաչման ու ինքնաարժեքավորման ձգտելու հզոր ալիքը: Մեծ շուքով նշվում է Եղեռնի յուրաքանչյուր տարելիցը, վերականգնվում է Գառնիի հեթանոսական տաճարը, քեմադրվում է «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հիման վրա ստեղծված Էդգար Հովհաննիսյանի համանուն օպերա-բալետը, իրականացվում է խաչատրյանական բալետների մոր քեմադրությունը:

Ինքնադրսևորման ու ինքնահաստատման առումով բուռն կերպով է արթնանում հասարակությունը արցախյան շարժման ներքո և առավել գործունե մարավորություն է ստանում 1990-ականներին, Հայաստանի երրորդ հանրապետության հռչակումից հետո: Վեր են հանվում հայ ժողովրդի պատմությանը վերաբերող նորահայտ նյութեր, հատկապես ցեղասպանության հարցի առնչությամբ:

Ժամանակաշրջանն առանձնանում է հարուստ մշակութային կյանքով: Սա չափազանց դինամիկ զարգացման շրջան է, որը պահանջում է իրադարձության սուրյնկտիվ և օրյնկտիվ դիտարկման համակցում, գեղարվեստական գնահատում և համոզիչ արտահայտում: Ժամանակի արվեստն ավելի

սուր է դնում պատմական նման շարժման արդյունքի գիտակցման հարցը, որտեղ անհրաժեշտություն է դառնում ամցյալի փորձի մերգրավումը: Ինքնատիպության ձգտումը կոմպոզիտորի առաջ ուղիներ է քացում նոր ձևերի որոնման ու փորձարկման համար:

Մշակութային կարևոր շփումներից են հանդիսանում թատերական, համերգային հյուրախաղերը՝ արդեն ընդգրկելով ոչ միայն Խորհրդային Միության սահմանները: Երաժշտական ստեղծագործական և կատարողական գործընթացների համար չափազանց խթանիչ դեր են ունենում կամերային երաժշտության և ժամանակակից երաժշտության պարբերաբար կազմակերպվող փառատոները:

Առանձնահատուկ էջ է ներկայացնում կատարողական քննազատը, հատկապես սիմֆոնիկ (քացառիկ ու մեր իրականության մեջ դեռ չգերազանցված դիրիժոր Դավիթ Խանջյանի /1941–1981/ ղեկավարությամբ), Երևանի նորաստեղծ միազախումբը, որպես արդի և բարոկկո ոճերը կամրջող երևույթ (միշտ որոնող և խորաթափանց դիրիժոր Զավեն Վարդանյանի ղեկավարությամբ): Իրենց բոլոր գործունեությունն են ծավալում «Կոմիտասյ» անվան, Երևանի լարային կվարտետները:

Սա պատմական մի սահմանագիծ է, երբ ընդունված մեծերին հաջորդելու են զալիս նորերը: Երաժշտական ստեղծագործական քննազատում այդ էստաֆետը հանձնում է Հայկական հնգյակի անդամներին, որոնց և վիճակված էր գրեթե մինչև դարավերջ լինել ուսուցիչ, ուղեցույց անհատներ: Ստեղծագործական ասպարեզում տեղի է ունենում երեք սերնդային քնական միաժամանակյա գործունեություն. առաջինը՝ Հնգյակի անդամները, երկրորդը՝ Ա. Տերտերյան, Է. Հովհաննիսյան, Տ. Մամուրյան, երրորդը՝ Մ. Իսրայելյան, Ա. Ջոհրաբյան, Ռ. Սարգսյան, Ե. Երկանյան, Վ. Բաբայան, Մ. Կոկժան:

1988-ից սկսած, ինչպես ընդհանրապես ողջ մախկին խորհրդային տարածքում, ծագում է ավանդույթների վերագնահատման հերթական էտապ: Հայ կոմպոզիտորների համար արդեն այդպիսի աղբյուր են դառնում ժողովրդական երգերի կոմիտասյան մշակումները՝ ենթարկվելով համապատասխան վերաիմաստավորման և զարգացման, թեև այդ գործընթացը իր սկիզբն է առնում դեռևս 1960-ականների կեսերից:

XX դարի վերջին քառորդից շարունակվում է պոփսիսիոնալ և ժողովրդական արվեստի քազմակողմանի սինթեզը: Սա գաղափարական մեկ համագնացից դեպի առավել հեղինեղուկ, անգամ դրա քացակայության կամ որոնումների էտապ անցնող մի ժամանակ է, երբ աստիճանաբար նոր աշխարհընկալումը խաչվում է հին հետ և առաջ է զալիս ոչ թե հայացքների, համոզմունքների

լույսը սերմնային բախում, այլ մի ամբողջ հեղաշրջում, որի գործնական հետևանքները դեռ չեն դադարել որոնումների պրոցեսից:

Ընդհանրապես ստացվում է մի պատկեր, որտեղ գրեթե բոլոր ժամրային արտահայտումները հիմնականում դրսևորվում են մինչև այդ միայն կամերային ոլորտին բնորոշ սահմաններում՝ կերպարային, ձևակազմական, տեմպրային առումներով:

Հետաքրքրալից է կամերայնության մկատմամբ ստեղծում է ստեղծագործական որոնումների առավել վառ և հմարավոր մեծ դաշտ, կատարողական առումով՝ որպես անհատի ներկայացման հիմնալի հմարավորություն, իսկ ժամրային առումով՝ որպես համապատասխան բովանդակության բնորոշ ձևագոյացում:

Կամերային անսամբլային կայացած կազմը մույնպես իր վրա է կրում ժամանակի անհրաժեշտ պահանջը, երբ գլխավոր դրամատուրգիական հենքը իր վրա պետք է առնի երաժշտական գունային կողմը: Հետևաբար այստեղ բացի դասական տիպերից ծագում են ոչ տրադիցիոն կամերային անսամբլային կոլեկտիվներ՝ ներառելով ինչպես ժանրի բնորոշ միջավայրից խիստ հեռու «էկզոտիկ» ազգային տեմպերների ներմուծում, այնպես էլ իր իսկ արևմտաեվրոպական հենքից վերցրած գործիքներ: Հետաքրքիր միտում է մկատվում մասքանակային պահպանման դեպքում: Նույնատիպ գործիքների ընդգրկման միտումը կամ արդեն լրիվ դասական կվարտետի սահմաններում գործիքի մորմինչև այդ ոչ բնորոշ ու չկիրառված կատարողական հմարների ցուցադրմամբ:

Տվյալ ժամանակահատվածում այս ստեղծագործական մտածողության տեսակը անընդմեջ շարունակում է մորի ընկալման գործընթացը, հաճախ որպես տեխնոլոգիական սկզբունքների առաջին «վործադաշտ», արդյունքում յուրաքանչյուր կվարտետում հմարավոր է դառնում մշմարել և հետևել որոշակի ձեռքբերումների, զարգացման տեղեկացների ամբողջական, մեղ իմաստով տվյալ կոմպոզիտորի և լայն՝ ժանրային պատմական տեսանկյունից: Միաժամանակ կվարտետը կատարում է որոշակի ֆունկցիա՝ որպես ստեղծագործական գիտակցության ինքնատիպ ձև:

Վերջին շրջանում ավելի արագացված տեսլերով է զարգանում մասնավոր մկառումների միջև փոխազդեցությունը: Դա բերում է մախկնում արդեն սահմանված այս բնույթի հասկացության մոդիֆիկացիայի. կվարտետ-ոչ տրադիցիոն դրամատուրգիայով (դուրս է առնատա-սիմֆոնիկ ցիկլայնությունից), կվարտետ-ոչ տրադիցիոն տեմպրային լուծումներով (չորս մույն գործիքներ): Դրա հետ մեկտեղ պահպանում է ժանրի էնցիոնալ-կերպարային տիպը, այն է՝ կամերային, ինքնաներթափանցման բնույթը:

Կվարտետ երևույթի մեջ առաջ եկած յուրաքանչյուր մոր արտահայտում

էլ ավելի է պահանջում դրա դասակարգման անհրաժեշտությունը: Դասական սխեմայի նկատմամբ այն կարելի է բաժանել երկու խոշոր տեսակի, այն է. մոտ կամ հեռու՝ ավանդական մտածողությամբ: Ընդ որում, առանձին կոմպլոգիտորների մոտ ժանրի սահմանները պայմանական և ճկուն են դասական դրամատուրգիա և խիստ ժամանակակից արտահայտչամիջոցների (և հակառակ) հարաբերությամբ:

Ստեղծագործական պրակտիկայում և մրա պահանջներով, լինելով հստակ «սահմանված», կվարտետը միաժամանակ զարգանում է սեփական օրինաչափություններով: Դրանցից կարելի է առանձնացնել.

- 1) հաջորդականությունը (կայացած երևույթների պահպանումը մորի մեջ),
- 2) զարգացման համեմատաբար հանգիստ շրջանների հաջորդումը՝ բեկումնայիններով (քիչ թե շատ ավանդականների վերջ, կտրուկ վերաիմաստավորում՝ 1990-ականներ),

3) տեխնոլոգիական մոր արտահայտչամիջոցների ներգրավման պրոցեսի խորացում և ընդլայնում: Կվարտետը շարունակում է կողմնորոշվել ժամանակի ակտուալ հոսանքներին՝ արձագանքելով իրեն հատուկ տեսանկյունից: Ինքնաթարմացման, նորացման անդադար այս պրոցեսի առկայությունն ինքնին վկայում է ժանրի կենսունակության մասին:

Ստեղծագործական միտքը առաջին հերթին ուղղված է զանազան գործընթացներին, այսինքն հասարակական երևույթների զարգացման վրա: Մինչ այդ առաջնային է եղել դինամիկան, այլ ոչ թե ստատիկան: Այսօր կարծես ընդհանրացված ստատիկային զուգահեռ դիրք է զբաղում դինամիկ արտահայտումը:

Կվարտետը կանգնում է ռացիոնալիստական ուղեծրից դուրս և մախընտրում «քառսային», «ծորուն», մեղիտատիվ բնույթ՝ ինչը բոլորովին նոր մախաղայալ է ուրվագծում ժանրի մեկնաբանման մեջ: (“Без частого отказа от разума нет прогресса”):

Ժանրային հետաքրքրությունների քաղմագանությունը շարունակում է համադրել իրականության մեջ ազգային, արևմտաեվրոպական և դրանց բոլորովին չհարող՝ ոռոսական ավանդույթները: Այս էտապում արդեն ձևավորվում է տիպական ազգային մտածողությամբ, որի առանձնահատկությունն է այժմ խիստ վառ արտահայտված նկարագիրը, իր մեջ ներառելով ժողովրդական և հոգևոր ակունքները: Առաջ են գալիս ժանրային սահմանների փոխներթափանցում, խոշոր ձևի մեկնաբանման նոր լուծումներ, ցիկլիկ շարադրանքի քաղմաթիվ տեսակներ, ուղիղ և միջնորդավորված ռոմանտիկ շերտավորում:

Բովանդակային որոնումների գլխավոր առարկան ձեռք է բերում առավել

սրված մեկնաբանում, ուր ներմուծված է մարդը, որպես իր սեփական դրամայի հեղինակ և կատարող: Մա հասարակության հետ կապված գիտակցություն է, ուր մեկտեղված է նյութականը և իդեալականը, օբյեկտիվը և սուբյեկտիվը, որտեղ կոմպոզիտորը ցուցադրում է իր հետաքրքրությունը, դնում և որոշ իմաստով իրականացնում մախանշված մաբատակներ: Ժանրի կամեյայնությունը ստեղծում է համապատասխան փոկալ անսամբլային և գործիքային բնույթի արտահայտումներ. առավելապես քնարահայեցողական և հոգեբանական խոհերի, հույզերի, քան գործողություն ունեցող երկեր (Վ.Բաբայան, Ե. Երկանյան):

Ձևակառուցողական տեսանկյունից առաջ է գալիս դարին բնորոշ երկու տեմդենց՝ մի կողմից երկու կերպարային ոլորտների ընդգրկում՝ պահպանելով սոնատային մտածողության առանցքը, մյուս կողմից՝ մոնոթեմատիկ շարադրմանը հարող տրամաբանություն, որն իր մեջ ներառում է սիմֆոնիկ մտածողության զարգացման առաջին ձևերից մեկը՝ տարբերակային մշակումը: Այս անգամ «մոնո» երևույթը հիմնվում է ոչ միայն թեմատիկ կամ որևէ այլ իմտոնացիոն ձևավորման վրա, այլ արտահայտչական տարբեր պարմետրերի՝ տեմբրի, դինամիկայի, այլալար արտիկուլյացիոն միջոցների վրա:

Հաստատվում է արտահայտման մեմալստական ձևը, սա հանգեցնում է քնարական սկզբի վերադարձին, որը վաղուց կորցրել էր իր առաջնային դիրքը: Բնականաբար, մյան երևույթը բերում է ժանրային համապատասխան ձևափոխումների՝ շեշտված ռոմանտիկական գծերով, որի նորագույն մեկնաբանման սկզբունքը կստանա մեդիտատիվ բնույթ: Այստեղ չկան կտրուկ հակադրություններ, էմոցիոնալ կուտակումների ժայթքում, երաժշտությունը շարժման գործողության ոգեկոչում չէ, այլ՝ հնչյունային անգամ ամենաչնչին զանգվածը լսելու, ընկղմվելու, կենտրոնանալու ոլորտ: Երաժշտությունն իր էքսպերիմենտալ ստեղծագործական դերակատարումից անցում է կատարման բոլորովին այլ գեղարվեստական մակարդակ: Ժամանակակից ունկնդիրը չի գարմանա հնչյունի արտաբերման նորաձև միջոցներից: Այս անգամ առաջ է գալիս 1960-ականներին բնորոշ սկզբունքների ռեակցիա, երբ կոմպոզիտորը հնարավորինս ձգտում է իր երաժշտական մտքի շարադրման պարզությամբ: Լեզվական բազմերանգությունը սկսում է համադրվել հնարավորինս մոտավամդական գրեկտոնին, որն ասոցիացվում է երթեմնի իրական գեղեցիկի պատկերացման հետ: Արդյունքում այս միտումը հանգեցնում է արտահայտչամիջոցների ոչ թե կտրուկ փոփոխման՝ նորերի մուտքով, այլ մեկտեղվում է բանական, «հաշվարկայինին» ձգտող էքսպերիմենտալությունը՝ էմոցիոնալ, նոր կանտիլենային սկզբունքների հետ:

Ի հայտ է գալիս արդեն կայացած և որոշակի իմաստային բովանդակային

աղերսներ կրող տեխնոլոգիական զինանոցի լիազորման ժամանակը: Յուրաքանչյուր ելևեջային շափակշռությային տիպար կրում է որոշակի խորհրդանիշ, որի մարմնավորումը կատարյալ կերպով իրականացվում է 1980-ականներին՝ քնարականության, նեոռոմանտիկ շեշտվածությամբ՝ երևակայական, մոստալզիկ երանգով: Անգամ հերոսական կերպարայնությունը ձեռք է բերում քնարախոսական մեքիայնցողական բազմաշերտ երանգավորում՝ զուսպ ու վեհ, դրամատիկ ու հաճախ ֆվագյալ ստատիկ:

Այսլույսնում կվարտեռը ձեռք է բերում ստեղծագործական մտածողության նշանակալի ուժ և իր կարևորությամբ մպաստում է երաժշտական ինքնագիտակցության մեջ ամուր հենքի պահպանմանը:

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ԽՄԹԵՐԳԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԸ XX
ԴԱՐԱՍԿՁԲԻ ՀԱՅ ԿՈՄՄՈՋԻՏՈՐԱԿԱՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Նառա ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ

Հայ ժողովրդի քաղմադարյա պատմության մեջ առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում նրա հարուստ և ինքնատիպ մշակույթը: Արվեստի բոլոր բնագավառներում մա ստեղծել է մնայուն արժեքներ: Անշուշտ, կախված արտաքին պայմաններից, պատմական իրադարձություններից, իշխող իրավիճակից ժամանակ առ ժամանակ մեծացել կամ պակասել է հետաքրքրությունն արվեստի այս կամ այն բնագավառի նկատմամբ, եղել են վերելքի և անկման շրջաններ:

Ինքնատիպ և հետաքրքիր է եղել նաև հայ երաժշտության ամցած ուղին, որն ի սկզբանե մոնոդիկ է, միաձայն: Նրա երեք հիմնական ճյուղերից (ժողովրդական, ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ, պրոֆեսիոնալ), թերևս, ժողովրդականում (մասնավորապես, գեղջկական երգում) ամենից ավելի ակնառու է հայեցի երաժշտական և քանաստեղծական կերպարային մտածողության ռճական մաքրությունը, անկեղծությունը և արտահայտման ամմիջակա-նությունը:

Լինելով բնույթով մոնոդիկ՝ հայ երաժշտարվեստը XIX դարի կեսերին զտմվում էր իր զարգացման կարևորագույն փուլերից մեկում, ներմուծվում էին Եվրոպայում արդեն բարձր զարգացման հասած քաղմաձայնության տարրեր: Մինչև նշված ժամանակաշրջանը պատմական իրադարձությունների պատճառով հայ երաժշտական արվեստում եղել են անկումային դարաշրջաններ: Բազմաթիվ կործանիչ արշավանքները ոչ միայն կասեցրել էին մշակույթի վերելքը, այլև արհեստականորեն կտրել Հայաստանը Եվրոպայի մշակութային կյանքից, ուր արդեն սկզբնավորվել ու զարգացում էր ապրում մասնագիտացված երաժշտության քաղմաձայնության ուղին: Մեր երաժշտության «բուն հայկական խորքը աւելի ու աւելի ամփոփուեց իր պատեանի մէջ: Այն սաստիկ խտացաւ գեղջուկ ժողովրդական եւ բուն գուսանական արուեստում, պահածոյացուեց՝ եկեղեցականում և «թաքնուած» վիճակում սկսեց զարգանալ աշուղական երգ-երաժշտութեան մէջ...»:

Գուցե դա՞ էր ճիշտ ուղին, որի շնորհիվ հայ երաժշտությունը փրկվեց ինքնության կորստից: «Ինքնութեան կորուստի վտանգ, անշուշտ, կար, դատելով եւրոպական մի շարք ժողովրդների դառը փորձից: Հայաստանը գնաց

1. Ն. Թանխզեան, Սայեաթ-Նուվան եւ հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտութիւնը, Փաստատեմա (Կալիֆորնիա), 1995, էջ 24:

ի վերջոյ քազմաձայնութեան ճանապարհով, քայց աւելի ուշ, զարգացման այլ մակարդակի վրայ, հարստացած դարերի ընթացքում կուտակուած փորձով, միաժամանակ չկորցնելով իր միաձայնային ուրոյն երաժշտութեան հարստութիւնը²:

Անցումը հայ մոնոդիայից քազմաձայնութեան տեղի ունեցավ քաղականին կարճ ժամանակահատվածում: Այն իրականացավ ժամանակի երաժշտական պահանջով, բյուրեղացել ու կատարելութեան էր հասել հարուստ և ինքնատիպ հայ մոնոդիան. եվրոպայում ու Ռուսաստանում զարգացման քարձր մակարդակի էր հասել քազմաձայնութիւնը, տիրում էր «քազմաձայնութեան ազգային անհատականացման»³ ժամանակաշրջան: Ամերիաժնու էր քայլել առաջ, շարժվել համաշխարհային երաժշտարվեստին համընթաց, հայ երաժշտութիւնը դուրս բերել եվրոպական և միջազգային ասպարեզ:

Ընդամենը 2-3 տասնամյակի ընթացքում համառ որոնումների արդյունքում ստեղծվեց և մշակվեց ազգային որոշակի հարմոնիկ և սյուիֆոնիկ ոճ՝ նախապատրաստելով այնպիսի հանճարի հանդես գալը, ինչպիսին Կոմիտասն է՝ արվեստագետ, որը մշակեց երաժշտական մտածողութեան հիմքերը, մտքի հանճարեղ փայլատակումով գտավ հայ երաժշտութեան քազմաձայնութեան ճիշտ ուղին, նաև հիմք դրեց ժողովրդական երգի նկատմամբ հարգալի և ակնածալի վերաբերմունքի: Կոմիտասը «նորովի մոտեցավ ժողովրդական մշակույթին»⁴ և հիմնվելով հայ ժողովրդական (մասնավորապես, գեղջկական) երգի առանձնահատկութիւնների վրա՝ ստեղծեց ազգայինից բխող քազմաձայնութիւն:

Սակայն, հայ քազմաձայն երաժշտութեան զարգացման պատմութեան մեջ անուրանալի է միջկոմիտասյան շրջանի արևելահայ և արևմտահայ կոմպոզիտորների ներդրումը, որոնց ջանքերով իրականացավ ազգային քազմաձայնութեան հողի նախապատրաստումը, որի մասին վերն արդեն նշվեց: Այստեղ առաջին հերթին նկատի ունենք Քրիստափոր Կարա-Մուրզային, Մակար Եկմալյանին, Նիկողայոս Տիգրանյանին, նաև Կոստանդնուպոլսում գործող կոմպոզիտորներին՝ Գաբրիել Երանյանին, Նիկողայոս Թաշճյանին, Տիգրան Զուխաճյանին: Նրանց են պատկանում հայ ինքնատիպ մոնոդիաների քազմաձայն մշակման առաջին փորձերը:

Չնայած քազմաձայնութեան ուրբտում այդ կոմպոզիտորների ստեղծած

2. *Ա. Փանկասյան*, Ն. Թահմիզլանի «Մայնաթ-Նովան եւ հայ զուսմա-աշուղական երգ-երաժշտութիւնը» աշխատութիւնը // Երաժշտական Հայաստան, 2004, № 1, էջ 17:

3. *К. Худобаши*. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, 1977, с. 209.

4. *Г. Геодакян*. Комитас. Ереван, 1969, с. 99.

մմուշները համարվում են հայ մոմողիայի և եվրոպական բազմաձայնության պարզագույն կանոնների մեխանիկորեն համակցման փորձեր. այդուհանդերձ, նրանց գործունեությունը դեպի կոմիտասյան բազմաձայնություն տանող պատմականորեն անհրաժեշտ շրջան էր. որն ամուր հիմք հանդիսացավ հայ ազգային բազմաձայն երաժշտության համար:

«Հայ երաժշտության մեջ բազմաձայնության զարգացման վաղ շրջանը հայ նոր դասական երաժշտության սկզբնական օղակն է, իսկ Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի, Նիկողայոս Տիգրանյանի և Մակար Եկմալյանի ստեղծագործությունները նշանավորում են ազգային հիմքի վրա հայ երաժշտության բազմաձայնության ձևավորման առաջին փուլը»:

Մեզ հետաքրքրողը, հիմնականում, XX դարասկզբի հետկոմիտասյան շրջանի հայ ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներն են: Արդյոք ինչպիսի՞ մտնեցում էին ցուցաբերում կոմպոզիտորները ֆոլկլորի հանդեպ, ի՞նչ միջոցներով էին խասնում բազմաձայն հնչողության, ինչի՞ վրա էին հիմնվում և ի՞նչ ուղիներ բացահայտում բազմաձայնության հետագա զարգացման համար:

Ազգային դպրոցների առաջ գալու հետ մեծացավ ֆոլկլորի հանդեպ ստեղծագործողների ունեցած հետաքրքրությունը, ինչը մի շարք հանգամանքներով էր պայմանավորված: Լինելով բանավոր արվեստ՝ ժողովրդական երգն անցել է դարավոր ուղի, հղկվել հազարավոր մարդկանց կողմից, «ընդհանրացել և իմաստացել նրանց ստեղծագործական կյանքով»: Այն ծանոթ է ու հարազատ հասարակ ժողովրդին, քիտում է վերջինիս հոգուց, մատչելի է ունկնդրման և ընկալման համար: Հայ գեղջուկի երգը կատարյալ է և անքնդի: Այն սնուցող հող է պրոֆեսիոնալ արվեստի համար, անսպառ աղբյուր է, որից մշտապես օգտվել և օգտվում են բանիմաց ու տաղանդաշատ ստեղծագործողները՝ միաժամանակ հարազատ մնալով իրենց ժամանակի պահանջներին և ձգտումներին: Ինչպես գրում է Բ. Բարտոկը. «...մեր դարաշրջանը միևնույն պահանջներն է ներկայացնում իրարից շատ հեռու գտնվող երկրներին՝ պրոֆեսիոնալ ստեղծագործությունը բարեփոխել և բարմացնել վերջին հարյուրամյակներում անձեռնմխելի մնացած գեղջկական երաժշտության տարրերով»:

Ուստի, պատահական չէ, որ XIX դարավերջի և XX դարասկզբի կոմպոզիտորները մոմողիկ երաժշտարվեստում բազմաձայնություն ներմուծելու համար ընտրեցին ժողովրդական երգը բազմաձայնելու ուղին. և առաջին

5. К. Худобашин. Указ. соч., с. 211.

6. Մ. Բրադյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն. Երևան, 1983, էջ 10:

7. Տե՛ս Գ. Գյուլակյան, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը // Կոմիտասական, Երևան, 1969, հ. 1, էջ 96:

մշակումները եղան խմբերգերը, որոնք ամենից ավելի մատչելի էին թե՛ կատարման և թե՛ ընկալման համար: Ամենուր ստեղծվում էին ինքնագործ մեծ ու փոքր երգչախմբեր, որոնց մասնակիցները հաճախ, նույնիսկ, երաժշտական տարրական կրթություն չունեցող, տարբեր մասնագիտությունների տեր երգասեր մարդիկ էին, որոնք զուտ հիշողությամբ էին վերարտադրում երգերը: Բազմաձայնության այդօրինակ ներթափանցումը հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ սահուն անցում էր միաձայնությունից դեպի վերջինից ծնված, նրա վրա հիմնված քազմաձայնություն՝ պարզ, թափանցիկ ֆակտուրայով, ընկալելի և, միաժամանակ, հարուստ:

Ըստ հայտնաբերված տպագիր և արխիվային նյութերի, XX դարասկզբի հետկոմիտասյան շրջանի հայ ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների թիվը բավականին մեծ է: «Ժողովրդական երաժշտության գանձարանից օգտվելու անարգել հնարավորություն»⁸ ընձեռող այդ ժամանակաշրջանում խմբերգային արվեստի նկատմամբ հետաքրքրության աճին նպաստում էր նաև կոմսերվատորիայի երգչախմբային դասարանի հիմնադրումը, նոր կազմավորվող պետության մեջ կատարողական քազմաթիվ կոլեկտիվների ստեղծումը (օրինակ, Կոմսերվատորիայի ուսանողական երգեցիկ խումբը, Հայֆիլհարմոնիայի Պետական կապելլան, Ռադիոյի երգչախումբը, Երգի ու պարի պետական անսամբլը և այլ՝ քազմաթիվ ինքնագործ երգչախմբեր):

Խմբերգային մշակումներ կատարել են քազմաթիվ ստեղծագործողներ, սակայն գոյություն ունեցող մշակումները գեղարվեստական տեսակետից, ինչպես և տեխնիկական հնարավորությունների օգտագործման առումով միևնույն մակարդակի վրա չեն գտնվում: Հանդիպում են, օրինակ, քաղաքային երգարվեստի նմուշների և Հայաստանում տարածված ու տեղայնացած օտար ծագում ունեցող երգերի մշակումներ: Կան և գեղարվեստական մակարդակի իմաստով խոցելի գործեր, որոնցում մշակումն արհեստական տպավորություն է գործում: Ցավոք, քազմաթիվ խմբերգեր անթվակիր են և չնայած հաճախ ժամանակային հստակ սահմանազատում դժվար է անել, այդուհանդերձ, ընդհանուր ոգու, ոճի, կիրառած տեխնիկական միջոցների շնորհիվ կարելի է որոշել խմբերգի ստեղծման մոտավոր շրջանը:

Մեր ուշադրության կենտրոնում են, հիմնականում, XX դարասկզբի հետկոմիտասյան շրջանի հայ խմբերգային արվեստի այն ներկայացուցիչների մշակումները, որոնց դերը մեծ է նշված ժանրի զարգացման գործում (մասնավորապես, Գրիգոր Սյունու, Մալիխյոն Մելիքյանի, Մարտին Մազման-

8. *Մ. Հարությունյան, Ա. Բարսեղյան*, Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, 1996, էջ 170:

յամի, Կարո Չաքարյանի, Թաթուլ Ալթունյանի, Երվանդ Սահառունու):

Ակնհայտ է, որ այդ շրջանի մշակումներում մկատվում են որոշ ընդհանուր միտումներ. ստեղծագործողները խմբերգային մշակումներ կատարելիս, ժողովրդական մյուս փնտրելով, հիմնվում են ռճական տեսակետից ամադարտ գեղջուկ երգի վրա: Նրանք աշխատում են հարազատ մնալ ժողովրդական սկզբնաղբյուրին՝ միևնույն ժամանակ չկաշկանդելով ստեղծագործական միտքը: Հաճախ կերպարային, բովանդակային, երաժշտարտահայտչական և այլ ընդհանրությունների շնորհիվ մի քանի փոքր երգեր կոմտրաստային սկզբունքով միացնելով միմյանց՝ ստեղծում են ծավալուն ժողովրդական տեսարաններ՝ մպաստելով մեծ ձևերի առաջացմանը (ի դեպ, երգերի միակցման սկզբունքն առկա էր այդեմ Զ. Կարա-Մուրզայի և Կոմիտասի ստեղծագործություններում): Երգերի բովանդակային, կերպարային կողմի ըմտրությունը պայմանավորված էր ժամանակի թելադրանքով: Մեծ տեղ են զբաղեցնում քմարական բնույթի երգերը, պարերգերը, կատակերգերը, ինչպես մաև աշխատանքային երգերը՝ կենտրոնական համարելով հասարակ մարդու կյանքը, հուզական աշխարհը, կենցաղն ու աշխատանքը:

Ջարգացման կարճ ժամանակահատվածում ժողովրդական երգի խմբերգային մշակումներում մկատվում է ոչ միայն կերպարային ոլորտի թարմացում, այլև կիրառվող միջոցների հարստացում: XX դարասկզբի հայ խմբերգային արվեստում հետաքրքիր մտրամտություն էր երգի ու պարի զուգորդումը բնական արվեստի և գործիքային մվագակցության հետ: Խմբերգային մամօրինակ մշակումների ստեղծումն ու զարգացումը կապված է Երգի ու պարի պետական անսամբլի և մրա դեկավար Թ. Ալթունյանի գործունեության հետ: Խմբերգերի համերգային կյանքի ամքակտելի մասն էին կազմում հայկական տարազներն ու բնական ձևավորումը, որոնք էլ ավելի էին ընդգծում խմբերգերի ազգային երանգը, ոգին և մուրք գեղարվեստականությունը («Հոռովել», «Հոյ, իմ մազանի յարը», «Հոպիմա», «Նուրար, Նուրար» և այլն):

Մեր կողմից դիտարկված ժամանակաշրջանում, հիմնականում, հանդիպում են քառաձայն խառը երգչախմբի համար գրված խմբերգեր (երբեմն առկա է մաև մեմակատարի մասնակցությունը): Խմբերգի կազմի, ձայների քանակի ըմտրությունը կախված է երգի առանձնահատկություններից, երբեմն մաև երգչախմբի կատարողական հմարավորություններից:

Վերջիններից է բխում մաև բազմաձայնության այս կամ այն տեսակի ըմտրությունը: Հաճախ խմբերգերը սկսվում են ձայների աստիճանական մուտք գործմամբ՝ ընդգծելով հայ երաժշտության մոնոդիկ կերտվածքը (Գ. Մյունի - «Ալազազ», Կ. Չաքարյան - «Դերիկո»): Ապա հիմնական

մոնոդիայից աստիճանաբար ծնվում են ենթաձայներ՝ առաջ բերելով բազմաձայն կոտ հյուսվածք:

Քիչ չեն և այնպիսի խմբերգերը, որոնք սկզբից ևեթ բազմաձայն են (Գ. Սյունի – «Ուստի կուգաս», «Մարեն կուգա ծիավոր», Մպ. Մելիքյան – «Չինար ես», Մ. Մազմանյան – «Մարը գլալին», Ե. Սահառունի – «Ես ելա գնացի», «Ջամս մրմուռ»): Նման դեպքերում բազմաձայնությունը դարձյալ չի «քողարկում» ժողովրդական երգի մոնոդիկ կերտվածքը, քանի որ այն, մույնպես, սկիզբ է առնում մոնոդիայից: Ուստի խմբերգերի իշխող մեծամասնության մեջ բազմաձայնությունը նման է մոնոդիայի մի քանի շերտերի համակցման և պոլիֆոնիկ է իր կերտվածքով: Խմբերգային մշակումներում կարելի է համդիպել թե՛ իմիտացիոն, թե՛ կոմտրաստային, թե՛ ենթաձայնային պոլիֆոնիայի տարրերի, որի հիմքերը գալիս են կոմիտասյան բազմաձայնությունից: Միևնույն ժամանակ համդիպում են և այնպիսի խմբերգեր, որոնցում իշխողը Բ. Կարա-Մուրզայի բազմաձայն մշակումներից եկող հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածքն է (Մպ. Մելիքյան – «Հովն ամուշ», «Յար ջան», Մ. Մազմանյան – «Ջաղչի դռնով», Ե. Սահառունի – «Ջաղացս մանի, մանի», Թ. Ալթունյանի խմբերգերից շատերը):

Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներում ազգայինի պահպանմանն են նպաստում լայնորեն կիրառվող ձայնառությունները (երբեմն կրկնակի, եռակի), ինչպես նաև հայ մոնոդիկ երաժշտության լայն-հարմոնիկ առանձնահատկություններից քիտղ դիատոնիզմը, կվարտակորդները, կվինտակորդները, պլազալ դարձվածքները, սեկունդային կառուցվածքի ակորդները և այլն: Հաճախ բազմաձայն կերտվածքում ձայները շարադրվում են լադային և տոնայնական տարրեր ուղղումներում՝ առաջ բերելով պոլիլադայնություն, պոլիտոնայնություն: Վերջիններիս ստեղծմանն են նպաստում նաև զուգահեռ տեղեկանքով շարժումները, որոնք, ինչպես և ձայնառությունը, վաղուց ի վեր օգտագործվել են հայ երաժշտարվեստում, որպես տարրական բազմաձայնության դրսևորումներ:

XX դարի 20–30-ական թվականները փորձի կուտակման, բազմաձայնման միջոցների և հնարների հղկման, խմբերգային մտածողության մոր արտա-հայտչաձևերի բացահայտման տարիներ դարձան:

Ինչպես գրում է Գ. Գյոդակյանը, «Ազգային երաժշտական կյանքի ամրաստանում կանաչեցին առաջին մատղաշ ծիլերը: Նրանց թիվն աճեց տարեցտարի, նրանց համերաշխ աճը դարձավ ռեսպուբլիկայի երաժշտական կյանքի իսկական ծաղկման երաշխիք հետագա տարիներին»:

9. Տե՛ս **Ռ. Արսլան**, Բազմաձայնության տարրերը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ // Կոմիտասական, Երևան, 1981, հ. 2, էջ 143:

10. Ալմարկ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1963, էջ 222:

Մակարավանքը միջնադարյան Հայաստանի արժեքավոր, բայց գիտական գրականության մեջ քիչ հայտնի ճարտարապետական համալիրներից է: Գտնվում է ՀՀ Տավուշի մարզի Աչաջուր գյուղից 3 կմ հարավ-արևմուտք, Պայտատափ լեռան ստորոտի մի սարահարթի վրա: Հիմնադրվել է X-XI դարերում և բաղկացած է երեք՝ Հիմ (X-XI դդ.), Կաթողիկե (1205) և Աստվածածին (1198) եկեղեցիներից, նշխարատնից, գավթից, մատուռից, միաբանության բնակելի և օժանդակ շենքերից:

Մակարավանքն այքի է ընկնում իր հարուստ հարդարանքով, որի մեջ կարևոր տեղ են գրավում թռչնակերպ պատկերաքանդակները՝ տեղադրված Կաթողիկեի հարավային, գավթի արևմտյան, Ս. Աստվածածին եկեղեցու հարավ-արևմտյան ճակատներում, ինչպես նաև գավթի կենտրոնական չորս հզոր մույթերից երկուսի խոյակների վերնամասում:

«Կարելի է ենթադրել, որ Մակարավանքի ճարտարապետը ինքն էլ կերտել է քանդակները, դրանք հմտորեն համադրելով եկեղեցու ճարտարապետական ձևերին: Վանքային համալիրի քանդակներում կա նաև մի շատ կարևոր պարագա՝ դա քանդակագործի ինքնապատկերն է, որի կողքին փորագրված է նրա անունը՝ Երիտասարդ»:

Ջարդարվեստում, ինչպես և հիմ պատկերացումների, ծեսերի, ժողովրդական բանահյուսության մեջ այնքան առատորեն նրևան եկող թռչնակերպ մոտիվների ակունքները սերվում են դեռևս տոհմատիրական ժամանակաշրջանից և սերտորեն կապված են տոտեմական հասկացողության հետ:

«Հայկական աղբյուրներում հարուստ վկայություններ են պահպանվել թռչուն-տոտեմների մասին: Այստեղ, ամշուշու, մեծ նշանակություն է ունեցել թռչունների օդում սուրալու ընդունակությունը»:

Ըստ ավանդույթի թռչուններն էին քերում գալունը կամ իրենց թևերի վրա դրված փրկում էին հերոսներին՝ տեղափոխելով նրանց մութ աշխարհից դեպի լույսը և ընդհանրապես փրկարար դեր խաղում մարդկանց կյանքում:

Քրիստոնեության ընդունումից հետո այդ հիմ պատկերացումները փոխում են իրենց խորհուրդը, կապվում Աստվածաշնչային և Ավետարանական քեմաների հետ՝ ստանալով համապատասխան խորհրդանշանային բնույթ:

1. Գ. Կարախանյան, Մակարավանքի քանդակները և նրանց հեղինակը // Պատմա-բանասիրական համընթաց, 1974, № 4:

2. Ա. Մանգասկանյան, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 233:

Մակարավանքի թռչնակերպ քանդակները դասակարգվում են երկու տիպի՝ արծվակերպ և աղավմակերպ:

Արծվակերպ զարդաքանդակները երկուսն են: Առաջինը գտնվում է Կաթողիկեի հարավային ճակատի կենտրոնամասում: Սա բարձրաքանդակ է, արծվի իրապաշտական, դասական պատկերմամբ: Քանդակը յուրօրինակ է իր զբաղեցրած դիրքով՝ այն տեղադրված է ճակատի կենտրոնական-լուսամտի ներքևի մասում ու թեև չի պահպանվել թռչնի գլուխը, կոտրվածքից երևում է, որ այն ընդհատել է պատուհանի մախշազարդ շրջանակի ստորին հատվածը (սա քացառություն է հայ միջնադարյան քանդակագործական արվեստում): Թռչունը քանդակված է աջ կողմից, ինճական տիպի սյան վրա, ճանկերը լայն քացած և հաստատուն կեցվածքով կանգնած: Փետուրները և պոչը մշակված են փորվածքներով, որոնք քանդակն առավել մեթոցնում են թռչնի իրական կերպարին: Արծվի տակ կա գառան քանդակ, որն, ի տարբերություն թռչնի մանրամասն պատկերման, առավել ընդհանրական գծերով է ներկայացված:

Ընդհանուր կոմպոզիցիան դուրս է քերված պատի հարթությունից, այսպիսով ստեղծելով ծավալի շռչափելի և իրականակերպ դրսևորում: Արծվաքանդակը գերիշխող դեր ունի ողջ ճակատի մշակման մեջ՝ լինելով համաչափ և ներդաշնակ: Թռչունը այքի է ընկնում իր փոքր չափերի մեջ կոթողայնությամբ, հզոր պլաստիկայով և մշակման բարձր վարպետությամբ:

Երկրորդ արծվաքանդակը գտնվում է Ս. Աստվածածին եկեղեցու հյուսիսային ճակատում: Այն պատկերում է մենամարտ արծվի և մրա երախում գտնվող վիշապի միջև: «Վիշապամարտ» կոչվող այս կոմպոզիցիան սերտորեն առնչվում է պահպանիչ խորհրդանշանների հետ, որոնք ժողովրդական հավատալիքներում ունենալով խոր արմատներ, չկորցրեցին իրենց նշանակությունը մահ դարեր հետո: Բարի, պահպանիչ էակների կերպարանքով մրանք հանդես են գալիս բանահյուսության մեջ, տեղ գտնում քրիստոնեական տաճարների պատերի վրա՝ ավետարանային խորհրդանշանների կողքին:

Համապատասխան մոր զաղափարախոսությանը և մոր պահանջներին փոխվում էին կերպարները և արտահայտչական միջոցները, սակայն էությունը մնում էր նույնը: Ակունքներում ունենալով տոհմատիրական ժամանակաշրջանի տոտեմական ավանդույթներ, միջնադարում արծվապատկերները լայնորեն օգտագործվել են որպես իշխանական տների զինանշաններ և պահպանիչ խորհրդանշաններ (Օրբելյաններ, Պռոշյաններ, Վաչուտյաններ), իսկ քրիստոնեական պատկերազուրկության մեջ՝ որպես Հովհաննես ավետարանիչի խորհրդանշան:

Վիշապ-օձերը, որպես չար ու թշնամի ուժերի մարմնացում, հանդես են

գալիս առավել վաղ՝ հայ ժողովրդի դիցաբանության, զարդարվեստի, պատկերացումների մեջ: Ընդ որում չար, քչմամի ուժերի խորհրդանշան վիշապ-օձերը պատկերվում են զանազան կենդանիների ու մարդկանց հետ կովելիս:

Ս. Աստվածածին եկեղեցու վիշապամարտում, ինչպես արդեն նշվեց, պատկերված է վիշապ-օձ՝ արծվի վզին գալարած և պարտրված և մրս կտուցում ամուր սեղմված:

Քանդակը միանգամայն տարբեր է մախորդից թե՛ իր չափերով ու կոմպոզիցիոն կառուցվածքով և թե՛ մշակման տեխնիկայով: Եթե առաջինում քանդակագործը արծվին պատկերել է համզտի վիճակում՝ վեհ և անշարժ, ապա այստեղ ներկայացված է մեմամարտ: Արվեստագետի կողմից քանդակին դիմամիկ և ոխոմ հաղորդելու փորձ է կատարված, ինչն առավել ակնառու է վիշապ-օձի կերպարում: Վերջինս, պարտրելով արծվի վիզը, ճիգ է գործադրում ազատվել նրանից: Առավել արտահայտիչ է վիշապի զլուխը՝ բերանը լայն քացած: Ջոհի մարմնի գալարախաղը ամբողջ կոմպոզիցիային հաղորդում է անհամզտություն, շարժում: Նմանատիպ վիշապների՝ իրանին ոչ համաչափ մեծ զլուխ, լայն քացած ատամնավոր երախ և երկու սրածայր ակամջներով մախատիպերին մեծ քանակությամբ մանրամակարչությունում:

Ի տարբերություն զոհի, արծվին առավել հանգիստ վիճակում է: Երբժումն այստեղ ընդգծված է մարմնի գծային մախազարդերով և քայքայ հիշեցնող ճանկերի դասավորությամբ: Անդրադառնալով այս քանդակին, Լ. Ա. Դուրմուզյան գրում է. «Մակարավանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու վրա պրիմիտիվ, քայքայ քավակամին արտահայտիչ, օձը երախում թռչում է պատկերված: Թեմա, որը իր մասին անընդհատ հիշեցնում է մեկ մանրամակարչությունում, մեկ փորագրությունում, մեկ էլ այլ կիրառական իրի վրա»:

Նմանատիպ կոմպոզիցիայով քարձրաքանդակ մեծ քանակությամբ հանդիպում ենք Հովհաննավանքի 1216–1221 թվականներին կառուցված Գլխավոր եկեղեցու հարավային ճակատին: Այս քանդակը Վաչուտյան իշխանական տոհմի զինանշանն է համարվում: Պետք է նշել, որ Ջաքարյանների քանակում մատուցած ռազմական ծառայությունների դիմաց Վաչե Ա-ն XIII դարի սկզբին նրանցից ստացել է իշխանաց իշխանի կոչում և տիրություններ՝ Արագածոտն գավառի արևելյան մասը, Նիգ գավառը, որտեղ և գտնվում է հիշատակված Հովհաննավանքի եկեղեցին: Համեմատական երիզներ անցկացնելով Մակարավանքի Ս. Աստվածածին և Հովհաննավանքի Գլխավոր եկեղեցու արծվաքանդակների միջև և հիմք ընդունելով թե՛ պատմական իրավիճակը և թե՛

3. Л. Дурново. Очерк изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979, с. 112.

քանդակների կոմպոզիցիոն և պլաստիկ մշակումների որոշակի մասնությունը, կարելի է ենթադրել, որ այս քարժրաքանդակները միևնույն վարպետների (կամ գուցե և նրանց աշակերտների) ստեղծագործություններն են:

Մակարավանք վանքային համալիրի թղնակերպ քանդակների երկրորդ տիպը աղավնակերպն է:

Աղավնակերպ զարդամոտիվները տարբեր դարաշրջաններում տարբեր իմաստ և դեր են ունեցել ու յուրովի վերաբրտադրել են իրենց կերտողների մտածողությունը՝ մշտապես վերամշակվելով ու զարգանալով:

«Նախամոր, սիրտ և պտղաբերության գաղափարների հետ կապված աղավնին է համարվել այն էակը, որից, իբր թե, մարդկությունը ստվորել է սիրել և սիրվել»⁴:

Քրիստոնեական պատկերագրության մեջ աղավնին ունի մի քանի սիմվոլիկ նշանակություն:

Առաջինը՝ նրանք Սուրբ Հոգու խորհրդանիշն են: Իսկ դեմ-դիմաց կանգնած աղավնիները, ըստ Վ. Ղազարյանի «Ոչ թե ստույգ աղավնիներ են, այլ լուկ (նրանց) մասնություն, քանի որ ուրբեր առան Սուրբ Հոգին, նրանք ոչ թե սուրբ էին, այլ Սուրբ հոգու ընկալողները»⁵:

Աղավնու մոտիվը պահպանված է նաև Նոյի մասին եղած առասպելում՝ որպես զարման և պտղաբերության սիմվոլը բերող թռչուն:

Մեր կողմից ուսումնասիրվող քանդակների համար առավել ընդունելի է երկրորդ՝ Վ. Ղազարյանի կողմից ներկայացվող ձևակերպումը:

Մակարավանքի աղավնակերպ զարդաքանդակները հիմնված են: Նրանցից չորսը պատկանում են գավթին: Երկուսը գավթի արևմտյան ճակատի հարավակողմում են՝ լուսամտի սլաքածև պսակին դեմ-դիմաց կանգնած: Թռչունները պատկերված են հանգստի վիճակում, իրանի չափավոր դեկորատիվ ոճավորումներով և հիշեցնում են թռչնի իրական կերպար: Հետաքրքրական է, որ այս աղավնիները իրենց կատարմամբ քավական մոտ են Կաթողիկեի արժվաքանդակին, ինչը առիթ է տալիս կարծելու, որ այս քանդակները միևնույն արվեստագետի ստեղծագործություններն են: Երկրորդ աղավնագույզը գտնվում է գավթի մույթերից երկուսի խոյակների վերնամասում դեմ առ դեմ: Սրանք քարժրաքանդակներ են և աչքի են ընկնում մարմնի ու պոչի ինքնատիպ և շքեղ մախազարդ դրվագմամբ:

Հինգերորդ քանդակը Ս. Աստվածածին եկեղեցու հարավ-արևմտյան ճակատի որմնախորշը նրկող քիվի ձախ անկյունում է պատկերված: Թռչնաքանդակը քավականին պարզունակ է, դեկորատիվ զուսպ ոճավորմամբ՝

4. Ա. Մնացականյան, Նշվ. աշխ., էջ 284:

5. Վ. Ղազարյան, Խորանների մեկնություններ, Երևան, 1995, էջ 41:

գծային փորվածքներ թևին և պոչին: Բայց, այնուամենայնիվ, ակնառու է քնական թռչնակերպ ստեղծելու ձգտումը:

Մակարավանքի թռչնակերպ քանդակները, բացառությամբ Ս. Աստվածածին եկեղեցու արծվաքանդակի, հիմնականում ստատիկ են, այսինքն գտնվում են համգիստ կանգնած, անշարժ վիճակում, չնայած ոչ մեծ չափերի աչքի են ընկնում կոթողայնությամբ: Ցավոք, նրանցից մեծամասնությունը գլխատված են (լինելով ելուստավորված՝ նրանք առավել շատ էին ենթակա հողմահարման և քարքարոս մարդկանց կողմից վնասման):

Քանդակները տեղաքաշված են առավել տեսանելի ճակատներին: Եվ այս պայմաններում էական նշանակություն են ստանում լուսաստվերային հակադրությունները՝ արևի լույսի շարժման հետ առաջացող ստվերային քայք, որը օրվա տարբեր ժամերին տաճարի ճակատներին տալիս է նոր տեսք: Ընդհանուր առմամբ Մակարավանքի պարզ լուծված արտաքին ճակատներն ունեն գեղարվեստական ակտիվ շեշտեր և ակնհայտ է, որ դրանց շարքում գլխավոր դերը պատկանում է թռչնակերպ քանդակներին:

Ամփոփելով ասվածը՝ կցանկանայի շեշտել, որ Մակարավանքի թռչնակերպ քանդակներն իրենց մեծ քանակով, կատարման բարձր արվեստով, զգույն ծավալներով, բավական արժեքավոր և կարևոր են զարգացած միջնադարի հայկական արվեստի պատմության համար:

ՀԱՅ ԱՎԱՆ-ԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՆՅՈՒԹԻ ԿԻՐԱՌՈՒՄԸ ԼԵՎՈՆ ԱՍՏՎԱԾԱՏՐՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Տաքիկ ՇԱԽԿՈՒՅԱՆ

Լևոն Աստվածատրյանը Ֆրանսիայից Հայաստան մերգադրած հայ կոմպոզիտոր է՝ Կամնի կոմսերովատորիայի շրջանավարտ։ Նա մեծացել է Ֆրանսիական միջավայրում և մտածողության իմաստով շատ քան է քաղել Ֆրանսիական երաժշտությունից, մասնավորապես՝ իմպրեսիոնիզմից։ Դա դրսևորվում է նրանում, որ նա գերադասում է երաժշտական պատմողականության Ֆրանսիական ոճը, որը տարբերվում է եվրոպական մտածողության մնացած տեսակներից մուրք և փայլուն երանգներով, մվագախմբի մեկնաբանման ուրույն սկզբունքով։ Հայաստանում նա ուսումնասիրում է հայ հնագույն և միջնադարյան երաժշտությունը, ինչը նրան հետաքրքրում էր ինչպես գեղագիտական, այնպես էլ կառուցվածքային տեսանկյուններից։ Կոմպոզիտորը կիրառել է ժողովրդական երաժշտությունը որպես թեմատիկ նյութ՝ խոշոր կտավի ստեղծագործությունների համար։ Ժողովրդական երաժշտության կառուցվածքի մկատմամբ հետաքրքրությունը պատահական չէ, քանի որ Աստվածատրյանը հայ երաժշտության մեջ հաստատվել է որպես ինտելեկտուալիզմի ներկայացուցիչ։

Աստվածատրյանի Առաջին սիմֆոնիան գրվել է 1970-ին։ Հիմքում հայկական ժողովրդագուսանական «Մոկաց Միրզա» երգն է։ Աստվածատրյանն ստեղծում է ժողովրդական երգի զարգացման իր տեսակը՝ հիմնված նրա ինքնատիպ սերիալ մեկնաբանման վրա։ Տվյալ երգից նա բխեցնում է պոլիֆոնիա, որի արդյունքը, սակայն, Կոմիտասի ենթադրյալին բազմաձայնության տեսակը չէ։ Աստվածատրյանի մոտ ի հայտ է գալիս քաղերովին այլ մոտեցում՝ կապված թեմայի կառուցվածքային վերլուծության հետ։

Թեման՝ «Մոկաց Միրզան», Աստվածատրյանը պայմանականորեն մասնատում է և դիտարկում ըստ սեզոննոմների՝ հաշվի առնելով սեզոննոմների ներսում տարբեր էլեմենտները, որոնք են՝ հնչյունային բաղադրության քանակը, կրկնվող հնչյունները, հնչյունների կրկնությունների շերտավորումները, շեշտված հնչյունները, մետրական միավորումների քանակը, ներսեզոննոմային բաժանումները։ Այս ամենը կոմպոզիտորը հաշվարկում է սիմֆոնիայի վերլուծության համար բերված սխեմայում, իսկ դա մշակակում է, որ սիմֆոնիայում թեմայի կառուցվածքային վերլուծական մոտեցումը նրա համար ուներ կոմպոզիտորալ մշակակություն։

Կոմպոզիտորը ներկայացնում է նաև ստեղծագործության քվային գրաֆիկան՝ քվերով ցույց տալով սիմֆոնիայի ճարտարապետական կառուցվածքը։ Հենց քվերի միջոցով է սահմանվում սիմֆոնիայի համաչափությունների ամբողջությունը։

Հատկանշական է Աստվածատրյանի ստեղծագործության պոլիֆոնիկ ֆակտորան, որը զլխավորապես վերաբրտադրում է համաչափության տրամաբանությունը:

Սիմֆոնիայում կիրառվող ժողովրդական երգում, այսինքն՝ թեմայում, պարունակվող հնչյուններն Աստվածատրյանն օգտագործում է որպես մեկ սերիա: Երաժշտության մեջ սերիա անվանում են կոմպոզիտորի կողմից ընտրված հնչյունների որոշակի շարքը: Ընտրված հնչյունների հաջորդականության հիման վրա կոմպոզիտորը ստեղծում է թեմա: Դասական մեկնաբանությամբ սերիան պարունակում է 12 հնչյուն, բայց գործնականում կիրառելի են տարբեր քանակությամբ հնչյուններից բաղկացած սերիաներ: «Մոկաց Միրզա» երգը պարունակում է 7 հնչյուն, հետևաբար Աստվածատրյանը տվյալ դեպքում մկառի է ունենում 7 հնչյունից բաղկացած սերիա: 12 հնչյուններից այդպիսով 5-ը չեն ընդգրկվում «Մոկաց Միրզայի» սերիայում: Թեմայում չպարունակվող 5 հնչյուններն ունեն մեկ այլ հատկություն. դրանք կարելի է դասավորել կվարտաներով դեպի վեր: Կոմպոզիտորը գտնում է, որ մեան համընկնումը պատահական չէ: Մնացած 5 հնչյունները մա կիրառում է որպես մեկ այլ սերիա, որն անվանում է «ֆուեդամենտալ սերիա»: Երկու թեմաների միջև անհամաչափությունը ենթադրում է մա երկու տարբեր մյութերի գեղագիտական հակադրություն: Իսկ երկու թեմաները միասին կազմում են սերիա՝ դասական մեկնաբանությամբ:

Սիմֆոնիայի սկզբում «Մոկաց Միրզայի» թեման ցուցադրվում է շեփորների կողմից՝ երեք սեզմենտի բաժանման սկզբունքով: Առաջին սեզմենտի անցկացումից հետո երկրորդ սեզմենտում թեմային որպես պահված հնչյուն միանում է «ռ» նոտան ֆագոտների մոտ, որը չի պարունակվում թեմայում և համդիսանում է ֆուեդամենտալ սերիայի հնչյուն: Այդպիսով երկձայնում կոմտրապունկտում են երկու տարբեր սերիաներ՝ ըստ կոմպոզիտորի մեկնաբանման, որոնցից մեկը մերկայացվում է որպես թեմա: Երկրորդը ֆուեդամենտալ սերիայի տարր է, որը տվյալ դեպքում ունի ձայնառության դեր, ինչը համապատասխանում է հայ երաժշտությանը բնորոշ «դամին»: Այս ճանապարհով կոմպոզիտորը սերիան մեկնաբանում է որպես նոտաների շարք կամ խումբ՝ օժտված ազգակցական հատկություններով, որտեղ խմբի մասը կամ որևէ տարրը կարելի է կիրառել առանձին:

Պետք է նշել, որ մետրը տվյալ ստեղծագործությունում պայմանական է, ինչը ևս տրամաբանորեն բխում է ժողովրդական երգի հոսում, ազատ կառուցվածքից: Ինքը՝ կոմպոզիտորը, ստեղծագործությունը նոտագրել է առանց մետրի, իսկ վերջինս ավելացվել է ավելի ուշ՝ սիմֆոնիան հրատարակելու ժամանակ, կատարման դյուրեմության համար:

Սիմֆոնիայում առկա է պոլիֆոնիայի միջոցների որոշակի համակարգ,

որը գալիս է կոմպոզիտորի անհատական մտածողությունից: Դա մեղեդու, տվյալ դեպքում «Մոկաց Միրզայի» շերտավորման սկզբունքն է պարտիտուրում ուղղահայաց կերպով՝ տարբեր ձայներում նրա առանձին հնչյունների պահման միջոցով, որի արդյունքում ստեղծվում է ինքնահարմոնիզացնող մեղեդու և տոտալ ձայնատարության զուգորդում: Դա նշանակում է, որ մեղեդին, ըստ էության, ամեն է կացվում մինչև վերջ, քայց ժամանակային որոշակի միավորներում նրա տարբեր հնչյունները կանգ են առնում և պահվում են՝ ձեռք բերելով նաև նվագակցության ֆունկցիա: Միաժամանակ մեղեդու շարադրանքը շարունակվում է այլ գործիքների կողմից: Այլ կերպ ասած՝ մեղեդին շերտավորվում է պոլիֆոնիկ գծերի: Այսպիսին է «Մոկաց Միրզա» երգի զարգացման սկզբունքն Աստվածատրյանի սիմֆոնիայում:

Ավանդական եղանակի կիրառման մեկ այլ օրինակ է Աստվածատրյանի «Հավիկ» սյուիտը լարային նվագախմբի և լիտավոների համար: Հիմքում Ս. Գրիգոր Նարեկացու խոսքերով հայ միջնադարյան մեղեդին է, որը ևս վերագրվում է Նարեկացուն: Ազգային երաժշտական նյութն այս դեպքում կիրառվում է էսպես այլ մեկնաբանմամբ: Ստեղծագործության մեջ կիրառված է «Հավիկ» տաղն ամբողջությամբ: Սա պրիմայով կանոն է: Կանոնը արևմտաեվրոպական երաժշտական ձև է, որտեղ միևնույն քնման անց է կացվում տարբեր ձայներում զուգահեռաբար՝ նրանց միջև ժամանակային որոշակի տարածությամբ: Կանոնի ձևով զարգացումն է կիրառել Աստվածատրյանը «Հավիկ»-ում: Իմիտացիոն, այսինքն՝ նմանակող, կրկնող ձայնում առկա են ոչ մեծ ռիթմական փոփոխություններ: Դրանք չեն կրում մեղեդու ձևակազմավորման փոփոխման ֆունկցիա, քանի որ մեղեդին ինքը սիմետրիկ չէ: Ընդհակառակն, համաձայն հայ միջնադարյան մեղեդիների կառուցվածքի, այն իրենից ներկայացնում է ժամանակի մեջ ազատ հոսող երաժշտական նյութ:

Ուղղահայաց կերպով առաջանում են ամենատարբեր իմտերվալային համակցումներ: Այս իմաստով կոմպոզիտորը չի հետևում որոշակի օրենքների, այլ ամեն ինչ ձևավորվում է ինքնըստինքյան: Հանդիպում են ինչպես դիստոնանս իմտերվալներ, այնպես էլ կոնստոնանսներ կամ պոլիֆոնիայի օրենքներով լուծվող դիստոնանսներ: Միաժամանակ առկա է գծերի փոխհարաբերության այլ տրամաբանություն, որն է՝ մեղեդու լարային կառուցվածքը, որն այս տեսակի պոլիֆոնիայում հանդիսանում է ընդհանրացնող սկզբունք:

Չնայած ֆակտուրայի հնգաձայնությանը, պարտիտուրում գերիշխող է երկձայնությունը՝ շնորհիվ կրկնող գծերի, ինչպես նաև ձայնառությունների: Ջարգացման ընթացքում գլխավոր մեղեդին ոչ միշտ է առկա, ի հայտ են գալիս նաև այլ մեղեդային կառուցվածքներ, որոնք դուրս են բերվում գլխավորից ինչպես իմտոնացիոն, այնպես էլ լարային առումներով և որոշ չափով նման են միջնադարյան մոնոդիաների կառուցվածքային սկզբունքին:

XIX դարի երկրորդ կեսին սկսվում է քաղաքային պատմության մի շրջան, երբ դժվար է որոշել քաղաքային ու կյանքի, հոգևորի ու հոգեկանի սահմանը: Այդտեսակով, կարծես, իրենք են դառնում իրենց խաղաղած դրամաների հերոսները: Կյանքն առաջադրում է կնոջ և տղամարդու բարոյա-իրավական հավասարության խնդիրը, որն էլ առաջ է քերում դերասանուհու նոր տիպ և նոր դրամատուրգիա: Համաշխարհային բնում հաստատվում է կնոջ գրեթե մույմ տիպը. Թերեզա «Քույր Թերեզա», Կլարա «Դարբնոցապետ», Ռոզալիա «Ուրազմորթի ընտանիքը», Բեատրիս «Բեատրիս», Ռոզա «Թիթեոնների կոնվիկտ»: Պատահական չէր Իսսենի Նորայի ծնունդը:

Ակնհայտ է հերոսուհիների հոգեկան վիճակի ընդհանրությունը՝ զգացմունքների հակասականություն, ինքնամեծում, պայքար արտաքին միջավայրի դեմ, կնոջ գաղափարի հաստատում:

Թատերական մշակույթի համաշխարհային կենտրոններում քաղաքայինները համոզվում են միմյանց: Ռուսական և եվրոպական առաջատար քաղաքների միևնույն խաղաղամեկն ու դերացանկը բնականորեն ստեղծում են մրցակցային վիճակ, ինչն էլ դերասաններին մղում է որոնելու խաղի նոր գույներ և հոգեբանական ինքնություն վճիռներ:

Մրցոտյային դերերից մեկը դառնում է Մարգարիտ Գոթիեն «Քամելիազարդ կինը» դրամայում: Սա դարձել է մրցոտյային դեր եվրոպական ու ռուսական բեմերում, մեկ՝ հայ բեմում:

Հայ բեմում այս դերով են մրցել միմյանց հետ Աստղիկը, Մարի Նվարդը, Սիրանուշը, Ազնիվ Հրաչյան:

Քննադատությունը Հրաչյային էլ. Դուգին, Մառա Բեռնարի, Սավինայի, Երմոլովայի հետ համեմատության մեջ է դրել և մույմիսկ որոշ դերերում առավելություն տվել: 1894 թվականի փետրվարի 26-ի «Բակինսկիի վեդմոստի»-ի մեջ հոդված է տպվել Հրաչյայի «Քամելիազարդ կինը» ներկայացման մասին: Այդ առիթով քերթը գրում է (հոդվածի թարգմանությունը արևմտահայերեն է, քանի որ բերված է «Իմ հիշողություններս» գրքից). «Այդպիսի խաղացուածք դեռ մենք երբեք չենք տեսել ռուսական բեմի վրայ... համեմատելով զինքը՝ Երմոլովայի, Ֆետտտովայի և Սավինայի հետ, շատ կետերում մեջ մենք կը կարծեինք և կը սպասեինք որ այժմ ալ կարողանայ հասնիլ անոնց բարձրութեանը: Բայց մեր կարծիքները յօդս ցնդեցան՝ բառիս բուն նշանակութեամբը, տեսնելով այնպիսի գործողություն և ուժեղ տաղանդ մը,

որ կը գտնուի տիկին Հրաչեայի մեջ: Այնպիսի Մարկարիք Կոթիս մը ինչպես տիկին Հրաչեան ներկայացուց փետրուար 21-ին Թաղիէվի թատրոնին մեջ, մենք երբեք չէինք տեսած և հազիւ այսուհետև ալ կարենանք տեսնել»¹:

Ազնիվ Հրաչեան Մարգարիտի դերով հանդես է եկել մի քանի անգամ. 1881 թվականի սեպտեմբերի 7-ին Պալմի ամառային թատրոնում, 1893 թվականի հոկտեմբերի 7-ին և դեկտեմբերի 2-ին Թիֆլիսի Արքունական թատրոնում, 1894 թվականի հունվարի 20-ին և հոկտեմբերի 21-ին Բաքվի Թաղիկի թատրոնում: Ըստ ժամանակի մամուլում տալիս է հոդվածների և Հրաչայի հիշողությունների, փորձենք վերականգնել, թե ինչպիսին է եղել Ազնիվ Հրաչայի Մարգարիտ Գոթիսն:

«Իմ հիշողություններս» գրքում քննադատելով Սառա Բեռնարի խաղը, Հրաչեան փորձում է ճշտել հեղինակի բարոյա-հոգեբանական միտումը: XIX դարի դրամայում և թատրոնում գործողության առանցքը բարոյա-հոգեբանական է: Այսպես է մահ Հրաչայի համար. «Ըստ հեղինակին, մենք պիտի տեսնենք առաջին արարուածին մեջ կեղտոտ կինը, եւ այն ատեն պիտի կարողանայինք նկատել տարբերությունը երրորդ արարուածի Մարկրիթին: Կսթիլ մը սէր գտեց, մաքրեց այդ կեղտոտ կինը, այնպես որ ալ ոչ մենք կը տեսնենք, ոչ ինքը կը ճանչնայ առաջույան Մարկրիթը: Հեղինակը կ'ըսէ «Սիրէ զանիկա, և ան պիտի մաքրուի ինչպես քիւրեղ»:

Լուսանկարներում տեսնում ենք՝ Հրաչեան Մարգարիտ Գոթիսի դերում և Հրաչեան կյանքում: Գրիմը գրեթե չի փոխել դեմքը: Նույնն է կեցվածքը, դեմքի արտահայտությունը: Տպավորությունն այնպիսին է, կարծես՝ նույն կինն է տարբեր տեսարաններում:

Առաջին տեսարանում, ինչպես գրում է ժամանակի թատերախոսը «մեր առջեւ կանգնած էր կիսաշխարհի այդ առիւծը, գեղեցիկ և շնորհալի Մարկրիթը, փայլուն և չքմաղ՝ որպես թիթեռնիկ, բայց ակնյայտնի մշաններով իր սարդի ընդունակութեան, որ իր ուստայնը կը ձգէ մեծ արիստոկրատներում վրայ՝ ինչպես ճանճերու: Անիկա ամոռնմեմ ոչ մեկը կը սիրէ, և մինչև իսկ կ'ատէ զանոնք»:

Ազնիվ Հրաչեա-Մարգարիտի համար անսպասելի է լինում Արմանի սերը. ««Սեր» Մարկրիթ կը ժպտի այս խոսքի վրայ, և ինչպիսի ջախջախիչ, թերահավատ ու դառն ժպիտ, բայց իրեն կհավատացնեն, կը հաստատեն թե ճշմարիտ է ատիկա, թե Արման Տիւալի, կը սիրէ զինքը, թե ան կը հետաքրքրուէր

1. *Ազնիվ Հրաչեա*, Իմ հիշողություններս, Փարիզ, 1909, էջ 147-148:

2. Նույն տեղում, էջ 117:

3. Նույն տեղում, էջ 149:

իրմով՝ երբ դեռ հիվանդ էր, Մարկրիթ շփոթված է, ան իմքզինքը հիմա կ'երևակայէ ինչպես սիրելի ու հրաշալի երեխայ մը, որուն կը խօսին գեղեցիկ խաղալիքի մը մասին գոր վաղուց փշրեր ու կռնոտներ է, մախ չի հավատար, յետոյ կը հաւատայ, դարձեալ կը կասկածի, մորէն կը հաւատայ: Չարչարանք, տանջանք, արտասվախառն ծիծաղ և այս բոլորը տիկին Հրաչայի դմքին վրայ»⁴: Նա աստիճանաբար ընկճվում է, անձնատուր լինում տրամադրութեամբ: Առաջին գործողութիւնում՝ կռիվ, պատերազմ է անցյալի դեմ, երկրորդ գործողութիւնում՝ կռիվ իր երջանիկ մերկայի դեմ, որովհետև ժորժ Դյուվալին խոստանում է հետմալ մրա որդուց՝ Արմանից: Արմանի հոր հետ հանդիպման տեսարանում շատ խորն են Հրաչայի հույզերի ակունքները: Մարգարիտը հայր չունի, մա մեծ ուրախությամբ է ընդունում Արմանի հորը, կարծելով, որ մա եկել է օրհնելու զույգին. «Բայց անա անսպասելի հիւր մը, իր սիրելի Արմանի հայրը: Ո՛հ, ինչ ուրախ է ամոր զաւուն, ատ կը մշամակէ, որ ան ալ ուրախ է իր որդւոյն երջանկութեամբը, և մտածէ կապել ապագան իր երկու զավակներուն...»⁵: Բայց գործողութեան ընթացքը փոխվում է: Պետք է բաժանվել սիրեցյալից: Մարգարիտը դիմադրությամբ է ընդունում երջանկությունը և դիմադրությամբ հրաժարվում մրանից. «Մարկրիթը այքերը տորքելով կ'արտասանէ՝ «Համաձայն եմ»⁶: Ժամանակակիցներից գրեթե բոլորի մեջ տպավորվել է այն հատվածը, երբ մա այքերով վերջին անգամ ճանապարհում է Արման Դյուվալին: Դեռ 1881 թվականի սեպտեմբերի 7-ին խաղացած մերկայացման այս տեսարանի մասին «Մեղու Հայաստանի» թերթը գրում է. «Երրորդ գործողությունը, մախանձի տեսարանը տ. Հրաչեան հասցրեց այն աստիճան գեղարվեստութեան և հոգեբանութեան, որ Ռալֆը, որին չորս անգամ մենք տեսած ենք մոյն դերի մեջ, երեսը քարով կը տար, և զլուխը պատով, այն աստիճան կատարելութեան չէր հասնիլ»⁷:

«Արձագանք» թերթը գրում է. «Հրաչեան այդ օրը այնքան մտածած, ուսումնասիրած և խնամքով պատրաստած էր իւր դերը, որ իւրաքանչիւրը քայլափոխին հիացումն, սարսուռն և լաց էր պատճառում հանդիսականներին: Երրորդ արարուածում հրաշալի էր սիրտ կեղեքող այն տեսարանը, երբ Մարգարիտը իւր բոլոր զգացմունքով լի սէրը թափելով Արմանի վրայ, բաժանուեց մորանից: Այստեղ ծափահարութիւնը հասավ իւր գագաթնակետին»⁸:

4. Նույն տեղում, էջ 150:

5. Նույն տեղում, էջ 151:

6. Նույն տեղում:

7. Մեղու Հայաստանի, 1881, սեպտեմբերի 13:

8. Արձագանք, 1893, հոկտեմբերի 10:

Նույն ներկայացման մասին «Տարազը» գրում է. «...մենք դժվարութեամբ կարող ենք ասել թե որ տեսարանում մա ավելի լաւ էր – այնչափ գեղեցիկ էր ամեն տեղ: Այդ Մարգարիտը իր ընկերների շրջանում, սիրո առաջին զարկի ժամանակ, կամ այնուհետեւ, երբ ամբողջովին անձնատուր է լինում իր յափշտակութեամբ, կամ երբ խոսում է սիրածի հոր հետ, կամ երբ ճանապարհ է ձգում իր պաշտածին...»:

Հրաչյայի Մարգարիտի մահը անխուսափելի է դառնում. «Մի դայիք անոր սիրոյն, մի՛ խելք անկէ այդ սէրը, ատով դուք անոր կեանքը կ'առնեք: Այսպես կը խօսեր տիկին Հրաչեայի խաղացումքը», – գրում է «Բակինսկիի վեղմուստի»-ն⁹: Դրամատիկորեն տպավորիչ է եղել Մարգարիտի մահվան տեսարանը: Սակայն նկարագրությունը չկա, միայն հիացական խոսքեր են: Դերասանուհին դեռ ժամանակին նկատել է թատերական քննադատության քերթումները. «Երբեք կարելի չէ քննադատություն գրել այսպես. «Հրաչայի կատարեց, կամ վատ կատարեց» ո՛չ, պետք է արարուած առ արարուած հետևի և ցույց տալ դերերու քննադատությունները»: Ազնիվ Հրաչյան համեմատելի է իր ըմբռնումով Էլեմոռա Դուգլի քեմարվեստին:

Առաջին իսկ գործողությունից Դուգլի Մարգարիտը դատապարտվածի տեսք է ունեցել: Նրա հերոսը՝ Մարգարիտը, մի միջավայրում է, որն իր հետ կապ չունի: Ընտրելով իր անձին ներհակ կենսակերպ, մա սկզբից իսկ հասկացել է, որ երջանիկ լինելու հնարավորությունը կորցնում է: Դուգլի Մարգարիտը մույնպես կասկածանքով է ընդունել սերը և հրաժարվելով հաշտվել է մահվան գաղափարի հետ: Այս կինը ճակատագրականորեն դժբախտ է:

Այլ է եղել Սառա Բեռնարի մոտեցումը: Նրա Մարգարիտն ապրում է իրեն հաճելի միջավայրում և իր ընտրած կյանքով: Գիտե, որ բոլոր տղամարդկանց կարող է հմայել: Ոչ մի վայրկյան չի մոռանում այս, և հանդիսատեսին էլ թույլ չի տալիս մոռանալ, որ մախևառաջ ինքը քամելիազարդ կին է: Այս Մարգարիտի համար ուրախ կյանքը պայմանականությունն է: Նրա հետ, պարզապես կատարվում է անսպասելի, իրենից դուրս բան, որին և տրվում է ակամա: Մարգարիտը հայտնվում է օտար խաղի մեջ: Եվ ողորկությունը սկսվում է այն պահից, երբ մա սիրահարվում է: Նրա մահը հանկարծակի կռիվ է կյանքի դեմ: Նա մինչև վերջին վայրկյանը սիրում է կյանքը: Մահը աղերսական ճիշտ է դիմավորում: «Վերջին արարվածն ամբողջ սարսուռ մը նդավ, Կամելիազարդ Տիկինը դալկադեմ, հյուծյալ, նվաղյալ: Արմանի սիրով

9. Տարազ, 1893, հոկտեմբերի 10:

10. Ազնիվ Հրաչյա, Նշվ. աշխ., էջ 151:

11. Նույն տեղում, էջ 97:

կտոյորի, որ հեռացած է զինքն առելով, ամօր վերջին մամակը կհամբուրե, ամօր հիշատակովը կոզկորի, երազներ կիլմեն և անա պատուհանն կլսե դուրսը, փողոցը, երգեհոնի ծայնը՝ զոր մանուկ մը կմվագե շրջելով պատուհանին կեննու, հուզայ, կենաց ամեն հրապույրներն ունենալով այքին առջև և կունկնդրե օրհնելով այն մվագածուն և երանի տալով ամենց որք առողջ են ու կապրին... Օրհասական ճիգերն, անձկությունը, մին որ յուր տարփածունն քազկաց մեջ հորինած գեղածիծաղ երազներուն մեջ տեղ մարեցալ կոկորդին մեջ և ընկալ անկենդան»¹² :

Սառա Բեռնարի մտտեցմանը քերևս մոտ է եղել Սիրամույշը: Նա երևում է քեմական էֆեկտների սիրահար և երբեմն էլ մույն էֆեկտներն օգտագործել է տարբեր ներկայացումների մեջ: Նրա Մարգարիտը փարիզյան շքեղ կյանքին սովոր է և հոգեբանորեն մման է Բեռնարի Մարգարիտին: Իր անսպասելի զգացմունքով, մա աստիճանաբար է ինքնագոհության գնում և հանգչում է ոտքի վրա, մինչև վերջ հրաշքի սպասելով, թե կարող է կենդանի մնալ. «Տիկ. Սիրամույշը շատ խելացի էր մտածել՝ մեռնել ոտքի վրայ, ըստ որում այս տեսակ մահ յատուկ է միայն թոքախտից մեռնողներին, որ երբեք չեն սպասում մահուան, միշտ, մամավամդ վերջին լուսններին, համոզված են, որ պետք է ապրեն, մոյն իսկ այն ակնթարթին, երբ կուրծքը արդեն վերջին շունչն է արձակում», — գրում է «Արևելք» թերթը¹³ :

1897 թվականին Թադիևի թատրոնում Սիրամույշը երկրորդ անգամ խաղում է Մարգարիտ Գոթիեի դերը: Առաջին անգամ խաղացել էր 1891–1892 թվականներին: 1897 թվականին ներկայացումը ղեկավարել է Ազնիվ Հրայյան: Այս ներկայացման մասին շատ մամրամասներ, նկարագրություններ չկան, սակայն մշվում է, որ 1897 թվականի «Քամելիազարդ կինը» ավելի հետաքրքիր էր. «Տ. Սիրամույշը այդ դերն առաջ էլ կատարել է, ինչպես վերևը յիշեցինք, սակայն այս անգամուայ կատարածը ավելի սրտառուչ և ազդու էր»¹⁴ : Ներկայացումից հետո Հրայյային մի քանի անգամ քեմ են հրավիրել և շնորհակալություն հայտնել. «Հասարակությունը տիկին Սիրամույշին վարձատրեց ծափահարությունների հեղեղով: Երկու անգամ քեմ կանչեցին տիկին Հրաչեային, որին Բազվում այսօր ամեն մի ինտելիգենտ հայ նրախտապարտ է»¹⁵ : Կամ. «հանդիսատես հասարակությունը, մի քանի անգամ

12. Արևելք, 1888, մոյեմբերի 24:

13. ԳԱԹ, Սիրամույշի ֆ., № 242, «Արևելք»:

14. Նոր-Դար, 1897, հոկտեմբերի 28:

15. Մշակ, 1897, հոկտեմբերի 25:

րեմ հրավիրեց մահ տ. Հրաչեային, որ սիրալիր կերպով առժամանակ յանձն է առել առանց վարձատրութեան ղեկավարի պաշտօնը¹⁶։ Դժվար է ասել, կրքերի ռոմանտիկային տրվող դերասանուհին որքանով է հետևել Հրաչայի ցուցումներին։ Հետաքրքիրն այն է, որ հասարակությունը ցանկություն է հայտնել րեմում տեսնելու Հրաչայի Մարգարիտի տիպը։ Եվ խնդրել են, որ Հրաչան ղեկավարի (մա վատառողջ էր, չէր կարող խաղալ), գուցե վերականգնի իր ներկայացումը։

Ազնիվ Հրաչայի դերասանական արվեստի ըմբռնումները XIX դարի հայ իրականության մեջ մոր են և խորը։ Չունենալով հնչեղ ծայն, մա չի ձգտել խոսքային ելեջների, այլ հետևել է դրությունների տրամաբանությանը։ Սա մոտ է ռուսական դպրոցին և պատահական չէ, որ դերասանուհին առավելություն է տալիս ռուսական րեմի դերասաններին։

16. Նոր-Դար, 1897, հոկտեմբերի 28:

МОДИФИКАЦИИ ЗВУКА И ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ НАСЛОЕНИЕ ЕГО ОБЕРТОНОВОГО СПЕКТРА ВО ВТОРОМ КВАРТЕТЕ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА

Мариам АСАТРЯН

В 1976 году композитор приступил к созданию Второго квартета. Однако когда, по словам Авета Рубеновича, значительная часть музыки была уже готова, процесс сочинения был прерван настойчивыми импульсами желания воплотить музыкальные идеи в более масштабные формы: в жанр симфонии. Так композитор, не завершив начатое произведение, переключился на создание Четвертой симфонии. Просьба «Кронос-квартета» в 1990 году о создании для них произведения навела композитора на мысль завершить начатый еще 14 лет назад Второй квартет.

Концепция квартета необычна сама по себе, но при этом находится в русле представлений композитора о природе музыки и, в частности, важной ее составляющей — звука. По словам композитора, «музыка квартета требует от исполнителей и слушателей способности глубокого и сосредоточенного погружения в звук, как первооснову музыки. Звук имеет внутреннюю пульсацию... Если ты проникаешь в его богатейший мир, то воспринимаешь там биение самой жизни. Звук — это способ погружения в бесконечность и беспредельность мира» (1994)¹.

На протяжении тысячелетий идеи музыкальных композиций составлялись из суммы музыкальных звуков, сложенных в определенные интонационные формулы, иначе говоря, носителем музыкальной информации являлась музыкальная интонация. Благодаря этому способу создания музыкального полотна сокровищница музыкальной истории обогатилась множеством разнообразных интонаций, передающих многообразную палитру образов и переживаний, нашедших свое воплощение в музыке.

У Тертеряна звук перестает быть составляющей частью интонации. В результате интроспективного погружения в эту некогда составную единицу музыкальной информации композитором обнаруживается содержащаяся внутри самого звука музыкальная

1. *Авет Тертерян. Струнные квартеты № 1, 2.* Ереван, 2004, с. 30.

материя, материя иного уровня, живая материя, которой, как и любой живой сущности, присуща внутренняя вибрация. Но это не механическая вибрация, а пульсация живой субстанции. Как биение сердца. Пульсация самой жизни. Одновременно — медитативный способ соединения с Беспредельным благодаря вибрациям этой живой сущности.

Рассмотрим способ, использованный композитором для передачи сути этой живой и изменчивой природы звука.

Композитор употребил интересную технику, позволяющую «увидеть» звук в увеличенном виде, как бы через увеличительное стекло. Желая раскрыть всю глубину и богатство звука, Тертерян насыщает звук, насаивая на него звуки его обертонов, тем самым усиливая акустическую природу звука и выявляя мельчайшие частицы его составляющих. Композитор раскрывает для слушателей богатство звука, высвечивая его спектральные составляющие. В результате этого звук то представляется единичным целым, то распадается на свои дробные составляющие. Один из наиболее ярких примеров, иллюстрирующих вышесказанное — первые 5 тактов цифры 16 (пример 1).

Пример 1

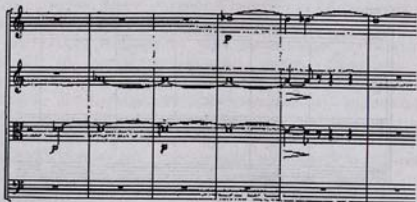


Эффект призвука достигается здесь дублированием второй скрипкой октавой выше звука «ля бемоль» малой октавы, сыгранного альтом. Скрипка вступает чуть позже и ее звук затихает раньше. Ее «ля бемоль» звучит лишь как отзвук альтового «ля бемоль». Композитор всего лишь слегка обрисовывает октавный обертон

звука «ля бемоль», а затем сворачивает призыв в исходный тон, тем самым приоткрывая завесу над тайной пространственно-временной перспективы, заложенной в природе самого звука. Примеров звучания октавных обертонов исходного звука, появление которых каждый раз очерчивает указанную выше пространственную перспективу в разных фрагментах партитуры, дается множество. Это дает нам право утверждать, что интервал октавы, полученный в результате наложения на исходный тон его октавного призвука, является базовым для музыкальной ткани всей партитуры.

Теперь же рассмотрим другой пример обертонового наполнения, встречающийся несколькими тактами позже вышеприведенного и иллюстрирующий нам модификацию базового звука. Здесь (пример 2) видны второй и третий обертоны звука «ре бемоль» — октава и квинта. Они вступают друг за другом (сначала квинтовый, а затем октавный обертон) в восходящем порядке после появления у альты звука «ре бемоль» первой октавы. Однако композитор не довольствуется одной лишь сферой чистых, беспримесных звуков и их обертоновой шкалой.

Пример 2



В целом в подавляющем большинстве случаев в музыкальных произведениях наблюдается развитие музыкальной идеи. Оно, это развитие, предполагает привнесение конфликтного начала, вносящего несочетающийся с остальным материалом элемент,

противопоставление которого целому может колебаться в пределах от небольшого диссонирования до явной борьбы противопоставленных друг другу музыкальных образов.

Носителем музыкального образа у Тертеряна становится сам звук. А в данном произведении — и его акустический спектр. Следует оговорить, что привнесение в ткань партитуры призвуков обертоновой шкалы звука создает эффект реально ощутимого в пределах временной условности продолжающегося звучания музыкального звука пространственно-временного континуума. Возвращаясь к мысли о существовании разноуровневого конфликтного начала в музыкальных произведениях, отметим, что, используя в качестве носителя музыкального образа звук и его акустические составляющие, композитор строит конфликтующий элемент на уровне чистоты звучания звука и/или его обертонов. Изменение высоты звучания базового звука или одного из его обертонов соответственно приводит к искажению музыкального пространства. Рассмотрим один из таких случаев на примере вышеприведенного фрагмента ткани (пример 2): звучащий у альты исходный «ре бемоль» первой октавы, нарушая пространственную симметрию, «перетекает» в «ре бекар» и возникающий в следующем такте у первой скрипки октавный обертон начального «ре бемоля» наслаивается уже на «смещенную» основу, словно наблюдаемую сквозь искривленное зеркало.

В партитуре есть и множество обратных примеров, иллюстрирующих появление «смещенного» обертона на основе «чистого» звука. В них дается октавный (в некоторых случаях вместе с квинтовым) обертон, смещенный вниз на малую секунду, как бы «недоотягивающий» до чистого октавного. Это убеждает нас в изложенной выше мысли о том, что базовым интервалом музыкальной ткани партитуры действительно является интервал октавы, но чаще всего звучащий с искажающей музыкальную реальность, «смещенной» на полутон основой или вершиной. Забегая вперед, скажем, что смещение одного из звуков интервала октавы в некоторых случаях производится в сторону расширения интервала: так, в конце произведения отчетливо слышен интервал увеличенной октавы.

Теперь же привлечем ваше внимание к другому явлению, где основной звук замещается его октавным обертоном. Исследуем

случай, где на фоне бурдонных созвучий парит незамысловатая мелодия первой скрипки. Здесь последний звук фразы первой скрипки «до-соль-ре бемоль» первой октавы логически тяготеет к разрешению «ре бемоля» в «до» первой октавы. Тем не менее, свое разрешение он находит октавой выше — в ноте «до» второй октавы. Акустическая подготовка к разрешению скачком в следующую октаву дается композитором ранее: такты 2–7 цифры 18 показывают, как последний звук фразы — «ре бемоль» — замещается его октавным дублем.

В завершение раздела исследования об обертоновых наложениях хочется отметить, что более ранним прецедентом служат хоры и фортепианные произведения Комитаса², в технике которого чистые октавные удвоения усиливают эффект звучания обертоновой шкалы, тем самым создавая гармонически насыщенные звучания при прозрачности фактуры.

Несмотря на встречающиеся в партитуре приемы имитационного письма, основным полифоническим принципом в квартете Тертеряна следует считать наложение линейно разворачивающихся партий инструментов, возведенных в партитуре в ранг самостоятельных пластов. Каждый пласт, ведомый отдельным инструментом, имеет имманентную инерцию развития, которое проявляется в микротоновом вибрировании звука. Наложение нескольких таких пластов (вплоть до четырех), пульс вибраций которых ритмически индивидуален и никогда не совпадает с пульсом других пластов, и создает ощущение полифонического наложения индивидуализированных линий.

Во многих фрагментах ткани отчетливо прослеживается тенденция к обыгрыванию интонаций микрохроматической четверти или трех четвертей тона. И в целом необычный интонационный строй квартета, несмотря на обильное число приемов обертоновых надстроек, воспринимается как внеладовый — лишенный ладовой определенности и пространственно бесконечный поток. Звуки в квартете — явление самодостаточное и внеопорное. Иными словами, в квартете нет тенденции тяготения к какому-либо центру даже в тех случаях, когда композитор вплетает в ткань приемы бурдонного

2. См.: М. Рухян. Авет Тертерян: творчество и жизнь. Ереван, 2002, с. 206.

продлевания одного звука³. Ощущение внеопорности порой усиливается благодаря микротоновому вибрированию всех базовых тонов (в начальных фрагментах партитуры).

Мастер виртуозно обращается с акустической чистотой звука и его обертонов. Описанные выше микротоновые пульсации и акустическое разворачивание и сворачивание обертонового спектрального ряда звука создают ощущение «игры в звуковое пространство». Эта игра могла продолжаться и дальше, но композитор нашел единственно возможный выход логического завершения, введя оригинальный прием репетитивно повторяющейся интонации в увеличенную октаву. Четкое же четырехдольное ритмическое раскачивание двух нот дополнило ощущение достижения логической цели композиции. После длительного медитативного погружения в бесконечный мир звука это — единственный ощущаемый на слух прием реальной метрической пульсации, возвращающий нас из звукового зазеркалья в наше измерение с привычной нам ритмической пульсацией реального временного пространства.

Подводя итог сказанному, хочется отметить еще одно выявленное композитором потенциальное свойство звука: вскрытый мир субстанции звука раскрывает в перцепции не только свою пространственно-временную сущность, но и как вполне самодостаточный и индивидуализированный, а значит и индивидуальный объект познания обнаруживает в самом себе имманентную динамику развития. Эта услышанная Тертеряном «динамика в статике» спроецировалась на способ развития музыкального материала квартета в целом. Фактически можно утверждать, что вся композиционная логика квартета вытекает из изначально присущих априорных свойств звука.

Так мы становимся свидетелями рождения музыкальной материи из одного звука...

3. Крайние звуки композиции (начальная нота «ми бемоль» и звучащие в конце произведения «ми бемоль» и «ми бекар»), в пределах обертоновой шкалы которых распределено все звуковое поле музыкального материала квартета, в сущности не являются ладовыми центрами. Первое появление в квартете ноты «ми бемоль» скорее можно охарактеризовать как исходный тон, погружение в глубины спектра акустических свойств которого дает импульс разворачивающемуся музыкальному «действию». В конце же произведения мы возвращаемся в исходную позицию, смещение которой вверх на полутон воспринимается как достижение акустически более высокой позиции.

Աստադրյան Ամնա Գրիգորի – արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի զիտական գծով փոխտնօրեն-գիտաբարտուղար, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի զիտական խորհրդի քարտուղար, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի զիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի զիտական քարտուղար

Ավագյան Արթուր Վարդանի – արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ զիտական աշխատող, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի զիտական խորհրդի անդամ, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ

Նախոյան Մեղր Ռաֆիկի – արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի զիտական խորհրդի անդամ

Թադևոսյան Իվես Նորայրի (Դրամ) – Երևանի պետական համալսարանի Հայ արվեստի տեսության և պատմության ամբիոնի ասպիրանտ

Առաքելյան Միքայել Գեղամի (Դսրայել) – արվեստագիտության թեկնածու, Երուսաղեմի Հրեական համալսարանի հայագիտական բաժնի դոկտորանտ

Հարությունյան Արմեն Վարուժանի – արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի քաղաքի և կինոյի պետական ինստիտուտի դեկանի տեղակալ

Մմրատյան Ռուբեն Հենրիկի – արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս

Նալբանդյան Սատա Աշոտի – արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի քաղաքների բաժնի զիտական աշխատող, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի քարտուղար

Հովսեփյան Արմեն Հրաչի – արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի դասախոս

Կուրելյան Մկրտիչ Ռուբենի (ԱՄՆ) – արվեստագիտության թեկնածու, Ամերիկյան երաժշտագիտական ընկերություն (AMS/American Musicological Society)

Գևորգյան Վասիլ Ստեփանի – արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի քաղաքի և կինոյի պետական ինստիտուտի ասիստենտ

Ստեփանյան Ռուզաննա Վաչիկի – արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս

Գևորգյան Արամայիս Գևորգի – արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի դասախոս

Ավետիսյան Նարինե Զավենի – արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս

Թովմասյան Նարեկ Վալենտինի – արվեստագիտության թեկնածու, Բրիտանական խորհուրդ, փորձագետ

Հասրաթյան Արեգ Մուրադի – ճարտարապետության թեկնածու, Երևանի ճարտարապետության և շինարարության պետական համալսարանի դասախոս

Ավանեսով Արթուր Զուրիկի – արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասիստենտ

Մկրտչյան Վարդան Վանիկի – Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի ասպիրանտ

Հակոբյան Զարուհի Ավետիսի – Երևանի պետական համալսարանի Հայ արվեստի տեսության և պատմության ամբիոնի դասախոս

Համբարձումով Արսեն Լևոնի – ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կրտսեր գիտական աշխատող

Տիգրանյան Մարիաննա Արերտի – Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ

Միքայելյան Լիլիթ Շավարշի – Երևանի պետական համալսարանի Հայ արվեստի տեսության և պատմության ամբիոնի ասպիրանտ

Մարտիրոսյան Լիլիթ Վալերիկի – ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ասպիրանտ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս

Վանյան Գոռ Կամսարի – ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի ասպիրանտ

Մարգարյան Լիլիթ Հրաչյայի – Երևանի պետական համալսարանի Հայ արվեստի տեսության և պատմության ամբիոնի դասախոս

Մարգարյան Անի Ասատուրի – Երևանի պետական համալսարանի Հայ արվեստի տեսության և պատմության ամբիոնի դասախոս

Խաչատրյան Աննա Վիկտորի – Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասիստենտ

Ախիկյան Զարեհ Աշոտի – Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ

Հակոբյան Մարինա Օլեգի – Հայաստանի ազգային պատկերասրահի ավագ գիտական աշխատող, Երևանի զեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ

Ազատյան Վարդան Լևոնի – Երևանի զեղարվեստի պետական ակադեմիայի դասախոս

Կերակուսյան Մերի Աբայի – ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի կրտսեր գիտական աշխատող, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ

Նուրիջանյան Օլյա Յուրայի – Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասիստենտ

Քաղդասարյան Նատա Նորիկի – Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանի դասատու

Հակոբյան Զրիստիմա Հենրիկի – Պատմամշակութային արգելոց-թանգարանների և պատմական միջավայրի պահպանության ծառայություն, գիտաշխատող

Շախկույան Տաթևիկ Ռաֆայելի – ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ասպիրանտ

Շահվաղյան Նաիրա Վաղդիմիրի – Ե. Չարենցի անվան զրականության և արվեստի թանգարանի գիտաշխատող

Ասատրյան Մարիամ Հարությունի – ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ասպիրանտ

Արարատ Աղասյան

Առաջաբանի փոխարեն 3

Ամնա Ասատրյան

Ամվերջանալի ողիսական. Տ.Չուխաճյանի «Արշակ Բ»
օպերայի Նախերգանքը 6

Արթուր Ավագյան

Խաչվանքյան-Կոջոյան. ստեղծագործական
առնչությունների շուրջ 14

Մհեր Նավոյան

Հայ հիմներգության առաջին հեղինակի հարցը 19

Իվեթ Թաջարյան

Ամթուան Խան Սևրուզին (իրանահայ լուսանկարիչ) 26

Միքայել Առաքելյան

Արևմտաեվրոպական պատկերագրական սխեմաների
առկայությունը Նոր Զատայի որոշ հայ
վարպետների մանրանկարներում 31

Արմեն Հարությունյան

Աֆիշը որպես թատերական ներկայացման սկիզբ 35

Ռուբեն Մմրատյան

XX դարի 40-60-ական թվականների հայ
կոմպոզիտորների ջութակի կոմցերտային
պիեսների էվոլյուցիան 41

Մատա Նալբանդյան

Իտալական դիմակների փոխակերպումը
XX դարասկզբի հայկական թատրոնում 47

Արմեն Հովնաթյան

Գաղզուի ստեղծագործության հասուն շրջանը 52

Մկրտիչ Կուրելյան

Մերգեյ Պրոկոֆևի «Հրեղեն հրեշտակ» օպերան
հայ-ռուսական մշակութային առնչությունների
համատեքստում 55

Վասիլ Գևորգյան

Միմլիզմի ակնարկները Շանթի «Հին աստվածներ»-ում 62

Ռուզաննա Մտեփանյան

Հարմոնիայի հիմնական դրույթները XX դարի
երաժշտության դիրքերից 66

Արամայիս Գևորգյան

Հյուսքի, աստղագաղտի և շեղանկյան դերը հայկական
XII-XIV դարերի ճարտարապետական դեկորում 71

Նարինե Ավետիսյան

Հայկական դաշնամուրային սոմատի ժանրի զարգացման
նոր միտումները 1960-ական թվականներին 75

Նարեկ Թովմասյան

Գերմանիան Ավետ Տերտեղյանի
ստեղծագործություններում և Ավետ Տերտեղյանի
ստեղծագործությունները Գերմանիայում 82

Արեգ Հասարթյան

Հայաստանի վաղ միջնադարի պալատների
հորինվածքի ծագությանցումը..... 87

Արթուր Ավանեսով

Պոստմոդեռնիզմը հայ երաժշտարվեստում (Վ.Շարաֆյանի
և Տ.Մանսուրյանի ստեղծագործությունների օրինակով)..... 91

Վարդան Սկրտչյան

Վաղարշյանի Համլետի խաղային
մանրամասները (դետալները) 97

Զարուհի Հակոբյան

Հայկական քառակող կոթողների թվագրման հարցի շուրջ 103

Արսեն Համբարձումով

Կինոն որպես ազգի մենթալիտետի արտացոլում..... 109

Մարիաննա Տիգրանյան

Թագվորածառ 118

Լիլիթ Միքայելյան

Հայաստանի վաղքրիստոնեական եկեղեցիների և
ամտիկ պալատական դահլիճների
ճարտարապետական առնչությունները 127

Լիլիթ Մարտիրոսյան

Չայների մեղեդային կայուն տարրերի
որոշ բնութագրեր 132

Գոռ Վանյան

Շեքսպիրի «Օթելլոն» Արմեն Գուլակյանի
ռեժիսորական գրառումներում 139

Լիլիթ Մարգարյան

Գեղարվեստական այլախոհությունը 1960-1990-ական թթ.
և հետխորհրդային շրջանի հայ կերպարվեստում 148

Անի Մարգարյան

Մոդեռնիստական, թե՞ պոստմոդեռնիստական
«Ողջաբերդ» նախագիծը 156

Աննա Խաչատրյան

Ջութակի կոմցեբալի ժանրի զարգացման հիմնական
միտումները XX դարի վերջին քառորդում 161

Ջարեհ Ախիկյան

Ադամ Խուդոյանի թավջութակի կոմպերտները 166

Մարինա Հակոբյան

Եղիշե Թադևոսյանի էտյուդները 170

Վարդան Ազատյան

Համաշխարհային արվեստի պատմության
կայացումը և հայ արվեստի պրոբլեմները
XIX դարի Գերմանիայում 175

Մերի Կիրակոսյան

Փանոս Թերլեմեզյանի իր ուսուցիչների և արվեստի մասին 178

Օլյա Նուրիջանյան

Մեկ էջ հայ լարային կվարտետի պատմությունից 182

Նատա Բաղդասարյան

Ժողովրդական երգի խմբերգային մշակումները
XX դարասկզբի հայ կոմպոզիտորական
ստեղծագործության մեջ 188

Քրիստինա Հակոբյան

Մակարավանքի թոչնակերպ զարդաքանդակները 194

Տաթևիկ Ծախկույան

Հայ ավանդական երաժշտական նյութի
կիրառումը Լևոն Աստվածատրյանի
ստեղծագործություններում 199

Նաիրա Շահվաղյան

Ազնիվ Հրաչյայի մրցորդային դերը
(«Քամելիազարդ կինը») 202

Մարիամ Ասատրյան

Հնչյունի վերափոխությունները և նրա օրերտոնային
սպեկտրի պոլիֆոնիկ շերտավորումները
Ավետ Տերտերյանի 2-րդ կվարտետում 208

Տեղեկություններ հեղինակների մասին 214

Պատվեր՝ 169 Տպաքանակ՝ 250

«ՈՍԿԱՆ ԵՐԵՎԱՆԻ» տպագրատուն
Երևան, Մելիք-Ադամյան փ. 1

Дом печати "ВОСКАН ЕРЕВАНЦИ"
375010, Ереван, ул. Мелик-Адамяна, 1



ԵՐԵՎԱՆ 2005