



МЕЖРЕСПУБЛИКАНСКАЯ
НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
ПО ПРОБЛЕМАМ ГРУЗИНО-АРМЯНСКИХ
КУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

Тезисы докладов

Тбилиси — ^{2-4 марта}~~12-15 декабря~~ 1988 г.

7 Арм	
К-65	Межреспубли.
научн. конф. 170 пробл.	
- Арм купот. БЗА-	
Г. А. Писм. 1989.	

МЕЖРЕСПУБЛИКАНСКАЯ
НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
ПО ПРОБЛЕМАМ ГРУЗИНО-АРМЯНСКИХ
КУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

Тезисы докладов

2-4 марта
Тбилиси — ~~12-15~~ декабря 1988 г.

ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ ДОМА АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ («АЙАРТУН») В АСПЕКТЕ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

1. Грузино-армянские связи, имеющие глубокие исторические корни, в 20-е гг. нашего столетия обогащаются новыми формами и тенденциями межкультурных связей, своеобразно выразившимися в деятельности дома армянской культуры в Тбилиси.

Методологическая ограниченность, характерная для 40-х—50-х гг. в интерпретации национальных культурно-исторических явлений, соответственно отразилась и в оценке роли «Айартуна». Инерция такого же подхода замечается в ряде исследований и сегодня, еще раз свидетельствуя о недостаточной изученности вопроса.

2. Выявленные материалы и современные методологические основы исследования дают возможность в контексте исторического развития проследить не только предпосылки создания «Айартуна» (в виде временного комиссариата культурно-просветительских учреждений — «Айкульта», деятельность которого до сих пор не была освещена в специальной литературе), но и историческую перспективность этого очага армянской культуры в деле консолидации армянских творческих сил, определения ее эстетической направленности.

3. Анализ и оценка результатов десятилетней деятельности «Айартуна», а также Союза грузинских работников искусств, их общую культурно-просветительскую деятельность, идейную направленность с широким учетом национальных особенностей проливают свет на своеобразие ряда межкультурных связей Армении и Грузии. Изучение этого вопроса показывает также, что вышеуказанные профессионально-культурные организации являлись непосредственными предшественниками современных творческих союзов Грузии и Армении.

ФОРМИРОВАНИЕ ЖИВОПИСНОГО СТИЛЯ Г. С. ГРИГОРЯНА (ДЖОТТО). ТИФЛИССКИЙ ПЕРИОД

1. Многими узлами связаны между собой культуры Советской Грузии и Советской Армении.

Одним из убедительных примеров тому служит искусство Г. С. Григоряна (Джотто) — яркого представителя старшего поколения армянских мастеров живописи.

2. Для Г. С. Григоряна Тбилиси был родным городом, в котором он родился, учился в Школе живописи и здания, формировался как художник в интернациональной среде. Здесь зрело его мастерство, определилась самобытность творчества армянского художника, обладающего глубоким драматическим ощущением жизни и неповторимым живописным стилем.

В этом городе художник прожил большую часть своей жизни.

3. Многослойны истоки формирования искусства Г. С. Григоряна (Джотто), которые определяют начало собственного пути в искусстве (Джотто, Эль-Греко, Моралес, Сезанн, Пикассо, Дерен, армянская средневековая живопись, народное искусство).

4. Одним из определяющих влияний на формирование творчества Г. С. Григоряна (Джотто) явилось искусство замечательного грузинского художника Нико Пиросманишвили. Особую роль оно сыграло при поисках Г. С. Григоряна (Джотто) синтеза монументальной и станковой живописи.

5. Монументальный строй живописи, система видения Г. С. Григоряна (Джотто) имеет много общего с Пиросмани. Это те черты, которые остаются основополагающими в творчестве армянского художника на протяжении всей его жизни.

6. Творческий путь художника протяженностью в 60 лет делится на три периода. В преклонном возрасте он переехал в Армению. Здесь завершил свою жизнь и творчество в 1976 году.

З. Алексидзе
Тбилиси

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ДУХ И КУЛЬТУРА АРМЕНИИ В ПЕРИОД РАННЕГО ХРИСТИАНСТВА

1. Парадоксально, но наивысшая точка расцвета армянской культуры приходится на эпоху тяжелейших национальных бедствий ее носителя — армянского народа: 1. Армения разделена на две зависимые от Византии и Ирана части. 2. В обеих частях упразднена национальная государственность. 3. Страну сотрясают мощные народные восстания, в которых гибнет почти весь цвет нации.

2. Национальному бедствию страна противопоставила беспрецедентный в прошлом и будущем альянс всех слоев общества. Такое единение народа, правительства и духовенства с целью спасти страну не только физически, но и духовно, породило культуру, которой в будущем на протяжении долгих веков суждено было играть в жизни армянского народа роль модели, достойной равнения и подражания.

И. Бахтадзе
Тбилиси

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР АРМЕНИИ И ГРУЗИИ

1. Если рассматривать формирование национального стиля как непрерывный процесс развития культурного опыта и учитывать многостадийность этого процесса, то важнейшим в широком диапазоне проблем окажется закономерность стилиобразования в аспекте диалектики национального и наднационального (интернационального). Анализируя взаимодействия этих «пар» в исторической динамике, выводятся вопросы:

какова специфика внутреннего соотношения данных категорий на разных ступенях этой динамики; как взаимовлияют национальное и наднациональное на разных уровнях культурно-исторической конкретности; усиливается ли «нагрузка» одной из «пар» как стилиобразующего фактора.

2. Изучая, в свете поставленных вопросов, сложный и многогранный процесс музыкального прогресса Армении и Грузии, как одного из звеньев единого хода развития этих культур, мы сосредотачиваемся на исторических ступенях кардинального обновления стилевых традиций обоих народов. В частности, — ступеней музыкального средневековья и нового времени (период становления национальных школ). Эти стадии особенно четко высвечивают диалектику национального и наднационального, когда актуализацию наднационального как интенсифицирующего фактора ставит сама ситуация этно-стилевого обновления. В первом случае актуализация обусловилась христианизацией культуры, во втором — сильным подъемом национального самосознания.

Исследование двух названных этапов показывает, что наднациональный фактор, участвуя в художественной модификации этнотрадиции, новышает «шкалу активности» собственно национального, что наднациональное суть его внутреннее нестиемлемое качество.

М. Гарнаулашвили
Тбилиси

К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОГО В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ (ГРУЗИНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ ОБ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ)

1. Вторая половина XIX в., особо важный как для грузинской, так и для армянской музыкальных культур период, в значительной степени определила пути дальнейшего профессионального развития и основные эстетические принципы

этих культур. В период подъема национального самосознания, формирования национальной интеллигенции встал ряд проблем дальнейшей судьбы и развития национальной музыки.

В 80-е—90-е годы XIX в. на фоне общественно-культурной жизни Тбилиси широко развернулась творческая деятельность грузинской и армянской интеллигенции, углублению связей между которыми способствовала разработка общих идей, поиски практических решений тех или иных насущных вопросов. Первостепенными из общих для обеих культур проблем явилось собирание и фиксирование народной музыки, пропаганда и утверждение ее в общественной жизни, а также внедрение и расширение профессионального музыкального образования. Эти вопросы стали предметом широкого обсуждения.

2. В этот же период значительно возрастает интерес грузинской общественности к армянской музыке, о чем свидетельствует пресса того времени, отражавшая общность культурных интересов и задач, стоявших перед обоими народами. Поэтому первые же результаты пропаганды армянской народной музыки оказываются поводом для широкого обсуждения передовой общественностью Грузии проблем, встававших перед армянскими музыкальными деятелями. Прогрессивной общественной мыслью особо подчеркиваются важность сохранения самобытности и национального колорита армянского музыкального фольклора и проблема внедрения многоголосия. В грузинской общественной мысли углублялось понимание проблемы использования интонационных достижений в развитии собственных национальных традиций, что, бесспорно, являлось прогрессивным шагом в решении сложных вопросов в период формирования национальных музыкальных школ.

В. Гвахария
Тбилиси

ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА АРМЯНСКИХ ХАЗОВ И ГРУЗИНСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗНАКОВ (IX—XII вв.)

1. В Грузии и Армении до XVIII в. было известно три вида музыкальных знаков: а) IX—XI вв., совпадающие с на-

леовизантийскими; б) XVI в. «Список вариаций», или, как его называют, вид «чрели»; в) музыкальная система для инструментальной и вокальной музыки Иоанна Багратиони, совпадающая с системой Арутина-Тамбуриста и с турецкой системой.

2. Музыкальные сборники IX—XII вв. сохранены: а) армянские в Матенадаране и в других центрах цивилизации; б) грузинские в Институте рукописей АН ГССР им. К. С. Кекелидзе, в Кутаисском историко-этнографическом музее им. Н. Бердзенишвили, на горе Синай в монастыре св. Екатерины в Иерусалиме, на Афоне и т. д. Число песнопений достигает 5200.

3. По текстам из сборника Микаэла Мадреклиш 4300 песнопений, 1127 совпадают с записями XIX—XX в.

4. Кроме хазевых грузинских музыкальных знаков, существовали заимствованные из Византии акфонетические знаки для прозаических текстов.

5. С точки зрения палеографии, хазы и грузинские музыкальные знаки идентичны, но происхождения оба восходят, как это доказывает американский ученый Кауфман, к манихейским знакам VI в., но функционально каждый из них имеет свою национальную специфику.

Р. Гордзениш
Тбилиси

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ О САМОБЫТНОСТИ КУЛЬТУРЫ НАСЕЛЕНИЯ ГРУЗИИ И АРМЕНИИ

1. Древнегреческие источники содержат множество сведений о древнейшем населении Грузии и Армении. Уже Гомер сообщает о легендарном походе аргонавтов в Эйю-Колхиду. Начиная с времен Геродота греческие источники дают множество сведений об Армении. В представлениях греков эпохи классики сложилась оппозиция эллины/варвар, что мешало глубоко воспринимать культуру неэллинического мира.

2. Грузия (Колхиды, Иберия) и Армения, как страны, находившиеся за пределами эллинистической культуры, привлекали внимание греков в первую очередь с торгово-экономической, историкогеографической и этнографической точек зрения. Ситуация несколько изменилась с эллинистической эпохи, когда деление мира на эллинов и варваров фактически лишилось основы. Эллинистический космополитизм способствовал усилению интереса к судьбам и культуре неэллинистических народов, в том числе Грузии и Армении.

3. Анализ греческих сведений позволяет сделать вывод, что самобытность культуры населения Грузии и Армении не оставалась незамеченной греческими авторами, в особенности на уровнях политической и социальной жизни, религии, ремесла. Особенно важно то обстоятельство, что источники указывают на прочность преемственности традиций в культурах народов Закавказья, что дает возможность говорить о формировании сознания культурного суверенитета у Грузии и Армении уже в эпоху античности.

Н. Дмитриади
Тбилиси

ИДЕЙНО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОЗИТОРСКИХ ШКОЛ ГРУЗИИ И АРМЕНИИ

1. Середина XIX столетия — значительная веха в процессе развития национальных музыкальных традиций Грузии и Армении. Это период, когда складывались предпосылки важных перемен в отношении к собственно музыкальному искусству и прогнозировании его дальнейшей судьбы. Для правильного понимания закономерности и необходимости возникновения композиторского профессионализма в конкретной исторической обстановке первостепенное значение приобретает изучение идейных и культурных предпосылок этого явления в грузинской и армянской действительности.

2. Идеи национального и культурного возрождения, выдвигаемые и развиваемые целым рядом представителей грузинской и армянской прогрессивной интеллигенции, направленность их мысли предопределяют конкретность задачи и конечного результата цели развития национальной музыки Грузии и Армении. Овладение знаниями композиторского искусства для достижения и развития собственных музыкальных традиций становится, таким образом, объективной необходимостью на определенном этапе и одной, и другой культур.

3. Осмысление вопросов формирования национальных композиторских школ, являющихся отражением исторически существующих закономерностей национальной культурной ориентации, необходимо для правильного суждения о начальном этапе профессионализма европейского типа в грузинской и армянской музыке. Ясное представление о содержании этого процесса способствует более широкому пониманию проблем сегодняшнего дня в развитии музыкальных культур Грузии и Армении.

М. Казарян
Ереван

РЕАЛИИ БЫТА В ОБРАЗАХ ПОЭЗИИ САЯТ-НОВА

Творчеством Саят-Нова увлекались люди разных профессий: врач и общественный деятель, филолог и историк, певец и музыковед, актер и режиссер, поэт и т. д. Они в течение многих десятилетий проявляли живой интерес к его поэзии, к его жизни и творчеству. Благодаря им мы сегодня знаем, кто таков Саят-Нова, что он хотел от мира и что сам он дал миру.

Однако остается еще немало невыясненных вопросов, и среди них — не привлекавший до сих пор внимания, а именно, отношение поэта к изобразительному искусству вообще и к прикладному искусству в частности.

В его поэтических строках рассыпаны понятия, определяющие многие отрасли и предметы «малых форм» искусства, через которые мы «соприкасаемся» с миром этих предметов,

имея возможность оценить эти реалии быта в простаристе и времени. В песнях Саят-Нова эти понятия и предметы воспринимаются через быт народов Тифлиса второй половины XVIII в. Они предстают в точных художественных образах на армянском, грузинском, персидском, арабском и турецком языках.

В его творчестве бытовые ювелирные произведения и украшения (нотир, кувшин, шкатулка, пояс, серьги и т. д.), драгоценные камни (алмаз, лал, изумруд, рубин, жемчуг и пр) сочетаются в бесконечных вариациях с образом возлюбленной. Вышитые изделия, парча, шелк, бархат, набэчные ткани в его песнях фигурируют как художественные метафоры, определяющие красоту возлюбленной.

Песни Саят-Нова проникнуты глубоким уважением к ковровщикам, к индийским мастерам набойки (каламкар), а также ткачам, ювелирам (заргар), выпивальщикам (зариннапчи). Певцу не только известны, но он и осязает, реально видит и оценивает шедевры прикладного искусства своего времени (французский атлас, венецианскую парчу, трон Надир-шаха, «Товуз», лал шаха Аббаса и т. д.).

Обо всем этом Саят-Нова упоминает не понаслышке или беря «изаймы» из других источников. Он все это видел своими глазами. Более того, он живет в этом мире. Все это — часть его поэтического мира, мира восточного певца. Он ощущает всю красоту этого мира — быта многоликого Тифлиса своего времени: во дворце, на восточном базаре, в многочисленных рядах ремесленников сказочного восточного города.

Благодаря этим образам познаем эстетические ценности быта Тифлиса тех времен и мы.

К. Куция
Тбилиси

СИНКРЕТИЗМ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА В ДРЕВНЕЙ ГРУЗИИ И АРМЕНИИ

1. Центральной фигурой театрального искусства в древней и средневековой Грузии и Армении являлся актер, для

обозначения которого в грузинских источниках употребляются термины *меахпобели*, *мгосапи*, *мутриби* и др., а в армянских — *катак*, *гусан*, *хехкатак*.

2. Отличаясь исключительным многообразием, искусство древнеармянских и древнегрузинских актеров было отмечено эткровенным синкретизмом. По данным грузинских, армянских и персидских источников, они не только исполняли песни различного содержания, вели диалоги и играли на музыкальных инструментах, но также танцевали, «представляли» исполняемое произведение, т. е. мимикой и движениями оттеняли его смысл, усиливая этим его эмоциональное и художественное воздействие на зрителя и слушателя. Таким образом, в искусстве актера теснейшим образом переплетались эстетика мимесиса, слово и музыка.

3. В некоторых случаях в одном лице сочетался актер и драматург, т. е. исполнитель выступал со своим произведением.

Репертуар был богат и разнообразен. Он включал в себя драматические повествования, эпические сказания, ларические песни, шуточные комедийные сценки и т. п.

4. Актерское искусство древней Армении и Грузии вообразило в себя важнейшие виды зрелищной и музыкальной культуры (пение, слово, инструментальное исполнение, мимика, пантомима, танец), тем самым определяя его очевидный синкретизм.

М. Кокланишвили
Тбилиси

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТЕАТРАЛЬНО- ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА АРМЕНИИ И ГРУЗИИ 20-х—30-х ГОДОВ

Зарождение сценографии как специфического вида искусства и в Армении, и в Грузии относится к сравнительно недавнему времени — 20-м—30-м годам XX в. Для понимания

дальнейшего хода развития этого жанра в обеих культурах поиски в первую очередь направляются на выявление особенностей, которыми были отмечены схожие процессы развития.

Выявление этих особенностей театрально-декорационного искусства Армении и Грузии подразумевает два основных тесно взаимообусловленных аспекта: первый — вскрывающий тенденции развития этого вида искусства в Армении и Грузии. Второй связан с выработкой элементов национального стиля, приобретающего актуальность в самом начале формирования, т. е. в 20-е—30-е гг.

На начальном этапе развития театрально-декорационного искусства, когда еще не ставились конкретные задачи выработки национальных основ, ориентация была направлена на использование общепринятых принципов сценографии. Созданные уже на этом этапе произведения сыграли немаловажную роль для формирования индивидуальных творческих стилей. Творчество М. Сарьяна, А. Таманяна, Е. Татевосяна, М. Арутюняна в Армении, П. Оцхели, Н. Гамрекели, Е. Ахвледиани, Т. Абакелия, Д. Какабадзе в Грузии определили перспективы дальнейшего развития национальной сценографии.

Процесс развития и становления национальной специфики в армянской и грузинской сценографии неотъемлем от тех форм взаимодействия, которые выражены в обобщениях национальных традиций обеих культур.

С. Манукян
Ереван

ВОСТОК И ЗАПАД В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛИБЕКЯНОВ

Творчество семьи художников Элибекянов — Вагаршака, Генриха и Роберта — занимает определенное место в художественном процессе современного армянского искусства. Выросшие в Тбилиси, учившиеся в Ереване, Генрих и Роберт Элибекяны в основном сформировались как живописцы в Армении. Их отец, Вагаршак Элибекян, также стал творить в Ере-

ване на склоне лет, однако большую часть своей сознательной жизни провел в Тбилиси. Доклад имеет целью показать, как в творчестве этих трех разных художников претворились черты западноевропейской и восточной культур, традиции тифлисской школы живописи и армянского советского искусства.

1. Художественная жизнь Еревана 60-х—70-х гг.:
 - а. Плюрализм художественных тенденций.
 - б. Сарьяновские традиции и постимпрессионизм,
 - в. Авангардизм,
 - г. Тифлиссские традиции.
2. Тбилиси — город, где скрещивались запад и восток.
3. Формирование и характерные черты творческой индивидуальности каждого из Элибекианов.

Г. Мегрелидзе
Тбилиси

МАТЕРИАЛЫ ТБИЛИССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНО, ОТОБРАЖАЮЩИЕ ГРУЗИНО-АРМЯНСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ

1. Во второй половине XIX в. Грузия была культурным центром Закавказья, где представители интеллигенции разных народов устанавливали творческие связи.

2. Основоположник армянской реалистической драматургии Г. Сундукян жил в Грузии. Он внес огромный вклад в развитие многовековых дружеских отношений грузинского и армянского народов.

Г. Сундукян прилагал немало усилий для укрепления творческих связей между грузинским и армянским театром. В фондах музея имеется множество материалов по сценической истории пьес Г. Сундукяна на грузинской сцене. Необходимо тщательно изучить историю постановки пьесы «Пепо», для чего имеется обширный материал, зафиксированный традициями, продолжающиеся и на советской сцене.

Г. Сундукян был особенно близок с одним из основоположников грузинской реалистической актерской школы В. Абанидзе, который не раз воплощал его героев на грузинской сцене. В фондах музея хранятся воспоминания об этом Н. Зурабнивели, А. Гаспаряна, М. Тумановой.

3. По материалам музейных фондов можно научно проследить всю историю тбилисского армянского театра, начиная с 60-х годов XIX в. до наших дней, а также деятельность Совета армянского драматического общества.

Особое место необходимо уделить участию грузинских актеров в армянских спектаклях. Такие объединенные спектакли укрепляли и продолжают укреплять творческие контакты двух братских народов. По этой теме в музее хранятся архивные материалы Г. Пирумьяна, С. Герсамия, Г. Бухникашвили, Михаила и Марии Тумановых, Екатерины Сундукян.

М. Медзмарианивели

Тбилиси

ГОРОДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ ВАРВАРЫ БЕБУТОВОЙ-ГАБУНИА

1. Пейзажные рисунки заслуженного деятеля искусств СССР В. Бебутовой-Габуния, созданные в конце 1920-х—первой половине 30-х гг. для экспозиции Коммунального музея, изображают дома и улицы старого и нового Тбилиси. Рисунки делятся на три группы. Первую группу составляют пейзажи с изображением жилых домов старого Тбилиси (1929—1930 гг.). Вторую — пейзажи с изображением тбилисских улочек, созданные в 1930—1934 гг. Третья группа рисунков (1935 г.) — «Строительство ИМЭЛа», «Строительство Каляевского подъема», «Строительство Дома правительства» — посвящена актуальной для искусства того периода теме новостроек.

2. При сопоставлении групп рисунков выявляется эволюция в творчестве художницы.

Рисунки В. Бебутовой-Габуния, созданные в 1929—1935 гг. отражают сложность процесса становления грузинского графического пейзажа, напряженность поиска новых тем.

Г. Оганесян
Ереван

О ДРАМАТИЧЕСКИХ ИСТОКАХ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ РИТОРИКИ

1. О соотношении позднеантичной драмы и риторики. О превращении драмы в риторическую ипокризу. О видоизменении античной драмы и театра в эпоху эллинизма и раннего средневековья.

Внутренняя связь позднеантичных и раннесредневековых риториков (Феон Александрийский, Дионисий Фракийский, Афтоний).

2. Теория риторики, унаследованная от поздней античности, в контексте армянской раннесредневековой переводческой литературы. Применение эстетических модификаций как отголосков эллинистической риторической драмы и ипокризы в театральной терминологии в грамматической литературе. Создание армянской терминологии по теории драмы и искусству чтения (анагносис).

3. Об анагносисе (искусство чтения у Дионисия Фракийского) как форме воспроизведения эмоционально-художественного содержания и внутренней интонации текста.

4. О раннесредневековом армянском переводе «Риторики» Феона Александрийского (I-II вв.). Глава XIII, сохранившаяся лишь в армянском тексте, как редкое литературное свидетельство об искусстве актера эпохи позднего эллинизма. Сопоставление искусства актера с искусством анагностика-ритора (чтец-оратор).

5. Взгляд Феона Александрийского на соотношение с видимой формой игры, интонацией и предполагаемыми обстоятельствами в эллинистическом театре. Переживание как прин-

ции воспроизведения воображаемой ситуации и духовного содержания литературного произведения (ситуация как равновеска слова, слово как тень невидимых условий и душевного состояния).

6. Понимание сценической правды у Феофана Александрийского на примере некоего актера Паулоса, по сей день неизвестного историкам театра. Соотношение феофанского понимания риторической речи с Секстом-эмпириком. Определенность слова как опровержение грамматики. Современность данного взгляда.

7. «Трагология» как литературная основа анагноста. Упоминание Феонием Асклепиаса Мирлейского (II-I вв. до н. э.) как автора «трагологий».

8. Понимание ипокриса и усвоение феофанских взглядов у ранневизантийских и раннесредневековых армянских грамматиков (Диомед, Меламнод, Византиец, Давид, Монсей). Отголоски позднеэллинистического искусства у Шекспира. Влияние позднесредневекового грамматического образования Шекспира на понимание искусства актера.

А. Пахлеванян
Ереван

ПРИНЦИПЫ ПОТИРОВАНИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Проблема потирования является одной из важных, основополагающих проблем современной музыкальной фольклористики. Она возникла в эпоху научно-технической революции XX в. и привлекла к себе внимание многих советских и зарубежных исследователей — представителей различных национальных фольклористических школ. Проблема заключается в выработке новой, соответствующей методики потирования, вызванной теми возможностями, которые представляет фольклористу магнитофонная запись народной музыки.

Проблема эта — не из простых, ибо нотация, отражая этапы развития фольклористики, неизбежно обнаруживает принципиально различные подходы к фиксации образов народного музыкального творчества. Речь идет об аудитивном способе нотирования и нотировании с помощью звукозаписывающей техники, их коренном различии, о степени насыщенности таких нотаций научной информацией, о том, насколько несомненно большими возможностями обладает современная нотация, базирующаяся на «беспристрастной» фиксации народной музыки при помощи магнитофонной записи. Появление с использованием в фольклористической практике первых фонографов начался новый этап в развитии фольклористики как науки.

Точная фиксация магнитофоном звучащего оригинала, безусловно, требует по возможности такой же точной, достоверной, детализированной нотации именно данного исполнения со всеми тонкостями звучания. Отсюда и необходимость введения целой системы дополнительных нотных знаков, способствующих достижению большей точности в нотировании.

В век развития сравнительной фольклористики, все более и более раздвигающей границы науки, растет круг проблем, встающих перед исследователями и требующих нового методологического подхода. К числу таких проблем относятся, например, проблемы выявления музыкальных диалектов внутри национальной песенной культуры, определения характерных особенностей всего национального музыкального фольклора и возможности сравнения с соседними сходными или несходными по характеру культурами, проблемы народного исполнительства, природы вариантности, импровизационности, семантики ладо-intonационных и метро-ритмических структур и целый ряд других. Все это предъявляет к нотации новые требования.

Выработка новых принципов нотирования связана с решением таких теоретических задач, как а) осмысление и фиксация микроintonационных нюансов, т. е. характерной для данной национальной фольклорной песенной культуры тембрации естественного строя; б) возможно точнее и объективное отражение ритмики; в) отношение к проблеме тактирования;

г) обязательная фиксация вариантного многообразия звучания фольклорного образца; д) отражение в нотации своеобразия мелизматичности и т. д.

Все это призвано возмозможности достижения оптимальной подробности и информативности нотации.

Е. Привалова
Тбилиси

А. А. БАЖБЕУК-МЕЛИКОВ И ГРУЗИЯ

Имя выдающегося деятеля искусств нашего времени, заслуженного художника Грузинской ССР Александра Александровича Бажбеук-Меликова одинаково дорого как армянскому народу, сыном которого он был по крови, так и грузинскому, которому он принадлежал по духу своему и который взрастил его на глубоких корнях своей культуры — тбилисской городской культуры. Творчество его, оказавшее значительное влияние на развитие живописи Закавказья, наиболее полно отразило такой своеобразный феномен, как «старый Тифлис». Однако наследие его, как, впрочем, наследие каждого большого художника, выходит далеко за пределы узконациональных рамок.

Мастер необычайно талантливый и чрезвычайно самобытный, блестящий живописец, не знавший «заката», он прожил долгую творческую жизнь — с начала 1920-х по конец 1960-х гг. Снадов в его творчестве не было. Была приверженность изначально сложившимся принципам, определенным темам и изображениям, мироощущению. Но в течение лет менялись манера письма, техника исполнения, фактура живописи, колорит — и четко выделяющиеся ступени в его развитии сменяли друг друга, каждая из них — законченный и совершенный этап.

Не знало творчество А. А. Бажбеук-Меликова и старения. И все больше разделяющие нас годы не означают угасания интереса к полному таинству и красоты миру художника. И

все так же велик наш восторг и преклонение перед чудодейственной кистью мастера. Четверть века испытания временем она выдержала достойно, тем самым доказав еще раз, что искусство подобного уровня ему неподвластно.

Д. Ревия
Тбилиси

ГРУЗИНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. И ВОПРОСЫ АРМЯНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

1. Грузинская тема в творчестве армянских художников изначально оказывается одной из наиболее интересных. Это не есть проявление чисто художественных интересов, так как отражает более глубокие, исторически выработанные идейно-эстетические традиции.

2. Тот факт, что грузинская общественность всегда отзывалась на все явления армянского изобразительного искусства, духовно его поддерживая, по сути выявлял позицию грузинской общественной мысли по вопросу национальных взаимосвязей. В то же время вскрывалась концепция межкультурных связей, которую разрабатывала грузинская эстетическая мысль эпохи. Вопрос армянской живописи не отрывался от проблем армянской культуры того времени и рассматривался ею в общем контексте. Грузинская пресса («Дрозба», «Квали», «Иверия», «Циобис нурцели» и др.) всемерно способствовала пропаганде армянской культуры. Вносили свою лепту в это дело И. Чавчавадзе, А. Церетели, П. Умикашвили, С. Месхи, Г. Церетели и др. Грузинские «шестидесятники» рассматривали общественно-культурные процессы в свете единой идеи национального прогресса.

3. В этот период грузинская и армянская интеллигенция ясно осознавали необходимость развития национального художественного искусства, и каждый шаг в этом направлении расценивался с точки зрения будущего. И не случайно поэто-

му в центре особого внимания оказывается Г. Банинджян — крупный армянский художник. В ту пору свой индивидуальный почерк вырабатывали близкие в своем творчестве и к грузинским мотивам С. Нерсисян, В. Суренинц, Г. Шарбабчян, В. Ходжабегов и др.

Высказанные в грузинской прессе взгляды на их искусство способствовали и подготовке основ искусствоведческой критики, вырабатывая тем самым перспективы развития этой отрасли.

Принесение вопросов армянского изобразительного искусства в орбиту интересов грузинской общественной мысли отражало содержание национально-культурной программы грузинской и армянской интеллигенции.

М. Саркисян

Ереван

УЧАСТИЕ ГРУЗИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ В РАЗВИТИИ АРМЯНСКОЙ ГАЗЕТНО-ЖУРНАЛЬНОЙ ГРАФИКИ

В истории художественного оформления армянской периодической печати последней четверти XIX и начала XX в. значительную роль сыграли грузинские художники Г. Татинвили, В. Киладзе, К. Месхи (Месхнев) и др.

Основоположник грузинской реалистической графики Григор Татинвили (1838—1911), начиная с 1883 г. выполнял для армянского детского журнала «Агбюр» («Родник») многочисленные заставки, концовки, заглавные буквы, вишетки и несколько иллюстраций на литературные темы. Основные мотивы его украшений — растительные: листья деревьев, цветы, виноградные лозы, ветви, а иногда изображения птиц, насекомых, плодов, животных, составленные из них компактные графические композиции. В 1899 г. он издал альбом художественно оформленных букв армянского алфавита под заглавием «Тетрадь армянских букв для вышивки гладью» с надписью на армянском языке: «Рисовал и гравировал Г. Та-

тишвили». Литографировал К. Месхи. В альбоме представлены три группы орнаментированных букв — от формы простой до украшенной более сложными композициями. В этих графических работах Г. Татишвили проявил себя мастером композиции малых форм. Характерны четкость рисунка, точность и выразительность образов. В 1890-е гг. Г. Татишвили выступает и на страницах армянского еженедельника «Ардзаганк» («Эхо»), помещая там свои ксилографии. Примечательны его гравюры на темы произведений живописца А. Шаминяна, в частности ксилография «Защитник города Тифлиса доброволец солдат-армянин во время нашествия Махмед-хана». Г. Татишвили сумел сохранить и убедительно воспроизвести в гравюре типичный образ добровольца, горжанина-воина конца XVIII в.

Художник В. Киладзе в 1913 г. выступил с жанровыми, политическими карикатурами и дружескими шаржами на страницах сатирического журнала «Махлас». Он же оформлял титульный лист журнала с жанровой сценкой и фигурами старого кинто и женщины. В плане гротеска решена многофигурная композиция «Рождение Махласа», передающая радость и протест представителей разных слоев общества по поводу появления на свет сатирического журнала. Выразителен юмористический рисунок, посвященный известному артисту Ваграму Паназяну. Впряженный в четырехколесный фургон, Паназян при помощи поклашников с трудом тащит большую, тяжелую поклажу, полную книгами известных драматургов. Рисунок намекает на гастроль Паназяна в Тифлисе 1913 г., когда артист за короткое время сыграл подряд много разных ролей в спектаклях: Гамлет, Отелло, Дон Жуан, Кин, Абег (Л. Шант «Старые боги») и др. Рисунок несет в себе некоторые элементы критики. Привлекает внимание также дружеский шарж, изображающий острые споры Ал. Ширванзаде с редактором газеты «Мшак» Аракеляном. Из политических работ В. Киладзе, опубликованных в этом журнале, выделяется изображающая резню армян. Для усиления впечатления и убедительности художник применил в рисунке цвета — красный, голубой и черный. Рисунок осуждает геноцид армянского народа и выражает братское сочувствие к армянам.

Грузинский литограф К. Месхи (Месхиев) выполнил для печатания в местных журналах ряд литографий с картин живописцев Г. Башинджагяна, В. Параджяна, Д. Октояна, графических работ С. Согомоняна, с рисунков «Художественный альбом портретов армянских деятелей» художника П. Тер-Асатуряна и других. Благодаря литографиям К. Месхи произведения армянских художников через периодическую печать стали достоянием широких масс. О ряде произведений, подлинники которых не дошли до нас, мы узнаем по его литографиям.

Таким образом, творческое участие грузинских художников в издании армянской периодической печати содействовало обогащению и развитию газетно-журнальной графики Армении конца XIX — начала XX вв. Одновременно армянская периодическая печать открыла широкий простор для плодотворной деятельности и выявления творческих способностей грузинских художников-графиков. Это имело положительное значение для укрепления дружбы армянского и грузинского народов в области изобразительного искусства.

Р. Сирадзе

Тбилиси

К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕЛЛЕКТУАЛИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА В СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

1. Интеллектуалистическая концепция в средневековье имела две предпосылки. С одной стороны наследовались традиции античных теорий, с другой — библейская идея, согласно которой «премудрость создала себе дом» (Книга притчей Соломоновых, 9.1). Поэтому эстетическое понимается как интеллектуалистический феномен, интеллектуалистическая структура, опирающаяся на «мудрость».

2. Исходя из этого, в средневековых теологическо-философских трактатах наличие эстетического усматривалось даже в самой «чистой» философской мысли, логических суждени-

ях, дефинициях. Эстетическое выражается в формах «второго моделирования» мысли, которое возводит мысль к божественной мудрости. Формой второго моделирования у Давида Анахта становится число, которое «украшает мысль» божественной символикой и делает ее эстетической. У Иоанна Петрици формой подобного моделирования становится двуплановость логических определений. Свободные философские спекуляции Иоанна Петрици дают возможность легко вписывать их в художественный контекст последующей грузинской поэзии.

3. Художественные образы средневековой литературы строились не только на эмоциональной основе, но и как интеллектуалистические структуры. В этом отношении много общего имеют литературы, входящие в восточно-христианский культурно-исторический регион.

Н. Степанян

Ереван

СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ — ХУДОЖНИК

1. Выставки работ С. Параджанова в Тбилиси (1985) и Ереване (1987—1988).

2. Характер выставочного показа: игровой характер экспозиции, элементы «хенчпинга».

3. Анализ произведений:

а. Сумма реалий как материальная основа создания принципиально нового объекта пластического искусства.

б. Соединение особенностей скульптуры, живописи, декоративных искусств и зрелищных видов искусства в одном объекте. Синтетический характер объектов, их глубоко новаторский характер.

в. Мотивы народного искусства (городского лубка в первую очередь), специальная профанация широко известных произведений мирового искусства («Даная» и пр.).

г. Широкое использование коллажа как своеобразное применение принципов монтажа, используемых в кинематографе, в

объекте пластического искусства и как одно из слагаемых художественного эффекта.

д. Активизация культурной и чисто бытовой памяти зрителя путем включения в структуру объектов привычных деталей («Воспоминание о войне», «Бабушкино ореховое варенье», «Памяти Фаберже» и пр.).

е. Серия образов мировой литературы, овеществленная в коллажах, как своего рода творческая лаборатория кинорежиссера («Тамара» и пр.). Личная культурная память и художественный кругозор как основа для отбора и комбинации элементов, входящих в структуру произведений.

4. Произведения С. Параджанова в области пластических искусств — ключ к расшифровке его режиссерского метода.

5. Современный характер пластического наследия С. Параджанова и некоторые европейские аналоги.

Н. Тагмизян
Ереван

ХАЗОВЫЕ ЗАПИСИ КАК ИНВАРИАНТНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Материалы по изучению средневековой армянской системы певческих знаков—хазов, накопившиеся в течение последних нескольких десятилетий, в настоящее время дают нам основание ставить новую задачу: осмысление целостных хазовых записей как инвариантных основ музыкально-поэтических произведений.

Эти инвариантные основы требовали исполнительской конкретизации, что осуществлялось посредством воплощения одного из возможных вариантов соответствующего произведения, мыслимых в данное время, в данном духовном центре и данным певцом. Это предполагало известную свободу исполнительского истолкования отдельных певческих знаков, пере-

ходов от одного знака к другому, различных групп знаков и целостных хазовых записей.

При этом певец сознательно или подсознательно учитывал ряд условий, диктуемых контекстом пространственного, временного, а также социального развития родной ему музыкальной культуры.

Контекст в широком смысле — это прежде всего национальный стиль музыки и ее исполнения. В более узких значениях — это та или иная крупная школа армянского духовного искусства (связанная с Киликией, центральной Арменией); те или иные местные традиции, относящиеся к различным монастырям и кафедральным соборам; личные вкусы и склонности самого певца; далее — музыкальный глас произведения, его жанр, его темп и, наконец, конкретная часть и конкретный фрагмент монодии.

Импровизационная, фактически, свобода исполнительских конкретизаций музыкально-поэтических произведений играла большую роль, особенно в период раннего средневековья, когда в Армении не бытовала еще (а в VIII—IX вв. не была широко распространена) система хазовых знаков пения и когда инвариантные основы монодий представляли собой литературно-музыкальные тексты с гласовыми обозначениями. Гласы армянской монодии, которые обозначались на полях певческих сборников, отличались значительной импровизационной раскованностью как в плане реализации внутрिलाдовых и межладовых отношений, так и на уровне творческого воспроизведения главнейших элементов мелодического компонента — типовых попевок.

После широкого распространения системы хазов роль импровизационного начала стала более осознанной, но отнюдь не менее значительной, если иметь в виду лучшие времена процветания армянской музыки — эпоху зрелого феодализма в центральной Армении и Киликии (с X по XV вв.).

Хазовое письмо в условиях вариантной множественности мелодического содержания средневековых армянских духовных песнопений, с одной стороны организовывало то русло, по которому должна была реализоваться импровизация, а с другой — возбуждало интуицию и фантазию певцов своими при-

чуждыми формами фактуры, ставшими символами, вдохновляло и как бы вводило их в мир идеальной красоты, интеллектуальной любви и сакральной лирики.

М. Тер-Симонян
Ереван

АРМЕН ТИГРАНЯН И ГРУЗИЯ

Дух интернациональной дружбы всегда отличал взаимоотношения народов Армении и Грузии. Наряду с другими сферами, он особенно отчетливо проявился в области музыкальной культуры, где интернациональные связи имеют глубокие и прочные традиции. Они обусловлены многовековым добрососедством, живой преемственностью национальных культур, питающих творчество многих музыкантов прошлого и настоящего.

Одним из выразительных символов этой преемственности является творчество классика армянской музыки Армена Тиграняна, автора первой национальной народно-реалистической оперы «Ануш». Выросший и сформировавшийся в Александрополе (ныне Ленинакан), одном из наиболее самобытных городов Армении, А. Тигранян существенную часть жизни прожил в Тбилиси. И, естественно, в его музыке, глубоко пропитанной богатыми и многообразными истоками родной музыкальной культуры, отчетливо слышно интонационное и ритмическое своеобразие тифлисского городского фольклора, этой самобытной ветви закавказской музыкальной культуры. Можно утверждать, что на формирование композиторского облика А. Тиграняна существенное влияние оказали как многослойная национальная музыкальная культура, в частности богатый фольклор Александрополя, так и тифлисская городская музыка, в которой сфокусировался своеобразный общекавказский музыкальный стиль.

В Тифлисе А. Тигранян прожил сначала восемь лет (1894—1902), получив там основы музыкального образова-

пия, затем в 1914 г. переехал на постоянное жительство. В то время Тифлис был видным центром закавказской культуры и в нем сосредоточились лучшие силы армянской интеллигенции, в частности — музыкальной. А. Тигранян органично включился в творческую и организационную деятельность, работая в Правлении Армянского музыкального общества, ведя интенсивную педагогическую и хормейстерскую деятельность. Он устанавливает тесные дружеские и творческие контакты с грузинскими композиторами, становится одним из активных членов Союза композиторов Грузии.

Возрастает и его творческий потенциал. Им создается немало произведений на грузинскую тему (песни, обработки, танцевальная сюита), которая наиболее яркое воплощение получила в его историко-героической опере «Давид-Бек». В опере представлены образы двух народов-соседей, создан величественный «Грузинский акт», ярко выражена идея дружбы между армянским и грузинским народами. Опера «Давид-Бек» заняла значительное место в советском многонациональном оперном творчестве, стала высшим олицетворением духовной связи выдающегося армянского композитора с грузинской музыкальной культурой.

Н. Хачатрян
Ереван

О ПЕРСПЕКТИВАХ РАННЕГО «ТИФЛИССКОГО» ПОРТРЕТА

Синтетичная структура тифлисского городского портрета первой половины XIX в. уже в сути своей предполагает реальные потенции к дальнейшей жизни в тех или иных стилевых и типологических модификациях или, по крайней мере, в качестве тенденций.

Однако анонимных (в большинстве своем) портретистов, основавших новую жанровую традицию, а также наиболее яркого из них — Акона Овиатяна младшего (1806—1881) пос-

тигла, как мы знаем, достаточно частая участь мастеров переходного времени. — их искусство не получило непосредственного продолжения. И в определенном отношении явление это можно считать закономерным.

Ранний тифлисский портрет в своей кульминационной точке — овнатаянговской портретницей решил собой принципиальную задачу перехода к новому художественному мышлению, перехода от творческой имперсональности к узнаваемому художническому почерку (приобрел многие другие черты изобразительной культуры нового времени), то есть в этой функции он оказался самодостаточным и в своей своеобразной переходной форме продолжения иметь не мог. Изысканный синкретизм восточных и западных компонентов, составляющий феномен искусства Овнатаяна, оказался рецессивным признаком для последующих поколений.

В середине и третьей четверти XIX в. структура тифлисского портрета как бы расслаивается и дает жизненный импульс двум самостоятельным художественным формованиям — профессиональной живописи и примитиву (городскому).

Еще связанная с овнатаянговскими портретными традициями местная (Тбилиси) профессиональная ветвь середины и третьей четверти XIX в. при своем внешнем академическом благополучии характеризуется заметной живописной сухостью, образной маловыразительностью.

В конце XIX в. грузинская и армянская профессиональная живопись, выходя на широкую арену, как известно, влияет в русские и общеевропейские художественные процессы, а местная портретная традиция в ней и вовсе затухает.

В истории примитива в Закавказье, генетически связанном с тифлисским портретом и имеющим близкую ему природу, судьба «овнатаянговской» традиции оказалась более самостоятельной и длительной.

Духовная близость к искусству тифлисского мастера часто определяла поэтический характер примитива, его своеобразный антибытовизм.

Говоря о примитиве, необходимо помнить также о тех связях, в которые вступили живопись и фотография в XIX в.

В конкретных условиях Тбилиси дагерротипия, вывезенная из Европы, со своими общепринятыми профессиональными приемами, испытала чувствительное влияние своего рыночного конкурента—живописного портрета первой половины XIX в. Композиционные нормы фотографии ориентировались на уже сложившуюся культуру портрета, поскольку не было особой нужды ломать установившуюся привычку к такого рода портрету.

Очень скоро занявший рынок, фотография, однако, сама начала воздействовать на живопись, ее образное и композиционное мышление. Результатом этой, как бы «обратной», связи явилась группа произведений, которую наиболее полно можно представить знаменитый портрет семьи П. Э. Мухран-Батони¹.

Конец XIX—начало XX вв. характеризуется появлением новой, если можно сказать, лирической линии в примитиве, которая возродила многие концептуальные и образно-художественные особенности ранней портретной традиции на новом типологическом и историческом уровне. В частности, в творчестве Нико Пирсманнивили мы найдем давно «задержанные» в народной художественной памяти статуарность портретных образов, их внутреннюю самозавершенность, пристрастие к восточной метафорике, «орнаментальную» красочность, печально-лирическую интонацию и, безусловно, юмор.

Воспримем достаточно важную нереализованную перспективу интересующей нас традиции. Главной заслугой последней нам представляется то, что она не просто связала прошлое с настоящим, но и, что очень важно, предложила первую художественную модель нового искусства, в которой восточный пластический компонент являлся принципиальным элементом, равноправным с западным, тем самым ею утверждался первоначальный национальный путь.

Модель эта не была использована в своем так сказать чистом виде. Однако вся логика художественных процессов XX в. в нашем регионе подтвердила ее концептуальную состоятельность.

¹ Портрет семьи П. Э. Мухран-батони, 1862 г., Государственный музей искусств Грузии.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Абесадзе Н. В. Историческая роль Дома армянской культуры («Айартун») в аспекте межкультурных связей . . .	3
Айвазян М. А. Формирование живописного стиля Г. 'С. Григоряна (Джотто). Тифлисский период	4
Алекендзе З. Н. Национальный дух и культура Армении в период раннего христианства	5
Бахтадзе Н. В. Методические вопросы истории музыкальных культур Армении и Грузии	5
Гарнаулашвили М. Л. К проблеме национального в процессе формирования профессиональных школ (грузинская общественно-эстетическая мысль об армянской музыкальной культуре)	6
Гвахария В. А. Вопросы генезиса армянских хазов и грузинских музыкальных знаков (IX—XII вв.)	7
Гордизани Р. В. Древнегреческие источники о самобытности культуры населения Грузии и Армении	8
Димитриадис Н. Б. Идеино-культурные предпосылки формирования композиторских школ Грузии и Армении	9
Казарян М. М. Реалии быта в образах поэзии Саят-Новы . . .	9
Куция К. К. Синкретизм актерского искусства в древней Грузии и Армении	11
Кокिलाшвили М. Ш. О некоторых особенностях театрально-декорационного искусства Армении и Грузии 20-х—30-х годов . . .	12
Манукян С. С. Восток и Запад в творчестве Элибекианов . . .	13
Мегрелидзе Р. Н. Материалы Тбилисского государственного музея театра, музыки и кино, отображающие грузино-армянские театральные взаимосвязи	14
Медзмарианишвили М. ИК. Городские нейзаки Варвары Бебутов-ой-Габуния	15

Оганесян Г. В. О драматических истоках раннесредневековой армянской рпторики	16
Нахлевания А. А. Принципы нотирования народной музыки на современном этапе развития фольклористики	17
Привалова Е. Л. А. А. Багбеук-Меликов и Грузия	19
Ревия Д. И. Грузинская общественная мысль второй половины XIX в. и вопросы армянского изобразительного искусства	20
Саркисян М. С. Участие грузинских художников в развитии армянской газетно-журнальной графики	21
Сирадзе Р. Г. К вопросу об интеллектуалистической концепции искусства в Средневековье	23
Степанян Н. С. Сергей Праджанов — художник	24
Тагмизян Н. К. Хазовые записи как инвариантные основы музыкально-поэтических произведений	25
Тер-Симонян М. Н. Армен Тигранян и Грузия	27
Хачатрян Н. А. О перспективах раннего «тифлисского» портрета	28