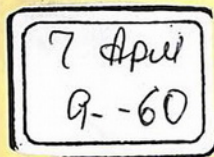


ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիա
Արվեստի ինստիտուտ



**Ակադեմիկոս
Ռուբեն Զարյանի
ծննդյան 90-ամյակին նվիրված
գիտաժողով**

Ձեկուցումների թեզիսներ

Երևան, 14-17 սեպտեմբերի 1999 թ.

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
Երևան 1999

7 APR	
7-60	Գրքահան
Եւ. Ռ. Զարչյան	Շէնք
90-ԱՄՅԱԿԻՆ:	
1-1	1996:

ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիա
Արվեստի ինստիտուտ

Ակադեմիկոս
Ռուբեն Զարյանի
ծննդյան 90-ամյակին նվիրված
գիտաժողով

Ձեկուցումների թեզիսներ

Երևան, 14-17 սեպտեմբերի 1999 թ.

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
Երևան 1999

ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ

Կազմկոմիտե

Նախագահ – ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրենի գիտական գծով
տեղակալ, արվեստագիտության թեկնածու՝
Գ.Շ.Գյոդակյան

Նախագահի տեղակալ – ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտնական
քարտուղար, արվեստագիտության թեկնածու՝
Ա.Վ.Ադասյան

Անդամներ – Խոտաբաշյան Կ.Է. - արվեստագիտության թեկնածու
Հասարակության Մ.Մ. - ճարտարապետության դոկտոր
Ղազարյան Վ.Հ. - արվեստագիտության դոկտոր
Պիկիչյան Հ.Վ. - ավագ գիտական աշխատակից

Национальная академия наук РА
Институт искусств

Научная конференция,
посвященная 90-летию со дня рождения
академика Рубена Заряна

Тезисы докладов
Ереван, 14-17 сентября 1999 г.

Издательство "Гитупон" НАН РА
Ереван 1999

Оргкомитет

Председатель – зам. по науке Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения Геодакян Г.Ш.

Зам. председателя – ученый секретарь Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения Агасян А.В.

Члены оргкомитета – Асратян М.М. – доктор архитектуры
Казарян В.О. – доктор искусствоведения
Пикичян Р.В. – старший научный сотрудник
Хулабашян К.Э. – кандидат искусствоведения

Խոսք Ռուբեն Ջարյանի մասին

Ռուբեն Ջարյանի վաստակի, կյանքի ու գործի կշիռն այնքան մեծ է, այնքան նշանակալի, որ դժվար է միանգամից բնութագրել և գնահատել:

Մեր խնդիրը դյուրացնելու համար երևի ճիշտ կլինի նրա գործունեությունը բաժանել երկու ճյուղի:

Մեկը՝ սեփական գրվածքները, ուսումնասիրությունները, իր իսկ հեղինակած գրքերն ու հոդվածները:

Մյուսը՝ իր կատարած դերն իբրև գիտության, արվեստագիտության, գրական-գեղարվեստական կյանքի կազմակերպչի:

Երկուսի մեջ էլ՝ շուրջ ու շնորհալի, արգասավոր և արդարամիտ:

Ճիշտն ասած, ես նույնիսկ չգիտեմ, թե դրանցից որն է ավելի ծանրակշիռ, առավել նշանակալի ու գնահատելի: Կուզենայի, որ օգնեք ինձ: Ես ներկայացնեմ՝ դու՛ք որոշեք:

Դեռ նախքան երկրորդ համաշխարհային պատերազմը. «Ռ՞վ է Խաչատուր Աբովյանը» հոդվածաշարը, «Վերք Հայաստանի» վեպի խորհրդային առաջին հրատարակությունը, «Աբովյանի կյանքը» ուսումնասիրությունը, իր դիսերտացիոն աշխատությունը՝ «Աբովյանի «Նախաշավիղը» և նրա պատմությունը» վերնագրով: Դեռ պատանի՝ ես լավ հիշում եմ այն խանդավառությունը, որ հասարակության մեջ առաջ բերին Ջարյանի աբովյանագիտական աշխատություններն ու գեկուցումները: Ուրիշ էր աբովյանագիտությունը մինչ այս բոլորը, ուրիշ էր հետո: Շարունակեմ թվել. Վրթանես Փափազյանի երկհատորյակի, Նար-Դոսի երկերի յոթ հատորի, Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների գրքի հրատարակությունները, Մունդուկյանի երկերի գիտական հրատարակության առաջին երեք հատորի պատրաստումը՝ տեքստաբանական հմտալից աշխատանքներ, Բակուրցի երկերի մի հատորյակի ընդարձակ առաջաբանը: Ապա նաև՝ «Սիրանուշ» մեմագրությունը և Պետրոս Արամյանին նվիրված երկհատոր ուսումնասիրությունը: Շեքսպիրագիտության մեջ՝ «Էջեր հայկական շեքսպիրապատումից» երկու հատորը, որի մեջ ամփոփված են հեղինակի նախասիրության և շատ տարիների մտորումների արդյունքները:

Շա՛տ են Ռուբեն Ջարյանի մեծ ու փոքր գրքերն ու աշխատությունները: Բայց կա մի ասպարեզ, ուր նա արժանի է ամենաբարձր գնահատության, ձեռք բերած արդյունքներով համարժեքը չո-

մեցող: Հուշագրության, հայ մեծուարային գրականության ասպարեզը: Նրա «Հուշապատմի» երեք հատորը և «Մայրամուտից առաջ» հուշագրության երկու հատորն իրենց գեղարվեստական, առավել ևս ճանաչողական արժեքով մի առանձին տեղ են գրավում մեր գրականության մեջ: Զիչ է ասել հուշագրություն, այդ հատորները հայ գրականության և արվեստի վերջին կես դարի պատմության հանրագիտարանն են իրենց ոչ միայն զխավոր, այլև, որ ավելի կարևոր է՝ երկրորդական, մինչև իսկ երրորդական գործող անձերով: Դրա համար մենք պարտական ենք հեղինակի ոչ միայն գրական անուրանալի տաղանդին, այլև կյանքի նախանձելի պատմությանը, մի մարդու, որ իր ձեռքերի ակերին պահում էր Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Բակունցի, Չարենցի, Իսահակյանի, Աբեղյանի, Ջուրյանի, Դեմիրճյանի մամա մարդկանց ձեռքերի ջերմությունը:

Եվ այդ հինգ հատորները իրենց ճանաչողական-աղբյուրագիտական արժեքը կպահպանեն, ավելին՝ զնալով կմեծացնեն այնքան ժամանակ, որքան գոյություն կունենա հայ գեղարվեստական մշակույթը:

Ի՞նչ նախանձելի գրական ճակատագիր:

Այսքան մեծ է Ռուբեն Ջարյանի սեփական ստեղծագործական վաստակի կշիռը:

Գանք մյուսին՝ կազմակերպչականին: Ռուբեն Ջարյանը լավ գրիչ ուներ և գրական տաղանդից բացի ուներ նաև վարչական տաղանդ, գործ կազմակերպելու, մարդկանց տեղից շարժելու, գործի մեջ քաշելու, նրանց ներքին հնարավորությունները հայտնաբերելու, արթնացնելու, մեջտեղ բերելու հազվագյուտ տաղանդ:

Նա կյանքում երեք մեծ պաշտոն է վարել՝ երեքն էլ արգասավոր. Հայպետհրատի գեղարվեստական գրականության բաժնի վարիչ (1938-47), «Սովետական գրականություն» ամսագրի խմբագիր (1941-43), Հայաստանի Գիտությունների ակադեմիայի արվեստների տեսության և պատմության սեկտորի, ապա և Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն (1953-87): Վարչական աշխատանքից ավելի, շահտ ավելի, դրանք Ջարյանի համար եղել են գրականություն և արվեստաբանություն կազմակերպելու թանկ հնարավորություններ: Ասում ենք գրականություն, որովհետև նա է ասպարեզ գալու և հաստատվելու հնարավորություն տվել այնպիսի գրողների, ինչպիսիք են Վիգեն Խչումյանը, Մարտ Մարգարյանը, Անահիտ Սահինյանը, Գևորգ Էմինը, Պարույր Սևակը: Եվ բոլորն այս գեղեցիկ իրողությունը խոստովանել են սիրով ու երախտագիտությամբ:

Ուրիշների առաջ ճամփա բացելու, ուրիշներին մտահղացումներ տալու, գործի մղելու կիսքը երբեք չլքեց Ջարյանին: Ես դրա ոչ միայն ականատեսն եմ եղել, այլև «գոհը», իր հողորդներով դառնալով մի քանի գրքի հեղինակ ու նաև իր փոխնորդը Արվեստի ինստիտուտում:

Եթե մենք ունենք հայ թատրոնի երկարամյա պատմության տարեգրության մեծաթիվ հատորները, ապա Բաբկեն Հարությունյանը դրանք ստեղծել է Չարյանի ստիպումով: Եթե մենք ունենք Գառնիկ Ստեփանյանի «Ռուվագի» արևմտահայ թատրոնի պատմության» եռահատոր փայլուն աշխատությունը, հեղինակի կյանքի գործը, ապա դա ևս՝ Չարյանի մոման շնորհիվ: Այս շրջան շատ երկար է: Սուրեն Աղաբաբյանը Չարենցին նվիրված երկու հատորը գրեց Չարյանի դրամամբ: Հենրիկ Հովհաննիսյանը «Հայ միջնադարյան թատրոնը» գրեց նրա մոլումով, Սերիկ Դավթյանը կիրառական արվեստին նվիրված աշխատությունները՝ նույնպես:

Մի անգամ Չարյանն ասաց. «Երբ իմ մոլումով, իմ հուշերով դուք գիրք եք գրում, ինձ այնպես է քվում, թե ես եմ գրում: Դուք իմ գրքերն եք գրում, որ ես չեմ հասցրել: Ի՞նչ տարբերություն»:

Ի՞նչ ազնվական, առաքինի, գեղեցիկ հոգեբանություն:

Գիտության, արվեստագիտության, շեքսպիրագիտության կազմակերպիչն էր Չարյանը. մի աննկուն նախածոնող ոգի: Ամենքը գիտեն, թե այդ ոգին ինչ անփոխարինելի դեր խաղաց Արվեստի ինստիտուտի ստեղծման մեջ, շեքսպիրագիտական կենտրոնի, շեքսպիրյան հազվագյուտ գրադարանի, Իտալիայում և Հայաստանում հայ արվեստի միջազգային գիտաժողովներ հրավիրելու գործում, սփյուռքահայ և օտարազգի գիտնականների հետ կապեր հաստատելու և ուրիշ շատ գործերում:

Հիմա դուք որոշեցեք՝ Ռուբեն Չարյանի սեփական ստեղծագործական վաստակն է ավելի ծանրակշիռ, թե՞ գիտական-հասարակական-կազմակերպչական գործունեության արդյունքը: Դենք կշեռքի երկու նժարին: Ո՞րը կլինի ավելի ծանր: Ես որ չեմ կարող ասել, երկուսն էլ ծանր են ու ծանրակշիռ:

Կա որևէ արժեք գնահատելու ընդունված մի ձև: Մի պահ պատկերացնել, թե ինչ պարսպ տարածություն կբացվի այս կամ այն երևելի մարդու արած գործերի բացակայության դեպքում: Ռուբեն Չարյանի պարագայում՝ մեծ, շատ մեծ: Եվ նա իր երկարամյա կյանքում լցրեց, հագեցրեց այդ տարածությունն իր անդուլ գործունեությամբ: Դրա համար մենք հավիտյան երախտապարտ ենք նրան:

Եվ մեր այս հոբելյանական գիտաժողովը դրա մի վկայությունն է:

Լևոն Հախվերդյան

Տիգրան Չուխաճյանի «Ջեմիրեն» օպերան

Հայ երաժշտական իրականության մեջ անդրանիկ հեքիաթ-օպերան՝ Տ.Չուխաճյանի «Ջեմիրեն» ստեղծվել է 1891-ին, բեմադրվել Կ.Պոլսում 1893-ին ֆրանսիական, իսկ 1898-ին իտալական քատերախմբերի ջանքերով, այնուհետև հանրապի մոռացության է տրվել։ Օպերայի լիբրետոն արաբական հեքիաթի հիման վրա թուրքերեն կազմել է Տ.Գալենճյանը, իսկ իտալերեն ու ֆրանսերեն թարգմանել Պ.Ամենդյանը։ Ե.Չաքենցի անվան գրականության և արվեստի բանգարանում պահպանվող Չուխաճյանի արխիվում կա օպերայի երեք կավիթ (երկուսը՝ ֆրանսերեն, մեկը՝ իտալերեն), մեկ պարտիտուր (հայատառ թուրքերեն) և չորս լիբրետո (երկուսը ֆրանսերեն, մեկը՝ իտալերեն, մյուսը՝ ռուսերեն)։

«Ջեմիրեն» Չուխաճյանի բարձրագույն նվաճումներից է, ուր նրան հաջողվեց երաժշտական լեզվի բոլոր տարրերը ենթարկել դրամատուրգիական մտահղացմանը։ Կոմպոզիտորը կտրականապես հրաժարվում է համարային սկզբունքից. օպերայում երաժշտության անընդհատ զարգացումը համապատասխանում է դրամայի զարգացմանը։ Դրանից չի հետևում, թե օպերայում արիտգային-երգային էպիզոդներն իսպառ բացակայում են։ Երբ գործողության զարգացումը պահանջում է, հայտնվում են և՛ մենախոսություններ և՛ անսամբլներ, որոնք հեղինակը օրգանապես ներմուծում է գործողության մեջ։ «Ջեմիրենի» երաժշտական դրամատուրգիան բաղկացած է իլյարից բխող, իրար հետ օրգանապես կապված միջանցիկ զարգացմամբ տեսարաններից։

Միջանցիկ զարգացման սկզբունքը կիրառելու համար Չուխաճյանն օգտվում է հետևյալ հնարքներից.

1. տեսարանները միավորվում են «իլյադության» մոտիվի միջոցով (N4-N5)
2. որևէ տեսարանի վերջում հանդես եկած նոր թեմատիկ նյութն ընկալվում է որպես հաջորդ տեսարանի սկիզբ (N14-N15, N15-N16)
3. տեսարանների միջև տեղավորված է նվագախմբային կապող հատված, ուր կատարվում է անցում և տոնայնապես նախապատրաստվում է հաջորդ տեսարանը (N3-N4)
4. տեսարաններն իրար են հաջորդում առանց ընդմիջման՝ attacca (N4-N5)
5. տարածության վրա ստեղծելով թեմատիկ կամուրջներ, գործողության ներսում մի քանի տեսարաններ միավորվում են մեկ մեծ տեսարանում (N19-N20, N2-5)

Օպերայի կարևոր առավելություններից է մեղեդային հարստությունը: Կարծեր առատության եղջյուրից իրար ետևից թափվում են լայնահուն, կանտիլենային ու դյուբիշ մեղեդիները:

«Չեմիլիել» երաժշտական դրամատուրգիայի կարևոր առանձնահատկություններից է ինտոնացիան միասնականությունը, որն այլ է, քան լայքմոտիվների վազնեյան համակարգը: Լայքմոտիվներն առաջանում են թեմատիկ զարգացման ընթացքում բյուրեղանալով, ամբողջությամբ հնչում են հազվադեպ, դրամատուրգիական առումով առավել կարևոր էպիզոդներում: Օպերայում կան մի շարք թեմաներ, որոնք բազմիցս կրկնվում են՝ կամուրջներ ստեղծելով գործողությունների միջև: Հերոսներին բնութագրելու համար Չուխաճյանն օգտագործում է ոչ թե հատուկ թեմաներ, այլ բնորոշ մեղեդիական դարձվածքներ ու ռիթմական պատկերներ:

Փայլուն տիրապետելով տեմբրային դրամատուրգիայի արվեստին, Չուխաճյանն իրականացնում է գործիքավորման նույր դիֆերենցման, առանձին խմբերի կոնտրաստային համադրման մեթոդը: Կոմպոզիտորի գործիքավորման առանձնահատկությունները դրսևորվեցին ոչ միայն ինքնուրույն նվագախմբային տեսարաններում, այլև փոկալ համարների՝ հանճարեղ սիմֆոնիստի մտածողությանը ենթարկվող մեկնաբանման մեջ:

Օպերայի երաժշտական լեզվի կարևոր գործոններից է հարմոնիան. Չուխաճյանը մաժուր և միևնույն լադերին զուգահեռ օգտագործում է իր երկի արևելյան կոլորիտն ապահովող լադեր՝ պենտատոնիկա, կրկնակի մեծացրած սեկունդայով («дважды двойственные» ладны) լադեր, բնական միևնույն, նաև՝ քրոմատիկ լադեր՝ «չար ուժերի» բնութագրման համար: Օպերայում առկա են պոլիլադային երևույթներ, լայնորեն կիրառված են մաժուր-միևնույն լադային համակարգի ալտերացված ակորդներ: Հեղինակը հետևողականորեն կիրառում է լայքհարմոնիայի սկզբունքը՝

1. փոքրացրած ձգտող սեպտակորդն ունի երկակի դրամատուրգիական նշանակություն՝ մի դեպքում բնութագրում է կախարդական հիքշներին, մեկ այլ դեպքում՝ դառնում կուլմինացիոն լայքակորդ՝ հնչելով միաժամանակ ուղղաձիգ և հորիզոնական

2. վարընթաց զուգահեռ սեքստակորդների շարքը, որը հանդես է գալիս դիստոնիկ և քրոմատիկ տարբերակներով

3. կախարդական ջրի լայքթեմայի ժլատ անցկացումները լրացնելու համար բազմիցս հնչում է նրանից քաղված լայքադարձվածքը՝ $I^3_5 D^7_{IV} IV^6_4 IV^3_4 I^3_5$

Պարտիտուրում հանդիպում են ձայնաշարքային տոնիկական, դոմինանտային, կրկնակի, ֆիգուրացված, տոնիկական եռա-հիքշյան: Միաժամանակ Չուխաճյանի հարմոնիկ լեզվին բնորոշ է աշխույժ, մեղեդիական առումով շարժուն ինքնուրույն բնար:

Բացառիկ տրամաբանությամբ է առանձնանում տոնայնական կառուցվածքը՝ կիրառված են ռոմանտիկ երաժշտությանը բնորոշ տոնայնությունների տերցիային համադրումները, որի արդյունքում որևէ տեսարանի տոնայնական պլանում ընդգրկվում են հիմնական տոնայնության տոնիկական եռահնչյուն կազմող տոնայնությունները: Որոշ դեպքերում ստացվում են սիմետրիկ դասավորված տոնայնություններ: Հանդիպում են լայթտոնայնությունների կիրառման դեպքեր: Պարտիտուրում բազմաթիվ են լադային և էնհարմոնիկ մոդուլյացիաները, հեռավոր տոնայնությունների համադրումները, քրոմատիկ և մոդուլացնող սեկվենցիաները: Օպերայի արխիտեկտոնիկան աչքի է ընկնում կոտ կոմպոզիցիոն կառուցվածքով, երաժշտական դրամատուրգիայի կատարյալ ամբողջականությամբ են միտված տարածության վրա քենատիկ, լադատոնայնական կամուրջների ստեղծումը:

Տ.Չուխաճյանի «Ջեմիրե» օպերան իր բոլոր տարրերով խորապես ինքնատիպ, ոճով՝ նորարարական, ներթափանցված կենսահաստատ ոգով, հանդիսանում է հայ երաժշտական մշակույթի աչքի ընկնող նվաճումներից մեկը, դառնալով բարության և սիրո գեղեցիկ օրինեթ:

Ավագյան Արթուր

Գռեհիկ սոցիոլոգիզմի որոշ դրսևորումների մասին
1920-ական թթ. խորհրդահայ արվեստագիտության և
գեղարվեստական քննադատության մեջ

1920-ական թթ. խորհրդային արվեստագիտության և գեղարվեստական քննադատության մեջ լայն տարածում ստացավ այսպես կոչված «սոցիոլոգիական մեթոդը», որի կողմնակիցները (Վ.Մ.Ֆրիչե, Ի.Ի.Յոֆֆե, Ա.Ա.Ֆյոդորով-Դավիդով, Ի.Լ.Մացա և այլք), գռեհիկ մեկնաբանություն տալով հասարակական կյանքի և գեղարվեստական ստեղծագործության միջև եղած կապերի խնդրին, դիտարկում էին արվեստն իբրև հասարակական, քաղաքական և տնտեսական գործընթացների ու երևույթների անմիջական արտացոլում: Ստեղծագործության մեջ ըմբռնումների ազդեցությունը դժվար չէ գտնել մաս այո տարիների՝ իրենց ձևավորման և կազմավորման շրջանն ապրող

խորհրդահայ արվեստագիտության և գեղարվեստական բննադատության մեջ:

Գոեհիկ սոցիոլոգիական որոշ դյուրքների ենք հանդիպում, օրինակ, հայալեզու «Standart» ամսագրում, որի առաջին և միակ համարը հրատարակվեց Մոսկվայում (1924) Ե.Չարենցի, Մ.Մազմանյանի և Կ.Հալաբյանի խմբագրությամբ: Մեկնելով պլեխանովյան այն քեզից, թե արվեստի հիմքում միշտ ընկած է եղել «հասարակական», «դասակարգային» շահը, հանդեսի հեղինակները կոչ էին անում զարգացնել ստեղծագործության ազիտացիոն տեսակները, որոնք, ըստ Չարենցի, գենը են «և ոչ թե հայելի, - «գեղեցիկն» ու «վսեմը» բողնելով մանր բուրժուական ֆիլիստերներին ու ապադասակարգային խլիտներին»:

Գոեհիկ սոցիոլոգիզմի մեկ այլ օրինակ են հանդիսանում Մ.Արուտչյանի հոդվածները, նվիրված Հայաստանում քանգարանային շինարարության խնդիրներին («Նորք», 1926, գ. 2, 1927, գ.1), ուր հեղինակը, սուր բննադատության ենթարկելով գեղարվեստական ստեղծագործությունների՝ ըստ առանձին դպրոցների և վարպետների ցուցադրման «գեղապաշտական» («էսթետական») սկզբունքը, առաջարկում է ցուցադրել նույն այդ ստեղծագործությունները պատմասոցիալական անսամբլի սկզբունքով (այսինքն, ըստ հասարակական-տնտեսական փորձացիաների, արտադրության գործիքների և արխիվային փաստաթղթերի) հետ մեկտեղ, լրացնելով բնօրինակների պակասությունը դրանց վերատպություններով և այլն): Մ.Արուտչյանի կարծիքով, դա թույլ կտա ստեղծելու այս կամ այն դարաշրջանի հասարակական կյանքի ամբողջական պատկերը, հանդիսատեսին հնարավորություն ընձեռնելով հասկանալու «պատմական պրոցեսի բարդ դիալեկտիկան»:

Սակայն արվեստի նկատմամբ նեղ սոցիոլոգիական մոտեցման, թերևս, ամենացայտուն դրսևորումը պետք է համարել գրականագետ Գ.Վանանդեցու «Մարտիրոս Սարյան, Եղիշե Չարենց» գիրքը, որը լույս տեսավ 1926 թ.: Զննադատորեն վերլուծելով Մ.Սարյանի ստեղծագործությունների թեմատիկ, ժանրային և ձևաբանական առանձնահատկությունները, Վանանդեցին, հաշվի չառնելով արվեստի ուրույն սպեցիֆիկան, համադրում է այդ աշխատանքները վերացական գաղափարական-գեղագիտական և պատմական կատեգորիաների հետ, ի վերջո հայտարարում նկարչին սուբյեկտիվիստ և ձևապաշտ:

Արվեստի գոեհիկ սոցիոլոգիական ըմբռնումը ընդհանուր առմամբ հաղթահարվեց արդեն 1930-ական թթ. սկզբներին, սակայն նրա որոշ դրսևորումները (այդ թվում նաև հայ արվեստագիտության մեջ) դեռ երկար ժամանակ զգացնել էին տալիս:

Շարականների ժանրային տիպաբանությունը արևելաքրիստոնեական հիմներգության համակարգում

Հայ միջնադարյան հուգևոր երգարվեստը պատկանում է արևելաքրիստոնեական աշխարհի հնագույն երաժշտական մշակույթների թվին: Նրա ուսումնասիրությունը կարևորվում է ինչպես հայ երաժշտության, այնպես էլ՝ արևելաքրիստոնեական մյուս եկեղեցիների երաժշտության հետ ունեցած տարբեր առնչությունների ուսումնասիրման տեսանկյունից:

Թեև Շարակնոցի ուսումնասիրությունը վաղուց է սկսվել, առ այսօր կատարված չէ նրա մեջ ընդգրկված երաժշտաբանատեղծական տեսակների ժանրային տիպաբանության վերջնական ճշգրտումը և համեմատական հետազոտությունը արևելաքրիստոնեական մյուս հիմներգությունների համակարգում:

Ձեկուցման մեջ ասորական, բյուզանդական և հայկական հիմներգական ժանրերի ուսումնասիրության հիման վրա, առաջարկվում է Շարակնոցի մեջ մտնող երաժշտաբանատեղծական տեսակների նոր և ճշգրտված համեմատական անվանացանկը:

Բաղդասարյան Անահիտ

Հայ ավանդական երաժշտության մեջ աստվածաշնչյան հերոսների մեկնության շուրջ. Դավիթ Արքա Մարգարե

Դավիթ Արքա Մարգարեն իր տեղն ունի հայ ավանդական երաժշտության մեջ, իբրև աստվածաշնչյան սիրված հերոս: Նրա կերպարը ներթափանցել է հայրենների, մահ աշուտական սիրավեպի երգաշխարհը: Ժողովրդական երգարվեստում այս կերպարին առնչվում են ազգային էպիկական հերոսի՝ Սասունցի Դավթի հետ կապված երգերը. այն հերոսի, որի ենթադրյալ նախատիպերից է աստվածաշնչյան Դավիթը (Ա. Պետրոսյան):

Դավթի կերպարը հատկապես բնորոշ է հայ եկեղեցական երաժշտությանը: Նշելի է, որ նրան վերագրվող «Դավթյան սաղմոսները» հայոց առաքելական եկեղեցու ժամերգության կարևորագույն մասն են: Նույն կերպարը հատուկ է և շարականներին: Այն հիշատակվում է շուրջ 19 կանոնում՝ գլխավորապես վերջիններիս Օրինություններում որպես նահապետ, որի տնից սերում են Աստվածածինն ու նրա աստվածատուր Որդին: Դավթի հիշատակումները կատարվում են մեծ մասամբ ԴՁ-յում և ԳԿ-ում ծավալվող կանոններում, որ կարծում ենք արտացոլում է հնուց եկող ավանդույթը, երբ աստվածներին և առասպելական հերոսներին գովերգում էին ձայնեղանակային սանդղակի վերին ձայնասահմանում (Ա.Կվինտիլիան), որին իրենց դիրքով համապատասխանում են նշված ձայնեղանակները (Կ.Խուդաբաշյան): Նշենք նաև, որ ԴՁ-ը մասնավորապես, «ասէ՛ Յատեան նստի և դպրութիւնք առաքելոցն և Մարգարեիցն յայտնին» (տե՛ս, Բարսիլ Կեսարացոյն. Յաղագս ձայնից քէ ուստի զան.... Ա.Արևշատյանի աշխատասիրությամբ «Revue des etudes armeniens» պրակ 26, էջ 351):

ԴՁ-ում է Հովհան Օձնեցու (8-րդ դար) Դացքին նվիրված կանոնը («Կանոն Դավթի Մարգարէին և Յակոբայ Առաքելոյն»), որ իր կայուն տեղն ունի Շարակնոցում և այս վեհաշուք կերպարի երաժշտական մարմնավորման հնագույն կոթողներից է:

Կանոնի մեղեդիական երեք հյուստարակված տարբերակների համեմատությունը ի հայտ է բերում վերջիններիս ընդհանրությունը երաժշտության բնույթի (հանդիսավոր), ձայնեղանակի (ԴՁ), մեղեդիական ոճի (նճատիկ, եզրը՝ Կ.Պերքիշ, Ջ.Օուլ) տեսանկյունով: Մի համգամանք, որ հնադավորություն է տալիս ենթադրելու, քե հայոց շարականներում գոյություն ունի Աստվածաշնչի արխետիպային հերոսներից մեկի՝ Դավիթ Արքա Մարգարեի երաժշտական մեկնության արտահայտամիջոցների հաստատումն համալիր:

Գրիգորյան Անահիտ

Վահագնի առասպելը՝ երաժշտական արվեստի
տեսանկյունից

1. Վահագնի առասպելի բովանդակության և տաղաչափության երաժշտական վկայությունները:
2. Վիշապաբաղի ֆենոմենը:

3. Պլուտարքոսի վկայությունը Օդյունպոսի ուսուցիչների վերաբերյալ:

4. Գիագնից և Վահագն:

5. Վահագնը՝ երաժշտական արվեստի նախահայր:

Դանիելյան Դիանա

«Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպի Ջավախքի տարբերակը

Ջավախքի շրջանում մեծ տարածում ունեն աշուղական երգերն ու սիրավեպերը: Ժողովուրդը երգում է ամենատարբեր քեմաների աշուղական երգեր, ինչպես նաև շատ արևելյան սիրավեպերի հայեցի տարբերակները: Այս մասին են վկայում հարուստ գիտարշավային նյութերը, որ և նպատակ ունենք ներկայացնել ստորև: Աշխատանքի հիմքն են կազմում Հ.Պիկիչյանի Ծալկայի / 1985թ. / և Զ.Թագակչյանի Ախալքալաքի երկու գիտարշավներում / 1967,1970 թթ./ գրանցված աշուղական երգերն ու սիրավեպերի երգվող հատվածները, որոնք ավանդական նյութի անչափ հետաքրքիր տարբերակներ են: Նշենք, որ դրանք մինչև օրս հրապարակված չեն եղել և առաջին անգամ վերծանվել են մեր կողմից:

Աշուղական երգերը և սիրավեպերի երգվող հատվածները ընդհանուր գիտարշավային նյութի մի շատ պատկառելի մասն են, ուստի կարելի է ենթադրել, որ Ջավախքում աշուղական արվեստը ոչ միայն հնագույն արմատներ ունի, այլև այսօր էլ կենդանի մտածողությամբ ձևավորող ուժ է: Երեք գիտարշավներում գրանցվել է 841 նմուշ, որից՝ Ծալկայում 50, Ախալքալաք- 1967թ.-ում՝ 511: Ընդհանուր թվով, 171-ը հատվածներ են սիրավեպերից, 143-ը՝ աշուղական երգեր: Այս ծավալից ընտրել ենք մոտ 200 օրինակ՝ 104-ը սիրավեպերից հատվածներ են, մնացյալը՝ աշուղական երգեր: Սիրավեպերում մեծ թիվ են կազմում / 50 նմուշ / «Աշուղ Ղարիբից» երգվող հատվածները: Այս սիրավեպի ժողովրդայնության մասին են վկայում նաև «Աշուղ Ղարիբի» մեղեդիներով երգվող աշուղական սիրային և հարսանեկան երգերը, որոնցում գործում են նույն տաղաչափական սկզբունքները, ինչ՝ «Աշուղ Ղարիբում»:

Հաճախ կատարվող սիրավեպերից են նաև «Ասի և Քյարամը» /19 օրինակ/, «Սմբատ և Սոֆիան» /9 օրինակ/, «Աղվան և Օսանը» /14 օրինակ/, «Քյուռ-օղլին» /5 օրինակ/, Սիայու «Վարդ-Մանուշակը» /6 օրինակ/:

Աշուղական երգերի ամենատարածված ժանրերից են սիրայինը և հարսանեկանը: Վերջինս իր մեջ սինթեզում է աշուղական երգի և սիրավեպի ամենատիպական հատկությունները և, ըստ էության, անցումային ձև է երկուսի միջև:

Այս ծավալուն նյութի քննությունը մեզ հնարավորություն է տալիս խոսել «Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպի Ջավախքի տարբերակի մի քանի առանձնահատկությունների մասին:

1. «Աշուղ Ղարիբում» հստակ գործում է երկու տաղաչափական սկզբունք՝ չափականը և զուտ վանկականը /ասերգայինը /: Ընդ որում, այս շրջանում առավել տարածված են կայուն ոտքերով երգվող հատվածները:

2. «Աշուղ Ղարիբի» Ջավախքի տարբերակում գրեթե միանշանակ գործում են 11 և 8 վանկանի բանաստեղծական տողերը: Վանկաչափը 11 վանկանի տողը:

Այս հատկությունը հնարավորություն է տալիս տիպաբանել վանկաչափական հարացույցները / մոդել /:

3. 11 վանկանի տողի 6 + 5 վանկանի տրուհումը հանդես է գալիս որպես չափականից ասերգայինի միջև գործող անցումնային ձև:

4. 11 վանկանի 4 + 4 + 3 բաժանումով տողի համար վանկաչափական հարացույցների առավել ընդհանուր պատկերն է՝

♪ ♪ ♪ ♪ . ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |

իսկ 8 վանկանի տողի համար՝

1. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |

2. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |

4-րդ պեղունը / ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ / և՛ 11 և՛ 8 վանկանի տողերում

ձևակառուցողական առանցք է դառնում:

5. Սիրավեպերում բանաստեղծական տողը ենթարկվում է չափական օրենքներին, որոնք ոչ քվանտիտատիվ լեզվի պարագայում գործում են երաժշտական միջոցներով: Այսինքն, ոտքի հիմքը կազմող երկար և կարճ վանկերը իրենց ամանակային բացահայտումը գտնում են մեղեդու մեջ: Դրա պատճառով էլ այդ երաժշտական հատվածներում բանաստեղծական տողի անդամները /սինտագմա / կորցնում են իրենց առաջնայնությունը՝ հօգուտ երաժշտական ոտքի բաժանման:

Սիրավեպերում / ինչպես նաև այն աշուղական երգերում , որոնք հիմնված են կայուն վանկաչափական հարացույցների վրա / գործող տաղաչափական կանոնների ուսումնասիրությունը մեկ

անգամ ևս ապացուցում է խոսք-մեղեդիի համակարգի միասնական լինելը, որտեղ երաժշտությունն իր վրա է վերցնում բանաստեղծական խոսքի ամանակային կազմակերպման ծանրությունը:

Էլբակյան Նորա

ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի շեքսպիրյան և արվեստաբանական գրադարանների պատմությունից

Սույն նոթերը նվիրված են Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Ռուբեն Ջալյանի հիշատակին, որը հիմնադրեց ինստիտուտի հետևյալ երկու գրադարանները:

1. Շեքսպիրյան գրադարանի ստեղծման գաղափարը նա հղացավ 1964 թ-ին, անգլիացի Մեծ բանաստեղծի և դրամատուրգի ծննդյան 400- ամյակին: Այդ գրադարանի ստեղծման հետ է կապված Ռուբեն Ջալյանի հարցազույցը՝ հրատարակված 1966 թ. ապրիլի 23-ի «Ավանգարդ» թերթում: Գրադարանի անկյունաքարը կազմեց իր իսկ՝ Ռուբեն Ջալյանի՝ Արվեստի ինստիտուտի առաջին տնօրենի անձնական գրադարանը:

Հետագայում գրադարանը համալրվեց նվիրատվությունների հաշվին: Դա աշխարհում հիմնադրված չորրորդ Շեքսպիրյան գրադարանն է՝ Անգլիայի, ԱՄՆ-ի և Գերմանիայի նույնանման գրադարաններից հետո:

2. Արվեստագիտական գրադարանի առաջին չորս գրքերը Ռուբեն Ջալյանը քերել է 1964 թ. Հալեայից՝ դրանք «Գալիմարի» հրատարակչության ֆոլիանտներ են, նվիրված Շումերի, Ասորեստանի, Իրանի և հին Հունաստանի արվեստներին:

Հետագայում, արտասահմանյան շրջագայությունների ժամանակ նա կապեր է հաստատում գլխավոր և բարեգործ հայերի հետ (Ալճյան, Մազումյան, Շեպետյան, Սարգիսյան, Դարբինյան, Էտյան և ուրիշներ): Նրանց վարակում իր մտահղացմամբ:

Այդ ճանապարհով ստացված գրքերի հիման վրա կազմվում են բաժիններ՝ ըստ արտասահմանյան հրատարակչությունների (Սկիդա, Աբրամս, Գալիմար) ըստ արվեստի տեսակների (ճարտարապետություն, կերպարվեստ, կինո, բալետ, երաժշտություն), ըստ նվիրատվությունների և ֆունդերի:

Գրադարանը գրքեր ստացել է նաև Մոսկվայից, Ս.Պետերբուրգից (Էրմիտաժ) Մինսկից, Թբիլիսիից, Բաքվից և այլ քաղաքներից:

Գրադարանին զորքեր են նվիրել և շարունակում են նվիրել Արվեստի ինստիտուտի աշխատակիցները: Չհաշված նաև գնումները:

Գրադարանը գործում է: Նրանից օգտվում են և՛ գիտնականներ, և՛ ասպիրանտները, և՛ հատկապես Գեղարվեստի Պետ. ինստիտուտի, Պետ. Համալսարանի արվեստագիտական բաժինների ուսանողները:

Թագակչյան Զավեն

Կթի երգերը Վայոց Ձորի գյուղական երգաստեղծության մեջ

Կաթնատու կենդանիների խնամքի հետ անմիջական առնչություն ունեցող կթի երգերը մեր օրերում էլ պահպանել են իրենց կենսունակությունը:

Դրանց նմուշները գրի են առել դեռևս Կոմիտասը, Սպ. Մելիքյանը, Վ. Սամվելյանը և այլոք: Հայ երաժշտագետները, մեծավ մասամբ, չեն նպատակամղվել բացահայտել կթի երգերի մասնագիտական քննության հետ կապված մանրամասները. բացառությամբ Մ. Բրուտյանի, որն իր «Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն» ուսումնական ձեռնարկում. ի քիվս կանանց աշխատանքային երգերի մյուս ենթատեսակների, որոշ թեմատիկ առանձնահատկությունների մեկնաբանությունից բացի, ընդգծում է կթի երգերում առկա չափակարգային կայուն պարբերականությունը՝ աշխատանքի շարժման պարբերականությանը համապատասխան: Սակայն այս հանգամանքը կթի երգերի արտահայտչաձևի կարևոր հատկանիշներից մեկն է միայն: Կթի երգերի նկատմամբ նման անդրադարձը, թերևս, գրի առնված նմուշների սակավաթիվ, հաճախ ոչ ամբողջական գրառումներն են եղել:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի 1997, 1998 թթ. Վայոց ձորի մարզ կատարած գիտարշավների ժամանակ (խմբի ղեկավար՝ Հ. Պիկիչյան, անդամներ՝ Զ. Թագակչյան, Ա. Պետրոսյան, Ե. Դիլանյան), խնդիր էր դրվել գրի առնել կթի երգերն իրենց հնարավոր բազմազանությամբ և ամբողջականությամբ: Հաջողվեց ձայնագրել դրանց շուրջ երկու տասնյակ նմուշ, որոնք մի քանի անգամ գերազանցում է մինչ այդ գրանցված օրինակների քանակը: Դրանք արտացոլում են կթի գործընթացի համեմատաբար ամբողջական պատկերներ, քանի որ հիմնականում գրի են առնվել բուն գործընթացի ժամանակ:

ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ

Նյութի մանրագնին քննությունը ցույց տվեց, որ կքի երգերի քենատիկ առանցքը՝ կաթնատու անասուններին ուղղված հորդորն ու փաղաքշանքն է, որ հաճախ համեմվում է աշխատանքային գործընթացը ներկայացնող կնոջ միտքը տվյալ պահին զբաղեցնող տարարնոյք կենցաղային արտահայտություններով, որը դրսևորվում է ինչպես եղանակավորված. այնպես էլ զուտ խոսքային կապակցություններով:

Չուտ խոսքային կառույցներում գերակշռող մասը շարադրված է ազատ, գյուղական խոսակցական կերպին հատուկ, շեշտված առոգանության ոճով: Սակավաթիվ խոսքային հատվածները, որ փաղաքշանք, հուրյուր են արտահայտում, երաժշտականացվում են: Սրանցում առկա է պարբերական չափակարգը, որը գործընթացի շարժման արտացոլումն է: Կքի երգերի բանաստեղծական տեքստերում առանձնանում են մեծամասնություն կազմող կրկնակային տողերն ու կրկնակները՝ արտահայտված փաղաքշական խոսքերով ու հորդորներով: Թեմատիկ մյուս ընդգրկումները հիմնատողերի առանցքն են կազմում: Հիմնատող, կրկնակային տող, կրկնակ հարաբերությունը կքի երգերում ամենատարբեր շարահարությունն ունեն, որ հանպատրաստից գույացման հետևանք է: Կքի երգերում հանդիպում են միայն հիմնատողերից, միայն կրկնակային տողերից, հիմնատողերից ու կրկնակային տողերից բաղկացած հանգավոր ու առանց հանգավորման 2-10 տողանոց ավարտուն կառույցներ: Տողերից յուրաքանչյուրի վանկերի քանակը փոփոխական է՝ 2-ից մինչև 10-12 վանկ, կախված տվյալ պահին երգողի զգացողությունից: Հանդիպում են նաև 6, 7, 8 վանկանի հանգավոր ու անհանգ երկտողեր, եռատողեր, քառյակներ: Այլ կերպ ասած, երգողները հանպատրաստից կքի երգ կապելիս ազատ են իրենց շարադրանքի մեջ և ենթարկվում են պահի դարձումներին:

Երաժշտաոճական հատկանիշներով՝ Վայոց ձորի կքի երգերը քաժանվում են երկու խմբի: Առաջինում գերիշխում է 6/8 պարբերական չափակարգը՝ նո. 11, 12, 13, 14, 15, 16-ը և նո. 18-ի երկրորդ մասը: Երկրորդ խմբի եղանակավորումն ընթանում է չափական ազատ շարադրակարգում, առանց չափակարգային ուժեղ ու թույլ մասերի հարաբերության, որ հատածներն առաջանում են ամբողջականություն կազմող երաժշտախոսքային կառույցների ավարտների բերումով՝ նո. 2, 3, 7, 8, 9, 10: Սրանց կողքին հանդիպում են և առաջին և երկրորդ խմբերի հատկանիշների գուգորդմամբ օրինակներ՝ նո. 4, 5, 6, որոնց գույացումը ևս պայմանավորված է երգողի պահի զգացողությունից:

Առաջին խմբի կքի երգերում նկատելի առանձնանում է 6/8 չափում շարադրված երկմեծավերջ (քիյամբ) ոտքը, առանցքային նշանակություն է ստանում իր պարբերական կրկնություններով:

Ծնունդ առնելով կթի ծայնային ատաղձից՝ այն կարող է, անգամ չհամընկնել երգի կշռության (ոլիթմի) հետ և առաջ բերել յուրատեսակ բազմակշռության (պոլիմետրիա) շարադրանք: Առհասարակ երկմեծավերջ կառույց ունեցող ոտքերը՝ իրենց ամանակների բազմազանությամբ հանդերձ՝ կթի երգերում զգալի տեղ են զբաղեցնում, դառնալով շարադրանքի շարժիչ ուժը:

Վայոց ձորի կթի երգերում, ծայնակարգերի առումով, առանձնանում է երեք հիմնական կառույց՝ գերակայող փռուցիական եռալար (տրիխորյո), խոնական եռալար և դորիական եռալար և քառալար (տետրախորյո) կառուցվածքները, որոնք կարող են գուգորդվել այլ ծայնակարգային կառույցների հետ՝ ստեղծելով յուրահատուկ մեղեդիական զարտադրումներ (մոդուլացիա):

Ելեճակարգման հարցում կթի երգերում գերիշխում է ծայնակարգի դիմող ծայնից սկսվող վարընթաց-աստիճանական շարժումը, որը ծավալվելով խոսքային մեկ, երբեմն 2-4 տողերի սահմաններում, վերջավորվում է հիմնաձայնով (տոնիկա): Այս հենք հանդիսացող շարժումը, հաճախ, հնչյունազարդվում է՝ ամեն անգամ մի նոր երանգ ստանալով: Սա առաջ է բերում մեղեդու ծավալման ծայնակարգերի ընդլայնում, ընդգրկելով դիմող ծայնից վեր և հիմնաձայնից վար գտնվող օժանդակ հնչյուններ: Այսուհանդերձ, կթի երգերի հնչյունաձավալը մեծ չէ՝ մեծավ մասամբ սահմանափակվում է քառյակի (կվարտայի) սահմաններում, առանձին դեպքերում հասնում է մինչև հնգյակ, սակավ՝ վեցյակ:

Այսպիսով, Վայոց ձորի կթի երգերը հանպատրաստից գոյացումներ են, շարադրված խոսքային և եղանակավոր հատվածների շաղկապումների շղթայական սկզբունքով: Իրենց ազատ շարադրանքում իսկ, նրանք հիմնված են որոշակի օրինաչափությունների վրա, որոնցից նշենք երկուսը: Առաջինում նշանակություն է ստանում կթի ծայնային կշռության բխող երկմեծավերջ ատաղձը, որը պարայնության որոշ երանգ ունենալով՝ չի նույնանում, այլ տարբերակվում է որպես կթի գործընթացում առկա պարբերական շարժման արտացոլում: Երկրորդ. ունի շարադրանքի երկու՝ իրար հակադիր կերպ: Առաջինը կայունանում՝ որոշակի չափակարգի պարբերականության, իսկ երկրորդը՝ ազատ չափակարգի պայմաններում և դրանով մոտենում է գյուղական օրորերգերին, քաղման ծեսին բնորոշ լալիքներին, սակայն և չի նույնանում նրանց հետ:

Հիմնական թրակագին և հայ մեկնիչները
(Հայ ավանդական երգի տաղաչափական համակարգի
հարցի շուրջ: Ձեկուցում երրորդ¹)

1. Նույնատիպ վերնագիր կրում է և Ն. Աղունցի ուսումնասիրությունը /Պետրոգրադ, 1915/, որն ըստ հեղինակի կողմից դիտարկվող ժամանակների, վերաբերվում է 1-10-րդ դարերին: Սակայն, Հիմնական թրակագին « Բերականական արվեստը » աշխատության հայերեն թարգմանությունների և ծանոթագրությունների մեկնությունը հայ գիտնականների կողմից չարտմակվում է մինչև օրս², քանի որ հունաբան դպրոցի նշանակությունը գիտության զարգացման գործում երբեք չի վիճարկվել / թեպետ ժամանակակից մեկնությունները տատանվում են քննադատական և գերքննադատական միջև /:

2. Առարկության ենթակա է, հատկապես, առողջամության և տաղաչափության համակարգը, որը հունարենում լինելով չափական / метрическая система/, հենվում է երկար ու կարճ վանկերի հաջորդականության վրա և ըստ լեզվական տվյալների՝ չի համապատասխանում հայերենի յուրահատկությանը:

3. Սակայն, ընթերցելով նոր ժամանակների մեկնիչների բավականին ծանրակշիռ ցուցակը /տե՛ս, ծան. 2/ միայն բանասերների, լեզվաբանների, պատմաբանների, գեղագետների, փիլիսոփաների անունների ենք հանդիպում: Նրանք առողջամության նշանները և տաղաչափությունն ամենևին չեն կապում երաժշտական արվեստի հետ՝ մեկնելով այդ համակարգերը ճարտասանության, արտասանական ոտանավորի, նաև քերականության, լեզվաբանության մեջ կիրառելու դիրքերից:

4. Սակայն, ինչպես հայտնի է, թե՛ առողջամության, և թե՛ տաղաչափական համակարգերը հնագույն ժամանակներից անմիջականորեն կապված են երաժշտական արվեստի հետ:

¹ Առաջին երկու զեկուցումները տե՛ս, ա) «Հայ արվեստի հանրապետական 7-րդ գիտական կոնֆերանս » զեկուցումների թեզեր, Երևան, 1995թ., էջ 98-100, նաև բ) «Հայ ժողովրդական մշակույթի հանրապետական գիտական նստաշրջան » / 9 / զեկուցումների թեզեր, Երևան, 1997թ., էջ 23-24:

² Այս առնչությամբ մանրամասն տեղեկություններ տե՛ս, Ա. Ն. Մուրադյան «Հունաբան դպրոցը և նրա դերը հայերենի քերական տերմինաբանության ստեղծման գործում, Երևան», 1971թ.: Գրքում բերված է նաև թեմայի գրեթե լրիվ մատենագիտությունը:

Առողջամտության էկֆոնետիկ նշանները երաժշտական նշանային հին համակարգի առաջին խազերն են: Իսկ չափական տաղաչափական համակարգը կարգավորել է հին և միջնադարյան բանաստեղծության ռիթմիկ կառուցվածքը / անկախ լեզվական հատկություններից /: Այն բանաստեղծության, որը ոչ քե արտասանական, այլ երաժշտա-խոսքային էր³ այսինքն ենթարկվում էր չափական / կվանտիտատիվ /, տաղաչափության օրենքներին, հիմնված էր երգեցողության վրա, որի երկար ու կարճ վանկերի կանոնավորված հաջորդականությունը սովորական, և թվում է, ապացույց չպահանջող երևույթ է: « Անտիկ ոտանավորը կամ երգվում էր, կամ արտասանվում թվերգով / ռեչիտատիվ /... անտիկ ոտանավորի ռիթմի օրենքները համընկնում են փոկալ երաժշտական ստեղծագործությունների ռիթմի օրենքներին... »³:

5. Տարօրինակ է, բայց Դյոմիսիոս Թրակացու 19-20 դդ. մեկնիչներն անտեսել են նրա աշխատության երաժշտա-կրթական տեսանկյունը /մասամբ բացառություն են կազմում Ա. Բագրատունին և Ա. Բահաթրյանը, որոնց տեսակետը նույնպես վիճարկելի է համարվում /: Սիայն Կոմիտասը / անշուշտ առաջնորդվելով անտիկ արվեստի հետազոտող Ռ. Վեստֆալի գերմանական դպրոցի նվաճումներով, որը զարգացում ստացավ համաշխարհային ֆոլկլորագիտության մեջ /, հայ հին ձեռագրերի առողջամտության նշանները մեկնեց որպես էկֆոնետիկ ձայնագրության նշաններ և հենց այդ տեսանկյունով մոտեցավ խազերի վերծանմանը: Սիայն Կոմիտասն էր, որ ժողովրդական երգի չափա-կշռային / метро-ритм / կառուցվածքի վերլուծական համալիրում ընդգրկեց չափական տաղաչափության օրենքները՝ դրանով իսկ դարասկզբին հիմք դնելով ժամանակակից ֆոլկլորագիտությանը, որի ներքո ժողովրդական երգի տիպաբանությունը դուրս է բերվում նրա չափական համակարգից /տե՛ս, մեր առաջին գեկուցումը /:

6. Ցավոք. Կոմիտասի աշխատությունները այս թեմայով համապատասխան գնահատականի չեն արժանացել և գործնականում չեն կիրառվել Հայաստանի երաժշտագետների կողմից: Իսկ հայ պատմաբանների, լեզվաբանների, բանասերների համար այդ աշխատությունները մնացել են անհայտ:

7. Մեր կարծիքով, Թրակացու «Քերականական արվեստը» աշխատությունը կրկնակի մեկնության անհրաժեշտություն ունի՝

³ Стів, Б. Томашевский, Теория литературы. Поэтика. М. Л. 1928 г., раздел "Метрическая система", а также Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М. 1959 г., раздел "Количественное - стихосложение (музыкально-речевое)".

այս անգամ երաժշտագիտական տեսանկյունից: Այդ դեպքում «հայերեն լեզվին հնկասող օրենքները» արժանի գնահատական կգտնեն և կծառայեն իրենց ուղղակի նպատակին՝ պարզաբանելու հայկական երաժշտա-խոսքային պոեզիայի /ժողովրդական և հոգևոր / օրինաչափությունները և տերմինաբանությունը, ինչպես նաև էկֆոնետիկ նշանների իմաստը:

Հակոբյան Քրիստինե

Մակարավանքի թոչնակերպ քանդակները

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 10-11-րդ դդ. և բաղկացած է երեք՝ Հին (10-11-րդ դդ.), Կաթողիկե (1205 թ.) և Աստվածածին (1198 թ.) եկեղեցիներից, նշխարաններից, զավթից, մատուռից, միաբանության բնակելի և օժանդակ շենքերից:

Մակարավանքը աչքի է ընկնում իր հարուստ հարդարանքով, որի մեջ կարևոր տեղ են գրավում թոչնակերպ պատկերաքանդակները, տեղադրված Կաթողիկեի հարավային, զավթի արևմտյան, Ս.Աստվածածին եկեղեցու հարավ-աչևմտյան ճակատներում, ինչպես նաև զավթի կենտրոնական չորս հզոր մույթերից երկուսի խոյակների վերնամասում:

Մակարավանքի թոչնակերպ քանդակները դասակարգվում են երկու տիպի՝ արծվակերպ և աղավակերպ:

1. 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 ներքին մասում ու թեև չի պահպանվել թոչնի գլուխը, կոտրվածքից երևում է, որ այն ընդհատվել է պատուհանի նախշազարդ շրջանակի ստորին հատվածը (այս բացառություն է հայ միջնադարյան քանդակագործական արվեստում):

Երկրորդ արծվաքանդակը գտնվում է Ս.Աստվածածին եկեղեցու հյուսիսային ճակատում: Այն պատկերում է մենամարտ արծվի և նրա երախտն գտնվող վիշապի միջև: Քանդակն աչքի է ընկնում ողջ հորինվածքի դինամիկ լուծմամբ:

2. Աղավնակերպ գաղաթաճողակները հինգն են: Նրանցից չորսը պատկանում են գավթի արտաքին ճակատների ինտերյերի հարդարանքին: Հետաքրքրական է, որ գավթի արևմտյան ճակատի հարավակողմում, լուսամուտի պսակին դեմ-դիմաց պատկերված աղավնիները իրենց կատարմամբ բավականին մոտ են Կաթողիկեի արծվաթաճողակին:

Մյուս երկուսը գտնվում են գավթի մույրերից երկուսի խոյակների վերնամասում և աչքի են ընկնում մարմնի և պոչի ինքնատիպ ուրվագծով և շքեղ նախշազարդ դրվագմամբ:

Հինգերորդ բանդակը Ս.Աստվածածին եկեղեցու հարավ-արևմտյան ճակատի որմնախորշը երիզող քիվի ձախ անկյունում է պատկերված:

Համեմատական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ Մակարավանքի քոչնակերպ գաղաթաճողակներն իրենց ոճական առանձնահատկություններով զգալի տարբերվում են պատմական Հայաստանի մյուս նահանգների (Խատկապես Վայոց ձորի) նմանատիպ պատկերաթանդակներից:

Ղազարյան Արմեն

Դիտողություններ վաղ միջնադարյան կենտրոնագմբեթ փոքր եկեղեցիների վերաբերյալ

Վերջին տասնամյակների ուսումնասիրությունները և հատկապես Վ.Գրիգորյանի մենագրությունը՝ նվիրված Հայաստանի վաղ միջնադարյան կենտրոնագմբեթ փոքր հուշարձաններին, զգալիորեն հարստացրել են մեր գիտելիքները այս կառույցների ճարտարապետության մասին: Սակայն ստեղծված պատկերացումները որոշ տեսանկյուններից անբավարար են:

Հուշարձանների այս բազմաթիվ խմբի ուսումնասիրությունը՝ հիմնված թվագրման վերաբերյալ ունեցած մեթոդիկայի վրա (Թ.Թորամանյան, Ն.Մ.Տոկարսկի, Ժ.Մ.Թիերի, Ա.Մ.Վիտցկի) պահանջ դրեց շտկելու որոշ կառույցների թվագրությունները: Ըստ վերջնական արդյունքների.

- քառախորան եկեղեցիներից VI դ. վերջով – VII դ. առաջին երեք տասնամյակներով թվագրվում է Արզնիի Ս.Կիրակին, VII դ. երկրորդ քառորդով՝ Չարնջան, VII դ. կեսով կամ երկրորդ կեսով՝ Շուվիզը, Սբխեչի ու Ագարսկի, VII դ. երկրորդ կեսով՝ Մանկանոցը,

Հոգեվանքը, Փարպին (հնարավոր է նաև Հայրապետավանքի հիմնադրումը):

- եռախորան եկեղեցիներից VII դ. երկրորդ քառորդով են թվագրվում Ալամանը (637 թ.), Թալինը (հիմնադրումը), Ջրվեժը և Չազավանքը, VII դ. 40-50- ական թթ.՝ Դորբանտավանքը, VII դ. երկրորդ կեսով՝ Այաբերը, Քարաշամբը, Արգին, Հնեվանքը, Պեմզաշենը, Վանքասարը, Արտավազավանքը (Թաքալու), 689-692 թթ.՝ Թալինի վերակառուցումը: Անորոշ է VI դ. վերջի և ամբողջ VII դ. սահմաններում՝ Ջրառատի, VII դ. սահմաններում՝ Լուսազյուղի և Ներքին Սասունաշենի թվագրությունները:

- միախորան եկեղեցիներից VII դ. առաջին քառորդով է թվագրվում Առջովխոր, VII դ. 20-30-ական թթ.՝ Նոր Կյանքը, VII դ. կեսով՝ Շենիկը, VII դ. 40-ական թթ. մինչև դարի վերջով՝ Նալբանդի Զիշանավանքը, VI դ. վերջերից-VII դ. վերջով՝ Լճբատավանքը, VII դ. երկրորդ կեսով՝ մնացած, տասից ավելի հուշարձանները:

- Առաջադրված ժամանակագրությունը ցույց է տալիս քառախորան և միախորան կառույցների ստեղծումը VI դարից (կամ նրա վերջից), իսկ եռախորաններինը՝ VII դ. երկրորդ քառորդից: Փոքր կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների մեծ մասը VII դ. երկրորդ կեսի կառույցներ են:

Քննարկվող երկրորդ հարցը այս հուշարձանների նշանակությունն է: Ըստ Վ.Գրիգորյանի, դրանց զգալի մասը ոչ թե եկեղեցիներ, այլ մկրտարաններ կամ վկայարաններ էին: Հնարավոր չի ժխտել նման բնույթ ունեցող կառույցների գոյությունը Հայաստանում: Սակայն ոչ մի ապացույց (ոչ պատմական, ոչ էլ հնագիտական) չկա. փոքր կենտրոնագմբեթ շինությունները անվանելու մկրտարան կամ վկայարան: Հակառակը՝ նրանց պատերին եղած արձանագրությունները միանշանակ կոչում են այդ կառույցները եկեղեցիներ (Ալաման, Աշտարակ, Թալին, Մանկանոց) և նշում են նրանց նվիրումը՝ Ս.Աստվածածնին, Ս.Սիմոն և այլն: Հավանորեն, այս բոլոր շինությունները ծառայել են որպես ծխական, տոհմային կամ վանքային եկեղեցիներ: Չի բացառվում, որ որոշ այդպիսի եկեղեցիները ունեցել են վկայարանի կամ մկրտարանի (Դորբանտավանք) լրացուցիչ ֆունկցիա:

Վերջապես երրորդ հարցի՝ կառույցների ծագման վերաբերյալ բոլոր են տալիս ենթադրություն անել, որ այս եկեղեցիները առաջացման դրապատճառ է հանդիսացել նման պատկերազրկական սխեմա պարունակող կաթոլիկոսական և եպիսկոպոսական տաճարների ստեղծումը: Քառախորանների համար օրինակ են ծառայել նրանց նախորդող Էջմիածնի, Ավանի, Զվարթնոցի տաճարները, միախորանների համար՝ Տեկուրի, Գայանեի, Մյրենի և

այլ տաճարները, եռախորանների համար՝ հավանաբար նրանց նախորդող Դ-վրնի տաճարը (վերակառուցումից հետո):

Ենթադրաբար, փոքր կենտրոնագմբեթ եկեղեցիները փոխարինել էին V-VI դդ. (որոշ շրջաններում մինչև VII դ. վերջի) միանավ եկեղեցիներին: Այդ գործընթացը՝ մեծ տաճարներում VI դ. վերջում – VII դ. սկզբում կենտրոնագմբեթ հորինվածքների գերակշռության հաստատման արդյունք եղավ:

Ղազարյան Վիգեն

Բույսերի և կենդանիների պատկերագրությունը «Խորանների մեկնություններում»

1. Խորանների մեկնությունները՝ երկեր են, որ բովանդակում են համաձայնության կանոնների բացատրությունը Ավետարաններում:

2. «Բարոյախոսում» և «Բեստիարիումներում» առկա կենդանիների և բույսերի բարոյա-սիմվոլիկ հատկությունները անողղակի առնչություն ունեն միջնադարյան ձեռագրերում նրանց պատկերման հետ: Ուստի քննական մոտեցում է պահանջվում դրանք որպես պատկերագրական նյութ կիրառելիս:

3. «Խորանների մեկնությունները» ուղղակի մեկնաբանում են բույսերի, բույսերի և որոշ կենդանիների պատկերագրությունը խորանների պատկերագրության մեջ: Քննական մոտեցման դեպքում հիշյալ բացատրությունները կարելի է կիրառել նաև ոչ միայն խորաններում, այլև անվանաբերներում և լուսանցազարդերում նույնատիպ մոտիվների իմաստը բացահայտելիս: Որոշ գոյություններ դրանք կարելի է կիրառել նաև ճարտարապետական և խաչքարային զարդարվեստի նկատմամբ:

4. Խորանների միջնադարյան մեկնիչները հաճախ օգտվում են Դիոնիսիոս Արիպագացու երկերից: «Պատկերագրություն» բառը սրբազան պատկերների բացատրության իմաստով կիրառվում է վաղ միջնադարից:

1970-80 թթ հայկական բեմանկարչության առանձնահատկությունները

Ս.Արուտչյանի, Ռ.Ղևոնդյանի, Ռ.Էլիբեկյանի, Վ.Վարդանյանի, Ե.Սոֆյոնովի և այլ նկարիչների ստեղծագործության ուսումնասիրությունը բոլոր է տալիս արձանագրել 1970-80-թթ հայկական բեմանկարչության մեջ կատարված հետևյալ փոփոխությունները.

1. Բեմանկարչության ֆունկցիայի փոփոխությունը: Տվյալ ժամանակահատվածի բեմանկարչությունը ընդունված է բնութագրել որպես «գործնական» կամ «աշխարհըմբռնող» (В.Берерзкин. Об исторической эволюции оформления спектакля, М., 1984., Р.Кречетова, Художник и пьеса, "Современная драматургия", 1983, N 3): Բեմանկարչության խնդիրը դառնում է ոչ միայն գործողության վայրի կամ ժամանակի պատկերումը, այլ նաև պիեսում առաջադրված հասարակական և բարոյական հարաբերությունների, հեղինակի աշխարհընկալման կամ գլխավոր հերոսի ներքնաշխարհի բացահայտումը, ինչը իրագործվում է խորհրդանշանային կամ փոխաբերական արտահայտչալեզվով: Պետք է նշել, սակայն, որ նման մոտեցումը հաճախ սպառնում է պիեսի իմաստի պարզունակությամբ և վերջինիս բովանդակության ողջ հարստությունը հանգեցնում ինչ-որ մի որոշակի զաղափարի հայտարարման («Համեռ» և «Մոլիերի կյանքը» բեմադրությունները Սունդուկյանի անվ. թատրոնում):

2. Փոփոխություն է կրում նաև բեմատարածքի կազմակերպումը: 1960- ական թթ-ից հայկական բեմանկարչության մեջ հաստատվում է բաց տարածությունը: Բեմանկարչության կառուցվածքում կարելի է առանձնացնել երկու հիմնական ձև. ա) կլիսաոլորտ հորինվածքով դեկորներ, բ) ամայի բեմի կենտրոնում տեղադրված որևէ կառույց: Փխրուն և փոքրացված չափերի նյութական շրջապատը ցրված է բեմում և չի ազդում բեմատարածքի կազմակերպման վրա: Երկու դեպքում էլ դեկորի կառուցվածքը առավել նպատակահարմար է դերասանի վրա հանդիսատեսի ուշադրությունը բևեռացնելու համար: Դերասանը դառնում է ներկայացման դոմինանտը: Դեկորը ձեռք է բերում օժանդակ՝ դերասանի խաղն ընդգծող ֆունկցիա:

3. Միասնական գունապլաստիկ միջավայր հասկացության վերաիմաստավորումը: Դեկորում բնական ֆակտուրաների (անմշակ փայտ, խսիր, մոլորի և այլն) օգտագործումը:

Բեմանկարչության մեջ կատարված փոփոխությունները արտացոլում են ներկայացման մեջ դերասանի անձի, նրա կերտած կերպարի հոգևոր աշխարհի նկատմամբ հետաքրքրության աճը:

Մարգունի Ռուզան

Հայկական շեքսպիրագիտության կենտրոնը 35 տարում

1. Կենտրոնի հիմնադրման նախադրյալներն ու անելիքների ուղղությունը.

1964- ը՝ Շեքսպիրի ծննդյան 400-ամյակը, նշանավորվեց մեզանում Հայկական շեքսպիրագիտական կենտրոնի հիմնադրումով, որի նախադրյալներից կարևորագույնը՝ հայ իրականության մեջ Շեքսպիրի յուրացման 150-ամյա տամությունն էր և ի դեմս Պ.Ադամյանի, Հովհ.Մասեհյանի, Վ.Փափագյանի և շատ ուրիշ նվիրական անունների ձեռքբերումների գիտական-վերլուծական ուսումնասիրման անհրաժեշտությունը, որն արդեն իսկ սկսված էր մեզանում, սակայն անհրաժեշտ էր հաղորդել վերջինիս կազմակերպչական բնույթ:

Քանի որ ուսումնասիրությունները մեզանում տարվել են գլխավորապես Շեքսպիրի յուրացման պատմական նշանակություն ունեցող փաստերի բնության հունով, առանձնացվել են այն ձեռքբերումները, որոնք արդի հայ հասարակական ու մշակութային կյանքում կարևոր նշանակություն կարող են ունենալ:

2. Կենտրոնի հիմնադրի, անընդմեջ դեկավարի ու ոգևորողի Ռուբեն Զարյանի նախաձեռնությամբ «Շեքսպիրականի» հրապարակման հիմքն է դրվում: «Շեքսպիրականի» մինչ այժմ հրատարակված ծավալուն հատորները ներառում են ոչ միայն Կենտրոնի գիտական խմբի հոդվածները, այլև հայ և օտար հայտնի գիտնականների, թատրոնի գործիչների ուսումնասիրությունները, մեզանում կազմակերպվող համամիութենական և հանրապետական կարգի շեքսպիրագիտական համաժողովների նյութերը, լայն ասպարեզ բացելով արդի հայ շեքսպիրագիտության զարգացման խթանմանը:

2. Կենտրոնը կապեր է հաստատել Մոսկվայի, Վրաստանի, ԱՄՆ-ի և Գերմանիայի հայտնի շեքսպիրյան ընկերությունների ու հաստատությունների հետ, ինչի շնորհիվ ոչ միայն հարստացրել է Կենտրոնի շեքսպիրյան գրադարանը նորագույն

ուսումնասիրություններով, այլև երբեմն Կենտրոնի աշխատակիցները հանդես են եկել արտասահմանում գիտական զեկուցումներով:

3. Հայկական շեքսպիրագիտական կենտրոնի արդի վիճակը, հնարավորություններն ու անելիքները:

Նավոյան Մհեր

Միջնադարյան երաժշտատեսական «Սրբանվագ ձայն» հասկացության շուրջ

XIII-XIV դարերի հեղինակ Հովհաննես Երզնկացի Ծործորեցին իր «Համառոտ տեսություն քերականին» աշխատության մեջ բերում է հետևյալ ձևակերպումը. «Ըստ պատեհման իրին ձևացոյ ի քում շնչատր ձայնական գործիսդ. զուրախականսն, կամ տրտմականսն. զխաղաղականն. կամ զպատերազմականն. զհիւանդականն կամ զառողջականն. քանզի որպէս արեստիւս այառիկ. փոփոխին կիրք մարդական պէս պէս տրտմադրութիւնք. այդպէս և դու հոգևոր քնարիւդ յարմարեալ փոփոխեսցես ի ներդաշնակութիւն սրբանագ ձայնիւ զմասունս հոգւոյ յողին»:⁴

«Սրբանվագ ձայն» բառակապակցությունը, քեև կարող էր մեկնաբանվել մաս առոգանական ոլորտի առնչությամբ, սակայն, նրա երաժշտական բովանդակության մասին են խոսում «հոգու քնար» պատկերավոր արտահայտությունը, «սրբանվագ» բառը և այլն: Բացի այդ, իբրև առոգանական հասկացություն այս դեպքում, ինչպես կտեսնենք, կարելի էր խոսել «ենթադատական» եղանակի մասին:

Միևնույն ժամանակ, «ձայն» բառը այստեղ չի կարելի մեկնաբանել որպես ձայնեղանակ: Բերված հստակացում «ձայնը» կամ «սրբանվագ ձայնը» խիստ կապակցված է նշված զգացմունքային բնութագրերի հետ, մինչդեռ, ձայնեղանակի նման զբանցումներ սովորաբար չեն հանդիպում. դրանց թվարկումը մատյաններում ունի վերոհիշյալից տարբերվող ձևեր:

Ըստ էության, «սրբանվագ ձայնը» կատարման ժամանակ հոգու վիճակի արտահայտիչն ու բնութագրիչն է՝ նշված զգացմունքների և տրամադրությունների համեմատ: Այդ զգացմունքների ձևակերպումները խիստ նման են «ենթադատական» եղանակների որակական բնութագրերին. որոնք մաս կազմելով

⁴ Հովհաննես Երզնկացի Ծործորեցի, Համառոտ տեսություն քերականին, Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռագիր թիվ 9992, երես 11^ա:

«վերծանական» կամ «ընթերցողական» արվեստի, որոշակի հուզական, զգացմունքային բնույթ են հաղորդում առողջանական ելեէջին: Այսինքն, այդ եղանակները որոշակիորեն զուգորդվում են «սրբանվազ ձայնի» հետ, որը նույնպես կատարման հուզական, զգացմունքային երանգը որոշարկող դեր ունի: Նամանավանդ, որ հայկական միջնադարի մեկ ուրիշ կարկառուն դեմք՝ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը իր քերականական աշխատության մեջ ուղիղ կերպով զուգորդում է «ենթադատությունը» և «զփոփոխումն ձայնից»:

Կարելի է գուզահեռ անցկացնել նաև «ենթադատական» եղանակի և հին հունական գեղագիտության մեջ շրջանառու հասկացություններից պարոսի միջև: Վերջինիս համահարաբերական (կորեկատ) հասկացությունը «էթոսն» է: Այն առնչվելով երաժշտատեսական մի շարք հասկացությունների, դրանց հաղորդում է «էթիկո-էսթետիկ» բովանդակություն՝ նման և զուգորդելի թե՛ պարոսի և թե՛ «ենթադատական» եղանակների բնութագրերին: Սակայն այդ հասկացությունների շարքում, Հովհաննես Երզնկացի Ծործորեցու ձևակերպման համեմատ, «ձայն» հասկացությանը դերի իմաստով համապատասխանող ձայնակարգն է (լադ):

Ասվածը ստույգացնելու համար ձայնակարգի որոշ սկզբունքային բնութագրեր կարելի է համեմատել ենթադատական եղանակի բնութագրերի հետ: Դերի առումով դրանք նույնական են՝ մեկն առողջանական, մյուսն երաժշտական ոլորտի մեջ:

Չրյան Անահիտ

«Կոստանյան թատերախումբ». կազմը և գործունեության ոլորտները

Հայ թատերական արվեստը պատմականորեն ձևավորվեց իբրև աշխարհագրական ամենալայն ընդգրկում ունեցող մշակութային մի քարոյ կառույց: Համապատասխանաբար, ձևավորվեց նաև թատերական գործչի առանձնահատուկ մի տարատեսակ: Հայ դերասանը, մանավանդ դարասկզբին, իր կյանքի գեթ մի հատվածն ստիպված էր անցնել իբրև շրջիկ, քափառական արվեստագետ, դրանով իսկ նպաստելով բազմաթիվ հատվածների տրոհված թատերական արվեստի՝ իբրև ամբողջական համակարգի համապարփակ զարգացմանը: Ընտանեկան թատերախմբերը, այդ

քվում մաս «Կոստանյան քատերախումբը», այս առումով, իրենցից ներկայացնում են ուսումնասիրության հատուկ արժեք:

Գործելով 20- ական թվականներից իրանում, «Կոստանյան քատերախումբը» կամ «Կովկասահայ դրամատիկ քատերախումբը» բացի Ամերիկայի մայր ցամաքից, հայ գաղթաշխարհը շրջեց գրեթե ամբողջությամբ. այցելելով Կովկասի, Ռուսաստանի, Հնդկաստանի, Անդրկասպյան երկրների, Մերձավոր և Միջին Արևելքի, Եվրոպայի բազմաթիվ հայաշատ համայնքներ: Իբրև դերասան և անհատականություն ձևավորվելով Սիրանույշի և Հովհաննես Աբելյանի կողքին, քատերախմբի հիմնական ուժերը՝ Մարգո և Միքայել Կոստանյանները դարձան հայ բեմի այս երկու մեծությունների մշակած ավանդույթների շարունակողները: Խաղաղից բացի, նրանք ընդօրինակեցին մաս այդ դերասաններին հատուկ խաղացանկի բազմազանությունը, ներկայացնելով ինչպես ազգային, այնպես էլ համաշխարհային քատերագիտության լավագույն մոտիվներ:

«Կոստանյան քատերախմբի» բազմամյա շրջագայությունների շարքում առանձնահատուկ տեղ են գրավում Եգիպտոսի հայ համայնքում կայացած հյուրախաղերը, որտեղ նրանք մնացին համեմատաբար երկար (1929-1930): Առաջին իսկ ներկայացումներից հետո խումբը գրավեց իր վերելքին գտնվող եգիպտահայ համայնքի քատերական կյանքի մենաշնորհը: Բարձր գնահատելով խմբի բեմադրություններն ընդհանրապես, տեղի քատերական քննադատությունն ընդգծեց հայր և որդի Կոստանյանների կերպարանափոխվելու զարմանալի ունակությունը: Անկաշկանդ, կենդանի խաղաղը, որը հատուկ էր քատերախմբին, փոխանցվեց տեղի դերասաններից շատերին:

1930 -ին, Եգիպտոսի հյուրախաղերն ավարտելով Լևոն Շանքի «Հին աստվածներին» փայլուն բեմադրությամբ, Կոստանյանները, Եվրոպայի, Հունաստանի, Մերձավոր Արևելքի մի շարք երկրներ այցելելուց հետո, 1932-ին դարձյալ իրանում են, այստեղ վերջնականապես հաստատվելու մտադրությամբ: Իրանում անցկացրած տարիները նշանավորվեցին Մարգո և Միքայել Կոստանյանների ոչ միայն հասուն խաղով, նրանց կերտած, թրևա, լավագույն դերակատարումներով, այլև համայնքի քատերական կյանքում ունեցած նշանակալից ներդրումով: Միքայել Կոստանյանը, հիմնականում իբրև բեմադրիչ, գործունեության լայն ասպարեզ բացեց տեղի երիտասարդ և խոստումնալից դերասանների համար:

Կոստանյանները հայ բեմին ծառայեցին շուրջ 40 տարի: Նրանք պատկանում են այն գործիչների թվին, որոնք, խոշոր անհատակությունների կողքին, արժանավայել կերպով կրելով արվեստի հանդեպ ունեցած պատասխանատվության իրենց բաժինը,

պահպանեցին ու ապահովեցին հայ թատրոնի գոյությունը և հետագա ընթացքը:

Պետրոսյան Արուսյակ

Հայ երաժշտական բանահյուսությունը Վալոց ծորի մարզում

1. 1998 թվի ամռանը ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կողմից Վալոց ծորի մարզում կազմակերպված գիտարշավը որոշակիորեն լրացրեց նույն շրջանի նախորդ՝ 1990 թ. գիտարշավի նյութերը, որի ընթացքում, ի թիվս այլոց, գրանցվել էր նաև ութ ամբողջական աշուղական սիրավեպ:

1997 թ. ամռանը նույնպես մի խումբ գիտաշխատողներ եղան Եղեգնաձոր քաղաքում և մարզի գյուղերում, որտեղ գրանցեցին շուրջ 350 երաժշտական նմուշներ՝ երգեր և գործիքային նվագներ:

Այս երեք գիտարշավների նյութերը հաստատում են այն թեզը, որ ժողովրդական երաժշտական արվեստը քայացած հուշարձան չէ, այլ կյանքին զուգընթաց զարգացող, կենսունակ մի օրգանիզմ: Կատարված մանրակրկիտ հավաքչական աշխատանքն ընթացել է ավանդականը և ժամանակակիցը, սովորականը և անսովորը, դեռևս չգրանցվածը հայտնաբերելու սկզբունքով, այսինքն՝ այդ տարածքում նկատվող գործընթացների որոշակի երաժշտական արտահայտություն:

2. 1998 թ. կատարված մոտ 400 նմուշ ձայնագրություններում զգալի տեղ են գրավում օրորացային, մանկախաղաց, խնոցու, կովկբի երգերն ու գործածությունից դուրս մղված կալի ու գութանի հոռովեղները: Ինչպես և նախորդ գիտաշավների նյութերում, այստեղ զգալի տեղ են գրավում աշուղական երգերն ու սիրավեպերի երգվող հատվածները:

3. Բանասացի տեղն ու ասացողական մակարդակը կարևոր ու որոշիչ նշանակություն ունի: Կատարողներից յուրաքանչյուրն իր մտածելակերպն ունի, յուրովի է ընկալում ու կիրառում երգարվեստի տարբեր միջոցները և ստեղծում իր ուրույն ոճը՝ հարստացնելով մնալով սույն միջավայրում ընդունված սկզբունքներին, ինչպես նաև ժանրային, թեմատիկ և կշռության հերանգային (ոչիթմաինտոնացիոն) որոշորին: Բանասացների դասակարգման հարցում էական նշանակություն ունեն ան) սեռատարիքային, բ) մասնագիտական, գ) ծագման (ծննդավայրի) հանգամանքները:

4. Երգերից շատերի կիրառական ֆունկցիաները միանշանակ չեն: Խոսքը հատկապես պարերգերի ու պարերգանակների մասին է, որոնք իբրև երգարվեստի հնագույն ձև պահպանել են իրենց նախնական սինկրետիզմը և դրանից բխող բազմաֆունկցիոնալիզմը:

5. Որոշ ժանրերում նկատելի է գեղարվեստական գրականության ներթափանցման, նաև ներկայիս տեղեկատվական միջոցների ազդեցությունը: Վերտիկալա հանգամանքն ուղղակի ազդեցություն է բողոմում նոր տարբերակների առաջացման վրա, հարստացնում և ամբողջացնում է շրջանի մշակութային պատկերը:

Պիկիչյան Հովսիսիմե

Կենցաղը իբրև հնչյունային տեքստ

Եթե փորձենք կյանքը դիտարկել իբրև մի ամբողջական հնչյունային տեքստ, ապա, բոլորին քաջ հայտնի երաժշտական ժանրերից բացի, դժվար չի լինի տարանջատել կենցաղում անընդհատ լսվող ձայնարկությունները, կանչերը, ինտոնացիոն դարձվածքները /экмелика, глоссолалия. կամ, ըստ Կ.Խուդաբաշյանի՝ фтоногласия/, որոնք, սերտաճելով առտնին քոհուրոհին, առանձնահատուկ ուշադրության չեն արժանանում: Խնդրո առարկան հնչյունավորված խոսքն է, որը կենցաղային գործողությունների ամենօրյա ուղեկիցն է և ծառայում է առավելապես իբրև հաղորդակցության ձև՝ ժամանակային ու տարածական բոլոր մակարդակներում: Այն կիրառվում է անկախ սոցիալական, սեռա-հասակային ու կրթական պատկանելությունից: Կյանքի ընթացքը մեղեդայնացված խոսքին զուգահեռ դիտարկելիս ստանում ենք մի ինքնատիպ պատկեր. լույս աշխարհի գալուց մինչև հնչյունային հաղորդակցում և այս աշխարհը լքելուց հետո՝ ուրիշներն են մեղեդայնացված տեքստ ուղղում կամ ձոնում տվյալ անձին, իսկ մանկական առաջին թրթռվանքից մինչև մահվան մահի՜՜ մարդն ինքն է դառնում մեղեդայնացված խոսքի ստեղծող ու կրող միաժամանակ: Կենցաղի հնչյունների այս հավերժական շրջանն էլ հենց կյանքի շարունակականությունն է, և իզուր չէ, որ «լուրջություն» ու «վերջ» բառերը նույն իմաստն են արտահայտում մեկ: Այսինքն, մարդու կենցաղի կազմակերպման կարևոր գործոններից են ռիթմը և հնչյունը, որ հայտնվում են որոշակի շարժումներ կամ գործողություններ կատարելիս՝ ուղեկցվելով համապատասխան հնչյունային և խոսքային արտահայտչաձևերով: Հաճախ դրանք ամբողջանում են բառակապակցություններով,

ալիտերացիաներով և համահնչյուն մեղեդիական դարձվածքներով, որ տվյալ իրավիճակում մարդու մտքի ու հույզի հնչյունախոսքային փոխակերպումն են դառնում: Այս ճանապարհով ծնվող երաժշտաբանահյուսական մանր ժանրերը, օր. «Լա՛յ-լայները», «Նաննի՛-մաննինները»՝ օրորելիս, «Թռիլ՛-թոինները» կամ «Դընգո՛-դընգոները»՝ երեխային պարացնել - խաղացնելիս, «Բըժո՛ - բըժոները»՝ կովերին կթելիս, «Ծիկո՛ - ծիկոները», «Ջու՛ - ջուները»՝ հավերին կուտ տալիս և այլն, ակնհայտորեն տարբերվում են նույն իրադարձությունում կատարվող արդեն կազմավորված ու ավարտուն կերպ ստացած ֆոլկլորային հայտնի ժանրերից, քանզի մեծավաստամբ մնում են բանաձևային մակարդակում, իսկ մյուսները՝ զարգանալով համապատասխան ձևակառուցվածքային, մեղեդային ու պոետիկայի կազմակերպման օրինաչափություններով, վերաճում են ինքնուրույն տեքստի, ինչպես կենդանուն ուղղված «Յո՛ւ-յունները»՝ «Հոռովելի», կամ մանուկների «Լա՛յ-լայները»՝ օրորոցայինի: Երաժշտաբանաստեղծական այդ մանր ժանրերը, որ արագորեն ստեղծվում ու ամփոփվում են ըստ միջավայրի ու ժամանակի թելադրանքի, տարաբնույթ դրսևորումներ ունեն և կարող են ուշագրավ նյութ դառնալ ֆոլկլորային ժանրերի ստեղծման, զարգացման, փոխակերպումների ու վախճանի քննության տեսանկյունից: Թեև դրանք լսելի են և գյուղում, և քաղաքում, սակայն առավել գունեղ ու հարուստ կերպավորումներ են ստանում գյուղերում կենցաղավարող ձայնարկությունները, կանչերն ու հնչյունային դարձվածքները՝ ավանդույթի շարունակականության ու բնական միջավայրի գերակայության շնորհիվ՝ բանահյուսական մտածողության համեմատաբար պահպանողականության ու բարբառներին ներհատուկ հնչերանգների բազմազանության պայմաններում: Ուստի, բոլորովին էլ պատահական չէ, որ քաղաքում ևս, աչքի են զարնում գեղջկական կենցաղից ներմուծված, կամ դրան բնորոշ հնչյունապոետիկ դարձվածքները՝ ավանդական ու ժամանակակից մշակութային շերտերի ինքնատիպ համադրությամբ: Ըստ գիտաբանների ժամանակ մեր կատարած նպատակային գրանցումների՝ թեմատիկ բաժանմամբ, դրանք հետևյալ մոտավոր պատկերը կներկայացնեն. ա/ մանուկների դաստիարակություն, խնամք, ժամանց, բ/ ընտանի կենդանիների ու թռչունների հետ կապված դիմելաձևեր, փոխհարաբերություններ, խնամք և կերակրում, գ/ առտին, դ/ դաշտային, ե/ անասնապահական աշխատանքներ, զ/ շուկա և առևտուր, է/ լալիք:

Թեև դրանք բոլորն էլ ազատ-հանկարծաբանական /իմպրովիզացիա/ բնույթի ստեղծագործություններ են, սակայն, նկատելի են որոշակի ներքին օրինաչափություններ.

ա/ ունեն սյուժե և կառուցվածք, որոնք համընկնում են համապատասխան երգային ժանրերին. բ/ ունեն ներքին հանգավորում, թեև ազատ՝ մտածողությամբ ու հանապաղատից ծնված բանաստեղծական տեքստերի են. գ՝ ռիթմը կախված է գործողության ռիթմից և կատարողի տրամադրությունից, որը հիմնականում համընկնում է արդեն ավարտում ժանրերի համապատասխան ստեղծագործությունների հետ, դ/ կատարման ժամանակը կախված է գործողության ժամանակից, ե/ քվարկված տեսակները հիմնականում ծառայում են իբրև հնչյունային՝ ասերգային. հաղորդակցություն. օժտված գովքին /գովեստ, գովազդ/ բնորոշ արտահայտչաձևերով, զ/ քանի որ տվյալ ստեղծագործությունները ծնվում են կոնկրետ գործողությունների ժամանակ, ուստի հաճախ ընդմիջվում են շրջապատում գտնվող անձանց ուղղված հարցերով, դիմելաձևերով, պատգամ – խորհուրդներով, հորդորներով ու զայրույթ կամ բողոք արտահայտող խոսքով, որոնք բոլորն էլ ասերգային մտածողության հիմքով են կառուցվում:

Ներկայացվող բոլոր տիպերին բնորոշ է առանձին կենցաղի այս կամ այն դրվագի պատկերավոր նկարագրությունը, կատարված կամ ընթացիկ դեպքի պատմությունը, ինչպես կատարողներն իրենք են ասում՝ «ինքն իրեն տալ-առնելը»։ Ինչյունային ոլորտում բարձրաձայն խորհրդածելը կամ տվյալ պարագայում ներկա գտնվող արարածի /մայր, կենդանի, թռչուն/ հետ հաղորդակցվելն ու մտքեր փոխանակելը /սովորաբար երկրորդ անգը լսողի դերում է լինում/:

Հաճախ հնչյունային խոսքից սահուն անցում է կատարվում դեպի պահի տրամաբանությանը՝ հարազատ որևէ ժողովրդական երգ կամ մեղեդային դարձվածք /տեքստում հանապաղատից փոփոխությունների կատարելով և հարմարեցնելով սեփական ասելիքին/ և ավարտվում խնդրի լուծումը ուրվագծող, հաստատող կամ ժխտող խոհա-փիլիսոփայական մտքով. կարծիքով: Քիչ չեն նաև օրինակները, երբ կատարողը, փոխելով աշխատանքի /զբաղմունքի/ ձևը, փոխում է նաև ասերգի մեղեդային հենքն ու անցնում մեկ այլ երաժշտաբանահյուսական ժանրի՝ օր. մանկան գովքից օրորի, կամ լալիքի և այլն:

Քննությունը ցույց է տալիս, որ մինչև օրս իրապարակված և հայտնի նույնանուն երգային ժանրերը վերոհիշյալ ստեղծագործություններից հանված առանձին հատվածներ են, որ «մաքրվել» են կենցաղային մանրամասներից, կանոնավորվել ու մշակվել բանաստեղծական ու մեղեդային կառույցի համապատասխան օրենքներով և ձեռք բերել կենցաղից անկախ, ինքնուրույն կիրառություն: Մեր դաշտային գյուհեմաները կենցաղը՝ իբրև հնչյունային տեքստ և բնական միջավայրից չկտրված երևույթ

փաստագրելու փորձ են, որ էթնոքաղաքագետներին ու ֆոլկլորագետներին բոլոր կտան ավելի խորը վերլուծություններ կատարել հիշյալ երաժշտապոետիկ ժանրերի ասպարեզում:

Քոթանջյան Գարեգին

Փարիզյան շրջանը և իմպրեսիոնիզմի
նշանակությունը Սարյանի գեղարվեստական լեզվի
նորացման գործում (1926-1928 թթ.)

Փարիզյան շրջանի նշանակությունը Սարյանի արվեստի մեջ համարվում է բեկումնային՝ վարպետի պատկերային լեզուն վերափոխող:

Սույն գեկույցի խնդիրն է փարիզյան շրջանի հետ կապված հիմնահարցերից միայն մեկի դիտարկումը, որը վերաբերում է իմպրեսիոնիզմին՝ գեղարվեստական այն ուղղությամբ, որն այնպես բարձր է գնահատել Սարյանը իր խորհրդածություններում:

Առանձնահատուկ շեշտը, որ փարիզյան շրջանը չփոխեց Սարյանի աշխարհահայացքային հիմքերը: Նա պահպանեց իր աշխարհընկալումը, իր վերաբերմունքը դեպի արևը, լույսը, դեպի իրականության կենսահաստատ կողմը: Հայ վարպետը Փարիզում չէր մտահոգվում, թե *ինչ* պատկերել, նրա առջև կանգնած էր *ինչպես* պատկերելու խնդիրը, այսինքն՝ ընթանում էին արտահայտչամիջոցների նոր ուղիների որոնումներ:

Փարիզյան շրջանի աշխատանքները պարզ մատնանշում են, թե ինչ ուղղությամբ էին ընթանում այդ որոնումները: Նկատելի է հստակ զանազանելի միտում՝ իրական կերպարի և նկարում գեղարվեստական կերպարի միջև տեսողական առավել համապատասխանության հասնելու: Դա արտահայտվում է ձևերի վերարտադրման խիստ լակոնիզմը և պատկերի ծավալատարածական կառուցվածքի մեկնաբանման պայմանական եղանակները մերժելով: Այսուհետև Սարյանը ձգտում է մշակել ծավալի մոդելավորման առավել լիարժեք եղանակներ, տարածական հարաբերությունների / պլանների / առավել ոլորշակի լուծումներ:

Դրան հասնելու համար Սարյանը գեղանկարչության մեջ մտցնում է կիսատոների համակարգ, որից նա հրաժարվում էր վաղ շրջանում դրանք անվանելով «կոմպոզիսային»: Այս բանի հետ կապված վարպետի նկարների բլրմանտիկ կառուցվածքը

հարստանում է գունդերանգների լայն սանդղակով, որոշ չափով մոտենալով իմպրեսիոնիստների «պլեներիզմին»: Գույնի բնույթը սկսում է փոխվել և արդեն չի հետևում պայմանական քրոմատիկ կերպարին, այլ արտացոլում է կոնկրետ գունալուսային միջավայրի առանձնահատկությունները:

Կերպավորման այս նոր եղանակները մշակելով, Սարյանը բնականաբար դիմում է իմպրեսիոնիստների գեղանկարչությանը և մասնավորապես յուսաօլային միջավայրի հատկությունների վերարտադրման սկզբունքներին: Փարիզում նկարված կտավներում հստակ երևում է կոլորիտի յուսավորումը. ներկերը ձեռք են բերում առավել պայծառություն. հայտնվում է յուրահատուկ քափանցիկ երկնագույն շղարշ, ընդհանուր առմամբ մատնանշելով իմպրեսիոնիզմի դասերի հիմնավոր յուրացման փաստը:

Փարիզում մշակված նորամուծության հետ մեկտեղ Սարյանը պահպանում է իր գեղանկարչական ոճի հիմնական գծերը: Մենք անսխալորեն կռահում ենք նրա կերպարվեստային եղանակի անհատական բնույթը, որը չունի ֆրանսիացի վարպետների նկարների հետ որևէ արտաքին նմանություն:

Ոճական փոփոխությունները պարզ երևում են վրձնահարվածների չափերի փոքրացման, ձևերի հստակ /գրաֆիկական/ ուրվագծից վճռականապես հրաժարման և երանգային անցումների լայնորեն ներգրավման մեջ: Կտավի գունային կառուցվածքը ձևավորվում է վրձնի համարձակ ծեփերի համակարգի միջոցով, կարծես ցուցադրելով իր «անհամաձայնությունը» իմպրեսիոնիստների նկարների փոքր-ինչ փխրուն և մասնատված հենքին: Ոճական տարբերությունները արտահայտվում են ոչ միայն արտաքին հատկությունների մեջ: Գոյություն ունեն մահ սկզբունքային տարբերություններ: Փաստորեն իր գեղանկարչության մեջ Սարյանը մերժում է լույսի և գույնի իմպրեսիոնիստական կոնցեպցիան: Նա ամտեսում է լույսի անցողիկ ազդեցությունները, արտահայտելով լոկ նրա ընդհանուր կայուն բնույթը: Ի տարբերություն իմպրեսիոնիստների, հայ վարպետը, հաղորդելով գունային կերպարը, աշխատում է այն ամբողջապես չենթարկել լուսային ազդեցությանը, պահպանելով կոլորիտի որոշակի ինքնավարությունը և իր հատուկ գեներտիկ նվիրվածությունը գունային կառուցվածքի դեկորատիվ արտահայտչականությանը:

Փարիզյան շրջանում մշակված նորամուծությունից անհրաժեշտ է հիշել ևս երկուսը: Սարյանը ամբողջովին անցնում է յուղաներկերի տեխնիկային, որը առավելապես հարմար էր տրված խնդիրները լուծելու համար: Այկսուհետև նրա ստեղծագործական եղանակը գրեթե ամբողջապես հիմնվում է բնօրինակից աշխատելու վրա:

Ինչպես արդեն նշվել էր, այդ շրջանում Սարյանի գեղանկարչության քարմացումը չազդեց նրա աշխարհայացքի էության վրա: Այդ նորոգումը միայն երեվան հանեց նրա ստեղծագործական աշխարհընթացման ևս մի կողմը, որն առանձնանում է մեծագույն անմիջականությամբ և դեպի մեզ շրջապատող աշխարհը ունեցած հայացքի նուրբ ինտիմությամբ:

Սարյանի գեղարվեստական գործունեությունը փարիզյան շրջանում հրաշալի օրինակ է դասական ավանդույթի ստեղծագործական յուրացումը հմտորեն օգտագործելու իր սեփական անհատական գեղանկարչական լեզուն հարստացնելու և զարգացնելու համար:

О некоторых предпосылках и художественном своеобразии Живописи в пространстве Ерванда Кочара

Созданная в парижский период творчества (1923-1936 гг.) Живопись в пространстве Ерванда Кочара - заметный вклад армянского мастера в историю европейского художественного авангарда, оригинальная попытка пересмотреть устоявшиеся представления о специфических границах и выразительных возможностях живописи, вывести ее из двухмерной системы координат не только в третье (пространственное), но и в четвертое (временное) измерение.

Такие попытки в новейшей истории изобразительного искусства Европы предпринимались и ранее. В частности, можно вспомнить о творческом опыте кубистов и футуристов, а также представителей конструктивизма, которые первыми взялись за решение этой проблемы, откликнувшись на результаты исследований в области точных наук - неевклидовой геометрии и теории относительности прежде всего, где обосновывалась вероятность существования n -мерных пространств и предполагалось наличие парадоксальных пространственно-временных связей.

Начало процессу было положено в 1912 году, когда появились коллажи Жоржа Брака и рельефные картины Пабло Пикассо, в которых фактура и пластика изображения не имитировались средствами живописи, а непосредственно привносились в нее по принципу *ready-made* (готовых объектов), что вело к частичному стиранию граней между живописью и скульптурой - так называемому ассамбляжу.

Параллельно с пространственными экспериментами кубистов шли и поиски "динамического времени", которыми по преимуществу были заняты художники-футуристы (Джакомо Балла, Умберто Боччони, Джинно Северини, Карло Карра и др.). В своих живописных и скульптурных произведениях они, однако, ограничивали себя использованием достаточно наивного приема наложенного или симультанного (одномоментного) изображения, при котором различные фазы движения передавались путем простой мультипликации (умножения) контуров.

Ни кубисты, ни футуристы так и не решились оторвать свою живопись от плоского поля картины и не ставили под сомнение изобразительные задачи искусства.

Куда более решительно и безоглядно действовали конструктивисты (Александр Архипенко, братья Наум Габо и Натан

Певзнер, их последователи), а затем и мастера кинетической скульптуры (Александр Кальдер, Никола Шеффер и др.), которые в своем творчестве окончательно овладели не только "реальным пространством", но и "реальным временем" (самодвижущиеся конструкции, мобили и т.д.), хотя ради этого им пришлось пожертвовать изобразительностью искусства. Их произведения уже не имели ничего общего с традиционной живописью и скульптурой, т.к. являли собой полые либо сквозные стереометрические композиции, составленные из абстрактных геометрических форм или сложной изогнутых плоскостей из дерева, металла, стекла и пр., которые, с одной стороны, были отмечены строгим математическим расчетом, а с другой - свободой художественного воображения, и потому воспринимались как любопытные примеры "лирической инженерии".

То, что предложил в своей Живописи в пространстве Ерванд Кочар, можно назвать своеобразным компромиссом. Не сворачивая с полдороги вслед за кубистами и футуристами, но и не разделяя крайних позиций конструктивистов, армянский художник наметил свой собственный, еще нехоженый "третий путь". Не жертвовав главным, т.е. сохранив специфическую изобразительную функцию живописи, он, вместе с тем, оторвал ее от плоскости и увлек в пространство. Следуя опыту конструктивистов, Кочар при этом использовал такие материалы, как медь, латунь, мельхиор, частично стекло и т.д., которым, однако, он предназначил сугубо прикладную, подсобную роль - служить основой для Живописи в пространстве, давая ей возможность беспрепятственно "перетекать" с одной поверхности на другую.

Живопись в пространстве принципиально отличалась от обычной станковой картины, т.к. вступала со зрителем в динамичный контакт, побуждая его передвигаться вокруг, рассматривать произведение не просто с определенной дистанции, но и в движении, а значит - во временно́м измерении. Лишь позже, в аналогичных композициях 1960-х годов, созданных уже в Ереване, Кочар стал применять электрический двигатель, благодаря чему они обрели подвижность и сами разворачивались в пространстве.

Манукян Сейрануш

Орнамент в рубрикации рукописных Евангелий

Становление рукописных кодексов в единый художественный организм было процессом постепенным. В нем важную роль играло

искусство рубрикации- подразделения текста на определенные отрывки и художественного акцентирования их начала. Именно рубрикация формировала композицию текстового листа, структуру и систему художественного убранства рукописи, выполняя функцию зрительного выделения служебного подразделения текста для чтения во время литургии.

Абсолютное большинство армянских иллюстрированных рукописей составляют Евангелия-тетр. Среди различных рубрик Евангелия-тетр наибольшее значение имело деление его текста на четыре евангелия по Мф., Мк., Лк. и Ин., а также на так называемые "главные евангелия". Последние являлись главными евангельскими чтениями в литургии на весь год, или иначе "периконами". Их было по всему Евангелию-тетр 252 отрывка, с небольшими отклонениями в разных рукописях. Каждая из указанных двух главнейших рубрик имела свой тип оформления, в котором орнаменту отводилась решающая роль.

В художественной композиции "главных евангелий" (=главных чтений) развиваются декоративные маргиналии с буквенной нумерацией или без нее, отмечающие на полях начала чтений. Облик маргиналий складывался постепенно и окончательно сложился в XII веке. Вначале это были простые геометрической формы значки, крестики, свастики, росчерки, сделанные чернилами. Со временем они обогащаются орнаментальными завитками, "усиками", точками, растительными, "игольчатыми" и зооморфическими элементами, исполняются красками и золотом. Характерная схема маргиналий – образующие сердцевину в виде круга, овала, "червы", лепестковой или другой геометрической формы и отходящие от нее вверх и вниз разнообразные растительные и орнаментальные завитки, отростки и ответвления. В композицию маргиналий включались также вазообразные мотивы, кресты, храники, животные, с XII века антропоморфные и сюжетные элементы. Мотивы маргиналий перекликались с декором рубрик, их заглавных декоративных букв, с декоративным убором хоранов и заставок титульных листов каждого из четырех евангелий, с правой маргиналией титульных листов, становились частью обрамлений портретов евангелистов и сюжетных миниатюр. Декоративные маргиналии получали значение художественной "единицы", объединяющей все части художественного организма рукописной книги. Облик маргиналий постоянно обогащался и приобрел наиболее совершенные формы в рубрикации перикоп киликийских рукописей XIII века. Он стал основой художественного оформления армянских рукописных Евангелий и их отличительной особенностью.

Портреты Авета Тертеряна

1. Композитора Авета Тертеряна рисовали и лепили несколько армянских художников. Это-Рудольф Хачатурян, Георгий Элибекян, Давид Бежаниян, Мкртич Мазманиян и Саркис Погосян.

Запечатлели они его в разные периоды жизни под впечатлением его симфоний. И для каждого художника та или иная отдельная симфония, - а это в контексте творчества Авета Тертеряна всегда мировоззренческая ступень, - давала импульс созданию портрета.

2. Нам интересно установить зависимость портретов с тем музыкальным произведением, которое и стало отправной точкой для его создания.

3. Несомненно эти визуальные отражения музыки Тертеряна могут пролить дополнительный свет на его личность, его характер и судьбу.

4. С другой стороны, каждый из художников, создавая портреты Авета Тертеряна и находясь под сильным впечатлением его личности, обретал особую свободу действий и пребывал как бы в апогее творческого вдохновения.

5. Помимо музыки на художников влияла сама личность Авета Тертеряна, его неподражаемое умение быть свободным и независимым. Его оптимистический, полностью посвященный творчеству стиль жизни не мог не восхищать художников. Можно сказать, что жизнь Авета Тертеряна в целом, один из моментов которой они отражали, была реальным воплощением мечты каждого Художника. Вот эту обобщенную мысль и объективную эмоцию мы видим в работах армянских художников, хорошо знавших композитора и восхищавшихся его творчеством.

Степанян Марина

Жест и движение в характеристике образов Эдгара Шаина

Раскрытие особенностей отдельной человеческой личности для Шаина немислимо без использования возможностей, которыми располагает жанр портрета. Широкая образная амплитуда героев и

персонажей достигается художником с помощью метких, ярких, характерных и конкретных жестов и движений. Шанну присуще поразительное многообразие композиционных решений, в которых воссоздаются реальные жизненные ситуации. Композиции острофрагментарны. Художник фиксирует преходящие мимолетности из единого безостановочного процесса человеческой жизни, выхватывая "кадры" - неожиданные, случайные, но на самом деле продуманные, рассчитанные на достижение точной характеристики образа. Шанн умело и естественно помещает персонажи в любой перспективе и любом ракурсе, поворачивает, наклоняет, заставляет двигаться в разном ритме, мягко или резко откликается на внешние условия с помощью мимики и жестов. В многообразии движений отражается зримое ежеминутное существование человека, дробность бытия в его бесконечном потоке. В этом проявляется своеобразная импрессионистичность мышления художника. Шанн исключает замкнутость композиций.

Герои Шанна типизированы и индивидуальны. Они всегда наделены неповторимыми чертами лица, складом, пропорциями, пластикой тела. Перед нами проходят люди определенной среды: это жители городов. Шанн находит необходимые внешние признаки для характеристики их социального положения. Наконец, художник с помощью своих активных, импульсивных героев раскрывает "колорит" эпохи, индивидуализированной и не менее склонной к жесткой типизации отдельных слоев и прослоек городского населения. Художник дает возможность живо представить психологический и духовный склад персонажей, которые всецело являются людьми своего времени, объективно судить о котором и позволяют герои Эдгара Шанна в своих активных и динамичных внешних проявлениях.

Тараян Зепюр

Хачкары и плетенный орнамент

Почти все исследования, посвященные армянским крест-камням, отмечают родственность камнерезного орнамента по тонкости обработки и орнаментальным мотивам кружевоплетению. При этом техника плетения не является органичной для резьбы по камню и ее воспроизведение в этом виде творчества, безусловно, происходит от плетенных изделий. Но мотивы плетения, в частности, в хачкарах столь многообразны, что становится очевидным наделение их особым каббалистическим и, возможно, натурфилософским содержанием.

Заметим, что средокрестие в рисунке креста уже само по себе представляет узел.

В армянских исторических преданиях и в фольклоре встречаются рассказы о чудотворных крестах, сплетенных из гибких растений. По Ст. Орбелиану в окрестностях Киеванка такой крест сплели дети из осоки, тростника – *կնյուկից*¹, который в народе зовется “*ծիլ*”, что означает также лоза и жила. Фольклорный сказ “Карос-хач”² варьирует в разных записях в качестве материалов для изготовления креста дерево – *փայլ* или травы *բոլի* и *սիւղ*.

Но “дерево” переключается в некоторых языках с понятием крест и имеет еще значение *ծառ*, которое Гр. Ачарян рассматривает как коренное армянское слово, среди древнеармянских форм коего есть значение свить, плести, *սրբիլ*.³ По смыслу, а также в своем звучании слово “*ծառ*” напоминает “*тирс*” – жезл Диониса, увитый плющом, который наравне с “виноградной гроздью” представляет эпитет Диониса. Таким образом понятия *тирс* и *ծառ* характеризуют заросли выющихся растений, всякий лозняк, в том числе ивовый и виноградный.

То же можно сказать по поводу травы *բոլի*. Этому коренному армянскому слову Гр. Ачарян приписывает также значения *բոյլ*, *ծիլ*⁴ – растение, побег, всходы и шить, опять располагающая к плетениям, но также зародыш-потомок, что определяет цепь событий, исход одного из другого.

Что касается урца, отметим сходство слов *սիւղ*, *սնդիլ* – ива и *սիւղ*, *սիւղ*, где первое помимо гибкой ветви, лозы означает также отросток-почку-потомка⁵, а второе есть *thimus serpillum* L, в латинском названии которого опять же содержится указание на способность этого растения виться, поскольку определение *serpillum* характеризует именно ползучие растения.

Интересно различие между серпантином армянских крестных камней и скандинавских рунических стел, где серпантин, как и армянские вишапакары, имеет зооморфную основу. Между тем, в англосаксонских стелах, в частности, пиктского и шотландского, а отчасти и центральноирландского происхождения предпочитается растительный орнамент, в котором часто встречается мотив виноградной лозы, преобладающий и в хачкарах. И ведь слово “стела” – “*կարմ*” помимо значения вертикально стоящего мемориала представляют еще и стебель – *կար*. Сравним в этом аспекте также греч. *stela*, нем. *steil* и *sil* – стебель, как древо жизни.

Можно заключить, что в хачкарах обыгрывается не столько идея столба-распятия как орудия наказания и очищения греко-римского варианта, сколько идея цветущего дерева, дающего бесконечные всходы

и непрерывную цепь рождений, которые символизируют плетения, завязи и узлы.

Примечания

1. Ստեփանոս Օրբելյան, Սյունիքի պատմություն, Երևան, 1986, էջ 281-282.
2. Этимологию названия и семантический анализ текста подробно прослеживает Կարինե Խոզարաշյան, «Կարոս Խաչ» վիպերգի բանաստեղծական տեքստի կրոնա-առասպելական արմատները, «Ավանդույթներ և արդիականություն: Հայ երաժշտության հարցեր», գ. 2, Երևան, 1996, էջ 220-228:
3. Տմ. по этому поводу Հր.Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. II, Երևան, 1973, հոդվ. «Խաչ», էջ 333-335:
4. Там же, հ. I, Երևան, 1971, հոդվ. «Բող. բողիկ», էջ 464:
5. Там же, հ. III, Երևան, 1977, հոդվ. «Ուտ», էջ 607; հոդվ. «Ուրց», էջ 619:

Хачатрян Нелли

Ренессансный компонент искусства А.Овнатяна

Цель сообщения-выявить характер одного из элементов, составляющих стиль живописи Акопа Овнатяна. Связь овнатяновских портретов с ренессансными проявляется в концепциях этих портретов:

1. В иконографии: принцип антропоцентризма, характер пластических акцентов.

2. В характеристике образа: в связи с первым этапом непосредственного обращения к натуре передача, в первую очередь, типических черт. Понимание uomo unіco в широком смысле.

3. В функции портретов: "картинность"; замкнутость композиции; концепция пространства и времени; характер пластического ритма.

Близость портретов разных национальных школ и исторических эпох получает объяснение в совпадении художественных и социальных задач в периодах, переходных от средневековья к новому времени.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

1	Լևոն Հախվերդյան	Խոսք Ռուբեն Ջառյանի մասին	5
2	Ասատրյան Աննա	Տիգրան Չոխաճյանի «Ջեմիրե» օպերան	8
3	Ավագյան Արթուր	Գռեհիկ սոցիոլոգիզմի որոշ դրսևորումների մասին 1920-ական թթ. խորհրդահայ արվեստագիտության և գեղարվեստական քննադատության մեջ	10
4	Արևշատյան Աննա	Շարականների ժանրային տիպաբանությունը արևելաքրիստոնեական հիմնեղության համակարգում	12
5	Բաղդասարյան Անահիտ	Հայ ավանդական երաժշտության մեջ աստվածաշնչյան հերոսների մեկնության շուրջ. Դավիթ Արքա Մարգարե	12
6	Գրիգորյան Անահիտ	Վահագնի առասպելը երաժշտական արվեստի տեսանկյունից	13
7	Դանիելյան Դիսնա	«Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպի Ջավախքի տարբերակը	14
8	Էլքակյան Նորա	ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի Շեքսպիրյան և արվեստաբանական գրադարանների պատմությունից	16
9	Թագակչյան Ջավեն	Կրի երգերը Վայոց Ձորի գյուղական երգաստեղծության մեջ	17
10	Խուդաբաշյան Կարինե	Դիոնիսոս Թրակացին և հայ մեկնիչները (Հայ ավանդական երգի տաղաչափական համակարգի հարցի շուրջ: Ջեկուցում երրորդ)	20
11	Հակոբյան Քրիստինե	Մակարավանքի թոչնակերպ քանդակները	22
13	Ղազարյան Արմեն	Դիտողություններ վաղ միջնադարյան կենտրոնագմբեթ փոքր եկեղեցիների վերաբերյալ	23
14	Ղազարյան Վիգեն	Բույսերի և կենդանիների պատկերագրությունը «Խորանների մեկնություններում»	25
15	Մանասեթյան Լիլիթ	1970-80 թթ-ի Հայկական բեմանկարչության առանձնահատկությունները	26

16	Մարգունի Ռուզան	Հայկական շեքսպիրագիտության կենտրոնը 35 տարեկան է	27
17	Նավոյան Միեր	Միջնադարյան երաժշտատեսական «Սըրբանվազ ծայն» հասկացության շուրջ	28
18	Չքյան Անահիտ	«Կոստանյան րատերախումբ». կազմը և գործունեության ոլորտները	29
19	Պետրոսյան Արուսյակ	Հայ երաժշտական բանահյուսությունը Վալոյ ձորի մարզում	31
20	Պիկիչյան Հովհաննես	Կենցաղը՝ իբրև հնչյունային տեքստ	32
21	Զորանջյան Գալսեգին	Փարիզյան շրջանը և իմպրեսիոնիզմի նշանակությունը Սարյանի գեղարվեստական լեզվի նորացման գործում (1926-1928 թթ.)	35
22	Агасян Арарат	О некоторых предпосылках и художественном своеобразии живописи в пространстве Ерванда Кочара	38
23	Манукян Сейрануш	Орнамент в рубрикации рукописных Евангелий	39
24	Рухкян Маргарита	Портреты Авета Тертеряна	41
25	Степанян Марина	Жест и движение в характеристике образов Эдгара Шанна	41
26	Тараян Зепюр	Хачкары и плетенный орнамент	42
27	Хачатрян Нелли	Ренессансный компонент искусства А.Овнатяна	44



