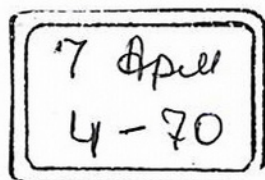


ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիա
Արվեստի ինստիտուտ



Հայ արվեստին նվիրված հանրապետական ութերորդ Գիտական կոնֆերանս

Ձեկուցումների թեզիսներ

Երևան, 28-30 հոկտեմբերի 1997 թ.

ՀՀ ԳԱՄ Գիտություն հրատարակչություն
Երևան 1997

ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիա
Արվեստի ինստիտուտ

Հայ արվեստին նվիրված
հանրապետական ութերորդ
գիտական կոնֆերանս
Ձեկուցումների թեզիսներ

Երևան, 28-30 հոկտեմբերի 1997 թ.

ՀՀ ԳԱԱ "Գիտություն" հրատարակչություն
Երևան 1997

ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՏԵԼԵԿՏՈՒԱԼ ԿԵՆՏՐՈՆ
БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ

Հայ արվեստին նվիրված հանրապետական ութերորդ
գիտական կոնֆերանսի

Կազմկոմիտե

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

Նախագահի տեղակալ - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գլխավոր
քարտուղար, արվեստագիտության թեկնածու
Ա.Վ.Աղասյան

Անդամներ - Խոդաբաշյան Կ.Է. - արվեստագիտության թեկնածու
Հախվերդյան Լ.Հ. - ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս
Հասրաթյան Մ.Մ. - ճարտարապետության դոկտոր
Ղազարյան Մ.Մ. - արվեստագիտության դոկտոր
Ղազարյան Վ.Հ. - արվեստագիտության դոկտոր
Պիկիչյան Հ.Վ. -

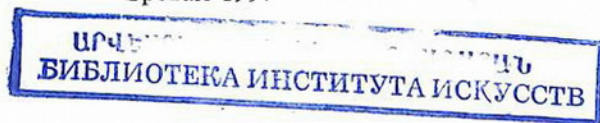
Национальная академия наук РА
Институт Искусств

**Восьмая республиканская
научная конференция
по армянскому искусству**

Тезисы докладов

Ереван 28-30 октября 1997 г.

Издательство "Гитутюн" НАН РА
Ереван 1997



Оргкомитет
Восьмой научной конференции по армянскому
искусству

председатель - зам по науке ИИ НАН РА, кандидат
искусствоведения Геодакян Г.Ш.

зам. председателя - ученый секретарь ИИ НАН РА, кандидат
искусствоведения Агасян А.В.

члены совета - Асратян М.М. - доктор архитектуры
Ахвердян Л.О. - академик НАН РА
Казарян М.М. - доктор искусствоведения
Казарян В.Г. - доктор искусствоведения
Пикичян Р.В.
Худабашян К.Э. - кандидат искусствоведения



Արրահամյան Լևոն,
Մարության Հարություն
ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Քաղաքական ելույթների պատկերագրական լեզվի շուրջ

(Դարաբաղյան շարժման ցուցապատումների օրինակով)

Ազգային ինքնության խոստում դրսևորումներից մեկը պատկերներն ու գրավոր բանաձևերն են, որոնք, որպես կանոն, մեծ թվով ի հայտ են գալիս Հասարակության Համար ճգնաժամային պահերին: Այս առումով Դարաբաղյան շարժումը (1988-90թթ.) ուսումնասիրության հարուստ և մեծ դաշտ է ներկայացնում: Յուզման հատկությունների պատկերագրական լեզվի առանձնահատկություններից ստորև մենք կգիտարկենք մի քանիսը:

1. Պատկերագրական մեջբերումներ: Այս մեթոդը ցուցապատումների ստեղծման ժամանակ հաճախակի կիրառվողներից է: Այն օգտագործում է Հայտնի, կիչն զարձած պատկերները իրենց հիմնական իմաստով (ռաֆայելյան Աստվածամորը մանուկ Հիսուսից բաժանող գիծը շարունակվելով բաժանում է Հայաստանը Դարաբաղից) կամ նոր իմաստ հաղորդելով պատկերային մանրամասին (վասնեցովյան Իլյա Մուրոմեցը ռուսականական մահակով, Չայկովսկու «կարասները» զինվորական սապոգներով) կամ գրավոր տեքստի միջոցով (1920-ական թվականների Դ.Մորի կարմիրբանակայինը պահանջ-հասցեով դիմում է՝ «Դու հանդիպե՞լ ես քո պատգամավորին»):

2. Նշաններ: Ցուցապատումներում կիրառվում էին ինչպես ազգային խորհրդանիշի արժեք ստացած պատկերներ (Մասիս սարը, խաչքար, յաթաղան, Եղեռնի զոհերի հուշարձանը, Արցախի երկարանկյանցների արձանախումբը, Օպերայի շենքը), այնպես էլ միջազգային ցուցապատումային լեզվում լայնորեն օգտագործվող խորհրդանիշներ (փշալար, բանտային ճաղեր, տանկ, զինվորական սապոգ, արյան կաթիլ, խաղաղության աղափնի):

3. Հատկապես լայն տարածում ունեն խորհրդային և մահմեդական սիմվոլիկան, ընդ որում վերջինս կրում էր գրեթե բացառապես էթնիկ ցուցիչի դեր (աղբբեջանցի և/կամ թուրք): Այս երկու խորհրդանիշերը հանդես էին գալիս հետևյալ ձևերով. ա) Հայտնի կերպարները ստանում են նոր կամ «բացահայտում են»

Թաքնված իմաստը (Գորբաչովի՝ ճակատի խալը պատկերվում է մահմեդական կիսալուսնի և աստղի տեսքով, նույն նշանը փոխարինում է Կրեմլի աշտարակի աստղը կամ լրացնում է «Ժողովուրդների բարեկամության» շքանշանը), բ) նշանը հանդես է գալիս «ակտիվ» հերոսի դերում (մուրճ ու մանգաղը մկրատի տեսքով վերածվում են ՀՍՄՀ-ի դրոշմ, մահմեդական կիսալուսնինը ջարդում է խաչքարը), գ) նշանի «ծնունդը» կամ ձևավորվածությունները (Գորբաչովն ու իր կինը ջրելով աճեցնում են մահմեդական նշանը կամ այն ձևավորվում է մուրճ ու մանգաղից, մուրճ ու մանգաղը վերածվում է սկաստիկայի)։ Այս ձևը հաճախ օգտագործում է կոմիքս-նկարաչարի սկզբունքը։

4. Այլաբանություններ։ Այս միջոցը լայնորեն էր կիրառվում հատկապես ոչ պրոֆեսիոնալ նկարիչների կողմից ստեղծված ցուցապատառներում։ Հայտնի այլաբանական կերպարներից դատ (Նեմեսիդան «Քար աշխարհ» մակագրությունն ունեցող կրկրագնդի վրա), օգտագործվում էին նաև իրադրությունից ծնված այլաբանություններ (Հայաստանը և Արցախը որպես մայր ու զավակ, ընդ որում Հայաստանի կին լինելը շեշտվում է նրա քարտեզի ուղվապատկերով)։

5. «Կոնցեպտուալ սկզբունք»։ Մի շարք ցուցապատառներ և բողոքի քաղաքական ելույթներ ձևավորվում էին պոպ-արտի, կոնցեպտուալ արվեստի կամ հեփինինգի սկզբունքով։ Այդպիսին էին օրինակ Հ.Ալիևի լուսանկարը՝ փակցված «Պահպանվում է պետության կողմից» ցուցանակի վրա, Լ.Բրեժնեֆի ծաղրանկարային պատկերը, որին միտինգավորները մասուցում էին ծաղրային բնույթի նվերներ (մանրագրամ, կծած բուլկի և այլն), 1989 թ. ապրիլի 24-ին ձեռքակալված «Ղարաբաղ» կոմիտեի անդամներին մարմնավորող բանտարկյալների հանդերձանքով երիտասարդների քայլարշավը։ Նման սկզբունքների ինքնաբերական կիրառման խոստովանում օրինակ է 1988 թ. նոյեմբերի 7-ի՝ վերջին խորհրդային պաշտոնական տոնական ցույցի ժամանակ մեր կողմից դիտարկված ինքնաբերական քայլը, երբ Լենինի պատկերը և նրա հայտնի «Կա՛յ աղպիսի կուսակցություն» բանաձևը կրող մեքենայի վրա բարձրացավ մի պատանի և պարզեց եռագույն դրոշմ, այդպիսով նորոգվի մեկնաբանելով լենինյան բանաձևը։

Ավետիսյան Բնարիկ
Հայաստանի Ազգային պատկերասրահ

“Աստվածամայրը մանկան հետ” պատկերները հայ միջնադարյան արվեստում (Օդիգիյորիա)

Հայաստանը, որպես քրիստոնեությունը պետական կրոն ընդունած առաջին երկիրը, աշխարհին ներկայանում է նաև որպես քրիստոնեական մշակութի հնագույն օրրաններից մեկը: Վաղ միջնադարից ի վեր 4-7 դդ. դդ. քառակող քանդակագործ կոթողների և եկեղեցիների հարդարանքում Քրիստոսի կյանքին նվիրված տեսարանների շարքում հանդիպում են Աստվածամոր առաջին պատկերները (Օծունի և Պեմզաշենի եկեղեցիների և Թալինի, Օծունի, Հափճի, Կողբի, Բրդաձորի և այլն կոթողների պատկերաքանդակները): Այդ օրինակներում ներկայացվում է օղիգիտորիա պատկերազրական տիպը: Մեր խնդիրն է ներկայացնել տվյալ պատկերազրական տիպի մեջ ընդգրկված հորինվածքների կառուցվածքային օրինաչափությունները և տեղական առանձնահատկությունները:

Ինչպես նկատել են քրիստոնեական արվեստի խնդիրներով պրագմատիկ օտարագրի մի շարք արվեստաբաններ, Հայաստանը այն երկրներից մեկն է, ուր ձևավորվել է օղիգիտորիայի պատկերազրական տիպը:

Հարկ է նշել, որ վաղ միջնադարյան Հայ արվեստում պատկերազրական սխեմաների կազմավորման շրջանից արդեն, “Աստվածամայրը մանկան հետ” պատկերները հաճախ ինքնակա և մեկուսյի չեն, այլ որոշակի տեղ են գրավում Քրիստոսի կյանքին նվիրված տեսարանների շարքում կամ էլ գտնվում են Հայաստանում քրիստոնեության տարածման պատմությանը նվիրված թեմաների պատկերախմբի մեջ (Տրդատ, Գրիգոր Լուսավորիչ, Խոսրովիդուխտ): Այս առանձնահատկությունը շարունակվում է հետագա դարերի Հայ արվեստում մանրանկարչության և որմնանկարչության մեջ:

Հայկական օղիգիտորիաներին հատկանշական մի շարք գծեր (օրինակ՝ տարբերակների բազմազանությունը, թեմայի մեկնաբանման յուրահատկությունները) ներկայացվում են արվեստի տարբեր տեսակներին՝ քանդակագործության, որմնանկարչության,

մանրանկարչության և գեղանկարչության մեջ եղած բնորոշ օրինակների միջոցով:

“Աստվածամայրը մանկան հետ” պատկերների հորինվածքային կառուցվածքի քննությունը բացահայտում է այն իրողությունը, որ 4-7-րդ դդ. ստեղծվել են օգիզիտրիայի՝ համաքրիստոնեական արվեստում կանոնակարգված բոլոր տարբերակները (Աստվածամայրը կանգնած կամ մինչև գոտկատեղ կամ էլ գահակալ՝ մանուկ Հիսուսը գրկին):

“Աստվածամայրը մանկան հետ” գործերի ուսումնասիրությունը բերում է այն եզրակացության, որ վաղմիջնադարյան Հայ արվեստում թեմայի կանոնական ձևի մշակմանը զուգընթաց Աստվածամոր պատկերազրույթյան մեջ ի հայտ են գալիս տեղական առանձնահատկություններ, իսկ հետագայում, արդեն հատակված պատկերազրական ավանդների հիմքի վրա, շարունակվում է զարգանալ ու բյուրեղանալ քրիստոնեական արվեստի ազգային նկարագիրը: Այս իրողության կոնկրետ դրսևորումները փորձում ենք ներկայացնել “Աստվածամայրը մանկան հետ” պատկերների օրինակներով:

Արևշատյան Աննա

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Ո՞վ է “Ջորս ըստ պապների Բում” շարականի հեղինակը

Հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ Հայտնի են այսպես կոչված շարականագիրների ցուցակները, որոնք սովորաբար կցվել են Շարակնոցներին կամ զետեղվել ուսումնական-կրթական նպատակներին ծառայող ժողովածու, Ոսկեփորիկ և “Գիրք հարցմանց” մատյաններում: Այդ ցուցակներն, անշուշտ, չեն վրիպել մեր հին և նոր շարականագետների ուշադրությունից (Ավետիքյան, Տնտեսյան, Ամատունի, Աբեղյան, Կոմիտաս, Աթայան, Թահմիզյան և ուրիշներ): Սակայն առ այսօր էլ այդ ցուցակներում ավյա են առանձին կետեր, որոնք կարոտ են լրացուցիչ հետազոտման և լուսաբանման: Այդպիսի կետերից է Գրիգոր Մագիստրոսի անվան հետ կապված հիշատակությունը:

Գրիգոր Մագիստրոսի (990-1049 թթ.) բազմակողմանի ստեղծագործական գործունեությունն ընդգրկում էր նաև երաժշտական արվեստը: Նա Հայտնի էր իրեն շարականագիր և տաղասաց:

Ըստ շարականագիրների ցուցակների, Գրիգոր Մագիստրոսին է վերագրվում իմաչի Նավակատյաց 5-րդ օրվա "Ձորս ըստ պատերի քում" Գ.Ձ ողորմեան: Չնայած դրան, շարականագիտության մեջ վաղուց ի վեր, կարծես, Հաստատվել էր այն կարծիքը, որ տվյալ շարականը ոչ թե Գր. Մագիստրոսի, այլ 7-րդ դ. իշխան Աշոտ պատրիկ Բագրատունու գործն է: Այդ տեսակետը հիմնված է Վարդան Արևելցու "Պատմությունից" քաղված միակ հիշատակության վրա, որը լայն տարածում է ստացել Գ. Ավետիքյանի հեղինակության շնորհիվ և Հարատեղ մինչև մեր օրերը (Ն.Թաճմիզյան և Գր. Հակոբյան):

Տվյալ հարցին նվիրված գրականության, պատմական աղբյուրների մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը, ինչպես նաև ձեռագրական նորահայտ տվյալների համադրումը թույլ են տալիս պնդելու, որ միջնադարյան շարականագիրների ցուցակներում, որոնք որոշ իմաստով կանոնական մի վավերագիր- հիշատակարան էին ներկայացնում, Գրիգոր Մագիստրոսի անունը սխալմունք չէ: Նա Հանդես է գալիս որպես առնվազն երկու շարականի հեղինակ, հարկով Անիի մշակութային մթնոլորտին կապված շարականների չրջանակին:

Բաղդասարյան Անահիտ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Հայ ավանդական գործիքային երաժշտության
բազմաձայն որոշ ձևերի մասին
(Աշոտ Մուրադյանի ձեռագիր ժողովածուի օրինակով)

Բազմաձայնությունը Հայ ավանդական գործիքային նվագաձուլության առավել տիպական ձևերից է: Բնորոշվում է կառուցվածքային բազմապիսի տեսակներով, Հանդես է գալիս, թե՛ մենակատարային, թե՛ անսամբլային գործիքային երաժշտության մեջ: Այն բազմիցս նշվել է երաժշտագետների կողմից (Գուսմեյի, Ք.Քուչնարյան, Յու. Տյուլին, Ա.Քոչարյան, Ռ.Աթայան, Գ.Ջեբրտարյան, Ի.Յոլյան, Կ.Խուդարաչյան, և ուրիշներ), բայց դեռ Հանգամանքներն հետազոտված չէ:

Երևույթի բազմակողմանի և մանրազնին ուսումնասիրությունը կարևոր նշանակություն ունի: Նախ զգալիորեն կընդլայնվեն եղած պատկերացումները ազգային մշակույթի հնագույն և հարստագույն մարզերից մեկի վերաբերյալ, ինչպես նաև կպիտակցվեն վերջինիս այժմեական բազմաձայն ձևերի ժառանգական կզրերը: Ապա կբացահայտվեն հայ կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ առկա որոշ "անհասկանալի" բազմաձայն միջոցների էությունն ու ակունքները և այլն:

Մեր նպատակն է հայ ավանդական գործիքային բազմաձայնության որոշ ձևերի մասնավոր դիտարկումը: Որպես հետազոտման նախնական փորձ, դիմել ենք ավանդական գործիքային երաժշտության մեզանում առաջին ժողովածուին (ձեռագիր) , նվիրված պարեղանակներին: Այն նոտագրել, կազմել և նախապատրաստել է հրատարակման շնորհալի, փորձառու բանահավաք, նոտագրող, ֆոլկլորագետ Աշոտ Մուրադյանը:

Ժողովածուն թվանդակում է 1950-ական և 1986 թվականներին Շիրակում, Վայքում, Արցախում, ինչպես նաև համընդհանուր շրջանում (Աբխազիա, քաղաք Սուխումի) կայացած բանահավաքչական գիտարշավների 54 բազմաձայն գործիքային նմուշ:

Ժողովածուն, նյութի տարածքային ծավալուն ընդգրկմամբ, հայերի միջավայրում տարածված ժողովրդական գործիքների (դուդուկ, զուռնա, դհոլ, պարկապոտ, շվի, թառ, քյամանչա, քեմոնա) և դրանց անսամբլային կազմերի առկայությամբ, լայն հնարավորություններ է ընձեռնում ավանդական գործիքային բազմաձայնության վերաբերյալ, թե՛ բազմատեսանկյուն քննարկման և թե՛ ընդհանուր բնույթի եզրահանգումների համար:

Մեր հաղորդման շրջանակներում դիտարկել ենք ժողովածուի մեջ զետեղված գործիքային նվագների կատարման ձևերը, դասակարգելով դրանք որպես մենակատարային և անսամբլային բազմաձայնություն: Դիտարկել ենք նաև այդ նվագների բազմաձայն կերտվածքը և վերջինիս այլևայլ մանրամասները: Կատարել ենք ուսումնասիրության արդյունքների քարտեզագրում:

Գրիգորյան Աշոտ

Ճարտարապետության ազգային քանգարան-ինստիտուտ

Կյոր, ուղղանկյուն եվ եռանկյունի ձեվերի կիրառումը հայ ճարպարապետությունում

Ճարտարապետական ցանկացած հորինվածք իր կառուցվածքային հենքում ընդգրկում է հատակագծային և ծավալատարածական միասնությունը, որով պայմանավորվում է հորինվածքի տիպ-տեսակը: Այն փոփոխվում է պատմական ժամանակաշրջանում իր վրա կրելով օրվա թեղադրանք -գործոնների հետքը, միաժամանակ պահպանելով նախաստեղծ շատ տիպեր:

Հայկական ճարտարապետական հուշարձանների տիպաբանական ուսումնասիրությունը բացահայտում է նախաստեղծ ձևերի և նախատիպերի գոյություն փաստը մորֆոլոգիական շղթայի ցանկացած կետում և թույլ տալիս կատարել հետևյալ ելրահանգումները .

ա. Հատակագծային և ծավալատարածական լուծումներում հաճախ հանդիպող (և դրանցով պայմանավորված) կյոր, ուղղանկյուն և եռանկյունի ձևերը արդյունք են մեր նախնիների բնափիլիսոփայական մտածողության և խորհրդանշելով մարդ-երկիր, մոլորակ՝տիեզերք փոխկապը՝ կիրառվում են ճարտարապետական հորինվածքների այն տեսակներում, որոնք իրենց գործառական նշանակությամբ ուղղակի կամ անուղղակի ենթարկվում են նշված խորհրդանշանային համակարգին:

բ. Կյոր ձևի կիրառումը արդյունք է արև-աստված, տիեզերք, արարական սկիզբ խորհրդանշանային համակարգի: Նախնադարյան շրջանում (Հայրիշխանություն) պայմանավորված է բնակելի տուն-միջավայրի հատակագծային հորինվածքը, հետագայում՝ պաշտամունքային կառույցի դեպի երկինք-տիեզերք հատվածի (թմբուկ) հորինվածքը (Իմիրիս-գորա, Խրամիս դիդի-գորա, Գողգալար-թեփեսի, Շոմու-թեփե, Թեղուտ, Իլանի-թեփե, Նախիջևան, Մոխրաբլուր, Յանիք-թեփե, Շենգավիթ, Գառնի, միջնադարյան պաշտամունքային կառույցներ և այլն):

գ. Ուղղանկյուն ձևի կիրառումը արդյունք է երկիր-նախաստեղծ մայր աստված- իգական սկիզբ խորհրդանշանային համակարգի և կիրառվում է բնակելի տների և պաշտամունքային

կառույցների հատակագծային հորինվածքներում (Յանիք-թեփե, Թեփեջիկ, Թեյշեբախի, Էրեբունի, Արգիշտիխինիլի, Օշական, Վան, Արմավիր, Արտաշատ, միջնադարյան պաշտամունքային կառույցներ և այլն):

դ. Եռանկյունի ձևը (դեպի վեր ձգված զազաթով) արդյունք է հոգևոր երկինք-տիեզերք-արարիչ խորհրդանշանային համակարգի: Բնականաբար չի կարող կիրառվել "Երկրային" (բնակելի տուն և այլն) նշանակութային հորինվածքների հատակագծային լուծումներում և տեղ է գտնում պաշտամունքային կառույցների "երկնային մասերի" հորինվածքային դաշտում (վեդար, գմբեթ, բուրգ, ճակտոն և այլն): Դեպի վեր և դեպի վար (շոշափելի երկիր) ձգված զազաթով եռանկյունների կարգը կիրառվում է թմբուկի հատակագծային հատվածի անցումային մասում և այլն (Նեմրութ, Մուսասիր, Վանի թագավորության շրջան, Գառնի, միջնադարյան պաշտամունքային կառույցներ և այլն):

Ընդհանրապես նշված և խորհրդանշանային իմաստ պարունակող այլ հորինվածքներ հանդիպում են թե՛ հատակագծային, թե՛ ծավալատարածական, թե՛ զարդարիկ ձևերում, ինչպես կառույցի ներսի, այնպես էլ արտաքին հարդարման և հորինվածքային միասնության մեջ: Խորհրդանշանի կիրառումը հատուկ է թե՛ բնակելի, թե՛ պաշտամունքային և թե՛ քաղաքաշինական լուծումներում և հանդիպում է Հայկական ճարտարապետության բոլոր պատմական շերտերը ներկայացնող հուշարձաններում՝ ընդգրկելով Հայկական լեռնաշխարհի ողջ տարածքը:

Տրիցյան Բ.Գ.,

Թադևոսյան Ս.Վ.,

Գասպարյան Բ.Չ.

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Արվեստի ստեղծագործությունները Հայկական լեռնաշխարհի նյութական մշակույթում

Գեղարվեստական ստեղծագործական սկզբնաղբյուրների գիտական ուսումնասիրության հարցը Հայկական լեռնաշխարհի նյութական մշակույթում մինչև այժմ լուրջ հիմքերի վրա չի դրվել: Պարզված էին նրանց տեղական առանձնահատկությունները,

առաջացման ժամանակը և գեղարվեստական համալիրի տեղն ու դերը նախնադարյան հասարակության ոչ միայն նյութական, այլև հոգևոր մշակույթում: Լինելով նյութական մշակույթի էսթետիկ ընկալման, կերպարավորման, պրակտիկ վերափոխման արդյունք, այն կարևոր ինֆորմացիա է պարունակում բնության, մտածողության, հասարակության կապի ու փոխհարաբերության մասին:

Մեր նպատակն է տալ հայկական արվեստի ծագումն ու պատմական զարգացման ընթացքը, սկսած պալեոլիթից մինչև պետության ձևավորում: Մեկդարյա ուսումնասիրությունների արդյունքում Հայկական լեռնաշխարհի տարածքի պալեոլիթ-մեզոլիթյան մշակույթներում արվեստի առարկաներ չեն հայտնաբերվել: Հիշյալ մշակույթները բացառապես քարից են (արտադրական գործիքներ) և չկա անգամ ոսկրի մշակում:

Որոշ հեղինակներ մեզոլիթին են վերագրել Արագածի լանջերի Զաղաների, Գեղամա լեռների ժայռապատկերների մի մասը: Ինչ վերաբերվում է այսպես կոչված "վերին պալեոլիթյան արվեստի" գործերին, որոնք հայտնաբերվել են լեռնաշխարհի հարևան տարածքների քարայրներից (Մզվիմեյի, Գվարժիլաս-Կլդե, Սաքաժիա, Անթալիա և այլն), ապա դրանք ամբողջովին նեոլիթի վերապրակային երևույթներ են (մշակույթով հանդերձ): Նույնը վերաբերում է Յոնայի մուստերյան իմպրին, Լուսակերտի ոսկրե շեղբին, վերին քարայրի ու Ագոխի արձերի պաշտամունքի հետքերին աչելում:

Նեոլիթ-էնեոլիթ վաղ երկրագործական մշակույթներում քարե ու ոսկրե գործիքների հետ միասին առաջին անգամ հանդես են գալիս բուսական զարդապատկերներով կավանդիկներ, կանացի ու կենդանիների կավե արձաններ (Չոյունյու-թեփեսի, ինթունարիս, Շամիրամ-Այթի, Թեղուտ և այլն): Հատկանշական է, որ լեռնաշխարհի վաղ երկրագործական մշակույթն է, որ տալիս է բուսական զարդապատկերների գերակշռող առկայություն՝ ի տարբերություն հարևան տարածքների: Ինչ վերաբերվում է կանացի արձանիկներին, այստեղ ևս ընդգծվում է տեղական առանձնահատկություն՝ այն է կոնաձև ստորին մասը և խաչաձև վերին հատվածը, որոնք ընդհանուր առմամբ, հիշեցնում են "Սրբազան Կացին": Ուշագրավ է, որ հարևան չրջաններում (Արուկյո, Գարգալար-Թեփեսի, Շուլավերիս-Գորա և այլն) հանդիպում են կամ նախադարձական (սեռական մանրամասների ընդգրկմամբ) կամ էլ խիստ ոճավորված (Ի-աձև, խաչաձև) կանացի արձանիկներ կավից, ինչպես նաև ոսկրից (հավանական է տղամարդկանց) դեռևս քարայրներում (Սազվարժիկ):

Կենդանակերպ արձանիկները հազվագյուտ են (որմզդեղ ?), այծերի պատկերները հանդես են գալիս հաջորդ չրջանում:

Քուռ-արաքսյան մշակույթում (էնեոլիթ-բրոնզ) կենդանակերպ նատուրալիստական արձանիկները դառնում են տիրապետող, հատկապես խոյր, որը խորհրդանշում է "սրբազան սակրը": Մարդակերպ արձանիկները ներկայացնում են ոճավորված տղամարդկանց, իսկ խեցեղենի գարդապատկերներում տիրապետող են սխեմատիկ դիմապատկերները, որոնք կենդանական ու բուսական գծապատկերների հետ կազմում են բարդ կոմպոզիցիա (Շենգավիթյան խումբ): Առանձնահատուկ նշանակություն ունեն առաջին անգամ հանդես եկող եռաբաժին ծիսական օջախները:

Հետագայում (բրոնզ-երկաթ) տիրապետող են դառնում խարսխած և պատվանդաններով կենդանիների մետաղաձուլյալ պաշտամունքային արձանիկները (թռչուն, ցուլ, արջ, եղջերու, այծ), որոնք հանդիսանում են թևավոր հիմքով խաչերի նախատիպերը: Խեցեղենի վրա ընդգրկված են այծապատկերները, կենաց ծառը, իմաստության խորհրդանիշ օձը և այլն, բարդ ու բազմազան կոմպոզիցիաներով:

Մեր կողմից մշակութային մոտեցման հիմք է ընդունվում Հնագիտական մշակույթի հինգ համալիրները (արտադրական, կենցաղային, գեղարվեստական, շինարարական, թաղման): Վերջիններս պատմական մեկնաբանության մակարդակում արտացոլում են հասարակական բոլոր կատեգորիաները (տնտեսական, սոցիալական, էթնիկական, քաղաքական, գաղափարախոսական): Գեղարվեստական համալիրը մշակույթում, սովորաբար, արտահայտում է այն կրողի էթնիկական առանձնահատկությունները:

Տվյալ դեպքում նախնադարյան արվեստը Հայկական լեռնաշխարհում ծաղկում է վաղ երկրագործական մշակույթում և ներկայացված է գարդապատկերներով, գծապատկերներով, քանդակով և գարդեղենով: Մոտիվները բուսական, կենդանական, մարդակերպ են: Մեծ մասամբ հանդիպում է սխեմատիկ ու ոճավորված ձևը՝ հակառակ չրջապատում հանդիպող նատուրալիստականի, պրաստիկի:

Սովորաբար ուսումնասիրողները էմպիրիկ մակարդակում են պատկերացում կազմում արվեստի ստեղծագործությունների բնույթի մասին, մինչդեռ մեր կարծիքով անհրաժեշտ է բացահայտել դրանց էությունը, որը վերացարկված է նյութական հիմքից: Այս առումով հատկանշական է որ բուսական գարդանախերը խորհրդանշում են նախնական քարե մշակույթը, կնոջ կերպարները՝ հասարակական մտածող անհատը (մշակույթի վերափոխողը, պահպանը), իսկ կենդանակերպ արձանիկները արտահայտում են բուն բնությունը:

Այսպիսով, հնագետների չրջանում տարածված այն թյուր կարծիքը, համաձայն որի Հայկական լեռնաշխարհում արվեստը ավելի

ուչ ծագում ունի քան Հարեան երկրներում, զուրկ է գիտական հիմքից:

Թագակչյան Չավեն
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Հայ ավանդական երգերի եվ նվագների համակարգչային ուսումնասիրության եվ դիպաբանության խնդիրների շուրջ

Արդի երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ առաջնային դրույթներից մեկը մեղեդիների ըստ տիպային հատկանիշների դասակարգման խնդիրն է, որ մի շարք ժողովուրդների մոտ դրսևորվել է ծավալուն ուսումնասիրությունների և կատալոգների ձևով (Հիշատակման են արժանի Հունգարական Հրատարակությունները): Հայ իրականության մեջ 1970-80-ական թվականներին այս խնդրին անդրադարձել են երաժշտական բանահյուսության բնագավառում Լ.Վ.Հոշովսկին, ժողովրդական բանահյուսության ոլորտում Լևինը, որոնք դիմելով համակարգչի օգնությանը, ընդհանրացնելով համաշխարհային փորձը, ձգտում էին ունիվերսալիզմի: Նման մտածողությունը նրանց տարավ դեպի խնդրում ու բարդեցում, նյութի գրանցման առումով հանգեցնում էր բազմաթիվ վրիպումների և անճշտությունների: Այս հիմքով կատարված հետազոտություններն ու ուսումնասիրությունները ցանկալի արդյունքի չբերեցին:

Խնդրո նյութ դարձած հարցերի առավել ամբողջական, ապացույցանելի լուծումների հասնելու նպատակով մենք նույնպես դիմել ենք համակարգչի օգնությանը: Բնականաբար, հաշվի առնելով նախորդների փորձը, որդեգրել ենք ուսումնասիրության ավելի պարզ եղանակներ: Հայկական ավանդական երգերի և նվագների տիպային դասակարգման համակարգչային տարբերակին դիմելով, անդրադարձել ենք նույնպես գրաֆիկայի մեքենայական գծապատկերների վերածելու սկզբունքին, որը մեր նախորդ աշխատություններում օգնել էր նյութն ավելի տեսանելի ու շոշափելի դարձնել:

Զեռքի տակ եղած Հայ ավանդական երգերի և նվագների բազմահազար նմուշների մեղեդիական բազմակերպ ամբողջությունը դասակարգելու համար դիմել ենք նրանց պարզեցման սկզբունքին՝

մեղեդիների հենքային կառուցվածքների որոշարկմանը: Հենքը դուրս բերելու հարցում նկատի ենք առել ընդհանուր երաժշտագիտություն մեջ հաստատված օրինաչափությունները, որոնց հիմքով կազմել ենք համակարգչի հնարավորություններին համապատասխանող, կիրարկելի օրինակարգեր, դրանք փորձարկելով, հասել ենք ցանկալի արդյունքի: Ընտրված սկզբունքը տարբեր է երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ տեղ գտած՝ բանահյուսական տեքստի վանկական առանցքով դուրս բերված հենքային կառուցվածքների սկզբունքից և, մեր խոր համոզմամբ, խնդրարկվող հարցը ներկայացնում է առավել ճիշտ մեկնությունը:

Մեղեդիները պարզեցնելու ճանապարհին.

ա. զանց ենք առել մեղեդիական հնչյունազարդարումները՝ մեղիզմաները.

բ. ըստ մեր կողմից ընդունված օրինակարգի (զեկուցմանը կից ներկայացվում է օրինակարգը բացահայտող աղյուսակ) սղել ենք մեղեդիների մինչև քառորդ, առանձին դեպքերում՝ մինչև ութերորդ և կամ երկու քառորդ տևողությամբ հնչյունները, նրանցից ստաջ և հետո առկա ավելի մեծ տևողությամբ հնչյուններին գումարելով նրանց տևեղությունը:

Ընդհանրությունների բացահայտման նպատակով մեր հետազոտ շխատանքում ենթադրվում է մեղեդիների ավելի ևս պարզեցում, որ համեմատական ֆոլկլորագիտության խնդիրների լուծման հարցում կարևոր ենք համարում:

Մեղեդիների պարզեցված տարբերակների ամբողջությունն ունենալուց հետո նախատեսվում է համակարգչի օգնությամբ կազմել տիպային աղյուսակներ, որտեղ նկատի կառնվեն նրանց թե՛ լադահնչյունաշարային առանձնահատկությունները, թե՛ տարածքային, թե՛ ժանրային-թեմատիկ պատկանելությունը: Համակարգչի օգնությամբ ղժվար չի լինի դուրս բերել և դասակարգել խոռքի և երաժշտության միասնության կարևոր հատկանիշներից մեկը՝ հանդիսացող երգերի վանկառիթմական առանձնահատկությունները:

Համակարգիչների միջոցով մեղեդիների հենքն առանձնացնելու ճանապարհին ակնհայտ են դառնում հենքը կազմող հնչյուններից յուրաքանչյուրի հնչյունազարդման բոլոր հնարավոր տիպերն ու դրանց տարբերակումները: Սրանք, ըստ լադահնչյունաշարային առանցքի դասերի համակարգելով, կարող ենք ստանալ հնարավոր տիպային ռիթմախնտոնացիոն դարձվածքներ, որոնք բնորոշում են թե՛ այս կամ այն երգատեսակը, և թե՛ հայկական երգեր ու նվագարաններն ընդհանրապես՝ մի երևույթ, որ էապես կօգնի պարզել նրանց լեզվաոճական հատկանիշները:

Այսպիսով, պարզ է դառնում, թե համակարգիչն իր կարողություններով որքանով է օգնում մեզ քննության առնել ու համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում վերլուծել ավանդական երգերի ու նվագների բազմահազար օրինակները, դրանք տիպաբանել ու դասակարգել, բացահայտել ընդհանրություններն ու դուրս բերել բնորոշ հատկանիշները, կազմել դրանց աղյուսակները՝ լայն ապարեզ ընձեռնելով ուսումնասիրողների համար:

Խանգաղյան Էմմա

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Մեծամորում հայտնաբերված արձանիկներն ու կոտքերը

Դեռևս մ.թ.ա. VII-VI հազարամյակներից սկսած ծեսերի բարդ ստադիայում առաջնակարգ տեղ է զբաղեցրել կին աստվածուհին, որի իշխանությունը հարատևում է մշակույթի զարգացման գրեթե բոլոր փուլերում:

Այն առաջնակարգ տեղ է զբաղեցրել հատկապես վաղ երկրագործական-անասնապահական մշակույթում (մ.թ.ա. V-IV հազ. I կեսերին):

Վերահիշյալ շրջանի կարմիր տուֆից պատրաստված կանացի պարզունակ մի արձանիկ հայտնաբերվել է Մեծամորի էնեոլիթյան շերտում:

Այն ներկայացված է ընդհանուր գծերով՝ գլխամասն իրենից դատվում է խորը ակոսով, կլորացող իրանը ստորին մասում ավարտվում է կանացի օրգանն արտահայտող փորվածքով:

Սակայն ուշադրության է արժանի կավից պատրաստված աստվածուհու արձանիկը, որը չնայած հայտնաբերվել է Մեծամորի ամրոցի ուշ բրոնզեդարյան շերտում, սակայն իր հատկանիշներով՝ գլխաշորի տակ ռեղիեֆ եղջյուրով, ելուստներով արտահայտված թևերով, շեշտված ստինքներով և ծալված դեպի դուրս բացված ոտքերով՝ հիշեցնում է նեոլիթ-էնեոլիթյան ծննդաբերող, պտղաբերությունն ապահովող աստվածուհիներին, որոնք բերքատվությունն ապահովելու համար անձրև էին թափում երկնքից:

Բոլորովին այլ ոճի են Մեծամորի վաղ երկաթի դարաշրջանի կավից պատրաստված արձանիկները, որոնց զգեստն ու ծամերն

արտահայտված են հացահատիկով և հասկերով: Յուրօրինակ են կավից պատրաստված փոքր, շղանկյունաձև խիստ ոճավորված կանացի երկու կուռքերը, որոնցից մեկի իրանը զարդարված է կետածածկ, կամարածե յոթ գոտիներով: Բացառված չէ, որ այն երկնային ծովի արտահայտությունը լինի, և նշված կուռքերը կապված լինեն երկնային ջրերի պաշտամունքի հետ:

Չպետք է մոռանալ նաև Մեծամորի տաճարի 1 սրբարանի կավակերտ զոհարանի մարդակերպ Ֆիգուրները՝ պսակված թասանման դոգավորություններով, որոնք ծառայել են երկնքից ջուր աղերսելուն, առատ բերք հայցելուն:

Այսպիսով Մեծամորում հայտնաբերված պաշտամունքային կոմպլեքսները հնարավորություն են ընձեռնում վեր հանելու ծեսերի և արվեստի սպեցիֆիկ առանձնահատկությունները էնեոլիթի վաղ երկաթի դարաշրջանում:

Խաչատրյան Ժենյա

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Պարը՝ մահ-թաղում-սուգ ծիսակարգում

Մահվան, թաղման ու սգո հետ կապված ծեսերը դասվում են ծայրահեղ իրադրությունների, արգելված ու զաղտնի գործողությունների շարքին: Այս է պատճառը, որ բոլոր արարողություններն առավել ևս ողբերն ու պարերը ենթարկվել են առանձնահատուկ արգելքների և ըստ ժամանակակից մտածողության հասկանիչների՝ դարձել հոգեբանորեն անընդունելի ու անթույլատրելի: Այսօր մահվան հետ կապված ծեսերում պարերի մասին խոսելը համարվում է մերժողական, սակայն հայերեն լեզվում պահպանված բազմաթիվ բանաձևեր ու տերմիններ (դատերք սգո, ողբասաց, ձայնարկու, մայր ողբոց, եղբրամայր, կոծի պարեր, կոծապար, կամ "քու մերը վայ խաբարիդ պար գա" անեծքը) հաստատում են դրանց գոյությունը (Մ.Խորենացի, Փ.Բյուզանդ, Ա.Բ.Աճառեան և այլք):

Ձեկուցման համար հիմք են ծառայում մեր կողմից գրանցված նյութերը, բացառությամբ՝ գերեզմանապարի, որի մասին տեղեկություններ մեզ հասել է նկարիչ Վանո Խոջաբեկյանի նկարներից ու թատերագետ Գ.Լևոնյանի ուսումնասիրություններից:

Ծիսակարգն ունի եռամսա կառուցվածք: Այն Հայերի մեջ սկսվում է մահվան բոլոր առնելու հետ և շարունակվում մեկ շաբաթից մեկ տարի ժամանակում, հրեմն և ավելի: Սգո պարը կարող է տեղի ունենալ մի քանի տարի հետո, իսկ գերեզմանապարը ժամանակի սահմանափակում չունի:

Յուրաքանչյուր մահ և թաղում, հատկապես երիտասարդի, ունի իր ինքնատիպ ընթացքը, որին համապատասխան էլ տեղի են ունենում ողբերն ու պարերը: Հավանաբար հենց սա է պատճառը, որ գրանցված նյութերից յուրաքանչյուրն իր տեսակի մեջ ինքնատիպ է ու եզակի: Ընդամենը մեկ դեպք, գրանցված նյութի մեկ օրինակ:

Հայ ծիսական իրադրություններում մահն այն սահմանագիծն է, որից այն կողմ ուրիշ աշխարհ է, ուր հանգուցյալին ուղարկելը պետք է ապահովվեր հատուկ արարողությունը: Ծիսակարգի խիստ պահպանությունը բնորոշական մեխանիզմների փորձարկում է, պարզապես ինքնապահպանություն բնադր: Մահով խախտվում է կյանքի բնականոն ընթացքը, տեղի է ունենում կանգ, որի վերականգնումը հնարավոր է միայն ծեսով: Այս ծեսի մտածողությունը իրականացվում է պարի շարժական տեքստի միջոցով: Պարային դիրքերը(ժեստ), ունենալով ներքին խորհուրդ, սահմանազատում են կյանքը մահից, վերականգնում աշխարհի էներգիան: Դիցաբանական առումով, պարն այս ծիսակարգում տիեզերական էներգիայի ցիկլային վերականգնման, սխտեմավորման, կարգավորման միջոց է: Ծիսակարգն ապահովում է նաև աշխարհի մաքրման պրոցեսները, քանի որ մահվան հետ առնչվելն արդեն անմաքուր է և կարող է կործանել հետևանքներ ունենալ:

Մինչ օրս գրանցված պարային նյութերը կարելի է դասակարգել ըստ ծեսերի.

ա. Մահվան պարեր, որոնք կատարվում են մահվան բոլոր առնելուց և բնութագրվում են որպես կսկծի, կսկուծի ողբեր ու պարեր:

բ. թաղման ու գերեզմանի պարեր, որոնք պարաձևով նման են նախորդներին, իրենց եռամսա կառուցվածքով, բայց ունեն ծիսական ավելի բարդ բովանդակություն: Կատարվում են հատուկ ատրիբուտներով և նյութերով(մոխիր, հինա, սպիտակ թաշկինակներ):

գ. Սգո պարեր, պարաձևն ունի ավելի արագ ռիթմ ու տեմպ: Հիմնական քայլը ոտ փոխելն է և օձաձևը: Պարեղանակը ևս արագ է: Կատարվում է միշտ միայն փակ, տնային պայմաններում, հատուկ արարողությունների գլուզակցությամբ: Սգո պարը(օրինակ սև հագուստ, իջևանի շրջ.) ամբողջ ծիսակարգի համար հատուկ վերջաբան է և հանգուցյալի հարազատների համար՝ կյանքի ուղեգիր:

Մահ-թաղում-սուգ ծիսակարգի պարերի շարժական տեքստերն ունեն հիմնականում երեք քայլից կազմված ոտ փոխելու (chasses) պարաձև, որը թոփչքներ չունի. քայլերը կատարվում են ոտքը հորիզոնական հարթությանից չկտրելով, ուղիղ գծով կամ շրջանի դասավորությամբ:

Միայն Վասպուրականի մեկ տարբերակում պահպանվել է շրջանից ճառագայթաձև առաջ ու ետ դասավորություն: Բոլոր պարերի տեմպը դանդաղ է, հատուկ կանգ-դադարներով, որոնց ժամանակ պարողների հրգային տեքստին կրկնակի ձևով ձայնակցում են ներկաները "վա՛յ,վա՛յ", կամ "վա՛խ, վա՛խ" սրտաճմլիկ բացականչություններով, առաջ ու ետ մարմնի շարժումներով, զլխին ու ծնկներին զարկելով (նամանգ պարեր):

Պարերն ունեն հատուկ մահն ու սուգը խորհրդանշող զգեստավորում (ցնցոտի, առանց զարդերի, սև, սպիտակ, մուգ գույնի զործածմամբ):

Կիլիչյան Նաիրա

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Ժողովրդական պարը Վ. Արիստակեսյանի բեմադրություններում

20-րդ դարի սկզբի հայ պարային մշակույթը նշանավորվում է տաղանդավոր բաղնամայտեր Վահրամ Արիստակեսյանի ստեղծագործական գործունեությամբ:

1924թ. նրա ղեկավարությամբ երևանում բացվել է պարային ստուդիա: Տարիներ անց ստուդիայի հիմքի վրա ստեղծվել է Հայաստանի առաջին պետական ազգապարական պարի համույթը: Շնորհալի պարող, պարաստեղծ Վ. Արիստակեսյանը և ազգապարական պարի համույթում, և ավելի ուշ թալիսի շրջանի Աշնակ գյուղի սասունցիների պարախմբում մշակել ու բեմականացրել է բազմաթիվ ազգային պարեր: Դրանք հիմնականում Արևմտյան Հայաստանի խմբական պարեր են (կանանց, տղամարդկանց, խառը) և քաղաքային պարային ֆոլկլորի այնպիսի նմուշներ, ինչպիսիք են մենապարերը:

Ժողովրդական պարը բեմականացնելիս նա սահմանափակեց պարողների քանակը, պարի կատարման տևողությունը, մենապարերի որոշ տարրեր օգտագործեց խմբական պարերում, միավորեց

սովամարդկանց և կանանց կատարումները մեկ պարում, ստեղծեց նաև ազգազրական պարի պոլիտային ժանրը:

Նա առաջինն եղավ Հայ պարարվեստում, որ ձեռնարկեց ավանդական պարային ֆոլկլորի բնական մշակմանը: Այն դարձավ նրա պարաստեղծական գործունեության առանցքը, հիմք դնելով Հայ ժողովրդական բնական պարարվեստի զարգացմանը:

Վ. Արիստակեսյանի բեմադրությունների մի մասը պահպանվել է մինչև մեր օրերը: Շատ պարեր, որոնք այսօր էլ կատարվում են ինքնագործ ու պրոֆեսիոնալ մի շարք պարախմբերում առաջին Հայկական պետական ազգազրական պարի Համույթի ծրագրից են: Վահրամ Արիստակեսյան պարողը, պարաստեղծն ու պարագետը իր ուրույն տեղն ունի Հայ պարարվեստի պատմության մեջ, որի ինքնատիպ բեմադրական ավանդույթը դրա անբաժանելի մասն է:

Հակոբյան Հայկ

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Պարող պոյզը հին Հայաստանի պարկերագրության մեջ

Հին Հայաստանի տարբեր դարաշրջանների պատկերազրույթյան մեջ իր կայուն տեղն ունի զույգերի կամ "երկվորյակների" պոլեոն: Այն արդեն զրոստրված է Հնագույն ժայռապատկերներում, բրոնզե դոտիների վրա, իսկ քիչ ավելի ոճավորված՝ նաև խեցեղեն անոթների մակերեսին: Բուն նյութի համար կարևոր է հատկապես այն հորինվածքը, որը ներկայացնում է հորիզոնական միացրած ձեռքերով դիմահայաց կանգնած զույգերի՝ մերթ դադարի, մերթ պարի պահին: Սրանից արմատապես տարբերվում է երկվորյակների մի այլ կոմպոզիցիա, ուր դրվագված զույգը կանգնած է օրանտի կեցվածքով՝ անշարժ, խոսքերով իրականացվող ծեսի միջոցին: Անկախ պատկերազրական առանձնահատկություններից, ժայռապատկերներում ներկայացված զույգերին Հ. Մարտիրոսյանը ֆունկցիոնալ առումով կապում էր Հայ հերոսավեպի Սանասարի ու Բաղդասարի և մինչև վերջերս ժողովրդի հոգևոր մշակույթում պահպանված "թուխ-մանուկների" հավատալիքի հետ: Վերջին զույգը Հայագիտության մեջ ստացել է տարբեր մեկնություններ՝ կապվելով ջրի, արգասավորության, նախնիների պաշտամունքի, ճակատագրի

Հետ: Ուշագրավ է այս շարքը ներմուծել ևս մի արվեստի նմուշ՝ գտնված վաստակաշատ Հնագետ Կ.Գ. Ղաֆաշարյանի կողմից 1969 թ. Ներքին Դպրոցի մերձակայքում, ուրիշ արձանների մասնաճյուղների հետ միասին: Սա բազալտից ուղղանկյուն սալ է, որ կրում է զույգ մարդկանց ռեյեֆ պատկերներ: Հնագետի կարծիքով, սալը, չնայած տեղահանված էր, հնում դամբարանային կառույցի մաս էր կազմում: Գրականության մեջ այս սյուժեն ընդունված է դիտել որպես ձեռք ձեռքի տված կնոջ ու տղամարդու սիրո դաշինքի դրսևորում: Իրականում, երկու ռեյեֆների մեջ սեռային որոշակի տարբերակում չի նկատվում, իսկ նրանք ընդհանրություն են գտնում գրեթե նման չափերի, միատիպ սրածայր եռանկյունաձև գլխարկների ու ընդհանուր ուրվագծերի մեջ: Օրինաչափ է այս զույգը դիտել որպես երկվորյակների պատկերադրական տարատեսակ: Հնագույն ժայռապատկերներից Հայտնի բազմաթիվ օրինակներ համահունչ են այս ռեյեֆին ու կարող են լուսաբանել վերջինս՝ շնորհիվ ուղեկցող միֆական պատկերների մեծ շարքի: Ուշագրավ են ժայռապատկերներում բազմական հաճախ հանդիպող սյուժեները, որոնցում անձը, կամ զույգերից մեկը, պիսակներում բռնել է կամ էլ շրջանաձև միաշյուղված ձեռքերով ընդգրկել է երկու գունդ: Երևույթն իր մեկնությունն ունի թե հայ միջնադարյան, և թե անտիկ հունա-հռոմեական հավատալիքներում: Անանիա Շիրակացին երկվորյակներին նույնացնում է ճակատագրական երկու աստղերի հետ: Մանուկ Աբեղյանի դիտարկումների համաձայն՝ հայերի պատկերացումներով, հոգին ունի լուսապայծառ գնդի ձև, լույս է կամ փայլ, իսկ նախնիների հոգիները մարդակերպ ուրվականներ են: Ուշագրավ է հանգուցյալի կապը հատկապես երկու կերպարների, երկու գնդերի կամ զույգ խաչաձև արևների հետ: Զույգի շնորհիվ շատ ժողովուրդներ հաշտության եղբ էին գտնում եղակի ու հոգնակի երևույթների միջև: Հայ իրականության մեջ, մասնավորապես այս զուգորդումը լուսաբանված է Եզնիկ Կողբացու արևին տված բնութագրում. "ինքն մի է և բազում, և բազում է և մի. որպէս արեգակն մի է և բազում, գի մի անիւ է և բազում ճառագայթք": Նմանապես Հին հռոմեացիները մարդու սեփական կամ հովանավոր հոգիները պատկերացնում էին բազմություն կամ զույգի ձևով: Բազում են հանգուցյալի մաները, զույգ են նախնիների ու ընտանիքի հորը կապող բարի լուծերը, սնունդը պահպանող ու բազմապատկող պինդատները: Հատկանշական է, որ մեծերը և նախնիները հանդերձալ աշխարհում վերափոխվում են երիտասարդների կամ պատանիների, և եթե մարդու հանճարը արտաքուստ նման է վերջինիս, ապա նրա լուծերը պատանի զույգեր են, որ ծխական սյուժեներում պատկերված

են պարի և սափորներին հեղում կատարելու պահին: Սրանցով վերջիններս նման են Սամթավրոյի գոտիներից մեկի վրա դրվագված՝ անոթներով երկվորյակներին, ջրերի հետ առնչվող "Թուխ-մանուկների" պաշտամունքի ատրիբուտներին, Դվինի ռեյեֆի վրա պատկերված պարող զուգին: Ինքնին պարը խտունիկ երևույթ է՝ կապված հանդերձյալ աշխարհի հետ: Հանդերձյալ աշխարհի ակնարկներով է պարուրված նաև "Թուխ-մանուկների" վերաբերյալ բանահյուսությունը, սրան են առնչվում նաև տարբեր պատկերազրական այուժեններից ու բանահյուսությունից Հայտնի նախնիները: Վերը բերվածի հիման վրա պետք է Դվինի ռեյեֆի պատկերների մեջ տեսնել հանդերձյալ աշխարհին ու նախնիների պաշտամունքին առնչվող ոգիներ՝ խտունիկ ծիսական պարի պահին: Պարի և պատկերի ուժով սրանք վերադառնում էին տարվա որոշակի օրեր իրենց հետնորդների միջավայր՝ հովանավորելով վերջիններս չար ուժերից և ապահովելով նրանց բարեկեցությունը: Սովորաբար նախնիների և սրանց առնչվող հար և նման երկվորյակների երկրպագությունը սերտորեն կապված էր զարնան անձրևների շրջանի՝ հատկապես մայիս ամսվա հետ:

Հասարաքյան Մուրադ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Հայաստանի ու չմիջնադարի շինարարական գործի կապմակերպումը

Պատմական տեղեկությունների, ձեռագրերի հիշատակարանների, արձանագրությունների և արխիվային նյութերի չնորհիվ հնարավոր է վերականգնել Հայաստանում ու չմիջնադարում շինարարական գործի դրվածքը:

Մոռված են ալ շինքերի կառուցումը ֆինանսավորվել է տարբեր աղբյուրներից (կաթողիկոսությունների, վանքերի, հանգանակություն): Հանդես եկավ մեկենասների մի նոր խավ՝ վաճառականությունը, որի միջոցներով կառուցվեցին նոր եկեղեցիներ և վանքեր, բարեկարգվեցին բնակավայրերը, անցկացվեցին ջրատարներ, շինվեցին խոշոր կամուրջներ, ինչպես օրինակ, Երևանում և Աշտարակում:

Շինարարության դեկավարման և կազմակերպման համար նախաձեռնողները "վերակացու" էին նշանակվում, ընդ որում ոչ թե

ճարտարապետներից կամ վարպետներից, այլ տվյալ Համայնքի հեղինակավոր մարդկանցից կամ վանքի միաբանությունից: Վերականգնողները պատասխանատու էին շինարարության ողջ ընթացքի, միջոցների ճիշտ ծախսման համար և հրավիրում էին ճարտարապետի կողմից ղեկավարվող շինարարների խմբերին, որոնք այդ դարերում շրջիկ էին (Հատկապես մեծ հեղինակություն էին վայելում Վասպուրականի վարպետները): Ենքերի նախաշեման մասին փաստական տեղեկություններ չկան: Սակայն, նկատի ունենալով, որ արդեն 16-րդ դ. Ռուսաստանում և Միջին Ասիայում գոյություն ունեին շինարարական գծագրեր, ինչպես նաև 1664 թ. պարսից շահի հրամանով հայկական բոլոր եկեղեցիների հափազդուության փաստը, կարելի է հավանական համարել նաև Հայաստանում նախագեծման գոյությունը: Ապագա շենքի հատակագծային հորինվածքը նշահարվում էր գետնի վրա, ընդ որում, որպես չափի միավոր ընդունված էր պարսկական գազը (1,12մ.): Կար աշխատանքի վարձատրման երեք ձև՝ ակորդային (ճարտարապետի և քարգործ վարպետների համար), գործարքային (դարբինների, ատաղձագործների համար) և օրավարձ (սևագործ բանվորների համար):

Հմայակյան Սիմոն

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

”Ուլունք Ծամիրամայ ի ծով”

1. “Ինաննան հանդերձյալ աշխարհում” շումերական առասպելում առանձնապես հստակ է գծագրվում այն կարևոր, մոգական, պահապան նշանակությունը, որը հին աշխարհում վերագրվում էր արդուզարդին. հանդերձյալ աշխարհի տիրակալները Ինաննային կարողանում են հաղթել միայն այն ժամանակ, երբ դիցուհին հանում է իր արդուզարդի յոթ մանրամասները. թագը, ժապավենը՝ ճակատի, տիրակալության ու դատաստանի նշանները՝ ոսկե ապարանջանները, ձեռքի, լավարդե մանյակը՝ պարանոցի, կրկնակի կախարդը՝ ստիքների, ցանցը կրծքի և արքայական հագուստն իր ազդերի: Նման մի առասպել է պատմվել նաև աքադական Իշթարի մասին: Իշթարի կերպարն Ուրարտուում, համադրելի է Ուարուկաինե դիցուհու հետ:

2. Վանոտոսպյան արվեստում հայտնի են Ուարուբախինս դիցուհու բազմաթիվ, սակայն հիմնականում, միօրինակ պատկերներ, որոնց թվում, դիցուհու հագուստի և վարդերի կատարման մանրագնիությունը աչքի է ընկնում Վանա լճի մոտ գտնվող Դարաբեյ ամրոցում հայտնաբերված արձանիկը: Ինքուհին այստեղ պատկերված է նստած, ունի գլուխն ու թիկունքը ծածկող երկար գլխաշոր, մինչև կրունկները հասնող զգեստ: Միակ աչքի վարնող վարդը չորս ոլորքով կտրծքը ծածկող ուլունքաշարն է, որն այնուհետև երեք երկար ծոպերի ձևով իջնում է ամբի վար և թերևս, ուլունքաշարի մաս կազմող առլուծապուխ չբասողը: Այսինքն, կարելի է ենթադրել, որ Ուարուբինսի համար որպես հռուլթք է ընկալվել հենց ուլունքաշարը:

Այս հանգամանքն իր ուղղակի զուգահեռն է գտնում Մովսես Խորենացու մոտ, այն հաղթածում, որտեղ պատմագիրը, հիշելով մեր աշխարհի առասպելները, նկարագրում է Շամիրամի "հետիտն փախչելը", ծարավելը, ջրի պապակելը, ջուր խմելը, ալիճ՝ սուսերափորների մոսենալիս հուսուլթները ծովը նետելը և նրա ասած խոսքը. "Ուլունք Շամիրամայ ի ծով": Այնուհետև, պատմահայրը շարունակում է. "Բայց եթե առասպել ասործում ես՝ Շամիրամը Նիոբեից առաջ քար դարձավ": Եվ եթե հիշենք նաև, որ վանոտոսպյան մշակույթում ամենատարածված պաշտամունքային կառույցները քարակոթողներ էին (ստելա), կարող ենք ենթադրել, որ Շամիրամի մահը նկարագրող այս պատումն արտացոլում է վերահիշյալ մշակույթի բովով անցած մի ավանդազույցի:

Հարությունյան Վարագդատ
Երևանի ճարտարապետաշինարարական ինստիտուտ

Ճարտարապետ Մարտիրոս Աթունյան

Մեր տեղեկությունները սփյուռքում գործող ճարտարապետների ու գաղթօջախներում կառուցված ազգապատկան շենքերի ճարտարապետության մասին տակավին խիստ սահմանափակ են: Այդ ուղղությամբ նյութերի հավաքումը պահանջում է ջանքերի գործադրում: Այդ նպատակին է ծառայում ներկա զեկուցումը՝ նվիրված ճարտարապետ Մարտիրոս Աթունյանին:

Նա սփյուռքում գործող առավել արդյունավետ ճարտարապետներից է: Նրա նախագծերով Լիբանանում,

Երուսաղեմում, Բաղրաստում և այլուր կառուցվել են եկեղեցիներ, մատուռներ, հասարակական շենքեր ու մենաստներ: Զեկուցման մեջ նոր նյութերի հիման վրա փորձ է արվում ամփոփ ներկայացնել տաղանդավոր ճարտարապետ-նկարիչ Մարտիրոս Աթուկյանի կենսագրականն ու ստեղծագործական վաստակը:

Ղազարյան Մանյա

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Սուրբ Գրիգոր Լուսավորչի աջերի հարցի շուրջը

Մասունքը սրբի մարմնի մասնիկն է: Հնուց հայոց մոտ ընդունված էր նշխարների պաշտամունքը: Հայաստանում էին սբ.Թադևոսի, Հռիփսիմյաց նահատակների մասունքները, որոնց գտնարվեցին Գրիգոր Լուսավորչի կողմից բերված Հովհաննես Մկրտչի և "Քրիստոսի վկա" Աթանագինեսի նշխարները: Դարեր շարունակ հայոց եկեղեցու հարստությունն են կազմել Գրիգոր Լուսավորչի, նրա որդու՝ Արիստակեսի, թոռան՝ Վրթանեսի, ինչպես նաև հորաքրոջ որդու՝ Հակոբ Մծբնա Հայրապետի մասունքները, որոնք նախնական շրջանում պահպանվում էին հատուկ տոպիների մեջ: Վերջիններս փոխարինվեցին աջերով, մասանց պահպաններով և խաչերով:

Այդ խորհրդանշում է Աստծո և Քրիստոսի օրհնող ձեռքը, որին տասնյակ տարբերակներով հանդիպում ենք Աստվածաշնչում: Դա ունի օրհնող և պահպանիչ իմաստավորում:

Էջմիածնի վանքում և Մեծի Տանն Կիլիկիո Առաջնորդարանում են հանգրվանել սրբերի մի շարք աջեր: Դրանցից յուրաքանչյուրն ունի իրեն բնորոշ պատմա-գեղարվեստական առանձնահատկություններ:

Այդ շարքում առանձնակի տեղ են գրավում սբ. Գրիգոր Լուսավորչի երկու աջերը, որոնք պահպանվում են Էջմիածնում և Անթիլիասում: Երկու աջերում դրված են սրբի ճկույթի մասնիկները: Ըստ ավանդության, Գրիգոր Լուսավորչի ոսկորները պահպանվել են Կ.Պոլսից մինչև Նեապոլ և Զվարթնոց:

Սբ. Գրիգոր Լուսավորչի Այլ համազգային հեղինակություն է ստացել հատկապես 10-րդ դարից:

Պահպանված երկու աջերը առանձնակի հիշատակությունների նյութ են դարձել պատմիչների երկերում, թյուրիմացությունների, իսկ

երբևմն նաև գժտուվթյունների հիմք են դարձել, վիճարկվել է նրանցից յուրաքանչյուրի առաջնային կամ երկրորդական լինելը:

Մեր ուսումնասիրությունները բերեցին այն եզրակացության, որ մինչև 1441 թ. Սսում եղել է այն աջը, որն այժմ պահպանվում է էջմիածնի վանքում, ուր նա հասել է արկածային ճանապարհներով: Հետագայում 17-րդ դ. առաջին կեսում, ինչպես մյուս մասունքների, նույնպես և Գրիգոր Լուսավորչի ճկույթի համար նոր աջ է պատրաստվել: Այն ներկայացնում է Հայ ոսկերիչ արհեստավոր-արվեստագետների վարպետությունը: Անշուշտ, կարևորը այդ երկու աջերի պարունակությունն է, որոնց իսկությունը կասկածի տեղիք չի տալիս: Գեղարվեստական առանձնահատկություններով շատ ավելի կատարյալ է էջմիածնի վանքի օբիեակը: Անթիլիասինը՝ պատմական արհավիրքների հետևանքով շատ է փաստվել:

Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև երկու աջերի պահպանները: Հայոց համար Գրիգոր Լուսավորչի աջը մասնակից էր մեռնաօրհնությունը և կաթողիկոսների օծման ծեսերին: Այս երկու աջերի գոյությունը ոչ միայն ծիսական նշանակություն ունի, այլև ներկայացնում է Արևելյան Հայաստանի և Կիլիկիայի ոսկերչական արվեստի մակարդակը:

Ղազարյան Վիգեն

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Հայ կերպարվեստի պատմագրության որոշ պրոբլեմներ

1. Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմության երեք տիպի փորձ ենք ունեցել-ա) Մանրանկարչության և որմնանկարի համառոտ պատմություն ըստ ազնվական և ժողովրդական տիպերի (Դուռնովո, Դրամբյան). բ.) ճարտարապետության, քանդակի, գրքարվեստի և որմնանկարի պատմություն ըստ էպոխաների և պատմական ֆոնի (Տեր-Նեսեյան, Թիերրի-Տոնապետյան, Ստեփանյան, որի մոտ բացակայում է ճարտարապետությունը) . գ.) Պատմություն ըստ ձևազրի կառուցվածքի կամ ձևազրի շուրջը (Մեթյուս-Սանջյան, տրանսֆորմացիաների մի ձևազրի շուրջը (Մեթյուս-Սանջյան, Ղազարյան-Մանուկյան): Առաջին տիպի համար որպես չափանիշ

գեղարվեստական արտահայտությունն է, վերջին երկուսի համար արժեքավորման չափանիշն անորոշ է կամ ստեղծագործության բերած նորույթը:

2. Վերոհիշյալ պատմությունները բուն կերպարվեստի պատմություններ են (անգլերեն և ֆրանսերեն գրվածքներն օգտագործում են արվեստ տերմինը, չունենալով կերպարվեստ ձևը և խոսափելով գեղարվեստ ձևից), ի տարբերություն գրականության պատմությունից, երբ գեղարվեստական գրականությունը գրեթե չի անջատված աստվածաբանական, պատմական, ջատագովական գրականություններից, իսկ եթե տարբերակված է, ապա ներկայացվում է ավելի շուտ իրականության արտացոլման համեմատ, իբրև սոցիալ-քաղաքականության և հասարակական հայացքների մի համապատկեր և փոքր չափով իբրև գրական-գեղարվեստական ձևերի պատմություն:

Հայ ճարտարապետության պատմություններում (Ստրաբոնի, Թորամյան, Տոկարսկի, Յակոբսոն, Հասրաթյան, Հարությունյան) չեչուր դրված է ավելի շուտ հատակագծային և արտաքին ու ներքին կառուցվածքների պոզիտիվ պարզաբանման վրա-պարզից բարդ ձևեր, որոնք տարբերակվում են միմյանցից էվոլյուցիոն եղանակով (Ստրաբոնի, Թորամյան, Տոկարսկի), ինչպես նաև վերջին շրջանում ուշագրություն է դարձվում այլ բնագավառների վրա (քաղաքաշինություն, աշխարհիկ ճարտարապետություն և այլն - Հարությունյան, Հասրաթյան, Խաչիսյան, Զարյան):

3. Այսպիսով, ավանդաբար(եթե չհաշվենք նոր շրջանի կերպարվեստի պատմության վերաբերյալ որոշ կուրյուզներ կամ պարզունակ շարագրանքներ) Հայ կերպարվեստի պատմությունը արվեստի գործերի պատմություն է, որ պետք է հենվի անանուն և հեղինակային գլուխգործոցների ու հանգուցային արտահայտությունների վրա, որոք ունեն ա) ֆունկցիա և նպատակ, որոնք կարող են փոփոխվել սերունդների և նրանց հայացքների փոփոխությունների հետ-բ.) գեղարվեստական արտահայտություն (սա ավելի հարուստ է, քան ձևը, որը, մեր կարծիքով, հայտնաբերվում է գեղարվեստական արտահայտության մեջ, բայց նրա հետ չի նույնանում): Բոլոր արվեստներին հատուկ այս հասկացություններից բացի կերպարվեստն ունի նաև իրեն հատուկ հասկացությունները, որոնք ունեն նյութի, ժանրի և գեղարվեստական առանձնահատկություններ: Թեև ճարտարապետությունը և կիրառական արվեստը կերպարվեստի մեջ են մտնում, բայց նրանց մասին գրվում կամ գրված է առանձին:

Կան միջանկյալ գեղարվեստական նմուշներ (կոթող,

խաչքար, մատյանի կապմ, պահարան և այլն), որոնք առնչվում են հարթաքանդակի հետ, որովհետև նրանց գեղարվեստա-հուզական արտահայտությունը դուրս է գալիս ընդհանուր ստանդարտ արտաքին ձևից և կապվում մակերեսի գեղարվեստական մշակման և կերպարվորման հետ(Գ. Բոթանջյան):

Հիմնական չափանիշը գեղարվեստական որակն է և նորույթը, որոնք միշտ է, որ համընկնում են, ինչպես նաև ավանդույթի, նորույթի և որակի կապակցվածությունը: Այդ ժամանակ պարզ կդառնա, թե էպոխան որոշում են Գազիկ Արծրունի՞ն, թե Մանվելը, Հեթումը, թե Ռոսլինը, Պոռյաննե՞րը, թե Մոմիկն ու Թորոս Տարոնացին, Զոտտոն է որոշում Տրեչենտոն, թե ընդհանրապես (վենետիկ):

Ղույան Արտակ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Հորսի իշխանական ապարանքը

Ապարանքի ավերակները գտնվում են Վայոց ձորի մարզի Հորս գյուղում, չրջապատված բնակելի տներով ու այգիներով: Այն Սյունիքի Օրբելյանների իշխանության ժամանակաշրջանից մեզ հասած պալատական ճարտարապետության եզակի հուշարձան է, սակայն ցայսօր բավարար չափով մասնագիտական քննության չի ենթարկվել:

Ապարանքի ճարտարապետական առանձնահատկությունների և Հորս գյուղի միջնադարյան պատմության համատեղ ուսումնասիրությամբ պարզվում է, որ այն կառուցել է նշանավոր Չեսար Օրբելյան իշխանը՝ 1310-ական թթ. որպես Օրբելյան իշխանական տան տրոհմամբ առաջացած երեք տոհմաճյուղերից մեկի՝ Լիպարիտյանների նստոց-կենտրոն:

Ապարանքից պահպանվել են միայն գահադահլիճի ավերակները և նախասրահի որոշ մնացորդներ: Գահադահլիճը հաստակազույժ ուղղանկյուն կառույց է և ունի դարձյալ ուղղանկյուն հիմքով գահախորշ, միակ՝ արևելյան (առանցքային) շքամուտքի դիմաց: Մուտքի երկու կողմերում ներքուստ կան համաչափ դասավորված երկուսական խոշոր ու երկհարկ որմնախորշեր, ինչպես նաև մի քանի

այլ՝ փոքր, ստալակտիտավառ խորշեր: Դահլիճի կենտրոնական մասում պահպանվել են երեք միանման քարե խարխախներ, որոնք ըստ ամենայնի, սկզբնապես չորսն են եղել և գահախորշի լայնությունը չափով քառակուսի կազմելով կրել են երդիկավոր-բրգաձև ծածկը:

Վերջին դարերում վերակառուցված դահլիճը մինչև վերջերս ուներ երկշար փայտե սյուներով հարթ գերանածածկ, որն էլ առիթ է տվել ուսումնասիրողներին կարծելու, թե հիշյալ չորս սյուներն ու ծածկը փայտաշեն են եղել ի սկզբանե (Ե.Լալայան, Հ.Նդիազարյան, Ս.Բարսեղյան, Ն.Պապուկյան):

Սակայն սյունախարխանների ստալակտիտաշուրթ, քառակուսի հիմնասալի քարից կերտված և անկյունները կիսագլաններով ձևավորված ութանիստ սյունաքների հիմքերը վկայում են, որ սյուները նախապես ամբողջովին քարակերտ են եղել և, ամենայն հավանականությամբ, ունեցել են խարխաձևերը կրկնող խոյակներ (ինչը բնորոշ է զարգացած միջնադարի հայկական ճարտարապետության սյունակամարային համակարգին):

Մյուս կողմից հուշարձանի ճարտարապետական հորինվածքի և հարդարանքի ձևերը՝ քառասյուն-կենտրոնակազմ հատակաքային լուծումը, չքամուտքի խնամքով տրամատավորված երեսակալը, որմնախորշերի ստալակտիտադարձ-սրագագաթի պսակները և խարխախների դրվագումը խիստ հարազատ են 13-14-րդ դդ. հայ ճարտարապետության ընդհանրական մտածողությանը և կապված չեն թողնում, որ գահադահլիճի ծածկաձևերը ևս ունեցել են այդ չրջանի բնորոշ քարաշեն հորինվածք, այսինքն եղել են կամարակապ ու թաղածածկ, չորս կենտրոնական սյուները պսակող երդիկավոր քարեթափաղով: Ընդամենը երդիկավոր ծածկի երեսմանի գոյությունը հիմնավորում է նաև դահլիճի պահպանված պատերում պատուհանների բացակայությամբ:

Հատկանշական է նաև, որ հուշարձանի հարդարանքում առատորեն կիրառված ստալակտիտադարձ մոտիվը հատկապես բնորոշ է ինչպես Չխաթ իշխանի կառուցած Սեյիմի քարավանատան չքամուտքի, որմնախորշերի, որմնախոյակների և երդիկների ձևավորմանը, այնպես էլ 14-րդ դարի հայ ճարտարապետական դարդարվեստին առհասարակ (Նորսիվանք, Արենի, Սպիտակավոր, Նդեգիս, Նզվարդ և այլն): Միաժամանակ, Հորսի իշխանական ապարանքի գահադահլիճի հորինվածքը տիպաբանական միահշուտում է նախորդ 13-րդ դարից հայտնի պալատական դահլիճների երկու տիպերի՝ ուղղանկյուն, խորշավոր, թաղակապ դահլիճների (Խոխանաբերդի ապարանք, Դաղվանքի իշխանական ապարանք) և քառասյուն, կենտրոնակազմ,

երդիկագմբեթի ղազիճների (Դագիվանքի առաջնորդարան, Ծարի ապարանք) բնորոշ ձևերը և դրանով իսկ արժեքավորվում որպես այդ բնագավառի ճարտարապետական ձևաստեղծման մի նոր ու ինքնատիպ վկայություն:

Մանասերյան Լիլիթ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Տարածական լուծումները հայկական
բեմանկարչական արվեստում 1920-60-ական թթ. ին

Բեմատարծքի տարբեր բնորոշումները կարելի է հանդիպել Գ.Կովալենկոյի և Է.Սուբիոյի ուսումնասիրություններում: Գ.Կովալենկոն (*“Пространство и время в театральном-декоративном искусстве”* Театр, 1978, N:7) մի շարք օրինակներում տարածության կազմակերպումը նմանեցնում է կոմպոզիցիոն կառուցվածքի և բեմական ռեալության ստեղծման ձևերի հետ:

Տվյալ զեկուցման մեջ փորձ է արվում ձևակերպել բեմատարածք հասկացությունը, որպես միջավայր, որը մի միասնության մեջ է շաղկապում դերասաններին և նյութական շրջապատը: Տարածությունը, որի ներսում կառուցվում է բեմական աշխարհը, ըստ մեր ենթադրության, կարող է իր սահմաններով չհամընկնել բեմական տուփի սահմանների հետ: Իր բնույթով այն կարող է լինել ներփակ կամ բաց՝ ընդարձակվող:

Տարածության բնույթը պարբերաբար փոփոխվում է: Տարածության կազմակերպման ձևը, ըստ մեր կարծիքի, պայմանավորված է ոչ այնքան ներկայացման գեղարվեստական կամ գաղափարական բովանդակությամբ, որքան նկարչի աշխարհընկալման առանձնահատկություններով, որոնք տարբեր են պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններում:

Զեկուցման մեջ Մ.Արուտչյանի, Հր.Մեքինյանի, Ա.Շաքարյանի և Ս.Արուտչյանի բեմանկարչության օրինակների հիման վրա փորձ է արվում դիտարկել բեմական տարածության կազմակերպման փոփոխությունները 1920-60-ական թթ. ընթացքում:

1920-30-ական թթ. Հայկական բեմանկարչության մեջ տարածության սահմանները գտնվում էին բեմական տուփի ներսում՝ լինելով ավելի սեղմված, քան բեմատարածքը: Տարածությունն ընդգրկում, ներփակում էր իր մեջ դերասաններին՝ դարձնելով նրանց այդ դեկորի մի մասնիկը: Բեմական կառույցը պայմանավորում էր թե՛ բեմավիճակները, թե՛ դերասանների տեղաշարժը բեմում:

1940-50-ական թթ. Հայ թատրոնում բեմատարածքը սիմետրիկ էր իր կառուցվածքով, նյութական, ծավալուն միջավայրը Հավասարակշռված էր: Տարածությունը փակ էր նույնիսկ այն դեկորներում, որտեղ ներկայացման մտահղացումն ինքն էր թելադրում հաղորդել ընդարձակ կամ ամայի տարածքի զգացողությունը (Հր. Մեքինյանի "Վարդեր և արյուն" ներկայացման բեմանկարչությունը 1956 թ. Սունդուկյանի անվ. թատրոնում): Դերասանը ներփակված էր ավարտուն երկրաչափական ձևի՝ խորանարդի ներսում և առանձնակի փխրուն էր թվում անսասան ու ներփակ կառուցվածքում: Կարելի է ենթադրել, որ դեկորի և դերասանի այդպիսի փոխհարաբերությունը արտացոլվել է այդ տարիներին անհատի աշխարհզգացողությունը՝ մարդու, որն իրեն մասնիկ էր զգում քաղաքական համակարգի շրջանակներում:

1960-ական թթ. Հայ բեմանկարչության մեջ հաստատվում է բաց ընդարձակ տարածությունը: Նյութական միջավայրը դադարում է ներդրվել բեմավիճակների և դերասանների տեղաշարժի վրա: Բեմում մնում են միայն մանրակրկիտ կերպով ընտրված՝ գործողությանը մասնակցող առարկաներ: Բեմական տարածության և ներկայացման աշխարհի սահմանագծի ընդլայնումը 60- ական թթ., մեր կարծիքով, պայմանավորված էր անհատի աշխարհընկալման մեջ կատարված փոփոխություններով: Այդ տարիների հատկանշական երևույթի՝ մասսաների հոգևոր համախմբվածության արտահայտությունն էր դաշլիճը և բեմը միասնական տարածական միջավայր դարձնելու ձգտումը: Ներկայացման տարածությունն ընդլայնվում է՝ ներառելով դաշլիճը և ոչնչացնելով բեմի և դաշլիճի աշխարհները միջև եղած սահմանափակը (Ա. Շաքարյան "Լավատեսական ողբերգություն" բեմանկարչությունը Ստանիսլավսկու անվ. Ռուսական թատրոնում, 1961 թ.):

Մարության Տիրան
Հայաստանի ճարտարապետների միություն

Զվարթնոց Կաճարի գնահատման հարյի շուրջ

Հայաստանի միջնադարյան հուշարձաններից շատերը իրավամբ համարվում են ճարտարապետական արվեստի գլուխգործոցներ: Բայց նրանց թվում կան այնպիսիները, որոնք գլուխգործոցներ են նաև ընդհանուր ճարտարապետության անդաստանում: Դրանցից է Զվարթնոց տաճարը:

Զվարթնոցն իր կառուցման օրվանից արժանացել է միայն գովեստների: Միջնադարի Հայ պատմիչները իրենց գործերում թողել են հիացական արտահայտություններ, ուղղված փառավոր տաճարին: Զվարթնոցը կառուցվելով 642-652 թվականներին, գոյատևել է մինչև 10-րդ դարի վերջերը՝ շուրջ 300-330 տարի:

Զվարթնոցի ըստ ամենայնի բարձր արժեքավորմանը ոչ բոլորն են համաձայն, կան գիտնականներ և հետազոտողներ, որոնցից ոմանք գուցե միտումնավոր, գուցե և անգիտորեն նսեմացնում են մեծ հուշարձանի և, ըստ էության, նրա հանճարեղ կառուցողի արժանիքները: Այդ երևույթը զարմանալիորեն շարունակվում է նաև մեր օրերում:

Մեր հաղորդման մեջ բացահայտվում են դրա զրգապատճառները, նպատակները և հետևանքները:

Մեծույան Խաչիկ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

“Մեվանի Ամենափրկիչը”

Ուշ միջնադարի Հայ քանդակագործության ուշագրավ հուշարձաններից է “Սևանի Ամենափրկիչը” խաչքարը, որն այժմ գտնվում է Սևանի թերակղզում, բերված Նորաշեն գյուղից: Այն աչքի է ընկնում ավետարանական թեմաների պատկերաքանդակներով (Ծնունդ, Խաչելություն, Դժոխքի ավերումը, Ահեղ դատաստան):

Ընդհանուր ծավալային՝ լուծմամբ խաչքարը կրկնում է Գեղարքունիքում 16-17-րդ դդ. տարածված՝ կոր տրամատ ունեցող քիվով տիպը, որին բնորոշ է նաև խաչքարի վերնամասում քիվը պսակով պիմագիր հորիզոնական շերտի առկայությունը: "Սևանի Ամենափրկիչ" խաչքարի այդ արձանագրությունից պարզ է դառնում, որ այն իրականացվել է Տրդատ Կազմողի կողմից ՌՃԲ (1653) թվականին: Մեզ հայտնի է են նույն վարպետի այլ խաչքարեր:

Խաչքարի ծավալային հորինվածքը և ճակատային հարթության մասնատումը բնորոշ է տեղի դպրոցին: Այն կազմված է կենտրոնական դաշտից, ներքնամասից, եզրաշերտից և կոր տրամատով վերնամասից: Խաչքարի կորագիծ խորանի դաշտի մեջ խաչելություն տեսարանն է: Բրիստոսը պատկերված է խաչի ներքևի թևի ամբողջ բարձրությամբ, ձեռքերը պարզած հորիզոնական թևերի վրա: Ափով դեպի ղիտողը երկու կողմում պատկերված են ծնկաչոք մեկական ֆիգուրներ, ձեռքերը և հայացքը պարզած դեպի Բրիստոսը: Թե Բրիստոսի և թե ֆիգուրների դեմքերին չի նկատվում հուզական ոչ մի արտահայտություն, և դեմքերը իրականացված են պայմանական ընդհանրացված ձևերով: Նույն մոտեցումով են պատկերված նաև Բրիստոսի մերկ մարմինն ու ծնկաչոք ֆիգուրների հագուստները: Այս տեսարանում ուշագրավ են Բրիստոսի մազերը, որոնք երկար ծամի ձևով իջնում են գլխի երկու կողմերից և հորիզոնական ուղղությամբ ձգվում աջ ու ձախ: Բրիստոսի մորուքը, ծամերը, ամոթանքը ծածկող չորը և ծնկաչոք ֆիգուրների հագուստները ձևավորված են գուգահեռ ակունքերով:

Խաչելությունից ցած Դժոխքի ավերումն է: Բրիստոսն այստեղ նույնպես երկարածամ է և սրածայր մորուքով, որոնք հագուստի հետ մշակված են գուգահեռ ակունքերով: Բրիստոսը ձախ ձեռքում ունի խաչագույն գավազան, որով հարվածում է խաչքարի աջ մասում եզրաշերտի տակ պատկերված օձամարմին փշապին: Նման մի փշապ, բայց արդեն կարծես թե սպանված, պատկերված է սիմետրիկ, ձախ եզրաշերտի տակ: Փրկիչը աջով բռնել է իրենից աջ գտնվող Ադամի ձեռքը, վերջինս էլ՝ Եվայինը, որը պատկերված է Բրիստոսի ձախ կողմում: Այս կերպ քանդակագործը պահպանել է սիմետրիկ հորինվածքը: Բրիստոսի ոտքերի տակ դժոխքի ավերված դռներն են, իսկ Ադամից վերև կենաց ծառն է՝ խաղողի ողկույզներով: Թե խաչելության, թե Դժոխքի ավերման տեսարանում Բրիստոսը բացարձակ չափերով ավելի մեծ է, քան կից ֆիգուրները: Մասշտաբների խախտումով առաջնայինի և երկրորդայինի առանձնացումը լայնորեն կիրառվել է ուշ միջնադարյան քանդակում և և առավել ակնառու է տապանաքարերի պատկերաքանդակներում:

Հատկապես ուշագրավ են եզրաչերտերի պատկերաքանդակները: Սաչքարի երկու եզրաչերտերն էլ ուղղաձիգ ուղղովթյամբ բաժանված են Համապատասխանաբար Հինգ ուղղանկյունների, որոնցից ձախ եզրաչերտի վերին երկու և աջ եզրաչերտի վերևից երեք բաժանմունքները ծածկված են պատկերաքանդակներով, իսկ մնացածը՝ զարդանախշերով: Աջ եզրաչերտի վերին բաժանմունքում Մարիամն է՝ մանուկ Բրիստոսը գրկին: Սրա տակ պատկերված են եղ և էշ, որոնք վերևի պատկերի հետ կազմում են Օննդյան տեսարանը: Երրորդ ուղղանկյան մեջ կողք կողքի երեք թագազարդ Փիգուրներ են, ձեռքերը փակելով դեպի դիտողը: Պատկերված լինելով Օննդյան տեսարանի տակ՝ թվում է, թե մոգեր են: Սակայն ընծաների բացակայությունը, Փիգուրների ձեռքերի դիրքը և նրանց թագերի խաչերը ցույց են տալիս, որ այստեղ արդարևների դասն է: Ձախ եզրաչերտի վերևի բաժանմունքում պատկերված է մեղքի և արդարություն կշեռքը, իսկ նրանից ցած՝ նույնպես երեք Փիգուրներ, ոչ թագազարդ, ձեռքերը խաչած կրծքին: Այստեղ բնականաբար մեղավորներն են պատկերված:

Մուշեղյան Գևորգ

Հայաստանի ճարտարապետների միություն

Անիի ավերման հիմնական պարձառները

Ընդունված ու տարածված կարծիք գոյություն ունի, որ Անին Հիմնովին ավերվել է երկրաշարժից: Նույնն էլ անվերապահորեն կրկնվում է նաև մեր որոշ ճարտարապետական հուշարձանների մասին:

Այդ կարծիքը դարձել է տարածված, որովհետև Հայկական ճարտարապետության ուսումնասիրությունների մեջ, որոշ կառույցների դիմանալը շատ երկրաշարժերին, վերագրվում էր հիմնականում միայն բարձրորակ շինարարական արվեստին:

Շինարար վարպետների բարեխղճությունը և մասնագիտական բարձր մակարդակը, Հատկապես պաշտամունքային կառույցների շինարարության նկատմամբ ունեցած արտակարգ ուշադիր վերաբերմունքը այդ խնդրում շատ կարևոր են, բայց ոչ բավարար:

1948 թ. Երևանում, շինարարության Հակասեյսմիկ միջոցառումներին նվիրված գիտաժողովում, Հայկական միջնադարյան ճարտարապետության սեյսմակայունության հարցերի մասին մեր

գեկուցումը Հավանություն արժանացավ և մտավ գիտական լրջանառության մեջ:

Երկար տարիներ, սկսած 1931 թ. Հայկական ճարտարապետության հուշարձանների, ինչպես և, դրանից որոշ ժամանակ անց, նաև մի շարք երկրների կառույցների (Եգիպտոս, Իտալիա, Ֆրանսիա, Ճապոնիա, Հարավսլավիա, Միջին Ասիա և ուրիշներ) ուսումնասիրությունների հիման վրա, մենք հանգել ենք այդ հարցում հատկապես որոշակի եզրահանգումների միջնադարյան Հայաստանում այդ կործանիչ արհավիրքի դեմ, հաշվի առնելով կառույցների տեղանքը, շինանյութերի հատկությունները և այլ հանգամանքներ, կիրառվել են որոշակի և ինքնատիպ հակասեյսմիկ սկզբունքներ և հատուկ միջոցառումներ՝ շինությունների ստեղծման ընթացքում:

Հայ ճարտարապետության դեռ վաղ միջնադարում ստեղծված մոնումենտալ շատ շենքերի տիպեր (Հոփիսիմեատիպ, մաստարայատիպ, Էջմիածին-Բագարանի տիպի, դմբեթավոր դահլիճի, քառամույթ դմբեթավոր բաղիլիկի և ուրիշներ) եղել են սեյսակայուն կառույցներ, և նրանցում կիրառված հակասեյսմիկ հնարքները և մեթոդները Հայաստանից նույնիսկ "արտահանվել են" այլ երկրներ:

Ինչ վերաբերվում է Անիի հուշարձաններին, ապա նրանք ավերվել են դարերի ընթացքում անխնամ մնալու հետևանքով, երբ արդեն ամենաթույլ ցնցումը նույնիսկ բավարար էր նրանց քանդվելու համար (մանրամասն տես՝ "Անի" ժողովածուի 1992 թ. N 3 համարում իմ "Երբ շարժվում է հողը" հոդվածը):

Նավոյան Սիեր

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Տաղերի եվ վիպական սրելծագործությունների առնչությունները (մեկ օրինակի շուրջ)

Տաղերի ժանրի ակունքները քննիլիա կարող ենք համեմատել մշակութի ամենավաղ շերտերին, ընդհուպ հնագույն պաշտամունքային հիմներին:

Որևէ մշակութային երևույթի այսչափ հնագույն արմատներին անդրադառնալը և ապա նրա զարգացմանը հետամուտ լինելը անխուսափելիորեն հանգեցնում է այդ երևույթի անվերջ

այլակերպումների փաստագրմանը: Սրանք Հաճախ անճանաչելի են դարձնում քննարկվող երևույթը՝ նրա սկզբնական դրսևորումների հետ համեմատած:

Ուստի, անհրաժեշտություն է վերահիշյալ կարգի դիտարկումները հենել այնպիսի կայուն կորիզների վրա, որոնք մշակույթի զարգացման ընթացքում արվեստի ստեղծագործության մեջ, կամ հեն փոփոխվում, կամ ենթակա են աննշան խոտորումների:

Որպես նման կայուն տարրեր նկատի ունենք տիեզերակազմական առասպելները, հաշվի առնելով վերջիններիս ակտիվ կիրառությունները մշակութային այլ ոլորտների գիտական հետազոտություններում ևս:

Տաղերի ժանրը ապրելով երկարատև պատմական զարգացում, դրսևույթվել է զանազան ձևերի և ոլորտների մեջ և տարբեր ժամանակափուլերում, որոնք իրար հաջորդելով կազմում են այս ժանրի ձևավորման բազմադարյան պատմության տրամաբանական ընթացքը:

Վիպական ստեղծագործության և տաղերի ժանրի առնչությունը այսօրվա դերքերից պետք է դիտել որպես արվեստի տարբեր ճյուղերի՝ ժողովրդապրոֆեսիոնալ և պրոֆեսիոնալ (բերված դեպքում) ոլորտների ազդակցության խնդիր:

Դասվիթ Անհաղթին վերագրվող տաղի մի փոքրիկ բեկորի և տիեզերակազմական առասպելի հիման վրա հնարավոր է դառնում ամբողջացնել տաղի սյուժետային ողնուլը և ցույց տալ նրա կապը վիպական ստեղծագործությունների հետ:

Դիոնիսոս թերակացու "Բերականական արվեստ" աշխատության բազմաթիվ մեկնություններից Անանուն մեկնիչի աշխատության մեջ որպես քաջողորակի տաղի օրինակ բերվում է "դավթյան քեթնության" մի հատված, որում հիշատակվող երկու կերպարների անունները հնարավորություն են տալիս ենթադրել ստեղծագործության սյուժեի ակունքները:

Տիգրանի և Տիգրանուհու արքայական մեծությունները հիշատակող այս փոքրիկ բեկորը, բնականաբար, իր հիմքով կապված է Տիգրանի վեսլի հետ, որտեղ հիշատակվում է նաև նրա քույր Տիգրանուհին:

"Վիպասանքի" կամ, այսպես կոչված, "Հին վեսլի" այս դրվագը, ըստ Մ.Նորինացու, ունի հետևյալ բովանդակությունը. Մարաստանի արքա Աթաշահը պատերազմներում դաշնակցելով հայոց Տիգրանի հետ, որպես բարեկամության երաշխիք, ամուսնանում է նրա քրոջ՝ Տիգրանուհու հետ: Սակայն, հետո սկսում է դավել իր աներորդուն: Տիգրանուհին, իմանալով այս, տեղեկացնում է եղբորը, փերջինս էլ մեծ

զորքով գալիս է Մարաստանի վրա, սպանում Աժդահակին և նրա տոհմը դաղթեցնում Հայաստանի Գողթն գավառ:

Այս վիպական ստեղծագործության առանցքը Տիգրանի և Աժդահակի մենամարտն է, որն, ըստ Մ.Աբեղյանի, կարելի է մեկնել իբրև ամպրոպածին աստծո և վիշապի մենամարտ: Աժդահակ անունը Մ.Աբեղյանը մեկնաբանում է որպես մեծ վիշապ:

Բացի այն, որ Մ.Աբեղյանը այս առասպելի կապակցությունը մի շարք համեմատություններ է բերում այլ մշակույթներից, մենք էլ զուգորդում ենք այն "Սասնա ծռեր" էպոսի որոշ հատվածների հետ:

Ամպրոպածին դիցի և վիշապի մենամարտ է Սանասարի և Բաղդասարի Կանչ քաղաքում վիշապ սպանելու դրվագը, Դավթի "քառասուն հարամի դեերին" սպանելը, վերջապես՝ Դավթի և Մելիքի մենամարտը:

Վիշապասպանությունն այլ դրսևորումներ են Զոջ Մհերի և Մարա Մելիքի մենամարտը և Վահագնի վիշապասպանությունը, որը Մ.Աբեղյանը դասում է, մեր կողմից հիշատակված, նախորդ օրինակների կարգին՝ իբրև ամպրոպածին աստծո և վիշապի մենամարտ:

Որպես արդյունք, մեզ համար կարևոր է այն, որ 5-րդ դարում աշխարհիկ մասնագիտացված արվեստի համար հիմք է ծառայել այս վեպը և հատկապես տաղ ժանրում է դրսևորվել: Այս փաստը կարևոր է տաղ ժանրի ինչ-ինչ բնութագրեր ճշտելու համար:

1. Այս մասին խոսում են նաև Մ.Աբեղյանն ու Ստ. Մալասյանցը: Վերջիններս իրենց աշխատություններում այս կամ այն չափով անդրադառնում են նշված խնդրին:

Շախկյան Գառնիկ
Երևանի ճարտարապետաշինարարական ինստիտուտ

Հայ ճարտարապետության ուսումնասիրման հիմնահարցեր

Հայ ժողովրդի մշակութային ժառանգության ուսումնասիրման օրըստօրե խորացող և ընդլայնվող մասշտաբները, այդ ուղղությամբ ձեռքբերումները, տվյալներն ու բացահայտումները, օտարերկրյա և հայրենի գիտնականների արդյունավետ համագործակցությունը հնարավորություն են տալիս և պահանջ առաջադրում առավել

ուշադրություն դարձնելու Հայ ճարտարապետության և շինարվեստի դեռևս անբավարար ուսումնասիրված, կնճռոտ և հստակեցման կարոտ հարցերին, որոնցից մի քանիսի վրա ուշադրություն է բերվում:

1. Տեսության խնդիրների կարևորում: Հայ ճարտարապետությանը վերաբերող աշխատություններում բավարար ուշադրություն չի դարձվել տեսական մտքի ձեռքբերումներին, որոնք հատկապես վերջին տարիներին միանգամայն ակնհայտ են և կարևոր՝ որպես ելակետ ճարտարապետաշինարարական շատ իրողությունների բացատրման և արժեքավորման համար: Տեսության խնդիրները պետք է մշակվեն պատմության հետ սերտորեն շաղկապված:

2. Քննական-վերլուծական ուղղվածություն խորացում: Հայ ճարտարապետության պատմությունը նվիրված աշխատությունների զգալի մասն ունի փաստագրական, նկարագրական, ժամանակագրական ուղղվածություն, քննության շրջանակները հաճախ դուրս չեն գալիս քննվող հուշարձանի կամ հուշարձանախմբի շրջանակներից, չեն դիտվում հարակից և այլ երկրների ճարտարապետության համադրությամբ, կապի և առնչությունների շղթայով: Քննական-վերլուծական մեթոդակարգի որդեգրումը Հայ ճարտարապետության տեսության և պատմության բնագավառի բնութագրական գիծը պետք է դառնա:

3. Ծագումնաբանության և ձևատեղծման ակունքների վերծանում: Հայ ճարտարապետության ձևավորման և կազմավորման հիմնախնդիրներն էլ այնպիսի անորոշության մեջ են, ինչպես որ Հայ ժողովրդի մշակութային նախահիմքներից շատերը: Հստակեցման և բացահայտման կարոտ են ինչպես ընդհանրապես ճարտարապետության, այնպես էլ ճարտարապետական շատ հորինվածքների և տարրերի ծագումնաբանությունը և ձևատեղծման ակունքները, ծխակարգի, գաղափարաբանության, փիլիսոփայական-խորհրդապաշտական պատկերացումների դերը:

4. Ծարտարապետական կապերի և առնչությունների բացահայտում: Հայ և մյուս ժողովուրդների ճարտարապետական կապերի ուսումնասիրման մակարդակը՝ չնայած այդ ուղղությամբ կատարված աշխատանքին (Հ.Խալիպադյան, Ա.Յակոբյան, Ռ.Աղաբաբյան, Ստ.Մնացականյան, Ա.Զարյան, Ա.Թորամանյան և ուրիշներ), դեռևս ետ է մնում Հայ ճարտարապետության պատմության զարգացման ընդհանուր մակարդակից: Խնդրի լուծումը եթե ընդհանուր կողմերով ուշադրություն առնված է, ապա հորինվածքային առանձին ձևերի և հնարքների առնչությամբ, ծագումնաբանության և տարածման շրջանակների բացահայտման ուղղությամբ դեռևս շատ ավելին է անհրաժեշտ կատարել:

դորքով դալին է Մարաստանի վրա, սպանում Աժդահակին և նրա տոհմը գաղթեցնում Հայաստանի Գողթն գավառ:

Այս վիպական ստեղծագործության առանցքը Տիգրանի և Աժդահակի մենամարտն է, որն, ըստ Մ.Աբեղյանի, կարելի է մեկնել իբրև ամպրոպածին առածո և վիշապի մենամարտ: Աժդահակ անունը Մ.Աբեղյանը մեկնաբանում է որպես մեծ վիշապ:

Բացի այն, որ Մ.Աբեղյանը այս առասպելի կապակցությամբ մի շարք համեմատություններ է բերում այլ մշակութային ժանրերից, մենք էլ զուգորդում ենք այն "Սասնա ծռեր" էպոսի որոշ հատվածների հետ:

Ամպրոպածին դիցի և վիշապի մենամարտ է Սանասարի և Բաղդասարի Կանչ քաղաքում վիշապ սպանելու դրվագը, Դավթի "քառասուն հարամի դեերին" սպանելը, վերջապես՝ Դավթի և Մելիքի մենամարտը:

Վիշապասպանության առասպելը այլ դրսևորումներ են Զոջ Մհերի և Մսրա Մելիքի մենամարտը և Վահագնի վիշապասպանությունը, որը Մ.Աբեղյանը դասում է, մեր կողմից հիշատակված, նախորդ օրինակների կարգին՝ իբրև ամպրոպածին առածո և վիշապի մենամարտ:

Որպես արդյունք, մեզ համար կարևոր է այն, որ 5-րդ դարում աշխարհիկ մասնագիտացված արվեստի համար հիմք է ծառայել այս վեպը և հատկապես տաղ ժանրում է դրսևորվել: Այս փաստը կարևոր է տաղ ժանրի ինչ-ինչ բնութագրեր ճշտելու համար:

1.Այս մասին խոսում են նաև Մ.Աբեղյանն ու Ստ. Մախասյանցը: Վերջիններս իրենց աշխատություններում այս կամ այն չափով անդրադառնում են նշված խնդրին:

Շախկյան Գառնիկ
Երևանի ճարտարապետաշինարարական ինստիտուտ

Հայ ճարտարապետության ուսումնասիրման հիմնահարցեր

Հայ ժողովրդի մշակութային ժառանգության ուսումնասիրման օրըստօրե խորացող և ընդլայնվող մասշտաբները, այդ ուղղությամբ ձեռքբերումները, տվյալներն ու բացահայտումները, օտարերկրյա և հայրենի գիտնականների արդյունավետ համագործակցությունը հնարավորություն են տալիս և պահանջ առաջադրում առավել

ուչադրու[թյուն դարձնելու հայ ճարտարապետության և շինարվեստի դեռևս անբավարար ուսումնասիրված, կնճռոտ և հստակեցման կարոտ հարցերին, որոնցից մի քանիսի վրա ուչադրու[թյուն է բնութաւում:

1. Տեսութայան խնդիրների կարևորում: Հայ ճարտարապետությանը վերաբերող աշխատություններում բավարար ուչադրու[թյուն չի դարձվել տեսական մտքի ձեռքբերումներին, որոնք հատկապես վերջին տարիներին միանգամայն ակնհայտ են և կարևոր՝ որպես ելակետ ճարտարապետաշինարարական շատ իրողությունների բացատրման և արժեքավորման համար: Տեսութայան խնդիրները պետք է մշակվեն պատմության հետ սերտորեն շաղկապված:

2. Քննական-վերլուծական ուղղվածության խորացում: Հայ ճարտարապետության պատմությանը նվիրված աշխատությունների զգալի մասն ունի փաստագրական, նկարագրական, ժամանակադրական ուղղվածություն, քննութայան շրջանակները հաճախ դուրս չեն գալիս քննվող հուշարձանի կամ հուշարձանախմբի շրջանակներից, չեն դիտվում հարակից և այլ երկրների ճարտարապետության համադրութայամբ, կապի և առնչությունների շղթայում: Քննական-վերլուծական մեթոդակարգի որդեգրումը հայ ճարտարապետության տեսության և պատմության բնագավառի բնութագրական գիծը պետք է դառնա:

3. Ծագումնաբանության և ձևատեղծման ակունքների վերծանում: Հայ ճարտարապետության ձևավորման և կազմավորման հիմնախնդիրներն էլ այնպիսի անորոշության մեջ են, ինչպես որ հայ ժողովրդի մշակութային նախահիմքերից շատերը: Հստակեցման և բացահայտման կարոտ են ինչպես ընդհանրապես ճարտարապետության, այնպես էլ ճարտարապետական շատ հորինվածքների և տարրերի ծագումնաբանությունը և ձևատեղծման ակունքները, ծխակարգի, գաղափարաբանության, փիլիսոփայական-խորհրդապաշտական պատկերացումների դերը:

4. Ծարտարապետական կապերի և առնչությունների բացահայտում: Հայ և մյուս ժողովուրդների ճարտարապետական կապերի ուսումնասիրման մակարդակը՝ չնայած այդ ուղղությամբ կատարված աշխատանքին (Հ.Մալխազյան, Ա. Յակոբսոն, Ռ. Աղաբաբյան, Ստ. Մնացականյան, Ա. Զարյան, Ա. Թորամանյան և ուրիշներ), դեռևս ետ է մնում հայ ճարտարապետության պատմության զարգացման ընդհանուր մակարդակից: Խնդրի լուծումը եթե ընդհանուր կողմերով ուչադրու[թյան առնված է, ապա հորինվածքային առանձին ձևերի և հնարքների առնչությամբ, ծագումնաբանության և տարածման շրջանակների բացահայտման ուղղությամբ դեռևս շատ ավելին է անհրաժեշտ կատարել:

5. Ճարտարապետության պատմության պարբերացման ճշգրտում: Հայ ճարտարապետության պատմության պարբերացումը դեռևս հեռու է ավարտուն լինելուց. բացակայում են ընդգրկման շրջանակների ամբողջականությունը, շրջափուլերը բնութագրող սահմանների միասնականությունը, Հայ ժողովրդի պատմության շրջափուլերին համապատասխանությունը և այլն: Ավելին, դրանում տեղ են գտել ժամանակագրական սուսական խզումներ: Խոսքը վերաբերվում է 8-9-րդ, 15-16-րդ դդ. ճարտարապետությանը, որն իր տեղը պետք է գտնի միջնադարյան Հայ ճարտարապետության շղթայում թեկուզ և պակաս տպավորիչ նկարագրով:

6. Գիտական ճանապարհության հարցում վեր կանգնել սևփական եսից: Ճարտարապետության տեսության և պատմության բնագավառներում այսօր շատ ամուր են նստած պահպանողական ուղին, հին ու նոր հեղինակությունների դերը: Հաճախ է պատահում, ի վնաս գիտական անաչառության, երբեմն էլ՝ ազգային շահերի, "հերքվում են" պատմական և փմագրական տեղեկությունները, անտեսվում փաստերը կամ արհեստականորեն հարմարեցվում դրանք կանխակալ կարծիքներին՝ ամեն գնով հավատարիմ մնալու տասնամյակներ առաջ վավերացված "բացարձակ ճանապարհություններին":

7. Վերականգնել ժառանգությունը, մշակել Հայեցակարգ: Շատ կարևոր է խորհրդային ժամանակաշրջանի ճարտարապետության ձեռքբերումների և բացթողումների վերագնահատումը: Անհրաժեշտ է մշակել և հստակեցնել սոցիալ-տնտեսական նոր պայմաններում, Հոդի մասնավոր սեփականություն և շուկայական հարաբերությունների շրջանակներում ճարտարապետության և քաղաքաշինության զարգացման Հայեցակարգը, գործնական և տեսական հիմունքները, այդ բնագավառներում գործունեության ազգային ծրագիրը:

Պետրոսյան Արուսյակ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Հայ երաժշտական քանահյուսությունը Վայոց Ձորի մարզում
(Ըստ 1997 թ. գիտարշավի տվյալների)

1997 թվականի ամռանը Աղգային Ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտի կողմից Վայոց Ձորի մարզում կազմակերպված

գլխարչավը որոշակիորեն լրացրեց նույն շրջանի նախորդ՝ 1990 թ. գլխարչավի նյութերը, որի ընթացքում, ի թիվս այլոց, գրանցվել էր նաև ութ ամբողջական աշուղական սիրավեպ: Գլխարչավների նյութերը հաստատում են այն թեզը, որ ժողովրդական երաժշտական արվեստը քարացած հուշարձան չէ, այլ կյանքին զուգընթաց զարգացող, կենսունակ մի օրգանիզմ, այսինքն՝ ժողովրդական ստեղծագործությունն այդ տարածքում նկատվող որոշակի գործընթացների ամբողջական երաժշտական արտահայտություն:

Եղեգնաձոր քաղաքում և մարզի գյուղերում (Մալիշկա, Շատին, Գլաձոր, Աղավնաձոր, Խաչիկ) մանրակրկիտ հավաքչական աշխատանքի արդյունք էին ձայնագրված շուրջ 350 երաժշտական նմուշները՝ երգեր և գործիքային նվագներ: Աշխատանքն ընթացել է ավանդականը և ժամանակակիցը, սովորականը և անսովորը, դեռևս չգրանցվածը հայտնաբերելու և ձայնագրելու սկզբունքով:

Մարզի բնակչությունը բաղկացած է ա. բնիկներից, այսպես կոչված՝ “Հին Հայերից” (գյուղ. Խաչիկ, Աղավնաձոր) և բ. 19-րդ դարասկզբում Պարսկաստանի Խոյ և Սարմաստ գավառներից գաղթած Հայերի սերունդներից:

Ուշագրավ է, որ կատարողներից յուրաքանչյուրն ունի իր մտածելակերպը, յուրովի է ընկալում ու կիրառում երգարվեստի՝ խոսքի ու երաժշտության արտահայտչականության տարբեր միջոցները և, վերջին հաշվով, ստեղծում իր անհատական ոճը՝ հարազատ մնալով Հայ ժողովրդական երգարվեստի սույն միջավայրում ընդունված սկզբունքներին, ինչպես նաև ժանրային թեմատիկ ու ուղիմախնտոնացիոն ոլորտին:

Երգերից շատերի կիրառական ֆունկցիաները միանշանակ չեն: Խոսքը հատկապես պարերգերի ու պարեղանակների մասին է, որոնք, իբրև երգարվեստի հնագույն ձև, պահպանել են իրենց նախնական սինկրետիզմը և դրանցից բխող բազմաֆունկցիոնալությունը: Այսպես, ծիսական՝ հարսանեական, երգերի վերամաստավորման պրոցեսում, հավատալիքների հետ առավել սերտորեն կապված շատ երգեր մոռացվում ու գործածությունից դուրս են մղվում: Դրանց տեղը, հաճախ, զբաղեցնում են սիրո քնարականությունները կամ պարայնությունները՝ հագեցված՝ վերջին ժամանակներում ստեղծված երգերը:

Կատարված ձայնագրություններում զգալի տեղ են զբաղում մարզուհի կյանքում էական նշանակություն ունեցող օրորոցային, երեխա խաղացնելու, խնոցու, կովկթի երգերն ու գործածությունից դուրս մղված կալի և գութանի հորովելները: Մեզ հաջողվեց գրառել անսովոր

թվացող օրոքերգեր, տղամարդկանց և հորովելներ կանանց կատարմամբ:

Ձայնագրվել են նաև սակավ հանդիպող ծխական երգեր. "Ավետիսներ" կամ "Ալելուներ" (Քրիստոսի ծննդյան տոն), "Նուրի-նուրիներ" (անձրևաբերության ծես), "Ջանգլուկումներ" (Համբարձման տոն): Սրանք ուշագրավ են իրենց ոճով ու ամբողջականությամբ և կերտված են աշխարհիկ մտածողությամբ:

Գիտարշավի նյութերում զգալի տեղ են գրավում շրջանում լայն տարածում գտած աշուղական երգերն ու սիրավեպերի հատվածները:

Հավաքված նյութեր դեռևս մասնագիտորեն մշակված չէ և դժվար է ասել, թե Վայոց Ձորի մարզում որո՞նք են այսօր ամենահինստեղծական երաժշտական դրսևորումները, սակայն, գրառումները ընթացքում բացահայտվել են ասացողների, իբրև ասեղծագործող անհատների, աշխարհայացքային հետաքրքիր նկարագրեր, որոնք իրենց ավանդական ակունքներով մշակութային և պատմական հսկայական արժեք ունեն:

Պետրոսյան Արմեն

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Գողթան երգիչների հնդեվրոպական ակունքները

Հնդեվրոպական ծխա-առասպելական տերմինաբանության մեջ կարևոր դեր ունեն *Wel- արմատը, որով խորհրդանշվում էր անդրաշխարհը, այն մարմնավորող առասպելական կերպարը՝ ամպրոպի աստծու հակառակորդ օձ-վիշապը: Որոշ լեզուներում այդ արմատով են կոչվել և բանաստեղծ-երաժիշտները, որոնք այսպիսով ընկալվել են նաև անդրաշխարհի հետ կապված քրմական ֆունկցիայի կատարողներ՝ Համտ. Հին ռուս. առասպելական բանաստեղծ Բոդանի "Վելես (աստծու) թոռ" կոչումը, Հին իռլ. fili "կանխատեսող, կախարդ, բանաստեղծ", filid (հոգնակի), "առասպելաբանական ավանդության պաշտոնական պահապաններ և փոխանցողներ", fel "երաժշտական և բանաստեղծական կարողություն", Հին գերմ. գուշակուհու Վելդա անունը (կելտ. փոխառություն. այս ձևերը ծագում են *wel- արմատի *-et- մասնիկով աճած նախաձևից (Ռ. Յակոբսոն 1969):

*Wel-արմատը Հանդես է գալիս նաև Հնդեվրոպական ցեղատեղանուներում, այդ թվում նաև *wol-տ- նախածնով (Վ.Իվանով, Վ.Տոպորով 1979):

Հայերենում *wel- արմատի Հետ պետք է կապվեն Գեղ, Գեղի, Գեղամա, Գեղարքունի և նման անվանումները Գեղամա լեռների շրջանում, որտեղ կենտրոնացած են "վիշապ" քարակոթողները և գեղնի "Հայ" ցեղանունը:

Երաժշտական տերմինաբանության մեջ այս արմատի ժառանգները պետք է Համարվեն Հայ գեղոն "երգ", գեղգեղ "բեկբեկ, խաղուն", ձայնով երգել" (Ա. Պետրոսյան 1987): *Wot -t(h)- նախածնի Հետ պետք է կապվի Գողթն գավառի անունը: Հատկանշական է, որ այստեղ էր լավագույնս պահպանվել Հին Հայոց վիպա-առասպելական ավանդությունը և Համբավավոր գողթնան հրգիչներին են խորհնացու միջոցով մեղ Հասել Հին բանաստեղծության նմուշները: Հետաքրքիր է, որ նույնիսկ 20-րդ դարի Հայ երաժշտության ամենամեծ ներկայացուցիչների՝ Կոմիտասի և ինչպես ասում են ծագել են այս շրջանից: Ուրարտական անվանաբանության մեջ Գողթնի Հետ եթե ոչ տեղայնացմամբ, ապա զոնե ձևաբանորեն Համադրելի է Գուլութխի տեղանունը:

Պետրոսյան Էմմա

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Սրբապան Մեղր - Մեղրի - Մեղեղի

Մեղվաբուծության հովանավորողներ են համարում եմ Մեղրիին և Տիրին, որոնց մասին հիշատակում է Ագաթանգեղոսը: Մեղ-տի (մինչև 5-րդ դ. Մեղ-տի) ծագում է Հնդեվրոպական *mel, սանսկ. medhu, Հայ. մեղր, մեղու, հուն. μελ-մեղր, μελισσα-մեղու: Նույն ժամանակ Հնդեվրոպական *mel - աղալ, МОЛОТЬ կարող է կապ ունենալ Հայ. Մեղրիի - Մեղրի (Հմմտ. Արգիշտի): Տարածված Հայկական թեմաներից մեկի Համաձայն վիշապին (դիակը) ուտող մեղուն իր մեղրով մարդկանց անմահություն է պարգևում: Այս դեպքում արդեն վիշապի, մեղվի ու մեղրի միջև եղած կապը իրար ուտելու ակտում (աղալու, մանրատելու միջոցով) Հանդես է գալիս որպես մահվան խորհրդանիշ: Հայերենում նույն իմաստն ունի մայեալ "աղացած, տրորած" բառը: Այս դեպքում Մեղ-տին կարող է լինել

մեղուների (բուսերի) աստծո ամուսնու կերպարը: Մեղրից պատրաստվել է ողելից խմիչք՝ մեղրաջուր, մեղրօղի, որը գործածվել է որոշ ծեսերի ժամանակ, իսկ մեղրամոմից ստացված մոմերը համարվում են աստվածներին տրված ավանդական զոհաբերություն: Աղորիքների կրճատոցը, աղացների ու երկանքների շրջապատւյտների ռիթմիկ աղմուկը, զարկերը և այլ ձայներ հավանաբար կապվում են հայերենում մեղեդի-melos -ի հետ, միաժամանակ "քաղցրաձայն մեղեդիները" անկասկած պետք է դրվեն մեղր, պար, պարս, մեղուների դզդոց իմաստաբանական շարքում: Բոլորն էլ միևնույն արմատն ունեն: Հայտնի է, որ մեղուն զուգորդվում է պարի հետ: Մեղուներն իրենց շրջանաձև և ութնանման թռչններով ցույց են տալիս կերի և իրենց փեթակի միջև ընկած տարածությունը: Ըստ որում, որքան հեռու են փեթակից, այնքան դանդաղ են կատարում այդ պար-գործողությունը:

Դիցաքանական պատկերացումներում մեղուն զարնան խորհրդանիշն է, բայց մինչև դարնան գալը պետք է մենքի ձմեռը (հին տարին) և գա նոր տարին: Եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ գործ ունենք երկրագործական ծեսերի հետ, ապա պետք է տեղի ունենալ հացահատիկի ծխական մանրացնելու կոտրատելու, փշրելու և այլուր աղալու արարողություն, որպես աստծու ամորձատման ու մահվան խորհրդանիշ, որի ընթացքում նրա բեղմնավորող ուժը պետք է փոխանցվեր բնությունը և ստեղծեր համաշխարհային ներդաշնակություն՝ կոսմոս: Եթե վերականգնենք "հիմնական առասպելը", ապա պետք է ենթադրել, որ լեզվաբանական փոխանցված մակարդակում կարտահայտենք ամպրոպային աստծու կնոջը պատժելու թեման, նրան փոխակերպելով մեղվի: Հիշենք նաև էֆեսյան Արտեմիդայի անունը Մեկսոսա, իսկ Սամոթրակիական մեծ մորը նվիրված միստերիաներում մեծ դեր էր տրված մեղվին (բուսին): Հայերի մեջ շատ տարածված են մեղվի հետ կապված խաղեր՝ տը-գ-դ, "մեղր կթել", "մեղուն", փեսի ծառի գովեր, որտեղ թագավորին բերում են Արդար մեղու:

Մեզ հասել են նաև բազմաթիվ տեղանուններ՝ Մեկիդա, Մալաթիա, Մեկիտենե և այլն, որոնք ցույց են տալիս Մայր աստվածուհու և նրա ամուսնու՝ Մեղու և Մեղտի պաշտամունքի կենտրոնները:

Պիկիչյան Հռիփսիմն
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

”Ձենով ասելը”՝ իբրեւ չգիտակցված երգասարեղծություն

Հայ ավանդական երգարվեստի համաքչությամբ և ուսումնասիրությամբ ղրադվող մասնագետները, իրենց գործունեության ընթացքում, հավանաբար, նկատել են կենցաղում որոշակի տարածում ստացած մի երևույթ. այն է, աշխատանքային գործընթացը, կյանքի տարբեր իրավիճակները, մարդու մտքերը, տրամադրություններն ու հոգեվիճակները երաժշտականորեն արտահայտելու, հնչյուններով վերարտադրելու իրողությունը, որ ժողովրդի մեջ բնութագրվում է իբրև ”ձենով ասելը”: Արդյունքում, հաճախ հանպատրաստից ծնվում են ստեղծագործություններ, որոնք չեն տեղավորվում դասական երաժշտապիտություն մեջ արդեն իսկ հաստատագրված ավանդական այս կամ այն ժանրի սահմաններում, թեև կարող են փոխարինել դրան՝ դառնալով այդ ժանրին լծորդված տարբերակներ: Հիշյալ տիպերին անընդհատ առնչվում էինք 1997 թ. ամռանը, Վայոց Ձորի մարզում կազմակերպված գիտարշավի ընթացքում՝ հատկապես, երբ ջանում էինք բանասացներից գրանցել այսօրվա կենցաղից մասամբ դուրս մղվող ավանդական աշխատանքային (գութաներգեր, կալի, կոլ կլթելու երգեր), մանուկներին խաղացնելու և քնացնելու (թռնոցիներ, օրորներ), հանգուցյալին լաց ու ողբով գովել-ծաղկեցնելու երգեր (ողբ-գովքեր): Ավանդական ժանրերը հենց այսպիսի լծորդված տարբերակներով կատարելու՝ ”ձենով ասելու” խնդրին էլ նվիրված է սույն հաղորդումը:

Նյութի նախնական քննությունը ցույց է տալիս.

1. Բանասացն իր կատարումը չի ընկալում իբրև երգ և հաճախ պնդում է, որ երգել կամ երգեր չգիտե, սակայն, երբ նրան առաջարկվում-հորդորվում է այս կամ այն իրադրությունը կամ վիճակը ձայնով ներկայացնել՝ ”ձենով ասել”, սկսում է հանպատրաստից կատարել՝ մտքում վերապրելով իր կյանքի նմանօրինակ դրվագները, երբեմն նաև վերարտադրելով ուրիշներից տեսածները:

2. Վայոց Ձորի Մարզում (ք. Եղեգնաձոր, գ. Խաչիկ, Մալիշկա, Աղալնաձոր, Գլաձոր, Շատին) կենցաղավարող հիշյալ լծորդված ժանրերը, թե իրենց մեղեդային կառույցով, թե ինտոնացիոն

մտածողութեամբ տարբերվում են մեզ հայտնի տիպերից (Հորովել, օրորոցային, կով կլիկու, երկսա թուցնելու երգեր, լայիքներ):

3. Գրանցված բոլոր նմուշները ազատ-իմպրովիզացիոն բնույթի ստեղծագործություններ են և կարող են երկարաձգվել՝ ըստ տրամադրությունու իրավիճակի, պարտադիր սահմաններ չունենալով:

4. Բանասացի կատարման, հանպատրաստից Հորինման հիմնաքարը նրա գիտակցության մեջ արդեն ամրացած երաժշտական կատույցն է՝ կազապար-մոդելը, որն ըստ պահի տրամադրություն և թեմայի թեղադրանքի, որոշակի ինտոնացիոն փոփոխություններ է ստանում և ձևավորվում ըստ կատարողի ձայնային օժտվածության ու հնարավորությունների:

5. Պարսկահայաստանից զաղթածների կատարումներում, թվարկված բոլոր ժանրերում գերիշխում է աշուղական ու մուղամաթային մտածողության ոլորտը՝ հարելով բայաթիատիպ լացերին:

6. Հաճախ, տեքստից վերանալու պարագայում, նշված բոլոր ժանրերի ստեղծագործությունները կարող են ընկալվել իբրև լալիքների՝ մեղեդիական հենքի ու շարադրանքի առումով:

7. Հին հայերի (կամ տեղաբնիկների) մոտ, համեմատաբար վառ է արտահայտված երաժշտագիտության մեջ ընդունված՝ ավանդական ֆոլկլորային մտածողության ազդեցության ոլորտը:

8. Բոլոր կատարողների մոտ էլ, առաջնայինը զգացողությունների հնչյունային վերարտադրությունն է, իսկ երգի տեքստը հիմնականում կոնկրետ փաստի, դեպքի, տրամադրության ավելի կցկտուր արտահայտությունն է, որին մեծ ուշադրություն չի դարձվում և ավելի տեղեկատվական բնույթ է ստանում:

9. Տեքստերում անձնավորված են բոլոր կերպարները և նրանց նկատմամբ վերաբերմունքը չի տարբերակվում հավասար ընկալվելով (մարդ, կենդանի, մանուկ, հանգուցյալ): Զգայական վերաբերմունքը և դիմելաձևը գործվալից է, խնդրանքի և հորդորի եղանակով և նույնիսկ հանդիմանանքի դեպքում՝ մեզմ արտահայտչամիջոցներով:

10. Բանասացները բոլորն էլ տարբերվում են համապշտույացիներեց իրենց երաժշտական ունակություններով ու "երգ կապելու" օժտվածությամբ: Նրանցից ոմանք նաև ինքնուս ստեղծագործողներ են և գիտակցում են իրենց արժեքը, իսկ մյուսները, իրենց կարծիքով, ուղղակի "քթի տակ դնողներն են":

Դիտարկումները ցույց են տալիս, որ մեր ժողովրդի երաժշտական կենցաղում որոշակի տեղ գտած այս երևույթն ուշադրալ ու արժեքավոր է ֆոլկլորի գոյացման տարբեր ակունքների ու զարգացման, հայ ավանդական երաժշտական մտածողության ու

բանահյուսության ամբողջական պատկերը ստեղծելու առումով, ուստի և դրանք դաշտային աշխատանքում զբանցելու, ապա նաև արդեն երաժշտագիտորեն ձևավորված ժանրերի հետ էթնոերաժշտագիտական տեսանկյուններով համեմատական լուրջ քննության կարիք ունեն՝ գիտվելով իրեն նույն շղթայի տարբեր օղակներ:

Պիպոյան Լիլիթ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Վրաստանի Աքաքալաք, Ախալցխա եվ Ծալկա շրջաններում ապրող հայերի ժողովրդական բնակարանը

Հարավային Վրաստանում բնակվող հայերի շինարարական և կենցաղային ավանդույթները պայմանավորված են այդ բնակչության տեղաշարժերով: Այս երեք շրջանների բնակչությունը կազմված է 1929-30 թվականներին Արևմտյան Հայաստանի էրզրում նահանգից եկած գաղթականներից, ընդ որում Ախալցխայի և Բոգղանովկայի բնակիչները հայ կաթողիկոսներ են:

Էրզրումյան գլխատան նախատիպը արտահայտված է այստեղի գոյություն ունեցող բնակարանների երեք տիպերից առաջին՝ «արխայիկ» տիպում, որն ավանդական գլխատան համակառույց է՝ զարգացած ենթամասերով, ինչպիսիք են գոմը, գոմի օդան, օթախները և կենտրոնական միավորը՝ «տան երեսը»: Ենթամասերը վերցված են ընդհանուր ծածկի տակ և կապվում են միմյանց միջանցքով: Յուրահատուկ է «տան երեսը»: Այն ունի եկեղեցական բեմը հիշեցնող մի ծավալ, որը մոտ 30-40 սմ բարձր է հատակից: Սենյակում բուխարու չրջակա ծավալը անջատված է սյուներով, և շենքը պսակում են երկու գերանաշեն գմբեթավոր ծածկեր՝ հազարաշեն ձևի:

Երկրորդը միջանկյալ տիպն է, որը ձևավորվել է 19-րդ դարի վերջում և 20-րդ դարի սկզբում ուսու-եվրոպական շինարարական ավանդների ազդեցության ներքո և զուգակցում է հին և նոր ոճերը: Այն սովորաբար պարզունակ՝ երկու-երեք միջանցիկ սենյակներով ուղղանկյուն ծավալ է՝ երկթեք կղմինդրյա տանիքով ծածկված և իրեն մոտ ունի նաև արտադրական կարիքներին հատկացված մասնաշենք:

Երրորդ տիպի շենքերը քարից կառուցված, քառակուսուն մոտ հատակազծերով, երկաթյա ճաղերով պատշգամբով և քառաթեք տանիքով, բավականին անդեմ, «համաանդրկովկասյան» ոճի բնակարաններ են:

Ջալալյան Ալեքսանդր
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ԺԲ-ԺԳ դարերի Հայկական գմբեթավոր կառույցների հարակազմային մի առանձնահատկության մասին

ԺԲ-ԺԳ դարերի Հայաստանի գմբեթավոր եկեղեցիները ներկայացված են հիմնականում երկու տիպերով՝ գմբեթավոր սրահ, զույգ ազատ կանգնած մուլթերով գմբեթավոր դահլիճ: Եթե միաբնակ դավանանքին հետևող հայերի կողմից կառուցվել են միայն առաջին տիպին պատկանող եկեղեցիներ, ապա երկրորդ տիպն իրականացվել է երկաթնակ՝ քաղկեդոնիկ հայերի կողմից: Այն լայնորեն տարածված է նաև ժամանակակից վրացական եկեղեցական շինություններում:

Երկու տիպերի հատակազծային հորինվածքների համադրումից, համաչափական վերլուծությունից երևում է, որ երկայնական ուղղությամբ եռամաս այդ կառույցների կենտրոնական ու եզրային նավերի լայնական չափերի հարաբերությունները ենթարկվում են որոշակի օրինաչափությունների: Եթե գմբեթավոր սրահներում այդ հարաբերությունը հավասար է 1:5, ապա զույգ ազատ կանգնած մուլթերով դահլիճներում այն կազմում է 1:3: Ստացվում է, որ քաղկեդոնիկ եկեղեցիներում գմբեթատակ տարածքը Ավագ խորանի հետ կառույցի ներքին լայնության մեջ իրենց չափերով փոքր են միաբնակ եկեղեցիների նույն հատվածներից: Ներքին տարածքի այսօրինակ լուծումները կապված են, անշուշտ, ծխական առանձնահատկությունների հետ: Նկատենք, որ երկու տիպերի կառույցների համաչափական կառուցումների մեծ մասը, բացառությամբ վերը նշվածի, իրականացված են նույն սկզբունքով: Այստեղից էլ քաղկեդոնիկ շինությունների գմբեթների համեմատաբար ձգված համաչափությունները, ինչը բնականաբար բխում է հատակազծային լուծումներից: Քանի որ երկու տիպերի ճակատային հորինվածքներում նույնն է հորիզոնական մասնահատումների ընտրության սկզբունքը, ապա առավել փոքր գմբեթատակ տարածքի

դեպքում փոքրանում է նաև գմբեթի տրամագիծը: Այս պայմաններում Հայ քաղկեղոնականների կողմից կիրառվող (նաև վրացական) զույգ ազատ կանգնած մուլթերով գմբեթավոր դահլիճ տիպի եկեղեցիներում գմբեթները դիտվում են առավել ձգված ու սլացիկ:

Մտեփանյան Արմենուհի
ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Հյուսքի եվ ասեղնագործության ծիսական դերը հայոց ժողովրդական մշակույթում

Դարեր շարունակ Հայ կինը Հյուսքով ու ասեղնագործությամբ զարդարել է Հագուստն ու կենցաղային ամենաբազմազան առարկաներ, սկսած գորգ ու կարպետից, մինչև ծածկոց ու ասղաման, այդ կերպ հոգալով ընտանիքի կարիքները, միաժամանակ ստեղծելով կիրառական արվեստի անգնահատելի նմուշներ:

1. Շատ ժողովուրդների, որոնց թվում և Հայոց մեջ, Հյուսք-ասեղնագործությունն, իբրև գործվածքի զարդանախշման ավանդական եղանակ, գործառականից գառ, ունեցել է ծիսական նշանակություն, ինչով էլ պայմանավորված է տոնա-ծիսական Հագուստի զարդանախշումը շյուղերի, թել ու ասեղի միջոցով:

Ասեղով բազմիցս ծածկված, կարված ու ասեղնագործված առարկան, ժողովրդական պատկերացմամբ, ձեռք բերելով մոգական զորություն, միաժամանակ Հանդես է գալիս իբրև պահպանակ "չարի" դեմ(Համո. Նորածնի բարուրին, Հագուստին ստեղ շուլալելը, "Թուղթ ու գիրը" յոթ անգամ ծածկված կտորի մեջ կարելը և այն) :

2 Հյուսքն ու ստեղծագործությունն, իբրև կանանց բնորոշ զբաղմունք, աղերսվում են մայր աստվածությունների պաշտամունքին, որոնք Հյուսելով ու մանելով ախարհն են արարում, անկապմակերպ քառսը վերածելով կանոնակարգված տիեզերքի:

3. Տարբեր ժողովուրդների պատկերացումներում թելն ու ասեղը մեծ դեր են խաղում "տիեզերական դեկն" ոչնչացնելու գործում, որի արձագանքները պահպանվել են Հայոց աղջագրական նյութերում, ինչպես, օրինակ՝ սատանային ասեղ շուլալելով յոթ տարի ծառայեցնելը:

4. Հյուսքի ու ասեղնագործության ընթացքում թելի անընդհատ շարժումն առնչվում է ժամանակի մասին ունեցած նախնական պատկերացումներին, արտահայտելով նախնադարյան

դուալիզմի երկու բևեռը՝ մուլթն ու լույսը(չարն ու բարին), որը յուրովի դրսևորումներ է գտնում ազգագրական նյութերում:

Բանավածքի Հիմք Հանդիսացող կապ-Հանգույցները, որոնք իրենց մոգական գործառույթով դատորոշվում են իբրև ինչպես՝ «պահպանիչ» , այնպես էլ «վնասաբեր» , մեծ մասամբ առնչվելով հարսանեկան ու տղաբերքի սովորույթներին և առանձին դեպքերում գոյատևելով մինչև մեր օրերը, մեկ անգամ ևս մատնանշում են չյուսքի ու ասեղնագործության ծիսական բնույթը:

Վասիլյան Նիմա

Ասորական ժողովրդական երաժշտության վերածնունդը Հայաստանում (Լեոնիդ Եդիգարովի գործունեության մասին)

Հայաստանում 1950-ական թվականներին կազմակերպվեց ասորական ավանդական երգ ու պարի առաջին համույթը: Այս գործում անգնահատելի է երաժշտապետ-երգահան Լեոնիդ Եդիգարովի երախտիքը, որի գործունեությունն էլ նվիրված է սույն հաղորդումը:

1955 թվականին ստեղծված այդ ինքնագործ ֆոլկլորային համույթը ասորաբնակ գյուղերում կատարած համերգային շրջագայությունների շնորհիվ կարճ ժամանակում լայն ճանաչում է գտնում: Բազմիցս մասնակցելով փառատոների, անսամբլը պարզևատրվել է գիպլումներով, իսկ 1973 թվից ստացել է «ժողովրդական կուլեկտիվի» կարգավիճակ:

Տարեցտարի աճում էր ասորական համույթի կատարողական վարպետությունը, ընդլայնվում՝ երկացանկը:

Լեոնիդ Եդիգարովը ազգային իր բնատուր նուրբ զգացողությունն ապավինելով, փնտրել է դարերի ընթացքում արաբական, պարսկական, հայկական, քրդական երաժշտության հետ խառնված ասորական ժողովրդական երգերովևստի փշրանքները, փորձել առանձնացնել ասորականին առավել բնորոշ մեղեդիները: Օժտված լինելով ստեղծագործական ձիրքով, Եդիգարովը կատարել է ավանդաբար մեզ հասած միաձայն ասորական երգերի բաղմաձայն մշակումներ: Իր հավաքչական աշխատանքով(Հայաստանում և այլ ասորաբնակ այլ հանրապետություններում ձայնագրել է 200-ից ավելի երգ և պարեղանակ) և կատարողական գործունեությամբ Լ.

Եղիվարովը, փաստորեն, սկիզբ է դրել ասորական ազգային երաժշտության վերածննդին:

Իր ստեղծած Համուլթի կազմում օգտագործելով Մերձավոր Արևելքում տարածված ժողովրդական նվագարանները, ինչպես նաև կիրովական որոշ գործիքներ, Եղիվարովն աշխատել է դրանց հնչողությամբ ազգային երանգ հաղորդել:

Համուլթի մասնակիցների հետ մեծ ուսուցողական աշխատանք է կատարել. երաժշտական կրթությունը հունեցողներին նոտաճանաչություն է սովորեցրել, ապահովելով կրթական որոշակի մակարդակ: Մեծ աշխատանք է տարել նաև նվագարանային կազմի հետ, սովորեցնելով տիրապետել գործիքին և կատարելագործել նվագը:

Հարուստ և բազմաժանր էր Համուլթի երգացանկը. այստեղ կային ծիսական, աշխատանքային, սիրային և այլ երգեր: Եղիվարովի հավաքած և մշակած առավել ցայտուն ֆոլկլորային նմուշներից են, օրինակ, "Ասմարա", "Դեյի լու-լու" պարերգերը, "Ռեկդը բը փունդը" մոմերով պարը, "Շեյխանի" պարի մի քանի տարբերակները, որոնք ասորի ժողովրդի սիրած պարերի թվին են պատկանում:

Լ. Եղիվարովը նաև ժողովրդական լարային գործիքներ պատրաստող և վերանորոգող շնորհալի վարպետ էր: Նրա պատրաստած սաղափանախ թառը՝ իբրև գեղարվեստական արժեք ներկայացնող եղակի նմուշ Հայաստանի Կուլտուրայի Մինիստրության կողմից ընծայվել է Պարկաստանին:

Եղիվարովը մտադրություն է ունեցել նոտագրել իր հավաքած ողջ նյութը, ասորական ժողովրդական երգերի և պարեղանակների ժողովածու կազմել և հրատարակել: Ցավոք, նա չհասցրեց իրականացնել իր մտահղացումը: Նրա որդին, Ասարգաղոնը, որն իր երաժշտական կրթությունը ստացել է Մոսկվայում, նպատակ է դրել ավարտին հասցնել հոր կիսատ մնացած գործը:

Վարդույան Արփի

Մաշտոցի անվան Մատենադարան

Ուշ միջնադարյան հոգևոր երգեցողության Վենետիկի
դպրոցն ըստ Հայր Դևոնդ Տայանի Չայնագրյալ
Շարակնոցի

1. Հայոց միջնադարյան երաժշտական Հարուստ
ժառանգությունը հաղորդակցվելուն մինք պարտական ենք այն

նախորդներին, որոնք անցյալ դարում նոր հայկական ծայնանիշերով ծայնագրեցին և հրատարակեցին հայ հոգևոր երաժշտության հսկա կոթողը՝ Շարակնոց ժողովածուն, որն ընդգրկում է եկեղեցական տարեկան ծիսական երգեցողության ողջ շրջանը՝ ավելի քան երկու հազար երգերով: Սա հայոց հոգևոր երգեցողության առավել կանոնակարգված ոլորտն է, որ դարերի ընթացքում քանիցս խմբագրվել և վերականոնավորվել է: Շարակնոցի տեքստային բաղադրիչը ցարդ անփոփոխ է մնացել, սակայն, ցավոք, նույնը չի կարելի ասել երաժշտական բաղադրիչի մասին: 14-15-դարերից ի վեր հայ աշխարհում սաստկացած օտար ասպատակությանը հետևանքով հայոց խաղանշանների բանալու կորստյան հետ նոր շարականների հորինումը գրեթե դադարեց: Մինչև 19-րդ դարը սրանց մեղեդիները հարատևեցին բանավոր ավանդության միջոցով, որի արդյունքում տարբեր վանքերում ու եկեղեցիներում առաջացան այդ եղանակների տեղային բաղմաթիվ տարբերակներ: Արդ՝ շարականները, մասնագիտացված երգատոհմության բարձրարվեստ նմուշներ լինելով հանդերձ, պատմական հանգամանքների բերումով տեղայնացման ենթարկվեցին ճիշտ այնպես, ինչպես երաժշտական բանահյուսության նմուշները:

2.Նոր հայկական ծայնանիշերի ստեղծումը 19-րդ դարակազմին և դրանց միջոցով հայոց հոգևոր երաժշտական ժառանգության գրառումը շրջադարձային փուլ էր հայ միջնադարյան եկեղեցական երգեցողությունը հետագա աղավաղումներից զերծ պահելու և ներկա սերնդին փոխանցելու ասպարեզում: Էջմիածնում և Կոնստանդնուպոլսում գրեթե միաժամանակ ձեռնամուխ եղան Լիմոնճյանի ստեղծած նոր հայկական ծայնանիշերով Շարակնոցը գրառելու և հրատարակելու գործին: Հայոց հոգևոր երգեցողության դարավոր ավանդույթներ ունեցող այլ կենտրոններում նույնպես ձեռնարկեցին Շարակնոցի ծայնագրումը:

3.Գոյություն ունեն տարբեր ծայնանիշերով գրառված մի քանի Շարակնոցներ, որոնցից առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Վենետիկի Ս.Ղազար կղզում հրատարակված Ձայնագրյալ Շարակնոցը: Այն գրառված է եկրպակային ծայնանիշերով և սկսել է տպագրվել 1952 -ից մինչև 70-ականները, սակայն հեղինակի՝ Հ.Ղևոնդ Տայանի մահվանից ի վեր դրա հրատարակումն ընդհատվել է: Այն թերի է և՛ սկզբից, և՛ վերջից. նախատեսված 12-ի փոխարեն լույս է տեսել 7 հատոր՝ Բ-ից մինչև Ը-ն ներառյալ: Ա հատորը պետք է պարունակեր ուսումնասիրությունը, որը դեռևս սանտիպ է: Ձայնագրության հեղինակը, հմուտ շարականագետ լինելով, բարեխղճորեն է գրառել Միաբանության մեծանուն հիմնադրի՝

Մխիթար Սեբաստացու ավանդած երգեցողությունը: 18-րդ դարի սկզբներին Հնարավորին չափ անփոփոխ կերպով փոխանցվելով, այն արտացոլում է Ս.Ղազար Մայրավանքում Հնչող Հոգևոր երգեցողության Վենետիկի ինքնատիպ դպրոցը: Այն Հատկանշվում է որոշակի ավանդապաշտություն և ոճական միասնականություն, որը բխում է Սեբաստացու անձի ու գործի հանդեպ տածած խորին ակնածանքից, ինչպես նաև Ս.Ղազար կղզու մեկուսի աշխարհագրական դիրքից: Բացառություն են կազմում Քրիստոսի Հարությունը նախորդող Ավագ շարաթվա շարականներից երեքը, որոնք ըստ Հ.Ղ.Տայանի, պատկանում են Համբարձում Լիմոնճյանի գրչին: Դրանցից երկուսը Շարակնոցում սովա են երկուսական նմուշով, որոնցից մեկականը 5-րդ դարում հորինել է Սահակ Պարթևը, իսկ երրորդը միայն մեկ տարբերակ ունի, որի երաժշտական բաղադրիչը հեղինակել է Լիմոնճյանը: Դժվար է գերազնահատել այս բացառիկ ձայնագրությունների նշանակությունը, որ կարելի է համեմատել նույնիսկ Կոմիտասի կատարած ձայնագրությունների հետ: Նոր Հայկական ձայնագրության հեղինակի ստեղծագործական կերպարը սրանց շնորհիվ երևակվում է մի նոր կողմով ևս, որ գրեթե անհայտ էր. դա տաղանդավոր երգահան և հայոց վերջին շարականագիրն է, որը 19-րդ դարում շարականի ժանրը հարստացրել է վերջին երեք ճոխ նմուշներով:

Այսպիսով, Վենետիկի Մխիթարյանների հրատարակած Շարակնոցն արտացոլում է Հայոց Հոգևոր երգեցողության կարևոր տարրերակներին մեկը, որն իր ավանդական ոճով արժանի է մասնագիտական համակողմանի վերլուծության և ուսումնասիրման:

Տեր -Միմասյան Անուշ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի իստիտուտ

Միջնադարյան Հայաստանի ճարտարապետական կապերը Թորամանյանի ուսումնասիրություններում

Թորոս Թորամանյանը իր աշխատություններում բավական մեծ տեղ է հատկացնում Հայ միջնադարյան ճարտարապետության կապերին և փոխազդեցություններին այլ երկրների ճարտարապետությունների հետ:

Զվարթնոցի տաճարին նվիրված իր ուսումնասիրություններում Թ.Թորամանյանը հատուկ գլուխ է հատկացնում այդ հարցերին ("Զվարթնոցը գեղարվեստի պատմության մեջ"), մանրակրկիտ համեմատական վերլուծության ենթարկելով Զվարթնոցը և ժամանակագրական իմաստով նրան մոտ կանգնած ուրիշ հուշարձաններ:

Նուսելով Զվարթնոցի և Երերույքի տաճարների զարդաքանդակների մասին, Թորամանյանը անդրադառնում է այն հարցին, որ Հայաստանի և Հռոմի հարաբերությունների շնորհիվ Հռոմեական արվեստը կարող էր ազդել Հայ ճարտարապետության, հատկապես, նրա գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների վրա, սակայն, նշում է Թորամանյանը, այդ ազդեցությունը Հայաստան է մտնում "առավելագույն չափով" Սիրիայի միջոցով: Եթե Զվարթնոցը Թորամանյանը համեմատում է Հիմնականում "բյուզանդական արվեստի զարգացման գագաթնակետ" ս.Սոֆիայի տաճարի հետ, ապա Երերույքի դեպքում այդ համեմատությունը արվում է նշանավոր Տուրմանինի բազիլիկի հետ:

Դիտարկելով առանձին ճարտարապետական տարրեր, Թորամանյանը հետևություններ է անում դրանց ծագման մասին: Օրինակ, բարակ և երկար բներով գնդաձև խոյակներով և խարիսխներով սյուների նախատիպը գտնվել է Նորսարաղում, սույս անցել Պարսկաստան, որից և հասել է Հայաստան, որտեղ ենթարկվել է որոշ փոփոխության:

Շատ հետաքրքիր են նաև Թորամանյանի եզրակացությունները կողոված և խոյակների մասին: Դրանց գնդաձև կողովները և պարույրները, որոնք Հայաստանում սկսել են դրժածվել VI դ. և որոնց օրինակը մենք տեսնում ենք Երերույքի տաճարում, ունեն ասորա-քաղդեական ծագում և տարբեր ճանապարհներով անցել են Հնդկաստան, Սիրիա և Հայաստան, ստանալով ամենուրեք տարբեր համաչափություններ և լուծումներ:

Պարսկա-արաբական ազդեցության հատկանիշներ, կամ, ինչպես ինքն է գրում, "նախնական սաղմեր", Թորամանյանը տեսնում է հատկապես այնպիսի հուշարձանների զարդաքանդակներում, ինչպիսիք են Տեկուրի, Բագարանի, Մրենի, Ալամանի տաճարները և Զվարթնոցը:

Ոչ միայն դեկորատիվ հարդարանքը, այլ և հատկապես ձևերը և կոնստրուկտիվ տարրերը որոշակի փոխազդեցություններով կապված են այլ երկրների ճարտարապետական ձևերի հետ:

Թորամանյանը ուշադրություն է հրավիրում այն փաստի վրա, որ երկկենտրոն կամարները և առաստաղի վրա խաչաձևվող

կամարները, որոնք XIII-XIV դարերում եվրոպայում զարգացած գոթական ճարտարապետության հատկանիշներն են հանդիսանում, իրենց նախատիպերն են ունեցել Հայաստանում դեռ VII դարում:

Մեծ նշանակություն տալով այլ երկրների ճարտարապետության հետ Հայ միջնադարյան ճարտարապետական կապերին, Թորամանյանը միշտ նշում է Հայ ճարտարապետության ինքնուրույնությունը և յուրօրինակությունը:

Փակկանյան Ալինա

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

«Կարոս խաչ» վիպերգի նորահայտ լարբերակները

Վիպերգը Հայ ավանդական բանահյուսության պատմողական, էպիկական ժանրերի մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի: Վիպերգության հետաքրքրական նմուշներից է «Կարոս խաչը», որի նկատմամբ մեր երաժշտագիտությունը վերջերս մեծ ուշադրություն է ցուցաբերում: Թերևս դա հասկանալի է, քանի որ մեզանում առավել ճանաչված էր «Մոկաց Միրզան», շնորհիվ Կոմիտասի փայլուն կատարման, որը սկիզբ դրեց այդ վիպերգի կատարողական ավանդույթին: «Կարոս խաչը» մինչև այժմ Հայաստանում չէր հնչել, այն պահպանվել էր Կոմիտասի և նրա լավագույն աշակերտներից մեկի՝ Սպիրիդոն Մելիքյանի գրառմամբ (խոսքը մեղեդու մասին է), այն էլ միայն սկզբի, ոչ մեծ հատվածի:

Վերջերս դեպքերի երջանիկ բերումով Հայ երաժշտագիտությունը ստացավ «Կարոս խաչ» վիպերգի կատարման երեք տարբերակ, որոնց հավաստիությունը կասկած չի հարուցում: Այդ հնչող տարբերակները պահպանվել են Պարսկաստանում, Վասպուրականցի դադլթականների միջավայրում և, 60-ական թվականներին ձայնագրվելով մագնիտոֆոնային ժապավենի վրա, փրկվել են մոռացությունից:

Առաջին ձայնագրությունը կատարված է Հայտնի բանահավաք և ազգագրագետ Հայկ Աճեմյանի (1898-1965) երգածից 1961 թ. Թեհրանում: Երկրորդը՝ դարձյալ վանեցի Ավետիս Պուլուգյանի (1900-1976) երգածի ձայնագրությունն է, որ կատարվել է նույնպես Թեհրանում 1969 թվին: Երրորդ ձայնագրությունը հետաքրքրական է նրանով, որ ներկայացնում է երիտասարդ, տաղանդավոր երգչուհի

Անահիտ Հալեպիի կատարումը, «Կարոս խաչ» վիպերգի նրա յուրովի ընկալումը, որի սկզբնաղբյուրը Հայկ Աճեմյանի տարբերակն է:

Այժմ այդ նորահայտ տարբերակները, տողերիս հեղինակի նոտագրումամբ, ներկայացվում են երաժշտագիտությունը և հնարավորությունն ստեղծում ամբողջական պատկերացում կազմելու այդ ծավալուն վիպերգի, նրա կատարման կերպի, երգվող հատվածների երաժշտական մարմնավորման մասին:

Փիլիպոսյան Աշոտ

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Հայկական լեռնաշխարհի մ. թ . ա. 5 - 1-ին հապարամյակների կնիքներն ու կնքագործությունը

1. Իրենց կիրառման եղանակներով, կառուցվածքով, ոճական և հորինվածքային առանձնահատկություններով, արձանագիր տեքստերի արժանահամատեղությամբ, նյութի, գույնի, չափի, կրելաձևի բազմազանությամբ և տեղեկատվական այլ հնարավորություններով կնիքներն այսօր Հին Արևելքի (այդ թվում նաև Հայկական լեռնաշխարհի) պատմության, մշակույթի, արվեստի, առասպելաբանության և այլ բնագավառների ուսումնասիրությանն անհրաժեշտ սկզբնաղբյուրներից են: Վերջիններիս հետազոտման համար մեր կողմից կիրառվում է երկմակարդակ (1. ենթախումբ, 2. տարբերակ) ստորաբաժանման համակարգ: Ենթախմբի մակարդակում, ըստ իրենց կիրառման եղանակների, կնիքները բաժանվում են չորս ենթախմբերի՝ 1. դրոշմ-կնիքներ, 2. գլանաձև կնիքներ, 3. կոնաձև կնիքներ, 4. պրիզմայաձև կնիքներ: Տարբերակի մակարդակում, ըստ հորինվածքային առանձնահատկությունների, ենթախմբերից յուրաքանչյուրը դասվում է չորս տարբերակների՝ 1. երկրաչափական հորինվածքներով կնիքներ, 2. պատկերային հորինվածքներով կնիքներ, 3. տեսարանային հորինվածքներով կնիքներ, 4. արձանագիր տեքստ ունեցող հորինվածքներով կնիքներ: Նշված չորս ենթախմբերի և չորս տարբերակների տեղեկատվության հիման վրա էլ քննարկվում են Հին Արևելքի (այդ թվում նաև Հայկական լեռնաշխարհի) էնեոլիթի-

երկաթի դարաշրջանների կնիքների հանդես գալու, տարածման, փոխադրեցություն և այլ հիմնահարցերը:

2. Հայկական լեռնաշխարհում հանդիպում են կնիքների բոլոր չորս ենթակամբերն էլ:

Դրոշմ-կնիքների ամենավաղ օրինակները հանդես են գալիս մ. թ. ա. 5-4-րդ հազարամյակների սահմանագծից (Թոյրեթեփե, Քյուլթեփե 1-ին), շարունակվում կիրառվել մ. թ. ա. 3-րդ հազ. (Թեփեշիկ, Թալին), խիստ սակավանում մ. թ. ա. 2-րդ հազ. (Արտաշատ), քանակապես կրկին աճում մ. թ. ա. 1-ին հազ. (Սուխանաթ թափա, Սառի թեփե, Խոջալու, Մեծամոր, Դվին) և հատկապես լայն տարածում ստանում Վանտոսպի (Ուրարտու) թագավորության ժամանակաշրջանում (Հակկո, Էրեբունի, Օշական, Երևան, Սարուխան, Բաստամ):

Գլանաձև կնիքների վաղագույն օրինակները տարածում են ստանում մ. թ. ա. 3-րդ հազ. (Օզնի, Թոռեք, Խաչենգետ, Քարաշամբ), կիրառվում մ. թ. ա. 2-րդ հազ. ընթացքում (Լճաշեն, Արթիկ, Մեծամոր, Քարաշամբ, Եղեգնաձոր, Նորատուս, Լոռի բերդ, Առաջաձոր, Շամիրամ, Հրազդան, Սարուխան) և հասնում մինչև Վանտոսպի թագավորության ժամանակները (Վան, Էրեբունի, Արգիշթիխնիլի, Արտաշատ):

Կոնաձև կնիքների վաղագույն օրինակները հանդես են գալիս մ. թ. ա. 3-րդ հազ. վերջին քառորդից (Թոռեք, Զուլտաքեթի, Սաղուգա), առայժմ անբացատրելի պատճառներով բացակայում տարածաշրջանի մ. թ. ա. 2-րդ հազ. հուշարձաններում և կրկին շրջանառության մեջ մտնում Վանտոսպի թագավորության ժամանակաշրջանում (Վան, Էրեբունի, Արտաշատ, Նորատուս, Բաստամ, Մծբին և այլն):

Պրիզմայաձև կնիքները հայտնվում են մ. թ. ա. 16-13-րդ դարերում (Ներքին Գետաշեն, Լոռի բերդ, Արթիկ, Շիրակավան Մոթբի ձոր, Նորատուս), կիրառությունից դուրս գալիս մ. թ. ա. 2-րդ հազ. վերջում և կրկին տարածում ստանում Վանտոսպի հնագիտական համալիրներում (Էրեբունի, Կամո, Եղեգնաձոր և այլն):

3. Թեև կնիքները Հայկական լեռնաշխարհում հայտնվում են արդեն մ. թ. ա. 5-4-րդ հազ. սահմանագծից, սակայն վերջինս ինքնուրույն կնքագործական կենտրոնի է վերածվում փաստորեն մ. թ. ա. 1-ին հազարամյակում, Վանտոսպի թագավորության օրոք:

Վանտոսպի տիրակալները մեծ ընտրություն ունեին սեփական կնքագործության զարգացման համար: Օգտվելով հինարևելյան կնքագործության բազմադարյան ավանդույթներից և միևնույն ժամանակ փորձելով դրսևորել սեփական ինքնատիպությունը, նրանք

Հմտորեն օգտագործեցին մ.թ.ա. 3-2-րդ հազ. սահմանագծից Միջագետքում, Հայկական լեռնաշխարհում և Փոքր Ասիայում հայտնի (ու խիստ սահմանափակ տարածում ունեցող) կոնաձև կնիքների ձևը, միտանահական օրինակների՝ տեսարանի կառուցման համաչափության սկզբունքը և կասսիտներից ասսուրացիներին անցած՝ տեսարանի վերևում հորիզոնական դիրքով տեղավորված արձանագիր տեքստի հնարանքը և ստեղծեցին սեփական կնիքները, որոնք, ի տարբերություն վերը նկարագրված նախատիպերի, արձանագիր հորիզոնական տեքստ պարունակում էին նաև տեսարանի ստորին մասում: Հորինվածքի կառուցման այս եղանակը Վանտոսպի թագավորության նորամուծությունն էր Հին Արևելքի կնքագործության մեջ:

Ջերթմենցյան Դավիթ

Երևանի Ճարտարապետաշինարարական ինստիտուտ

Ճարտարապետական փոխառնչությունների դերը Տարոնի եվ Վասպուրականի ճարտարապետության միջնադարյան դպրոցի դրսևորման մեջ

Ճարտարապետական փոխառնչությունները ընդգծված դեր ունեն միջնադարյան Հայաստանի 13-14-րդ դարերում ծավալված տարածքային դպրոցների զրսևորման մեջ: Նրանք ժամանակաշրջանների հաջորդականությամբ համընկնելով հանդերձ Պատմական Հայաստանի բոլոր նահանգներում, որոշ փոխազդեցությունների աստիճանով տարբերվում են տարածքից տարածք: Մի հանգամանք, որ արտահայտչականության սկզբունքային տարբերություններ է ստեղծում ազգային միասնական ճարտարապետության հորինվածքային համալիրում:

Տարոն-Վասպուրականի օրինակով բարձրացվող ճարտարապետական փոխառնչությունների ուսումնասիրության եղանակը ճանաչողական նշանակություն ունի ազգային կերպարի ձևագրությամբ մեջ: Այն և՛ ժառանգորդական, և՛ մշակութային միջավայրատեղծ գործոն է: Նրա լույսի տակ միահյուսվում է անցյալի ու ներկայի ստեղծագործական որոնումների պատճառական հաջորդականությունը, մասնավորապես երբ նյութական մշակութային արժեքները լիարժեք մատչելի չեն: Արդարև, Հայկական միջնադարյան

ճարտարապետության տեսական Հարստացման կապակցությամբ մեր կողմից առաջադրված ստրուկտուրալ անալիզի դպրոցների Համեմատության մեթոդը (տես "Անի" N:3, Երևան 1993 թ.), փոխադրեցությունների Համակ և ավելի Հանգամանակից ուսումնասիրությունները նոր սրակ և խորություն կարող է ձեռք բերել:

Բազմազան են Տարոն-Վասպուրականի միջնադարյան ճարտարապետության փոխառնչությունները: Տարածքի Հնագույն ճարտարապետությանը բնորոշ է ուրարտականի Հետ ներմուծվող դանազան շինարարական մշակույթների շարքում՝ միջագետքյան առնչությունները, որոնք Հիմնականում արտահայտվել են ծածկերի ձևերում: Անտիկ դարերում տարածքում իշխել են Աքեմենյան և Սասանյան կապերը: Իրանք պարսիակվել են ճարտարապետական մանրամասներից մինչև շինարվեստն ու շենքերի տարածական կազմակերպման որոշ խնդիրները և անգամ՝ գոյատևել են մինչև ուշ միջնադար: Վաղմիջնադարյան Տարոն-Վասպուրականը սահմանակցում էր և սերտ կապեր ուներ քրիստոնեական Սիրիայի Հետ: Մատենագրական նյութերով և նյութական մնացորդներով սակավ Հայտնի տարածքի բազիլիկները, մեծ Հափի ընդհանրություններ են դրսևորում սիրիական նմուշների Հետ: Փոխառնչություններ գոյություն ունեն նաև Կիլիկիայի, Փոքր Ասիայի, Կովկասի և եկեղեցյալիությունայն այլ օջախների Հետ: Ուշագրավ է տարածքի շինարարական գործունեության արդյունքները Շահ-Արմենների և այլ սելյուկյան էմիրությունների ժամանակներում: Ուսումնասիրված Հուշարձաններում Համեմատաբար թույլ են արտահայտված բյուզանդական, վրացական, ախառմանական, ռոմանական, գոթական ճարտարապետական փոխադրեցությունները, քան Բարձր Հայքում, Այրարատում և Անի-Շիրակում:

Տարոն-Վասպուրականի միջնադարյան ճարտարապետությունը, ունենալով Հանդերձ տեղական՝ ուրարտական ակունքներ, ազդել է և ազդվել Հարևան մշակույթներից: Տարածքում, Հայաստանի մյուս նահանգների Համեմատությամբ, ճարտարապետությունը ձևավորվել է ծայրահեղորեն արևելյան ավանդների Հիմքի վրա: Այն, պահպանելով Հանդերձ ուրարտամետ կերպարը և Հայկական ազգային բնագծերը, անկրկնելիություն է դրսևորում Աղթամարի, Աղբալի սբ. Բարթոլոմեոսի, Ապարանից ս. Նսաչի, Գանձակի ս. Թովմասի, Գլակի, Մշո Առաքելոց և այլ բազմաթիվ հուշարձաններում: Տարոն-Վասպուրականում հղկվում է դասականի Հակվող Համադասական Համակարգ, երևան են գալիս աղթամարատիպ, քառակոնք և բազիլիկ Հորինվածքների անցումային օրինակներ: Կիսաշրջան ու խաչաձև թաղերի սակավ նմուշների կողքին ցայտուն կերպով տարածում են

գտնում գմբեթաձև թավերը: Տարածքի զարգացած միջնադարյան օրինակներում Հորինվածքային մշակումներում շեշտը դրվելով Համամանական և ֆակտուրալ միջոցներին, նրանցում ի հայտ են գալիս շեշտակի հատած գմբեթատակ ելուստները, նկարազարդված տողեր բովանդակող շեշտավոր ժանյակները և այլն

Քերթնենջյան Գավիթ

Տեր-Գալուստյան Սարգիս

Երևանի ճարտարապետաշինարարական ինստիտուտ

Բեյրութի հայկական եկեղեցիները

Հայկական ճարտարապետության բաղկացուցիչ մասն է նաև սփյուռքի գաղթօջախների ազգապատկան շենքերի ճարտարապետական ժառանգությունը: Այն զարգացման փուլերի առումով ունի երկու մեծ բաժանումներ՝ մինչև առաջին աշխարհամարտի տարիները ձգվող և Հայկական մեծ եղեռնի տարիներին հաջորդող ժամանակաշրջաններ: Լիբանանը Միջին արևելքի Հայկական կարևոր կենտրոններից մեկն է: Այստեղ զարգացել են Հայկական ճարտարապետության հուշարձանները՝ ընդգրկելով վերահիշյալ երկու փուլերը: Լիբանանի մայրաքաղաք Բեյրութը ոչ միայն գաղթավայրի, այլև Միջին արևելքի ամենահոծ հայաբնակ կենտրոնն է: Այստեղ ազգապատկան կառույցները բազմազան են և ունեն տեղական յուրահատուկ երանգ: Դրանցից սույն հաղորդման մեջ առանձնացվում են եկեղեցական շենքերը:

Բեյրութի Հայկական եկեղեցիները այս կամ այն չափով հիմնականում ներկայացվել են Հ.Պալյանի(Հալեպ, 1935), Ս.Վարժապետյանի (Բեյրութ, 1975) համապատասխան աշխատություններում, գաղթավայրի մամուլում արտացոլված զանազան հաղորդագրություններում և պետական փաստաթղթերում: Դրանք համակ կերպով և մասնագիտականորեն առաջին անգամ լինելով՝ ուսումնասիրությունն առարկա են դառնում ներկայացվող աշխատությունում:

Կատարված ուսումնասիրությունների համաձայն Բեյրութի Հայկական եկեղեցիները ցուցակադրելի են ըստ հետևյալ ցանկի:

1. ՀԱՅ ԱՌԱՔԵԼԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐ

• Զուլակ էլ Բուլաթի եկեղեցին (1851թ., վերակառույց. 1905 և 1935 թթ և Հիմնադրության վերակառուցված 1938 թ):

• Երբեմնի Հայկական վրանաքաղաքի փայտաշեն ս.ինչ եկեղեցի (1926 թ):

• Նույն վրանաքաղաքի երբեմնի փայտաշեն ս.Երրորդություն եկեղեցի (Հիմնադրված անհայտ):

• Նոր Մարաշի ս.Բսուսսուն Մանուկ եկեղեցի (1931 թ.):

• Էշրաֆիե թաղամասի ս.Աստվածածին (1932 թ. փայտաշեն) և Հետազայում քարաշեն ս.Հակոբ եկեղեցի (1955 թ):

• Խալիլ էլ Բադալիի ս. Հարություն եկեղեցի (1934):

• Նոր Սիս թաղամասի ս.Սարգիս եկեղեցի (1935 թ. փայտաշեն, քարաշեն վերաշինությունը 1949 թ):

• Էշրաֆիե թաղամասի ս.Հովհաննու Կարապետ եկեղեցի (1936 թ.)

• Անթիլիասի ս.Գրիգոր Լուսավորիչ մայր տաճար (կառ. 1938 թ.)

• Նոր Հաճընի ս.Գևորգ եկեղեցի (քարաշեն վերաշինությունը 1938 թ.)

• Բուրջ Համմուդի ս.Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցի (1930-ականների Հիմնադրում)

• Նույն թաղամասի ս.Վարդանանց եկեղեցի (1930-ականների Հիմնադրություն, այժմ վերաշինություն մեջ)

• Նոր Աղանայի ս.Աստվածածին եկեղեցի (քարաշեն վերաշինությունը 1940-ականներին)

2. ՀԱՅ ԿԱԹՈՂԻԿԵ ՀԱՄԱՅՆՔԻ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐ

• Սոլիտերի տարածքի ս.Եղիա-ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցի (Հիմնադրությունը 1835 թ., վերաշինությունը 1956 թ)

• Բուրջ Համմուդի ս.Փրկիչ եկեղեցի (1953 թ.)

• Զալբա արվարձանի ս.ինչ եկեղեցի (1983 թ.):

3. ՀԱՅ ԱՎԵՏԱՐԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱՅՆՔԻ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐ

- Բեյրութի Հայ ավետարանական առաջին եկեղեցի (1921 թ.)
- Էշրաֆիե թաղամասի Հայ ավետարանական եկեղեցի (1922-26 թթ.)
- Նոր Մարաշի Հայ ավետարանական եկեղեցի (1934 թ.)
- Նոր Ամանոսի Էմանուել եկեղեցի (1967 թթ.):

Ներկայացվածներին հնարավոր է ավելացնել նաև գերեզմանատներում եղած մի քանի մատուռները: Բեյրութի Հայկական եկեղեցիներում ազգային կերպարը ունի յուրահատուկ համայնքային առանձնահատկություններ, լինի դա կոնստրուկտիվ մանրամասներում, թե տիպաբանական և ոճական խնդիրներում:

Քոթանջյան Գարեգին

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Պլեների պրոբլեմը Այվազովսկու գեղանկարչության մեջ

1. Հովհաննես Այվազովսկու գեղանկարչությունը ինչպես ուռա, այնպես էլ հայ կերպարվեստի փայլուն էջերից է: Մեր նպատակն է լուսաբանել նրա հրաշալի գեղանկարչական վարպետության կողմերից մեկի՝ պլեների կամ այլ կերպ, լուսաօդային միջավայրի պատկերման պրոբլեմը:

2. Պլեների պրոբլեմը 19-րդ դարի 1-ին կեսի եվրոպական գեղանկարչության մեջ ծագել է տեսողաբար ընկալվող շրջապատող երևույթները առավել ճշմարտացիորեն արտացոլելու միջոցների որոնումների արդյունքում և իր ավարտուն լուծումն է գտել Փրանսիական իմպրեսիոնիստների արվեստում (70-90-ական թթ.), որը նախապատրաստվել է 19-րդ դարի 1-ին կեսին մի շարք ականավոր գեղանկարիչների նորարարություններով: Այդ պրոբլեմը հետաքրքրում էր նաև ուռա գեղանկարչական դպրոցի ներկայացուցիչներին (Ս.Շչեդրին, Ա.Իվանով), որի սանն էր Այվազովսկին:

3. Այվազովսկու հետաքրքրությունը դեպի լուսաօդային միջավայրի առանձնահատկությունների արտացոլումը դրսևորվել է

դեռևս ուսման տարիներին, որը ավելի է սրվում Խաղիայում ակադեմիական գործուղման շրջանում, երբ նա փորձում էր աշխատել անմիջականորեն բնության մեջ (սակայն շուտով հրաժարվում է այդ կղանակից, ամբողջովին հենվելով իր ֆենոմենալ տեսողական հիշողության վրա):

4. Արդեն իսկ այդ վաղ շրջանի (40-50-ական թթ.) աշխատանքներում հստակորեն բացահայտվել է բնության զանազան փոփոխական պահերի արտակարգ ճշգրիտ վերարտադրման՝ Հովհ. Այվազովսկու հազվագյուտ գեղանկարչական ձիրքը: Այդ տարիներին նա հերթականորեն և աստիճանաբար սկսում է հաղթահարել ակադեմիական գեղանկարչության մուգ և ծանր կոլորիտը, մշակելով իր ուրույն՝ տոնային երանգներով չափազանց հարուստ և գույնով վառ ու պայծառ կոլորիտը, իր սեփական իմպրովիզացիոն աշխատեղածեք, որը տարիների ընթացքում ավելի ու ավելի է զարգացնում: Եվ արդեն հասուն և ուշ շրջանի աշխատանքներում լուսասօղային միջավայրի պրոբլեմը դառնում է կենտրոնական խնդիրներից, իսկ երբեմն էլ վերածվում է գեղարվեստական բովանդակության հիմնական առանցքի (օրինակ՝ "Նոյը իջնում է Արարատից" 1889):

5. Ուշ շրջանի (80-90-ական թթ.) մի շարք կտավներում Այվազովսկու վարպետությունը լուսասօղային միջավայրի գեղանկարչական մեկնաբանման մեջ համնում է բարձրագույն գեղարվեստական մակարդակի (օրինակ՝ նրա երկու գլուխգործոցներում. "Սև ծովը" 1881 և "Ալիքների մեջ" 1898): Չափազանց պարզ կոմպոզիցիան (միայն երկինք և ծով), տոնային հազվագյուտ հարստությունը, գույնի պայծառությունը և մաքրությունը, տեսողական բացառիկ հավաստիությունը, այս նկարները ինչ որ չափով մոտեցնում են իմպրեսիոնիստների արվեստին: Այս կապակցությամբ ծագում է Հովհ. Այվազովսկու արվեստի և ֆրանսիացի նկարիչների գեղանկարչության հարաբերակցության օրինաչափ հարցը: Սակայն, միևնույն ժամանակ բացահայտվում է ոչ միայն նրանց նմանությունը, այլև սկզբունքային տարբերությունը: Այսպես, Այվազովսկին պլեների պրոբլեմը լուծում է միշտ մնալով եվրոպական գեղանկարչության ավանդական գեղարվեստական սխառմի սահմանների ներսում, միայն թարմացնելով այն նոր արտահայտչական հնարավորություններով, մասնավորապես պլեների ստպեկտում:

Ընտրելով իր անկրկնելի գեղարվեստական ճանապարհը, Այվազովսկին պատկանում է 19-րդ դարի մեծագույն նկարիչ միայնակների թվին: Նրա կտավների հուզականությունը չի թուլացել

նույնիսկ ժամանակակից, իմպրեսիոնիստների արվեստին քաջ ծանոթ
դիտողի համար:

Авакян Артур
Институт искусств НАН РА

Общество работников изоискусства Армении

Искусство Армении 1920-начала 1930-х годов все еще недостаточно исследовано. Между тем, в истории отечественной художественной культуры это был важный этап, характеризующийся деятельностью различных направлений и группировок. После установления советской власти в Армении значительно увеличивается число деятелей культуры, и, в частности, искусства, в связи с чем вскоре назревает необходимость их официального объединения. “Союз художников-армян”, основанный в Тифлисе в 1916 году, и организации, созданные в Армении в 1920-22 годах, в силу разных обстоятельств (локальный характер, кратковременность существования и т.п.) таковыми являться не могли. Первым объединением художников, архитекторов и искусствоведов советской Армении стало “Общество работников изоискусства”, созданное в 1923 году.

В своей деятельности Общество ориентировалось на опыт “Союза художников-армян” и дореволюционные художественные традиции. Его членов объединяла идея возрождения национальной культуры, причем характерным явлением стало обращение к эстетическому наследию прошлого, в особенности армянского средневекового и народного искусства. Вместе с тем Общество не имело разработанной теоретической платформы, не обладало общностью стилистических поисков.

В 1924-1927 годах Общество стало главным очагом художественной жизни республики. Оно организовало несколько групповых и персональных выставок с участием художников разных национальностей, среди которых особое значение имела Первая весенняя выставка 1924 года в Ереване; проводило собрания, доклады и дискуссии. Помимо этого Общество выполняло культурно-просветительские и гуманитарные функции, а ряд его членов выступал в прессе со статьями художественно-критического и теоретического характера.

Среди программных задач и в творческой практике Общества проблеме пролетарского искусства, советской тематике,

отображению новых сторон быта не придавалось первостепенного значения, что стало причиной постепенной дифференциации его членов, обострения внутренних разногласий, раскола Общества и создания армянского филиала Ассоциации художников революционной России в 1927 году. В течение последующих лет Общество существовало в условиях постоянной полемики с армянским филиалом АХР (с 1930 года - АХР Армении).

Для истории армянского искусства деятельность Общества имеет существенное значение, ибо оно впервые связало большую часть крупнейших художников с родной страной, способствовало развитию художественной жизни в Ереване и других городах республики, выступило за национальное искусство вопреки культурно-нигилистическим и космополитическим тенденциям, имевшим место в советской действительности послереволюционного десятилетия.

Агасян Арапат,
Институт искусств НАН РА

О первом в армянской художественной жизни декадентском журнале (по страницам “Вестника литературы и искусства”)

Литературно-художественный журнал “Вестник литературы и искусства” (*“Բանբեր գրականության և արվեստի”*) издавался в Санкт-Петербурге под редакцией Никогайоса Адонца и имел короткую биографию. Он издавался в двух книгах, первая из которых вышла в свет в 1903, а вторая - в 1904 году, после чего журнал прекратил свое существование.

Большинство страниц журнала было отведено под литературный отдел, в то время как художественная его часть ограничивалась областью изобразительного искусства и была представлена в виде альбома черно-белых репродукций с предваряющими их пояснительными аннотациями.

Идейно-эстетическая платформа “Вестника...” имела ясно выраженный декадентский характер. Во вступительной редакционной заметке за подписью Н.Адонца и в его же программной статье “Литературные проблески. Декаданс и символизм” утверждались принципы индивидуализма и творческого субъективизма, а главным объектом критики объявлялась литературная школа натурализма и позитивизма (под которой подразумевалась прежде всего школа реализма), равно как и составляющая ее методологическую основу миметическая теория.

С тех же позиций борьбы против натурализма и курбетистского реализма, за “импрессионистическую” и условно-символическую интерпретацию художественного образа выступал и анонимный автор упомянутых выше аннотаций к альбому (вероятно, сам Н.Адонц или сотрудничавший с журналом В.Суренянц). В качестве примеров для подражания он выделял творчество прерафаэлитов, представителей неоромантизма и мастеров стиля модерн, т.е. тех европейских и русских художественных течений, которые наиболее последовательно отражали черты декадентского и символического, т.е. преимущественно пессимистического и пессимистического мироощущения (Данте Габриэл Россетти, Эжен Каррьер, Арнольд Беклин, Франц Штук, Ханс Тома, Фридрих Каульбах, Леон Бакст и другие).

Армянский раздел альбома выглядел эклектично и не выдерживал соседства с работами европейцев. Исключение составляли, пожалуй, картины ученицы Эжена Каррьера Армении Бабаян-Карбонель и ученика Фридриха Каульбаха Вардгеса Суренянца. Сказывался недостаток соответствующего художественного материала, ибо запоздалый и робкий интерес как к стилю модерн, так и к поэтике символизма в армянском изобразительном искусстве проявился чуть позже, со второй половины 1900-х годов (отдельные произведения Е.Татевосяна, М.Сарьяна, А.Миганаджяна, А.Гюрджяна, Г.Якулова, В.Гайфеджяна).

Что касается В.Суренянца, то можно с большой долей вероятности допустить, что он не только участвовал в подборе иллюстраций к альбому и писал к ним пояснительные аннотации (отдавая при этом явное предпочтение мюнхенской школе живописи, через которую прошел в годы своей учебы в столице Баварии), но и был автором оформления обложки журнала, остро

стилизованный, “орнаментальный” рисунок которой выполнен в технике трехцветной (голубой, розовый, черный) гравюры, методом ксилографии. Впрочем, к художественному оформлению “Вестника...” мог быть привлечен и недавний выпускник петербургской Академии художеств, ученик знаменитого русского графика Василия Матэ, будущий основатель и редактор тифлисского журнала “*Գեղարվեստ*” (“Искусство”) Гарегин Левонян.

По своей идейно-эстетической направленности “Вестник литературы и искусства” был близок целому ряду европейских художественных журналов конца XIX столетия, таких как “*La Revue blanche*” (1891) и “*Art et de°coration*” (1895) во Франции; “*Pan*” (1895), “*Jugend*” (1896), “*Ver Sacrum*” (1898) и “*Insel*” (1899) в Германии и Австрии; “*The Studio*” (1893) и “*Yellow book*” (1894) в Англии и т.д. Но ближайшим аналогом “Вестника литературы и искусства” был все же орган представителей русского модерна - журнал “Мир искусства” (редакторы С.П.Дягилев и А.Н.Бенуа), издававшийся в Санкт-Петербурге с 1898 года и прекративший свое существование в 1904 году, одновременно с армянским журналом, что явилось следствием общего кризиса декадентского умонастроения на фоне начавшейся русско-японской войны и в канун первой буржуазно-демократической революции в России.

Диланян Евгине
Институт искусств РА НАН

К вопросу о роли тембра голоса и манеры исполнения в армянском фольклоре.

1. Прежде чем обратиться к вопросу о роли тембра голоса и манеры исполнения в армянском фольклоре необходимо упомянуть определение этих понятий в классической музыке.

Согласно “Музыкальному энциклопедическому словарю” (М., 1990 г.): “тембром называется окраска звука; один из признаков звука музыкального (наряду с высотой, громкостью и

длительностью). При восприятии тембра обычно возникают различные ассоциации - звуки яркие, блестящие, матовые, теплые, резкие, стеклянные, глубокие, и т. д.

Научно обоснованная типология тембра еще не сложилась. Установлено, что тембровый слух имеет зонную природу. Изменения тембра - один из факторов музыкальной драматургии."

"Музыкальным исполнением называется творческий процесс воссоздания произведения средствами исполнительского мастерства. В зависимости от манеры интонирования исполнителя, обусловленной его творческой индивидуальностью, возможно различное раскрытие образного содержания и эмоционального строя музыки. ("Музыкальная энциклопедия", 2 том, М., 1974г).

Тембр голоса в классической музыке подразделяется на 4 основных вида: сопрано, альт, тенор, бас. А типы манер исполнения часто характеризуются какой-либо исполнительской школой (например, фортепианная школа Нейгауза). Эти два понятия тесно связаны друг с другом, но у обоих есть отличительная черта: ни тембр голоса, ни манера исполнения не имеют четкой фиксации и типологии.

II. Цель данного сообщения затронуть вопросы, связанные с понятиями тембра голоса и манеры исполнения в армянском фольклоре. Особого внимания заслуживает эта проблема в инструментальной ветви фольклора. Но ей следует посвятить отдельную работу.

Поскольку в армянском фольклоре большое место отведено песне, то обратимся к тембру голоса.

Разнообразие голосовых тембров в народной музыке неизмеримо богаче, чем в классической. Здесь классификация голосов такова: они делятся на мужские и женские, которые в свою очередь подразделяются на высокие и низкие (тембровая характеристика).

Помимо этого тембр голоса связан с тремя важнейшими параметрами:

- 1) регионом, районом, местом происхождения и проживания информанта;
- 2) конкретной ветвью фольклора (ашугской, например);
- 3) жанром песни.

Так, регион со своим диалектом уже подсказывает, какие тембры голосов возможны здесь.

Например, Ширакскому району присущ диалект с открытого типа произношением, следовательно это отразится и на тембрах голосов местных жителей.

Принадлежность к какой-либо ветви фольклора диктует определенный тембр голоса. Например, в крестьянской песне можно применять любой тембр голоса, чего не скажешь об ашугской.

Жанр же песни часто прямо указывает на тембр голоса, поскольку опирается на конкретную функцию. Колыбельную нельзя петь крикливым, пронзительным голосом - он должен быть мягким, монотонным. Можно заметить, что в характеристику тембра часто вляется оттенок манеры исполнения.

Исполнение - это творческий процесс воссоздания произведения, однако, народное творчество уникально тем, что не только воссоздает, но и меняет, развивает по своему усмотрению песню. А потому возникают различные манеры исполнения. Например, ванская, ширакская, карабахская.

Манера исполнения тоже подчиняется трем основным параметрам, приведенным выше.

В силу сказанного возникают вопросы теоретического плана:

- 1) Влияет ли тембр голоса на формообразование песни?
- 2) Каково влияние ладовой структуры на тембр?
- 3) Какая связь между тембром голоса и манерой исполнения?
- 4) Нуждается ли в решении проблема фиксации тембра?

На формообразование песни тембр голоса не влияет, но структура песни может отразиться на тембре голоса в связи с каким-либо разделом песни: окончанием, рефреном. Здесь тембр голоса несет функцию выделения данного раздела.

Под структурой лада подразумевается не только звукоряд лада с его опорными тонами, но и диапазон данной песни со своими регистрами.

Так, при смене регистра меняется и тембр голоса (становится более звонким, приобретает густоту и металлический оттенок и т.д.), особенно если смена регистра происходит резко (скачками, например). Это позволяет говорить о регистровых тембрах.

Между тембром голоса и манерой исполнения связь односторонняя. Если манера исполнения может диктовать тембр голоса, то обратного никак не может быть, поскольку тембр голоса в фольклоре занимает подчиненное положение (хотя и

немаловажное). В народном творчестве любой элемент имеет свою функцию, потому что оно утилитарно, следовательно и тембр голоса и манера исполнения относятся к тем составляющим, из которых складывается песня (т.е. лад, ритм, форма песни, ит.д.).

Проблема фиксации тембра несомненно нуждается в решении, равно как и создание типологий манер исполнения. Необходимо создание градаций тембров, их научное обоснование. Для начала можно разделить тембр голоса на 3 вида: резкий, средний, мягкий. Их можно обозначить следующими знаками: ▽, 0, -.

III. На сегодняшний день трудно делать какие-либо выводы, ибо поставленные вопросы требуют очень подробного и углубленного изучения, поскольку они мало освещены, и в то же время весьма интересны.

Казарян Армен
Союз архитекторов Армении

Отражение образа “Майр екелеци” (Матери-церкви) в композиции Эчмиадзинского храма.

Осмыслению идеи “Майр екелеци” (Матери-церкви, матери церквей) в архитектуре Армении и Закавказья в целом посвящены редкие исследования (в последние годы: М. Ван Эсбрук, З. Схиртладзе). К интересным результатам приводит изучение этого вопроса в связи с рассмотрением генезиса планово-пространственной композиции кафедрального собора в Эчмиадзине, храма Католике, являющегося “матерью армянских церквей”.

Основа его нынешней композиции в виде крестов-купольной структуры на четырех крестообразных столбах, ограниченной периметром в виде большого квадрифолия, относится к 80-м гг. V в. (А. А. Саинян и др.). Между 618 и 628 гг. деревянное перекрытие собора было заменено каменными сводами и куполом. В VII в. По образцу Эчмиадзина был основан храм Багарана (624-631). Редкие образцы близких Эчмиадзину композиций встречаются в византийской архитектуре (баптистерий в Сиде V-VII вв., не имеет

крестово-купольной структуры) и в Европейском зодчестве, начиная с IX в. (Й.Стржиговский, А.Зарян и др.).

С точки зрения иконографии существенным представляется некоторое подобие композиционных форм Эчмиадзинского храма крупнейшим кафедралам Сирии и Северной Месопотамии второй половины V -начала VI вв., так называемым "двойным" тетраконхам (Селевкия Пиерия, Апамея, Амида), восходящим своей архитектурой к Великой церкви императора Константина - Золотому окаядрону Антиохии, основанному в 327 г. (Ю.Клайнбауер). Храм был разрушен в начале VI в., но его изображения, кажется, присутствуют в мозаике ротонды Св.Георгия в Салониках (третья четверть V в.) и антиохийской напольной мозаике с образом Мегалопсихеи. Об архитектуре антиохийской церкви можем судить и по древнейшему из сохранившихся "двойных" тетраконхов Сан-Лоренцо в Милане (370-е гг). Его сближает с Эчмиадином форма квадрифолия с широким квадратом; четыре крестообразных подкупольных столба; перекрытые крестовыми сводами и объемно выделенные угловые ячейки (последние два признака встречаются и в соборе Трира).

Квадрифолий, подобный эчмиадзинскому, присутствует в качестве основы важнейших культовых построек индо - иранского мира V-VII вв., что свидетельствует о популярности этой формы в культуре эпохи, связи ваемой с ней универсальности, вселенскости религии.

Среди образцов прикладного искусства исключительным сходством с Эчмиадином отличается реликварий Сан-Марко (представляет изображение Небесного Иерусалима, Вселенской церкви - Католике). Схема деления плана Эчмиадзина на 14 зон совпадает с рисунком штампа эфиопской просфоры (представляет тело Христово и, следовательно, Церкви). Примечательно, что планы Эчмиадзина, Багарана, как и этих образцов прикладного искусства вписываемы в круг (А.Хачатурян), что представляется параллелью индо-буддийской мандале, а в восточно-христианском искусстве - изображению коронованной богоматери (Католике, Сион, Матери-церкви) и, позднее, образу Пантократора (Т.Метьюз).

Идея матери церковей неразрывно связана с представлениями о первоцеркви (апостольской церкви). В противоположность утвердившемуся мнению о связи образа Матери церкви с памятниками Иерусалима, представленные факты и сравнения приводят к рассмотрению в качестве образца для ряда

раннехристианских кафедральных церквей, в том числе и Эчмиадзина, октаэдрона Антиохии. Являясь древнейшей христианской церковью (Н.Покровский), Великая антиохийская церковь в середине Vв. становится главной на Востоке.

Исследование иконографии Эчмиадзина заставляет отказаться от утверждений о связи его генезиса с символикой мартириев (А.Грабар, С.С.Мнацаканян) и раскрывает происхождение этой иконографии согласно представлениям об образе матери церкви, что подтверждается основной функцией армянского кафедрала. На основе этой иконографии, местной художественной специфики и строительной техники была создана величественная композиция собора.

Калантарян Евгения
Институт искусств НАН РА

К вопросу об иконографических особенностях изображения дьявола и нечистой силы на примере мировидения XII-XIII вв.

1. Средневековье как культурное состояние. Искание Абсолюта. Полная неспособность испытывать превращения.
2. Баланс двух крайностей - добра и зла. Антагонизм этих категорий. Возникновение понятия "осознанного зла".
3. Зло объективизированное. Зло как исторический процесс, как "необходимая данность".
4. Зло как понятие чисто материальное. Бинарность мышления.
5. Возникновение понятия зла морализованного. Зло как средоточие всех невзгод.
6. Зло как символ неблагополучия, неудач, порчи, бедствий, болезни, смерти. Становление понятия зла как сильной и не зависящей от количества "жертвоприношений" единицы.
7. Возможность свалить вину на другого. Идеал зла. Его поиски и средоточие на образе Сатаны. Этимология слова. Возникновение этого культа.

8. От древнего понятия и осмысления “Сатаны” к его христианской символике. Бинарность эсхатологического мышления: наличие двух эсхатологий-Малой и Большой. Бинарность в осмыслении “географии” потустороннего мира: понятия рая и ада.

9. От Сатаны к более “властному” искусителю. Дьявол. Его “преследуемые” задачи и цели как властелина ада. Иконографическая версия. Врата ада. Люцифер. Роль и место Дьявола в “историческом развитии”. Средневековые как “двубожеская система, где и “Дьявол мыслится Богом”.

10. Различие в понятиях “Дьявол” и “Сатана”. Их различие в психологическом осмыслении и эсхатологических версиях.

11. Присутствие страха как обязательного явления в познании добра и зла. Образ и аллегория страха и его иконографические версии.

12. Изображения Дьявола. Его иконографические версии. Сцены Страшного Суда. Памятники романской и готической Франции и киликийские рукописи.

13. Изображения Сатаны. Иконографические особенности. Становление образа в иллюстрациях “видений” и “примеров”.

14. Изображения “всякой нечисти”. Народные толкования. Ограничения понятий Восток-Запад. Иконографические версии.

15. Роль зла на протяжении тысячелетий, в эволюционном развитии человечества. Выводы. Актуальность понятия зла сегодня. Пути физического и духовного преодоления зла сегодня. Проблема свободного, высшего Духа.

Малоян Зара
Ереванский государственный художественный институт

Произведения декоративно-прикладного искусства в армянской народной сказке

Трудно найти сферу жизнедеятельности этноса, в которой национальный менталитет нашел бы более благодатную почву для творческого самовыражения, чем миф, сказка. Причем, если миф-

носитель архетипических образов, мир, где живут и действуют боги и герои, обуреваемые буйными страстями и обладающие сверхъестественными возможностями, то сказка - несколько приподнятый над обыденностью, но все же вполне реальный мир, среда, где протекает каждодневная жизнь этноса. Стало быть, именно в сказке находит отражение тот пласт культуры народа, те мелкие бытовые подробности, которыми миф, как правило, пренебрегает.

Примем за исходную посылку, что народная сказка по необходимости должна содержать в себе определенную информацию о произведениях декоративно-прикладного искусства, включенных в обиход жизни тех слоев этноса, в которых она рождалась, и рассмотрим с этих позиций армянскую народную сказку.

Объектом данного исследования стала книга "Армянские народные сказки" (Детская литература, Москва, 1969), где собраны 25 известных сказок, которые условно можно разделить на два блока - деревенские и городские. В блоке деревенских сказок протагонист - преимущественно крестьянин. В этом блоке предметы характерны для сельского быта - это веретено, плуг, хурджин, кувшин и т.д. Если герой, как это часто бывает, добыл себе богатство, то оно описывается как "горшок золота" (мешок, кувшин, гора), то есть имеется в виду "много" золотых монет. Естественно, что для армянского крестьянина в начале века, а именно в этот период если не создавалось, то по крайней мере записывалось большинство сказок, представление о "шикарной жизни" в силу своей невообразимости было нерасчлененным, иными словами существовало лишь смутно-аморфное понятие о богатстве, но не конкретное, о драгоценности, которой хотелось бы обладать.

Значительно более насыщен произведениями декоративно-прикладного искусства блок городских сказок. Причем, судя по упоминаемым городам, ареал их создания был достаточно обширен - это города Турции, Ирана, Закавказья. Протагонистами этих сказок нередко бывают купцы и их дети. Предметы, упоминаемые в них, достаточно конкретизированы и имеют явную ценность. В нескольких сказках говорится о курительных трубках и шелковых кисетах ("Сказка об Азаран-Блбуле", "Сказка о Мурзе", "Девушка- Красота" и др.). Иногда эти курительные принадлежности "усыпаны драгоценностями", характерно, что это

не волшебные предметы, а просто дорогие, что говорит как о распространенности табакокурения, так и о том, что эти предметы носили явный признак социальной престижности.

Нередко упоминаются золотые кольца и пояса, ожерелья, браслеты и даже янтарные четки.

Особую группу составляют светильники и подсвечники. Обычно эти предметы упоминаются как волшебные, видимо по аналогии с “лампой Аладдина”.

В блоке городских сказок кувшин заменяется вазой, просто “богатая одежда” - “шелковой рубашкой, расшитой жемчугом”. Особый интерес представляют сказки “Дети купца Амбарцума” и “Дочь царя Зарзанда”, где фигурируют медальон с портретами, причем в первой сказке эти портреты заказаны купеческими детьми, что говорит о возможно большем распространении портретной миниатюры в городской среде в начале века, чем это было принято считать до сих пор.

Таким образом, народная сказка является неожиданным и ценным источником информации о культуре и декоративном искусстве Армении, который достоин более пристального внимания не только этнографов и литературоведов, но и историков искусства.

Нагдалян Люсине

Ереванский Государственный художественный институт

Современная керамика Армении. Становление и развитие.

1. Определение понятия современной керамики. Тенденции ее развития.

2. Проблемы традиций, преемственности и новаторства в современной керамике.

3.Задачи современной керамики. Форма, материал, движение, освещение. Проблема творчества. Мысль - идея - воплощение.

4.Стилистические особенности современной керамики

5.Технические и технологические возможности современной керамики.

6.Возрождение керамики. Развитие керамики в сторону декоративной скульптуры. Рипсима Симонян, Рубен Шавердян.

7.Отход от декоративизма и широкое развитие формотворчества в области керамики. Амаяк Бдеян.

8.Расширение пластических возможностей керамики, усложнение художественного языка, смешение жанров и материалов. Ван Согомонян и Нонна Габриелян (интеллектуальная керамика). Гагик Алумян, Самвел Багдасарян, Манвел Багдасарян, Александр Мелконян.

9.Новейшая керамика. Керамический объект и инсталляция. Баграм Галстян, Карине Мирзоян, Армен Степанян.

10.Личные контакты с зарубежными коллегами. Наши керамисты в Египте, Загребе.

11.Организация форумов, симпозиумов в Армении. Участие наших керамистов в международных форумах.

12.Первая ретроспективная выставка керамики в 1995 г. в Союзе художников в Ереване.

13.Система обучения и процессы работы со студентами. Плюсы и минусы.

14.Лаборатория керамики Республиканского центра эстетического воспитания.

15.Выводы, обобщения.

Нерсисян Алис
Институт искусств НАН РА

Особенности и эволюция живописно-пластической манеры М.Аветисяна

М.Аветисян рано и быстро определился как художник, нашел свою тему, свой предмет и любимые мотивы и оставался верен им на протяжении всей творческой жизни. Но стиль письма мастера, его колорит и пластическое видение претерпели значительные изменения. Проследим развитие стиля мастера на пейзажах.

Ранние произведения художника написаны открытым, чистым цветом. Форма создается живописным пятном, сочным, выявленным мазком. Живописная композиция строится на сочетании яростных контрастов (преимущественно синего и красного), а чувственное восприятие мира выражается с большой внутренней экспрессией.

К 1965 г. изменяется палитра мастера, художник открывает для себя благородство и тонкую красоту сдержанной, холодноватой, блеклой красочной гаммы. Но через год-другой в полотна М.Аветисяна вновь возвращается красный цвет, "накаляя" общий колорит полотна.

К 1968 г. меняется не колорит, но весь живописно-пластический строй произведений М.Аветисяна. Мотив теряет определенность, предметный смысл и наполняется чисто живописным содержанием. Произведение пишется не мазком, но потеками, сгустками, каплями, крошевом краски. Фактура полотна становится многослойной и рельефной. Каждый отдельный участок живописной поверхности обладает собственной колористической структурой, фактурой, пластическим рисунком и внутренним ритмом. Но эти разнообразные живописно-пластические фрагменты, соединяясь в одном произведении, образуют гармоничное целое.

Поздние пейзажи М.Аветисяна по контрасту с неизменностью привычного мотива, с повторяемостью статичной композиции поражают не только изысканностью и глубиной живописи, не столько виртуозным мастерством, но тем огромным душевным напряжением, выразителем которого является поздняя живопись мастера. Это уже не открытая, однозначная страстность

молодости, но накопленная годами глубокая чувственность зрелости.

Степанян Марина
Институт искусств НАН РА

Тема города в творчестве Эдгара Шаина

Одной из центральных тем в творчестве Шаина является город. В его офортах, посвященных Парижу и Венеции, отражены своеобразное мироощущение и художественная индивидуальность мастера.

Тематически и формально эти листы не выходят за рамки традиций. Городские мотивы отличаются множественной емкостью. Но при всем их многообразии в них отчетливо просматриваются два начала: одно - эмоциональное, психологизирующее, порой романтическое, другое - трезво критическое, социальное, демократическое. Художник несомненно живет с пронзительным чувством дисгармонии, что отражается в его работах. Ощущение драмы жизни идет рука об руку с особой интенсивностью лирического переживания. На фоне прекрасного городского пейзажа происходят реалистические события, подчас драматического характера. Лейтмотив - отражение современной городской жизни, бытовая динамика улицы. Таковы, например, работы из цикла, посвященного строительству парижского метро. Однако художника привлекает не конкретность случая, а нечто выше него - передача атмосферы времени.

Город для Шаина - созданная и создаваемая человеком на наших глазах среда обитания, овеществление его творческого труда. Шаин создает большой образ города в его вечном движении и росте. Художник изучает современное ему городское общество: его основу - трудовой люд, сильных, крепких, закаленных тяжелой работой жителей бедных кварталов; социальную верхушку города, утонченных, изнеженных, элегантных, манерных аристократов; деклассированных подонков общества, потерявших надежду, но являющихся порождением того же прекрасного города, его

неотъемлемой частью. Шаин обращается и к массовым сюжетным сценам, и к композициям с ограниченным числом персонажей, представляя многообразие человеческих обликов и психологических состояний. В отличие от некоторых современных ему художников, обращающихся к теме города, Шаин избегал остро динамических сюжетных композиций. Художник подчеркивает созерцательность, но не пассивность своей позиции. Сквозь нежную поэтичность города, утонченную красоту его архитектурного облика еще драматичнее выглядят мотивы страдания его бесправных жителей. Шаин добивается этого с помощью сопоставления двух зрений: далекого для изображения архитектурного образа и близкого, объективно-реального, без гротескных преувеличений для показа конкретных сюжетных мотивов.

Приемы, с помощью которых художник добивается нужного эмоционального выражения, не отличаются новизной. Композиции говорят о пристальном внимании художника к неповторимому своеобразием того или иного вида Парижа или Венеции, внимательность, не мешающая показывать город в его величественной выразительности, окрашенной неповторимой шаиновской мечтательной грустью. Эта лирическая одухотворенность достигается с помощью световых градаций, прозрачных теней, погружением людей и домов в обвалакивающую световоздушную среду. Немалая роль (особенно в венецианских городских композициях) отведена передаче неба и моря, придающих особо свободное дыхание этим пейзажам. Шаин в совершенстве владеет штрихом, но не пересекающимся, частым, а длинным, гибким, параллельным. Эти сильные, "волокнистые" линии создают крепкие контуры первого плана, мягко обрисовывают уходящие вглубь дома, скользящие тени, передают особую переливчатость света, что придает офортам Шаина неповторимый живописный стиль.

Тер-Мартirosов Феликс
Институт археологии и этнографии НАН РА

Ритоны из Эребуни

Ритоны из Эребуни публиковались многократно с целью рассмотрения развития культуры Армении в ахеменидское время.

Задача нашего доклада-искусствоведческо-исторический анализ материала с целью определения значения комплекса находок для истории Армении.

1. Ритон-кубок в форме головы бычка.

В верхней его части прочеканены четыре человеческие фигуры. Рассмотрение композиции позволяет определить изображение как сцену погребального пиршества. Стилистика изображений позволяет датировать кубок IV в. до н.э. Техника изготовления: чеканка, пайка, гравировка, позолота. Возможное место изготовления - Малая Азия.

2. Ритон с протомай всадника.

Уникальное произведение для ахеменидского искусства (Б.Н.Аракелян). Предполагалась портретность изображения всадника (Г.А.Тиранян). Рассмотрение деталей орнамента одежды всадника, убранства коня и породы коня, в сопоставлении со сведениями древнегреческого историка Ктесия, позволяет определить во всаднике сатрапа Армении Оронта, сына Артасира. Как форма сосуда, так и стилистика изображения протомай, позволяют определить ритон как мемориальный памятник, изготовленный специально для погребального ритуала. Сосуд изготовлен литьем, чеканкой, гравировкой, пайкой, инкрустацией. Место изготовления - Армения. Датировка - середина IV в. до н.э.

3. Ритон с протомай передней части коня.

Изготовлен в стилистике ахеменидского искусства. Являлся сакральным сосудом с изображением солнечного божества (Митры?). Изготовлен литьем и чеканкой. Место изготовления - Армения. Датировка - с V-IV вв. до н. э.

4. Кубок серебряный.

По форме имеет прототипы в местной керамике. Изготовлен небрежно. Техника - литье, гравировка. Место изготовления - Армения. Датировка - IV в. до н. э.

Таким образом, ритоны и кубок, обнаруженные у подножья цитадели Эребуни, следует рассматривать не как клад разрозненных предметов, а как единый комплекс изделий, использованных в погребальном обряде в IV в.

Судя по сопоставлению исторических данных и археологического материала, цитадель Эребуни являлась в конце V в. до н. э. резиденцией правителя XVIII сатрапии (Г.А.Тирацян) и родовым владением Оронтидов в IV в. До н.э. В истории Армении следует отличать сатрапа Оронта, сына Артасира от Оронта, потомка Гидарна, бывшего правителем XIII сатрапии во второй половине IV в. до н.э. и основателем царской династии Оронтидов, правившей в Армении с конца IV в. до н.э. по начало II в. до н.э.

Оронт, сын Артасира, правивший вначале в Армении в IV в. до н.э., стал правителем Мизии. Скончался в середине IV в. до н. э. Судя по находкам сосудов у подножья Эребуни, возможно предположить, что его труп был привезен для захоронения в родовом поместье. При этом специально и поспешно были изготовлены ритон с протомой всадника и серебряный кубок. Исходя из характера находки, это была закладка даров при погребальной тризне. Сведения Мовсеса Хоренаци и стеллы царя Арташеса позволяют предположить, что Оронт, сын Артасира являлся предком царей династии Арташесидов.

Хачатур Ван
Институт Искусств НАН РА

Анализ архитектуры дома камерной музыки и станции метро “Еритасардакан”

Дом камерной музыки построен на Кольцевом бульваре, где строительство запрещено, но если и разрешили, то надо было застроить часть парка так, чтобы не уничтожить его функциональное назначение, поэтому вход в сооружение надо было сделать с улицы, а не через ось парка, из за чего громадные поверхности земли оказались забетонированными за счет зеленых насаждений, а в парке появилась сутолока, вместо тишины и покоя. Архитектор не смог использовать перепады рельефа

местности и связать с ним сооружение, вместо этого выровнял участок, поэтому объем провалился в землю со стороны верхней магистрали. Группа бассейнов с восточной стороны расположена с глухой стороны объема и функционально не связана с ним. Бассейны так трактованы, что отдыхающие в парке не могут устроиться у водных поверхностей, а их зеркала почти не обозревают из-за очень высоких парапетов. Все это спроектировано для декоративного оформления самого сооружения, а не для отдыхающих в парке. Объем со всех сторон имеет непонятные и нетектоничные свободно стоящие стены, умеющие лишь декоративное назначение так же, как и громадный бетонный козырек на объеме, который оказался не над главным входом, чтобы защитить людей от непогоды, а вместо этого защищает от дождя... бассейн, расположенный под ним. Функционально не оправданы дворики, один - мертвое пространство без назначения, второй - задворки, зрители на антрактах выходят в парк. Объемное решение _ это высоченный объем над сценой, плюс над четырьмя рядами партера среднего отсека. Сам зал, вернее партер, так как зала не существует, затерт под низко нависающим амфитеатром и наглухо разделен на три части двумя пилонами, а сзади - непонятные высокие неиспользованные пространства. Из десяти рядов партера только четыре полноценные. Амфитеатр почти висит над сценой, что породило его недопустимый уклон, из за чего ступни ног сидящих в верхнем ряду оказываются на месте ничем не защищенных голов сидящих в нижнем. С крайних мест первого ряда амфитеатра сцена вообще не обозревается. По проходам амфитеатра можно спускаться лишь с опаской, держась за стену, из-за узких и крутых ступней, боясь опрокинуться вниз. Артистические комнаты оказались в подвале, поэтому артистам все время приходится подниматься и опускаться со сцены по лестницам.

Несуразностей в этом сооружении бесконечно много-как функциональных, так и тектонических. Нет в нем удобств и уюта ни для зрителей, ни для артистов. При обозрении создается впечатление, что сооружение построено из камня, но оно построено из железобетона, а камень наклеен сверху как декорация, т.е. одно сооружение построено дважды: один раз, чтобы построить, а второй, чтобы наклеить на него красоту. Но красота в архитектуре тектоническая, а не изобразительная, как в данном объекте, это ложная красота, ничего общего не имеющая с

архитектурой. Архитектуру красиво строят из любого строительного материала, а не украшают его дополнительным декоративным материалом.

В доме камерной музыки есть все “достижения” так называемой “современной архитектуры”: и райтовское перетекание пространств, и корбюзьеанские бетонные козырьки с загнутыми вверх краями, и внутренние садики, и свободно стоящие стены, и природа в виде бассейнов и, так сказать, “национальное” – армянский туф, наклеенный как театральная декорация на бетонный объем, и неграмотное подражание принципам мексиканских росписей в виде рельефов, но нет главного – архитектуры. Это всего лишь игра – подражание в модную тогда архитектуру, не более.

То же самое относится и к архитектуре станции метро “Еритасардакан”. Эти два объекта одного и того же автора не проектировались на основе функциональных и тектонических принципов архитектуры, а создавались на основе механического заимствования внешних форм тех или иных прославленных сооружений, репродуцированных в заграничных журналах.

Худабашян Карине
Институт искусств НАН РА

Античная музыкально-космологическая концепция регистровой дифференциации полной совершенной системы и ее проявление в армянской музыке

1. Античная природно-космологическая концепция (частью которой является и музыкально-космологическая) представляет собой архаичную, но достаточно стойкую традицию мифопоэтического мировоззрения, сказывающаяся в выделении, классификации и унификации определенного набора элементов, объясняющих мировой порядок (греч. *κόσμος* – порядок). Древнейшее космологическое мышление выработало как бы схемы, матрицы, построенные по числовому принципу, которые “накладывались” на все природные и жизненные явления,

подчиняя их всеобщим законам Вселенной, порождая их трактовку в связи с сущностью, направленностью и взаимной связью этих элементов, напр., бинарные системы-верх, низ; небо-земля; триады-три сферы вселенной; тетрады и пентады-земля, вода, воздух, огонь, эфир, которые рассматривались как первоэлементы (греч. στοι- χειον- элемент, стихия) всего сущего.

Несмотря на кажущуюся наивность, эти космогонические модели широко обыгрывались в античной и византийской философии и возродились в трудах основоположников и последователей мифологической школы XIX-XX вв., т.к. оказалось, что без применения этих моделей невозможно анализировать и трактовать многие философские и художественные явления, связанные с древнейшими временами и народным искусством (мифы, народно-поэтическое творчество, изобразительное искусство и пр.).

2. В Армении космологическое учение, в основе которого лежало взаимодействие четырех первоэлементов (земля, вода, воздух, огонь) нашло отражение в трудах Ан. Ширакаци и Давида Анахта, а в наши дни- в исследованиях этнографов и фольклористов.

3. В трудах античных ученых космогоническая система первоэлементов применялась при трактовке звукоряда совершенной системы, а именно "различные тетраорды неизменной совершенной системы отождествлялись с первоэлементами (землей, водой, воздухом, огнем, эфиром), каждый из которых обладал тяготением вверх или вниз" (Е.Герцман, СМ, 1978, 12, 128).

3.1. Кроме того в Древней Греции существовала легенда о трех Музах-Гипатэ, Мэсэ, и Нэтэ (наименование трех ступеней совершенной системы) как бы возглавляющих, каждая в отдельности, определенные участки звукоряда (Плутарх, Застольные беседы, гл. IX, вопрос XIV). В соответствии с этим двухоктавный звукоряд подразделялся на три регистровые зоны: гипатоидную, месоидную и нетоидную (Е.Герцман, ВДИ, 1971, N:4 с. 185-187).

3.2. В соответствии с триадной, тетрадной и пентадной трактовкой звуковысотных областей выводились регистровая иерархия звукоряда совершенной системы, ладовое "наполнение" его отдельных отрезков, предписания об использовании

определенных регистровых областей при создании и исполнении песен определенного жанра.

4. В Армении, согласно рукописному свидетельству, приводимому впервые Комитасом (см. Статьи и исследования, с. 114), датируемому приблизительно VIIв, четыре основоположных гласа производились от четырех стихий природы: "А четыре гласа - от четырех происходят стихий, как-то: Первый глас - от земли, Второй глас - от воды, третий глас - от воздуха, и Четвертый - от огня" (пер. Н.Тагмизяна). Нет сомнения, что источником данной компиляции (компилятивность текста подтверждают Комитас и Н.Тагмизян) послужила византийская версия космогонического учения, ибо здесь речь идет о гласах, а не о тетрахордах. Однако это заимствование несомненно имело основу в реальной практике народного музыкального и ритуального искусства (заимствована лишь формулировка), ибо, как армянские эпические сказания, так и исследуемые нами с позиции регистровой иерархии эпические песни свидетельствуют о наличии в армянском мифо-поэтическом сознании космогонической концепции четырех или пяти стихий, а также триадных систем.

4.1. О том, что в Армении также действовала четырех-или пятиэлементная регистровая матрица, свидетельствует не только вышеприведенная цитата (см. п.4), но и ряд коротких, но выразительных фраз об этосе песнопений в гласах Стеги, располагаемых в определенных отрезках звукоряда, идентифицируемых с огнем и эфиром (см. Մտնելի, "Նոր քաղաքը իշխվազեմի լիզմի", а также литературу, приводимую там же).

5. В докладе делается попытка рассмотрения ладозвукоряда армянской монодической музыки на основе музыкально-космологической концепции первоэлементов, а также концепции триадной системы (см. П.3.1), с демонстрацией примеров, почерпнутых из армянских эпических песен и духовной музыки. В процессе анализа выявляются взаимосвязи а) регистра и ладовой структуры, б) регистра и жанра, в) принципы нотировки Комитаса, связанные с регистровыми зонами.

Шагоян Гаяне
Институт археологии и этнографии НАН РА

“Начало” в мифологическом контексте некоторых обрядовых плясок армянской свадьбы

Основной признак главных архаичных ритуалов заключается в соотношении ритуальной ситуации с сакральным прецедентом для подтверждения данной ситуации сакральному образцу, то есть тому, как это было в Начале. Очевидно, что с Началом соотносятся лишь те ситуации, которые в данном коллективе признаются жизненно важными. Кроме календарных праздников, в число таких ситуаций входят основные моменты “сценария жизни” (рождение, инициация, брак, смерть), поскольку существует архаичное представление, что “каждое прерывное изменение требует реорганизации целого” (К.Леви-Стросс). Создание нового микрокосмоса (человека, семьи) должно происходить по всем аналогичным этапам рождения макрокосмоса: воссоздания хаоса и его поэтапного упорядочения.

Мифологическое Начало имеет несколько архетипных форм, из которых наиболее универсальные - это образ мирового дерева в центре мира, сотворение мира из центральной точки, где отменяются пространство и время (М.Элиаде), или поединок, заканчивающийся победой космических сил. Подобные архетипы проявляются также в ряде особенностей человеческой психики (напр., в сновидениях, психологических тестах, художественном творчестве, танцах и т.д.).

В свадьбе, в силу ее архаичности, танец и обрядово-магическое действие выступают в синкретической форме, сплетаясь в единую сюжетно-мифологическую канву.

Мы предлагаем рассмотреть три ритуально-мифологических версий “Начала”, которые разворачиваются на фоне плясового кода. Такое разнотечение одного представления (о “Начале”) в рамках свадьбы, исходит из ее многофункциональности, объединяющей ритуалы разного уровня: инициацию, перворитуал, массовый праздник.

I вариант: Построение Мирового дерева в контексте свадебной партии жениха, инсценированного, в частности, в обрядах “нурц капел” и одевания жениха, где жених отождествляется с мировым

древом, символом которого является нурц. Одевание жениха, как и сбор нурца сопровождается семью плясовыми кругами молодежи вокруг центральной фигуры (нурца, жениха), знаменуя каждый оборот новой мелодией, а также символическое создание "своего" пространства посредством его ограждения от хаотического мира (Р.Пикичян, Л.Абрамян, 1991, 1996).

II вариант Начала актуализирует идею его вневременности, возвращения к пространственному истоку-полюсу и лишь затем моделирует семейный космос. Обсуждение этого варианта делается на материале "пляски невесты" вайоцдзорской свадьбы (Ер.Лалаян). Пока невеста описывает семь танцевальных кругов в доме жениха, последний поднимается на кровлю (ср.семантику восхождения как выхода за пределы пространства по М.Элиаде), откуда, взяв курицу за ноги, бьет по мечу кавора с таким расчетом, чтобы отлетающая голова птицы через ердик попала в середину комнаты, в центр круга пляшущих гостей. Обратное движение (падение вниз) часто передает временное отношение - "поворот вспять". Лишь после возвращения в начальное довременя и пространственный полюс (наидревнейшее место по М.Элиаде) начинается космогонический акт - рост мирового дерева (музыканты поднимаются на кровлю, где жених и гости описывают семь ритуальных кругов пляски (ср. Р.Пикичян, Л.Абрамян).

III вариант Начала связан с порубежной ситуацией, когда пришедшим в упадок силам космоса противостоят силы хаоса, что разрешается в их решающем поединке.

Этот вариант распадается на группу тем, рассматриваемых на обрядовых примерах, связанных с одним персонажем капанской (зангезурской, карабахской) свадьбы - тойбаши (по полевым материалам автора в г. Капан).

а) тойбаши как руководитель в плясок (ср. Атрибут тойбаши - палочку - знамя с "осью мира") и застолья (тамада).

б) тойбаши как образ праздничного жениха-шута. Так, тойбаши является основным исполнителем обряда, когда рвется шапка отца жениха, что можно интерпретировать как символическую инсценировку брачной функции жениха. В вайоцдзорской версии этого обряда за кражей шапки отца жениха следует повязывание его головы белым платком, на который льется немного красного вина, что напоминает брачную простыню невесты. Кроме того, в атрибутике тойбаши, как и жениха в традиционной свадьбе, есть зеленая и красная ленты, но в отличие

от жениха, которому сначала связывают зеленый усап и лишь затем - красный, правую руку тойбаши связывают сперва красной лентой и лишь затем - зеленой.

В) молодая родственница невесты во время пляски связывает руку тойбаши зеленой лентой, причем, танец исполняется в форме "борьбы" тойбаши с девушкой, которая стремится повязать свою ленту выше повязанной красной ленты, но, помучив своего партнера, уступает.

Բովանդակություն

Աբրահամյան Լևոն, Մարտիկյան Հարություն ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ	Քաղաքական ելույթների կերպարական լեզվի շուրջ (Ղարաբաղյան շարժման ցուցադրատառերի օրինակով)	պատ- 5 ցու-
Ավետիսյան Քնարիկ Հայաստանի Ազգային պատկերասրահ	“Աստվածամայրը մանկան հետ” պատկերները հայ միջնադարյան արվեստում (Օղիգիտրիա)	7
Արևշատյան Աննա ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ	Ո՞վ է “Ջորս ըստ պատկերի Քում” շարականի հեղինակը	8
Բաղդասարյան Անահիտ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ	Հայ ավանդական գործիքային երաժշտության բազմաձայն որոշ ծեվերի մասին (Աշոտ Մուրադյանի ձեռագիր ժողովածուի օրինակով)	9
Գրիգորյան Աշոտ Ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտ	Կլոր, ուղղանկյուն եվ եռանկյունի ծեվերի կիրառումը հայ ճար- տարապետությունում	11
Երիցյան Բ.Գ., Թադևոսյան Ս.Վ., Գասպարյան Բ.Ջ. ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ	Արվեստի ստեղծագործությունները Հայկական լեռնաշխարհի նյութական մշակույթում	12
Թազակչյան Ջավեն ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ	Հայ ավանդական երգերի եվ նվագների համակարգչային ուսում- նասիրության եվ տիպաբանության խնդիրների շուրջ	15
Խանգաղյան Էմմա ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ	Մեծամորում հայտնաբերված ար- ձանիկներն ու կուրերը	17
Խաչատրյան Ժենյա ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ	Պարը՝ մահ-բաղում-սուգ ծիսա- կարգում	18

Կիլիշյան Նաիրա ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ	Ժողովրդական պարը Վ. Արիստա- կեսյանի բեմադրություններում	20
Հակոբյան Հայկ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ	Պարող գույգը հին Հայաստանի պատկերագրության մեջ	21
Հասրաթյան Մուրադ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ	Հայաստանի ուշ միջնադարի շինա- րարական գործի կազմակերպումը	23
Հմայակյան Սիմոն ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ	“Ուլունք Շամիրամայ ի ծով”	24
Հարությունյան Վարազդատ Երևանի Ճարտարապետաշինարարական ինստիտուտ	Ճարտարապետ Մարտիրոս Ալբուն- յան	25
Ղազարյան Մանյա ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ	Սուրբ Գրիգոր Լուսավորչի աջերի հարցի շուրջը	26
Ղազարյան Վիգեն ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ	Հայ կերպարվեստի պատմագրության որոշ սլոթրլեմներ	27
Ղուլյան Արտակ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ	Հորսի իշխանական ապարանքը	29
Մանասեթյան Լիլիթ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ	Տարածական լուծումները հայկական բեմանկարչական արվեստում 1920- 60-ական թթ.-ի	31
Մարության Տիրան Հայաստանի ճարտարապետների միություն	Զվարթնոց տաճարի գնահատման հարցի շուրջ	33
Սեժյունյան Խաչիկ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ	“Մեվանի Ամենափրկիչը”	33

Մուշեղյան Գևորգ <i>Հայաստանի ճարտարապետների միություն</i>	Անիի ավերման հիմնական պատ- ճառները	35
Նավոյան Միեր <i>ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ</i>	Տաղերի եվ վիպական ստեղ- ծագործությունների առնչությունները (մեկ օրինակի շուրջ)	36
Շախլյան Գառնիկ <i>Երևանի ճարտարապետաշինարարական ինստիտուտ</i>	Հայ ճարտարապետության ուսում- նասիրման հիմնահարցեր	38
Պետրոսյան Արուսյակ <i>ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ</i>	Հայ երաժշտական բանահյու- սությունը Վայոց ձորի մարզում (Ըստ 1997 թ. գիտաբշավի տվյալների)	40
Պետրոսյան Արմեն <i>ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ</i>	Գողթան երգիչների հնդեվրոպական ակունքները	42
Պետրոսյան Էմմա <i>ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ</i>	Սրբազան Մեղր - Մեղտի - Մեղեղի	43
Պիկիչյան Հովհաննես <i>ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ</i>	“Ձենով ասելը” - իբրեւ չգիտակցված երգաստեղծություն	45
Պիպոյան Լիլիթ <i>ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ</i>	Վրաստանի Արաբալար, Ախալցխա եվ Ծաղկա շրջաններում ապրող հայերի ժողովրդական բնակարանը	47
Ջալալյան Ալեքսանդր <i>ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ</i>	ԺԲ-ԺԳ դարերի Հայկական գմբեթավոր կառույցների հատա- կագծային մի առանձնահատկության մասին	48
Ստեփանյան Արմենուի <i>ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ</i>	Հյուսիսի եվ ասեղնագործության ծիսական դերը հայոց ժողովրդական մշակույթում	49
Վասիլյան Նինա	Ասորական ժողովրդական երաժշտության վերածնունդը Հայաստանում (Լեոնիդ Եդիգարովի գործունեության մասին)	50

Վարդույան Արփի <i>Մաշտոցի անվան Սատենադարան</i>	Ուշ միջնադարյան երգեցողության Վենետիկի ըստ Հայր Դեոնո Տայանի Չայնագրյալ Շարակնոցի	հոգևոր դպրոց 51
Տեր -Սինասյան Անուշ <i>ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ</i>	Միջնադարյան Հայաստանի ճար- տարապետական կապերը Թորամանյանի ուսումնասիրություններում	53
Փաիկանյան Ալինա <i>Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոմսերվատորիա</i>	«Կարոս խաչ» վիպերգի նորահայտ տարբերակները	55
Փիլիպոսյան Աշոտ <i>ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ</i>	Հայկական լեռնաշխարհի մ. թ . ա. 5 - 1-ին հազարամյակների կմիքներն ու կնքագործությունը	56
Քերթմենջյան Դավիթ <i>Երևանի Ճարտարապետաշինարարական ինստիտուտ</i>	Ճարտարապետական փոխադր- չությունների դերը Տարոնի եկ Վասպուրականի ճարտարապե- տության միջնադարյան դպրոցի դրսեվորման մեջ	58
Քերթմենջյան Դավիթ, Տեր-Գալուստյան Սարգիս <i>Երևանի ճարտարապետաշինարարական ինստիտուտ</i>	Բնյորթի հայկական եկեղեցիները	60
Քոբանջյան Գարեգին <i>ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ</i>	Պլենների պրոբլեմը Այվազովսկու գեղանկարչության մեջ	62

Содержание

Авакян Артур <i>Институт искусств НАН РА</i>	Общество работников изобразительного искусства Армении	65
Агасян Арапат, <i>Институт искусств НАН РА</i>	О первом в армянской художественной жизни декадентском журнале (по страницам "Вестника литературы и искусства")	66
Диланян Евгине <i>Институт искусств РА НАН</i>	К вопросу о роли тембра голоса и манеры исполнения в армянском фольклоре.	68
Казарян Армен <i>Союз архитекторов Армении</i>	Отражение образа "Майр екедеси" (Матери-церкви) в композиции Эчмиадзинского храма.	71
Калантарян Евгения <i>Институт искусств НАН РА</i>	К вопросу об иконографических особенностях изображения дьявола и нечистой силы на примере мировидения XII-XIII вв.	73
Малоян Зара <i>Ереванский государственный художественный институт</i>	Произведения декоративно-прикладного искусства в Армянской народной сказке	74
Нагдалян Люсине <i>Ереванский Государственный художественный институт</i>	Современная керамика Армении. Становление и развитие.	76
Нерсисян Алис <i>Институт искусств НАН РА</i>	Особенности и эволюция живописно-пластической манеры М.Аветисяна	78
Степанян Марина <i>Институт искусств НАН РА</i>	Тема города в творчестве Эдгара Шаина	79
Тер-Мартirosов Феликс <i>Институт археологии и этнографии НАН РА</i>	Ритоны из Эребуни	81

- | | | |
|--|--|----|
| Хачатур Ван
<i>Институт Искусств НАН РА</i> | Анализ архитектуры дома камерной
музыки и станции метро
“Еритасардакан” | 82 |
| Худабашян Карине
<i>Институт искусств НАН РА</i> | Античная музыкально-космо-
логическая концепция регистровой
дифференциации полной совершен-
ной системы и ее проявление в
армянской музыке | 84 |
| Шагоян Гаяне
<i>Институт археологии и
этнографии НАН РА</i> | “Начало” в мифологическом
онтексте некоторых обрядовых
плясок армянской свадьбы | 87 |

Պատվեր 119

Տպաքանակ 200

Տպագրված է «Դավիթ» կոոպերատիվի
տպարանում

