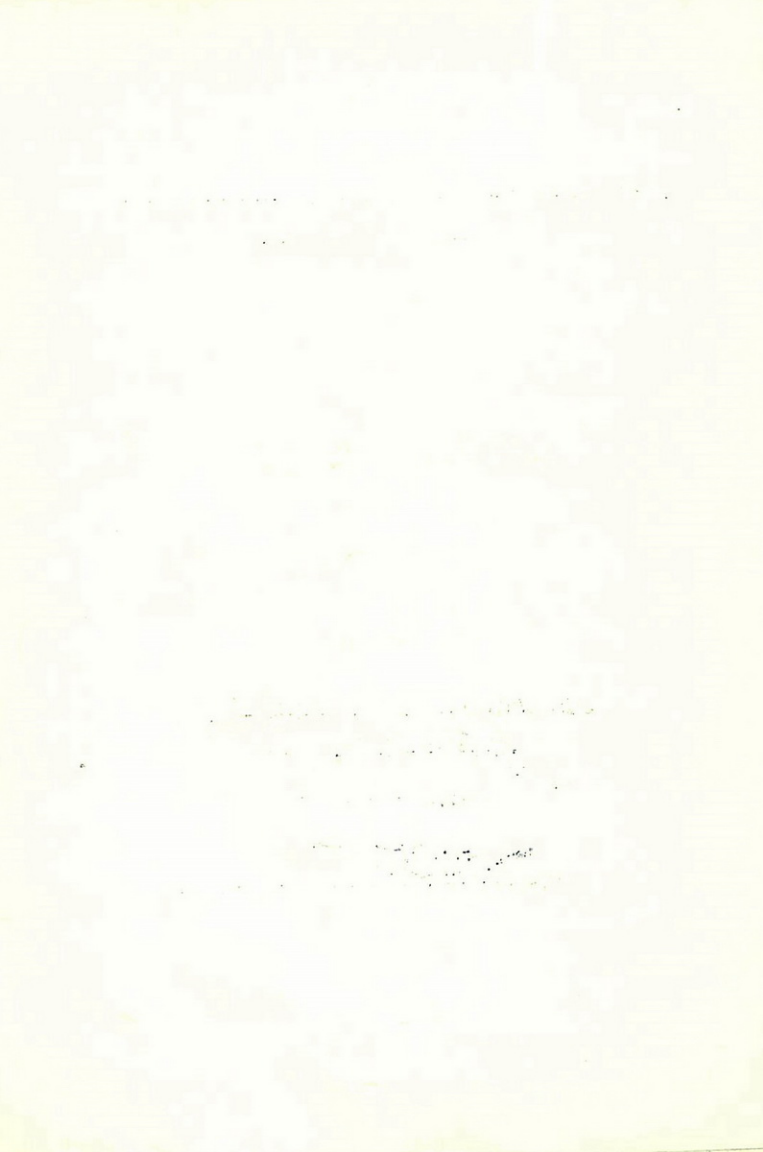


**ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ 7-րդ
ԳԻՏԱԿԱՆ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍ**

**Զեկուցումների թեզեր
Երևան, 12-14 հոկտեմբերի 1995 թ.**



7 (479.25)(063)

✓

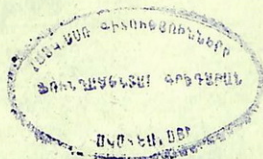
НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

СЕДЬМАЯ РЕСПУБЛИКАНСКАЯ НАУЧНАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ ПО АРМЯНСКОМУ ИСКУССТВУ

Тезисы докладов

Ереван

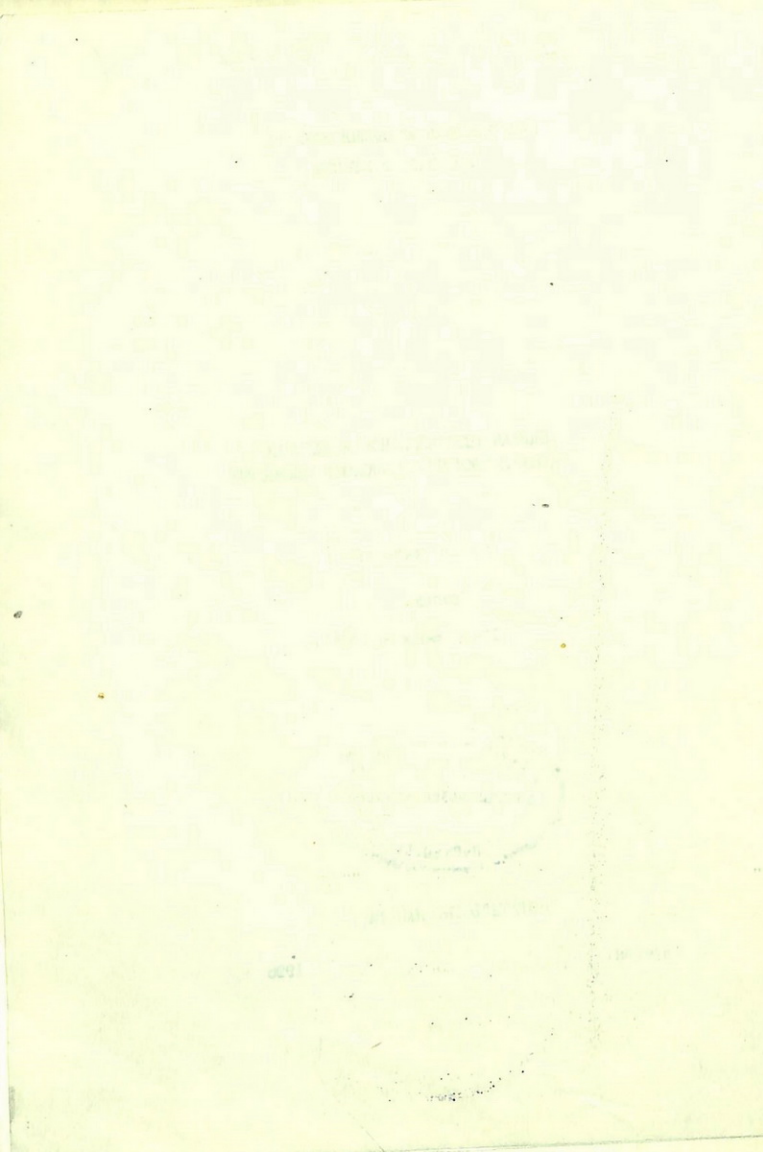
10-12 октября 1995 г.



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАН РА

Ереван

1995



ՀՀ Գիտությունների և Գյուղատնտեսության
Արվեստի Ինստիտուտ

ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՆԱԽԴԱՆ ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՑՈՒԹԵՐՈՐԳ
ԳԻՏԱԿԱՆ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍ

Ձեռագրման թեգեր

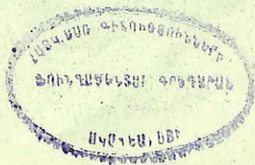
Երևան, 10-12 հոկտեմբերի 1995 թ.

A II
84118

ՀՀԳԱԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ

1995



Հայ արվեստին նվիրված հանրազնական յոթերորդ
գիտական կոնֆերանսի

Նախագահ - ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրենի գիտական ղեկավար
տեղակալ, արվեստագիտության թեկնածու

Գ.Շ.ԳՅՈՂԱՅԱՆ

Նախագահի տեղակալ - ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտնական ընդհանուր,
արվեստագիտության թեկնածու

Ա.Վ.ԱՂԱՍՅԱՆ

Անդամներ-

ԲԱՐՍԵՂՅԱՆ Լ.Ա. - պատմական գիտությունների թեկնածու

ԽՈՒՊԱՐԱՇՅԱՆ Կ.Ե. - արվեստագիտության թեկնածու

ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ Լ.Զ. - ՀՀԳԱԱ Թղթակից-անդամ

ՀԱՍՐԱՐՅԱՆ Մ.Մ. - ժառանգաբանության դոկտոր

ՂԱԶԱՐՅԱՆ Մ.Մ. - արվեստագիտության թեկնածու

ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վ.Զ. - արվեստագիտության դոկտոր

ԵՐԵՎԱՆԻ ԲԱՏԵՐԱԿԱՆ ՆՅԱՆՔԸ

/ 1868-1920 /

1. Արևելահայ և արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնների կազմավորումը և ազդեցությունը հին Երևանի թատերական կյանքի ձևավորման վրա:

2. Երևանի առաջին թատերախումբը և նրա գործիչները, թատրոնի խաղացանկն ու հիմնական միտումները:

3. Արևելահայ կենցաղային կատակերգության, մասնավորապես Գաբրիել Սուսանյանի ազդեցությունը Երևանի թատերագրության սկզբնավորման մեջ:

Ըմին Տեր-Գրիգորյանը որպես դերասան, ռեժիսոր և ղեկավար: Վասակ Մաղաթյանի և Մակար Տեր-Սարգսյանի օրհանգրվանները/ընդհանուր քննարկում/:

4. Պրոֆեսիոնալ և սիրողական թատրոնների համագործակցությունը որպես զավառական թատրոնի զույգում:

Երևանը որպես թատերական հյուրախաղերի կենտրոն:

Երևանի թատերական կյանքը առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին:

Հայաստանի անկախ հանրապետությունը և Երևանի թատերական կյանքը /1918-1920/:

Ելնելով վերը նշված հարցադրումներից, որոնց շուրջ կկայանա զեկուցումը, մեր նպատակն է փաստերի, վկայությունների և աղբյուրների համադրմամբ ցույց տալ, որ 1868-1920 թթ. հին Երևանում նդել է լիարժեք մշակութային, մասնավորապես թատերական կյանք, որը յուրովի արտացոլում էր քաղաքից դուրս գործող արևելահայ և արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնների լարզացման միտումները: Նաև այն, որ Երևանի թատերական կյանքը ծնունդ տվեց իր իսկ թատերագրությանը՝ տեղային առանձնահատկություններով: Այսպիսով, հայ զավառական թատրոնը, որ հայ թատրոնի ընդհանուր պատմության մասն է կազմում, դարձել է հին Երևանի հասարակական և մշակութային կյանքի կազմակերպման կարևորագույն գործոններից մեկը:

ՔԱՆԱԲԵՐԻ ՍԲ. ՀԱՆՈՒՔ ԽՈՒՆՑԻ ՆԿԵՂՆԵՐԻ
ՈՐՄԱՆԱԿԱՐՆԵՐԸ

ԺԵ-ԺԸ դարերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ խոշոր իրադարձությունների ու վերափոխությունների, միջնադարից նոր ժամանակների անցնելու ժամանակաշրջան են, և, քնակաբար, առ իր տրոշակի ազդեցությունն ունեցավ նաև մշակույթի զարգացման վրա: Մեն երկրաշարժից հետո Սրնակի, Քանաքեռի, Եջմիածնի, Արաշատի շրջաններում և շատ այլ տեղերում վերաշինած եկեղեցիները միևնույն կառուցվածքն ունենին և իրարից տարբերվում էին միայն չափերով և զանազան մանրամասնությամբ:

Ի տարբերություն ճարտարապետության, ժե դարում մեն վերելք ապրեց հայկական որմնակարգությունը: Նոր կառուցվող կամ արդեն գոյություն ունեցող մի շարք վանքեր ու եկեղեցիներ զարդարվեցին որմնակարներով /Եջմիածնի Մայր տաճար, Մուղլու Սբ.Գևորգ, Մեղրու, Ագուլիսի, Աստապտի, Շոողթի, Նոր Ջուղայի եկեղեցիները, Շատին վանքը և այլն/: Այս հուշարժանների շարքում է նաև մեր եկեղեցին:

Քանաքեռի սբ. Հակոբ Մեծնեցի եկեղեցին, որը Ջաջարիա Քանաքեռցին կոչել է նաև „նեբբի եկեղեցի“, հիմնովին վերականգնվել է 1695 թվականին՝ 1679 թ. մեն երկրաշարժից հետո: Թեև այն վերակառուցվել է նոր հիմքերի վրա՝ ժե դարին հատուկ հասակակերպով, դրա պատերի մեջ պահպանվել են հին շենքերի մնացորդները՝ գլխավորապես արևելյան մասերում և եկեղեցու ներսում: Այստեղ վերակառուցման ժամանակ պատերի մեջ շարվել են ժե-ժԶ և ժե դարերի թափափված խցքեր: Եկեղեցին մասնակի վերանորոգման է ենթարկվել 1793 և 1798 թվականներին:

Քանաքեռի սբ. Հակոբ եկեղեցին ի սկզբանե ամբողջովին պատված էր որմնակարներով, իսկայն հետագա վերանորոգումների պատճառով հարդարանքի մեծ մասը կործանվել է: Որմնակարներ են պահպանվել միայն եկեղեցու արևելյան մույթերին, արևելյան պատին, խորանում և մկրտարանի շուրջը: Դրանք դասավորված են հետևյալ կերպ. „Ամսուռ“, „Խորանին կից որմնասյուների վերին մասերում“, „Խաչելություն“, /հարավային ձվանդաձև մուղթի վրա/, Սուրբ Գեորգյաններ /արևելյան մույթերի արևմտյան կողմերի վերին մասերում/, „Տիրամոր փառաբանումը“, /հարավ-արևելյան սյան հյուսիսային կողմի վերին մասում/, „Տիրամոր թագավորումը“, /հյուսիս-արևելյան սյան հարավային կողմի վերին մասում/, սբ. Դողոսն ու սբ. Գեորգոսը /արևելյան մույթերի արևմտյան կողմերում/,

օրհնութիւնն խնդրողներ /հշուսիս-արեւելյան մուշի հարավային և հարավ-արեւելյան մուշի հշուսիսային կողմերում/, եկեղեցու հայրերի ղեկավարներ/ընթին կից օրմամուշներին/:

Որմանակարներն իրենց ո՞նով հաղապատ են թէ դարի պատկերներին: Այստեղ ևս նկարիչը ստանձին թեմատիկ նկարները դրել է ծաղկազարդ շրջանակաման երիզների մեջ, որոնք իրենց հերթին սև-սպիտակ շաւմա-սաճև Փոնի վրա են:

„Տիրամոր փառքանումը,, պատկերի աակի հիշատակագրի վրա պահպանվել է որմանակարի ստեղծման ըմականը՝ ՌՃԶԸ, այն է՝ 1739 թ.:

Որմանակարների կերպարները իրենց տիպով հայկական են, փորձ է արված դեմքերին ու ձեռքերին տալ ծավալայնութիւն գրաֆիկական զանակարի միջոցով: Լուսուսաւեւային մոդելավորում դեռևս չկա: Հագուստները պայմանական են, հարթային, ծալքերի պատրանքը ստեղծվում է գունային հարաքերութիւնների շնորհիւ, այն է՝ մուգի վրա ըաց գունային ծալքեր և հակառակը: Հագուստների գույները համապատասխանում են դեռևս միջնադարից եկող պատկերազրուիչանը: Շարժման պատկերումը պարզուսակ է, պայմանական, և նկարիչը դրա պատրանքին է հասնում ձեռքերի ձեռքների և ճիգուրների դարձվածքների շնորհիւ: Որպես Փոն օգտագործված է մուգ կարմրա-դարչնաւուն հարթութիւնը:

Այուժետային հորինվածքներ՝ նկարելիս օգտագործվել են դրանց պարզեցված տարրերակները:

Ավելի հարուստ ու քաղմազան են քուսական մոտիվները, որոնք ներկայացնում են ծաղկող ճյուղեր ու ծաղիկներ, պատկերված դեկորատիւ եղանակով, կարմիր, կապույտի և դեղին երանգներով:

Փանքերի Աք. Հակոբ Մքրնցի եկեղեցու որմանակարները, թեւ չաւ չեն պահանվել, քայց և այնպէս որոշակի պատկերացում են աւելիս թե՛ ժը դարերի ժողովրդական ուղիւթյան կերպարմեպոի մասին և իրենց ուրույն տեղն են գրաւում ժամանակի հայ արմեսոի պատմության մեջ:

ԱՐԵՎԻՏԱՏԵԱՆ ԼԱՆԱ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

„ՅԱՂԱԳՍ ՁԱՅՆԻՏ,, ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԳՐԱՆԻՐԻ ՆՈՐԱՀԱՅՏ

ԽՄԻԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ հայտնի են ժայնդանակների գյուտին նմիրված մի քանի ինքնուրույն և քառաքաղված լրվածքներ: Նրանց գերակշռող մասը հրատարակվել և քննվել է տարքեր տարիներին լույս տեսած

աշխատութեան ներքոյ /Ալիշան, Կոմիտաս, Բ. Ասրադան, Զյուրաբյան, Աճառյան, Զուշաբյան, Բաճմիզյան և ուրիշներ/։ Այդ միջնադարյան աղբյուրների ուսումնասիրութեանը ցույց է տալիս, որ հայկական ժայնդակների համակարգը մի քանի կարևոր փուլ է անցել իր զարգացման մեջ։ 1/ Հիմքում ունենալով հեթանոսական շրջանում կազմավորված պատկերացումները, որոնք ծագեցրեցին կազմակերպված զորավարների, շորս աստերների, ինտելլիգենտների, կենդանական աշխարհի, արհեստների, մարզաբանների կամ հույս հիքսքարկաթյունից և դամոկրատից հայտնի երաժշտների և գիտնականների ակտիվների հետ, այն վերալիմառավորվում է 4-րդ-5-րդ դարերում քրիստոնեական նոր զաղապարակներով և զոդագիտական նոր ասանկներով։ 2/ Հաջորդ փուլը կապված է հուսարան դպրոցի գործունեության, մայրաքաղաքի, 7-րդ-8-րդ դդ. ներկայացուցիչների հետ /Յովսեփ Թերթող, Ստեփանոս Սյունեցի/, նրա կառուցում և տեսական իմաստաբարձումն էն պատում հայկական Ռեթմանի 4-րդ և 2 կողմ և 2 ստեղծ ծայնդականները։ Այս շրջանում գերակշռող է դառնում հայրաբանական և արևելագիտական գրականության մեջ արծաթեմած տատկածարանական պատկերացումների և զաղապարների ազդեցությունը։ 3/ Վերջին փուլը վերաբերում է զարգացած պատասխանության շրջանին։ 16-ից 14-րդ դդ. Ռեթմանի արդեն բյուրեղացած հնչյունաշարերի համակարգը գնալով քնդլայնվում և Սյունդակիով է, քնդգրկելով Ռեթմանի կանոնական սահմաններից դուրս եկող և համար ինքնուրույն տեղիառնող, զարտուղի և զարմածքանման ծայնդականներ/այսպես կոչված «մանրուսման եղանակներ»/։

Առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ դրվող «Տաղապար ծայնից», զրկանքի ավյալ խմբագրությունը, մեր համոզմամբ, արտացոլում է Ռեթմանի զարգացման վերջին փուլը։ Այն ուշագրավ է մի քանի տեսակետից՝

ա/ շատ ավելի միատարր և ամբողջական է իր շարադրանքով, ներկայացնելով գուռ եկեղեցական երաժշտական տեսության մի նմուշ։

բ/ գրքը է ծայնդականների ուսմանը և վերաբերող նախորդ շրջանին հատուկ հուսական առաջնական դրույթներից, որոնք պահպանել էին աշխարհիկ երաժշտական տեսության մնացուկներ։

գ/ հետաքրքրական ավյալներ է պարունակում Ստեփանոս Սյունեցու մասին, որոնք համաժայնեցվում են մի շարք միջնադարյան պատմիչների վկայությունների հետ։ Եվ, վերջապես, առավել հատկանշականը՝

դ/ ավյալ քնազրում հիմնական եղանակների կողքին հիշատակված են շորս քուն և մեկ կողմ ծայնդականներին համապատասխանող ստեղծ եղանակներ։ Մի փաստ, որն, ամենայն հավանականությամբ, պատմական իրողու-

թյուն է հաճառում: Ինչպես հայտնի է, հայ եկեղեցին կանոնակապում է 8 ժայն և 2 ստեղի եղանակ: Ասկայն Շարակնոցի երգասացություններում, բացի այդ ժայնեղանակներից, առկա են ևս մեկ ստեղի և մի շարք այլոսն կոչված,, դարձվածքներ,, Մեր կարծիքով,, անհասկացած,, ստեղիները զետեղ է կատարել նաև,, դարձվածք,, կոչվող ժայնեղանակների մեջ, ի նկատի ունենալով, որ միջնադարյան ոչ մի գրավոր աղբյուր չի հիշատակում,, դարձվածք,, տերմինը: Այն այդպես էլ չստացավ իր հատուկ նշումը նույնիսկ ուշ միջնադարում և նոր շրջանում կատարված հոգևոր երգերի ժայնագրություններում:

ԲԱՐԴԱՍԱՐՅԱՆ ԱՆՍՋԻՏ

Երևանի Գոմիտայի անվան կոնսերվատորիա

„ՕՐԻՆԵԱ ՏԵՐ,, ԵՂԱՆԱԿԱԿՈՐ ԲԱՅԱՆԱՆՁՈՒԹՅՈՒՆԸ Ն.ԹԱԵՉՅԱՆԻ
ԳՐԱԴԱՆ ԶԱՅՈՑ ԳՆՏԱՐԱԳՈՒՄ

„Օրինեա Տեր,,-ը հայ առաքելական եկեղեցու ծիսական քացակոնչություններից է, որը գոյանկում է, գլխավորապես Պատարագի ժամանակ: Այն կատարվում է եղանակով, սարկավազի կողմից: Ուղղված է ծնալ վարդապետարգիլ թահաթյին՝ նախերգում է վերջինիս ժայնով արտասանվող ընդ որ քարոզները:

„Օրինեա Տեր,,-ը Հայոց Պատարագի երգային այն համվածներից է, որոնց միջոցով առավելագույնս ղրսեկորվում են Պատարագի՝ հայ եկեղեցական երաժշտության խոշորագույն կոթողի ժայնեղանակային կառուցվածքը և ելևէջային բովանդակությունը: Սրանով իսկ կարևորվում է այս եղանակավոր քացականչության հեռագոտությունը, որն առ այսօր չի արվել:

„Օրինեա Տեր,,-ը ներկայացված է 19-20-րդ դդ. հայկական և եվրոպական ժայնանիշերով գրառված Պատարագներում: Վերջիններից, որպես չափունիշ, նաև մեկնարկ ապրում ուսումնասիրության համար քննարկ ենք,, շայնագրեալ երգեցողութիւնը սրբոյ Պատարագի,, հատորում/Վարդապետ, 1878/ հայկական նոսագրությամբ գեղեղված Հայոց միաձայն Պատարագի մեղեդական չորս արբերակները, որոնք առանձնանում են նշույթի առավել ամբողջականությամբ և ոմական մաքրությամբ /Ն.Թահմիզյան/:

Այս տարբերակներում „Օրինեա Տեր,,-ը ներկայացված է ընդհանուր առմամբ 82 անգամ՝ ոչ ծավալուն, բայց և ամբողջ, գեղարվեստական քարժարժեր ներկայացնող մեղեդիների միջոցով: Վերջիններս ընթանում են Հայոց ութ ժայնի համակարգում, մեծ մասամբ 72-ի երկրորդ զարժվածքում,

Դե ստեղծում, նաև ԲԶ, ԳԶ-ում, ԳԶ դարձվածքում, զարգուղի ժայնդանակներում, փոխանցումով ժայնդանակներում և այլն:

Ըստ ժայնդանակային հատկանիշների, «Օրհնեա Տէր», եղանակավոր բացականչութիւնները դասակարգվում են մեղեդիական խմբերի՝ յուրաքանչյուրն իր մայր մեղեդիով և նրա տարբերակներով, որոնց ներթափանցելով Պատարագի երաժշտական կուսվածքի մեջ, ձևակերպում են յուրօրինակ կերպակների համակարգ: Այն նպատակով է Պատարագի ընդամենը կուսույցի քն երաժշտա-դաստիարակական, թէ ժայնդանակային միասնութեանը: Միամասնակ «Օրհնեա Տէր», -ների շարքը որոշակիորեն արտացոլում է Պատարագի ժայնդանակային զարգացման արամաբանութիւնը: Այն է՝ ԳԶ-ԳԶ-ի երկրորդ դարձվածք-Դե ստեղի-զարգուղի-ԳԶ դարձվածք-ԲԶ-ԳԶ «Օրհնեա Տէր», ըացականչութիւնները երաժշտական նյութի առումով անմիջականորեն կապված են իրենց նախորդող հոգևոր երգերի հետ, ընդամեն այդ երգերից:

«Օրհնեա Տէր», -ները բնորոշվում են բացականչութեանը կազմող երեք մասերի ինտենսիվ եղանակավորմամբ: Այդ պատճառով հայ Եկեղեցական երաժշտության մեղեդիական ոմերից ինչորոշ առաքիլ բացականչութեաններին հատուկ է նախ զարգուղիորուն ոմը/ՅԶ մեղեդուց՝ 50% մասամբ նվմատել: Ոմըս նույնիսկ փոխարինելով «Օրհնեա Տէր», -ների 12 օրհնակները հանդես են գալիս ոչ թե դասական վանկ-հնչյուն հարաբերութեամբ, այլ եղանակավորման տարբերով:

ՏԻՄՈՒԿՈՍԱՆ ՍՍՏԴԻԿ

Մ. Մաշուկի անվան Մատենադարան

ՄԻ ԼԲԱՑՈՒՄ ՀՈՎԱՍԹԱՆՅԱՆ ՏՈՀՄԱՆԱԻՆ

17-18-րդ դարերի հայ գիտնականության նշանավոր ներկայացուցիչ Նաղաշ Հովնաթանը, ինչպես նաև նրա առհմի մյուս ներկայացուցիչները մանաշնան են նաև հայ առաջին միջնադարի մանրանկարչական արվեստում ներդրած իրենց ավանդով: Մեկայն նրանց մասին սղած առավել ուլյալները ուսումնասիրողներին հնարավորութիւն չեն ափել ամբողջական աստիկրացում նազմել առհմի որոշ նկարչիների. գործունեութեան վերաբերյալ: Այդ առումով մեն է վերջին տարիներս Մատենադարանի ձեռագիր զանձարանում հայտնաբերված Հովնաթանյան առհմի ներկայացուցիչների անուններով ընդօրինակված մատյանների դերը, որոնց հարստացրին նրանց ժառանգութիւնը և նպաստեցին որոշ հարցերի պարզաբանմանը:

Հատկապես, ուշադրութեան է արժանի 1765 թ. ընդգրկնակված Նաղաշ Հովնաթանի տաղերի ձեռագիր ժողովածուն, որի զրիչներն են Ազուլեցի Հայրապետն ու Նրա եղբայրը՝ Հակոբը: Նրանց են պատկանում նաև ձեռագիր ոչ շատ զարդանկարներ: Զեռագիրն ունի պատկերազարկան հետաքրքիր շարք, կատարված անհայտ նկարչի ձեռքով: Նկարաշարն ունի աշխարհիկ և կրոնական մանրանկարներ: Զեռագիրն ուսումնասիրողի ուշադրության կենտրոնում են եղել միայն աշխարհիկ նկարները, որոնց հրատարակել և շրջանառության մեջ են դրվել: Մինչդեռ, չափազանց կարևոր են նաև կրոնական թեմաներով պատկերները. «Աստվածամոր Բազմդուռը», և «Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը»: Հենց այս երկու նկարների մասնակի ցանկում են հնարավորություն է տալիս նախ՝ քաջահայտելու նկարների ավանդական աղբյուրները առաջին Հովնաթանյանների զեռանկարչության հետ և ապա՝ խորհելու ձեռագրի անհայտ նկարչի մասին:

Հովնաթանյան տոհմի մեր հայտնաբերած նորահայտ մանրանկարչներին անունները հնարավորությամբ են տալիս ենթադրություններ անել նաև այս ձեռագրի զրիչ, նկարիչ և տաղերգու Ազուլեցի Հայրապետի վերաբերյալ, որը, պարզվում է, դարձյալ Հովնաթանյան տոհմի 18-րդ դարի ներկայացուցիչ է, Նաղաշ Հովնաթանի եղբոր՝ նկարիչ Մարգարի որդին:

ԳԵՂԱՐԳՅԱՆ ԹՆԼՄԱՆ

Հուշարձանների պահպանության
վարչություն

ԽԱՅԱԶԵՆԿԻՑ ԵՐԱՆԱԳԾԱՑԻՆԻ ՓՈԽԱՆՑՄԱՆ ՀԱՄԱՆԱԳ:
ԱՎԱՐՐՈՒՑԻ ԱՐԵՎԱՌԱՅԱՆ ՍՏՅԱՆ ՀԱՆԳՈՒՅՑՈՒՄ

Ավարձեցին նվիրված իր անդրանիկ աշխատության մեջ /1905 թ./ Թորոս Թորամանյանը հուշարձանի քնդհանուր հատակագծի հետ ներկայացրեց վերակազմության կարևոր մասերի մի քանի ուղղագծերը և առ թվում խաչածեփ շրջանագծային: Փոխանցման կոնստրուկցիայի կառուցվածքի մասին իր առաջին կոհումները: Վերջիններս միանշանակ չընդունվեցին: Ինչպես իր ժամանակակիցների կողմից, այնպես էլ հետագայում: Փոխանցման կոնստրուկցիայի ձևի, դիրքի և դրա հետ կապված արժեքախոյան պայան քարձորության հարցը մեաց վիճահարույց, դարձավ պրոբլեմային և մինչ օրս մնում է զիտական վեճերի առարկա:

Հայտնի է, որ տաճարի վերակազմության Թորամանյանի կողմից կազմված գծագրերում փոխանցման կոնստրուկցիան չի պատկերված: Ենթադրմանյալ

նական վերակազմությունների հեղինակները /Ս.Մնացականյան, Տ.Մարության/ փոխանցման կոնստրուկցիան՝ այն է կոնքրի ու մոնթաժի միջև ընկած եռանկյունաձև հատվածի ծանկը, որը Թորամենյանի արտահայտությամբ «... եզման և ապահովված են նդել քանդակագործ զմեքմարդ կամալներով», զտակներն են թաղ/երկկոր թաղ/՝ այն ասորեքությամբ, որ աշղ թաղի Օսկասային երկկոր կամարադեղի միջնամեքծ կրակաքարի հենարան հանդիսացող արեմվածության այն քուսնը մի ղեպքում /Ս.Մնացականյան/ վերակազմվել է երկու քարից/2,22 մ - 2,22 մ/, իսկ մյուս ղեպքում /Տ.Մարության/՝ մեկ քարից/2,25 մ/։ Հասկազմում աշղ էրանկյունաձև ասորեքության մի կողմը մոնթաժի կողային հարթությունն է, մյուսը՝ ասմարի երկրորդ աստիճանի թմբկապատի արտաքին շտապղի կորության աղեղը, իսկ Լորդոդ կողմը՝ կոնքրի մոնթաժայց ներք նիստերով կազմված քելյալը։ Պահպանված քելյուրները առատամասերորությունները թույլ են առիթա ենթադրելու, որ նախապես փակվել է մոնթաժի կողային կոնքրի երրորդին նիստով կազմված եռանկյունին, այնուհետև աշղ եռանկյան մեծ կողմով, նույն մոնթաժի կողմի և կոնքրի եզրից երկրորդ նիստով կազմված սեղանաձև մասը, և, ապա վերջինիս մեծ հիսրի և եկեղեցու երկրորդ աստիճանի թմբկապատի արտաքին կորության աղեղի միջև ընկած սեզմենալը։ Այս վերակազմությամբ իրենց տեղն են զանում հուշարժանապատկան մի շարք ձևորոշ քարեր, որոնց նախորդ վերակազմություններում դուրս են մնացել կամ չեն նկատվել, կամ վերազմվել են համալիրի մյուս շինություններին։

Տեղում պահպանված փաստացի մյուս վերակազմությունը թույլ է առիթա եզրակացնելու.

1. Ձվաքմառում, արեմվածայն այն հանգույցում, խաչադրան եզրագծից շրջանազմային փոխանցման կոնստրուկցիան իրենից ներկայացրել է նուստերման համակարգ, որի առաջին աստիճանը հովհարձն մատենքատաշ տրամկ է, երկրորդը՝ անդամաձև որմնադրոշ, իսկ երրորդը՝ երկկոր աղեղաքարձային տապառաշ։

2. Արեմվածայն աշունը, ինչպես նշել է Ս.Մնացականյանը, նդել է երկու քարից։ Բացառաշող քարի քարձրությունը մեր վերակազմությամբ կազմվել է 1,73 մետր։

3. Օտխանցման համակարգը սկսվել է մինևույն մակարդակից՝ աղթասրահի հատակից հաշված՝ 6,83 մ նիշից և ունեցել է նույնչափ՝ 6,83 մ քարձրություն։

4. Վերջինս քաջառում է երկկոր կամարադեղների կրակաքարը 6,70 մ 6,90 մ/Ս.Մնացականյան/ կամ 4,59 մ/Տ.Մարության/ նիշերում, ինչպես նաև շրջանցող նալի թաղը մոտ 8 մ-9 մ քարձրության նիշում վերակազմվելու հավանակունքյունը։

5. Ստացված արդյունքները բոլոր են տալիս վերստին անդրադառնալու ամսարի վերակազմության նախագծերին և այդ թվում Օսրտարապետական համաշխույթությանների վերլուծությանը ու վերակազմության առանձին հարցերին:

ԳԵՌԳԱՆՑՈՒՄ ԳՆԱՐԳ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՄՆԵՐԻՆԱԿԱՆ ՁԱՍՆԱՄՈՒՇՆԵՐԻ/ՄՈԳՆՆԵՐԻ/ ԳՆՐԸ ԽԱՍՆՈՒՄ
ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

1.0. Հայ հոգևոր երաժշտության հիմքում ընկած էր ժայնեղանակների համակարգը: Զայնեղանակները առաջացել էին վաղ. միջնադարում՝ այն ժամանակ տարածում ստացած մեղեդիների ազգային հատկանիշները ամբողջությամբ, կայուն դարձնելու համար: Հայ երաժշտության հիմնական ժայնեղանակների թիվը 8 է/1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000, 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006, 1007, 1008, 1009, 1010, 1011, 1012, 1013, 1014, 1015, 1016, 1017, 1018, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029, 1030, 1031, 1032, 1033, 1034, 1035, 1036, 1037, 1038, 1039, 1040, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1053, 1054, 1055, 1056, 1057, 1058, 1059, 1060, 1061, 1062, 1063, 1064, 1065, 1066, 1067, 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1074, 1075, 1076, 1077, 1078, 1079, 1080, 1081, 1082, 1083, 1084, 1085, 1086, 1087, 1088, 1089, 1090, 1091, 1092, 1093, 1094, 1095, 1096, 1097, 1098, 1099, 1100, 1101, 1102, 1103, 1104, 1105, 1106, 1107, 1108, 1109, 1110, 1111, 1112, 1113, 1114, 1115, 1116, 1117, 1118, 1119, 1120, 1121, 1122, 1123, 1124, 1125, 1126, 1127, 1128, 1129, 1130, 1131, 1132, 1133, 1134, 1135, 1136, 1137, 1138, 1139, 1140, 1141, 1142, 1143, 1144, 1145, 1146, 1147, 1148, 1149, 1150, 1151, 1152, 1153, 1154, 1155, 1156, 1157, 1158, 1159, 1160, 1161, 1162, 1163, 1164, 1165, 1166, 1167, 1168, 1169, 1170, 1171, 1172, 1173, 1174, 1175, 1176, 1177, 1178, 1179, 1180, 1181, 1182, 1183, 1184, 1185, 1186, 1187, 1188, 1189, 1190, 1191, 1192, 1193, 1194, 1195, 1196, 1197, 1198, 1199, 1200, 1201, 1202, 1203, 1204, 1205, 1206, 1207, 1208, 1209, 1210, 1211, 1212, 1213, 1214, 1215, 1216, 1217, 1218, 1219, 1220, 1221, 1222, 1223, 1224, 1225, 1226, 1227, 1228, 1229, 1230, 1231, 1232, 1233, 1234, 1235, 1236, 1237, 1238, 1239, 1240, 1241, 1242, 1243, 1244, 1245, 1246, 1247, 1248, 1249, 1250, 1251, 1252, 1253, 1254, 1255, 1256, 1257, 1258, 1259, 1260, 1261, 1262, 1263, 1264, 1265, 1266, 1267, 1268, 1269, 1270, 1271, 1272, 1273, 1274, 1275, 1276, 1277, 1278, 1279, 1280, 1281, 1282, 1283, 1284, 1285, 1286, 1287, 1288, 1289, 1290, 1291, 1292, 1293, 1294, 1295, 1296, 1297, 1298, 1299, 1300, 1301, 1302, 1303, 1304, 1305, 1306, 1307, 1308, 1309, 1310, 1311, 1312, 1313, 1314, 1315, 1316, 1317, 1318, 1319, 1320, 1321, 1322, 1323, 1324, 1325, 1326, 1327, 1328, 1329, 1330, 1331, 1332, 1333, 1334, 1335, 1336, 1337, 1338, 1339, 1340, 1341, 1342, 1343, 1344, 1345, 1346, 1347, 1348, 1349, 1350, 1351, 1352, 1353, 1354, 1355, 1356, 1357, 1358, 1359, 1360, 1361, 1362, 1363, 1364, 1365, 1366, 1367, 1368, 1369, 1370, 1371, 1372, 1373, 1374, 1375, 1376, 1377, 1378, 1379, 1380, 1381, 1382, 1383, 1384, 1385, 1386, 1387, 1388, 1389, 1390, 1391, 1392, 1393, 1394, 1395, 1396, 1397, 1398, 1399, 1400, 1401, 1402, 1403, 1404, 1405, 1406, 1407, 1408, 1409, 1410, 1411, 1412, 1413, 1414, 1415, 1416, 1417, 1418, 1419, 1420, 1421, 1422, 1423, 1424, 1425, 1426, 1427, 1428, 1429, 1430, 1431, 1432, 1433, 1434, 1435, 1436, 1437, 1438, 1439, 1440, 1441, 1442, 1443, 1444, 1445, 1446, 1447, 1448, 1449, 1450, 1451, 1452, 1453, 1454, 1455, 1456, 1457, 1458, 1459, 1460, 1461, 1462, 1463, 1464, 1465, 1466, 1467, 1468, 1469, 1470, 1471, 1472, 1473, 1474, 1475, 1476, 1477, 1478, 1479, 1480, 1481, 1482, 1483, 1484, 1485, 1486, 1487, 1488, 1489, 1490, 1491, 1492, 1493, 1494, 1495, 1496, 1497, 1498, 1499, 1500, 1501, 1502, 1503, 1504, 1505, 1506, 1507, 1508, 1509, 1510, 1511, 1512, 1513, 1514, 1515, 1516, 1517, 1518, 1519, 1520, 1521, 1522, 1523, 1524, 1525, 1526, 1527, 1528, 1529, 1530, 1531, 1532, 1533, 1534, 1535, 1536, 1537, 1538, 1539, 1540, 1541, 1542, 1543, 1544, 1545, 1546, 1547, 1548, 1549, 1550, 1551, 1552, 1553, 1554, 1555, 1556, 1557, 1558, 1559, 1560, 1561, 1562, 1563, 1564, 1565, 1566, 1567, 1568, 1569, 1570, 1571, 1572, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578, 1579, 1580, 1581, 1582, 1583, 1584, 1585, 1586, 1587, 1588, 1589, 1590, 1591, 1592, 1593, 1594, 1595, 1596, 1597, 1598, 1599, 1600, 1601, 1602, 1603, 1604, 1605, 1606, 1607, 1608, 1609, 1610, 1611, 1612, 1613, 1614, 1615, 1616, 1617, 1618, 1619, 1620, 1621, 1622, 1623, 1624, 1625, 1626, 1627, 1628, 1629, 1630, 1631, 1632, 1633, 1634, 1635, 1636, 1637, 1638, 1639, 1640, 1641, 1642, 1643, 1644, 1645, 1646, 1647, 1648, 1649, 1650, 1651, 1652, 1653, 1654, 1655, 1656, 1657, 1658, 1659, 1660, 1661, 1662, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667, 1668, 1669, 1670, 1671, 1672, 1673, 1674, 1675, 1676, 1677, 1678, 1679, 1680, 1681, 1682, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 1703, 1704, 1705, 1706, 1707, 1708, 1709, 1710, 1711, 1712, 1713, 1714, 1715, 1716, 1717, 1718, 1719, 1720, 1721, 1722, 1723, 1724, 1725, 1726, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1735, 1736, 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1743, 1744, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, 1753, 1754, 1755, 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779, 1780, 1781, 1782, 1783, 1784, 1785, 1786, 1787, 1788, 1789, 1790, 1791, 1792, 1793, 1794, 1795, 1796, 1797, 1798, 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804, 1805, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1811, 1812, 1813, 1814, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1832, 1833, 1834, 1835, 1836, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 214

կայուն բանաձևերին համապատասխանում են նույնպիսի կայուն խազային համակցություններ: խազային նշանների որոշակի հաջորդականությունը բավականատույզ կերպով ցույց է տալիս այս կամ այն տիպային մեղեդու կամ քանաձևի նրաժշտական ըմբռնողականությունը, ինտոնացիոն զարգացումը:

Ճիշային մեղեդիների ու դարձվածքների, ինչպես նաև դրանց համապատասխանող խազային համակցությունների իմացությունը միշտադրյալս հերգիչ-կատարողներին թույլ էր տալիս ազատորեն կողմնորոշվել ու ճարակ-նոցում զետեղված նրաժշտական ինֆորմացիայի հսկայական ծավալի մեջ:

2.2. Բացի այդ, խազերի միջոցով մեղեդիական չափանմուշը համապատասխանեցվում էր այս կամ այն կոնկրետ քանաանդամական բնագրի: Պարզ խազերի փոփոխվող հաջորդականության օգնությամբ հաստատվում էին մեղեդու մետրադիմական զարկերակը, նդանակի կառուցվածքային տրոհման առանձնահատկությունները:

2.3. Այսպիսով, եղանակի ընդհանուր խազային պատկերը հուշում էր ինչպես կոնկրետ մեղեդիական չափանմուշի ընտրությունը, այնպես էլ մեղեդիական դարձվածքների տարբերակման ձևերը, որոնք անհրաժեշտ էին նրաժշտությունը բառային տնքստին համապատասխանեցնելու համար:

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ ԱՆԱՀԻՏ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ԵՐԱԺԵՏԱԿԱՆ ՁԱՅՆԻ ,,ԲՆԱԿԱՆ ԵԱՐՔԸ,,ՈՐԴԵՆ ՀԻՄՆ
ԵՐԱԺԵՏԱԿԱՆ ՀՆՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ

1. Նրաժշտական ձայնը՝ որպես ֆիզիկական երևույթ, միանշանակ է: Այն ըստկացած է տարբեր ենթաձայներից/օրեերտոնների, հարմոնիկաներ/, որոնք մարդը ընդունակ է լսելու միայն մինչև 10-ը/Տյուլին, Հարմոնիկայի ուսմունքը/:

2. Անտիկ շրջանը կազմավորեց նրաժշտական տեսությունը որպես զիտական առարկա: Այս վերջինիս անկյունաքարերից է ,,հարմոնիկայի,, ուսմունքը, որը հենց ,,քնական շարքի,, օրինաչափությունների ուսմունքն է:

3. Պյութագորի Թվաբանական, երկրաչափական և հարմոնիկ պրոգրեսիայի ուսմունքը հիմնված է ,,քնական շարքի,, օրինաչափությունների վրա:

4. Հունական դասական ալգուրենը՝ արտացոլում է հարմոնիկ պրոգրեսիայի օրինաչափությունների, որոնք արտահայտվել են հնչյունային

տարբերմամբ և քվային հարաբերությունների միջոցով:

5. Հունական երաժշտության հիմքում ընկած է Հերմեսի քառալարը / ΤΕΤΡΑΧΟΡΔ / : Այս վերջինս հնարավորություն է տալիս վերծանելու հունական երաժշտական ալբուրները / ΞΥΚΟΡΔΗ / , որն իր մեջ կրում է նաև ելևէջային / ΠΑΔΟ-ΜΕΤΟΝΑΠΙΟΝΗΚΗ / կազմավորման պատմական փորձը:

6. Երաժշտական հնչաքանության հիմքում ընկած է այն տեսակետը, որ շատ վաղ շրջանում homo musicus -ը որոշ չափով լսել է , , քնական շարք, , -ի ենթաձայներ: Այս մասին են վկայում հին աշխարհի քվերի ռեպերտուարը, որն արտացոլում է զտել նաև մեր նախնիների առասպելական մտածողությունում:

Ընկալելով , , քնական շարքը, , որպես երաժշտական ծայն և կառույց միաժամանակ, հնագույն մարդը դարձրեց այն ոչ միայն կուռքի, այլ նաև հաղորդվելու և աշխարհընկալելու մի ելակետ:

7. Հնչաքանությունը ռեպերտուարում է կյանքի առկայությունը , , ներկրաքանական, , ժամանակներում , , կառուցվածքային, , / ΟΡΓΑΝΙΣΜΗ / մակարդակով: Երաժշտական հնչաքանության , , կառուցվածքային, , սկզբնավորումների քնական , , քվերները, , հենց երաժշտական ծայնի , , քնական շարքն, , է իր Ֆիզիկական հատկանիշներով: Այս վերջինս դարերի ընթացքում դարձել է երաժշտական լեզու, արտացոլվելով ալբուրների միջոցով, հիմք ծառայել երաժշտական արվեստի, մաթեմատիկայի, տաղաչափության, քանակականության, հնագրագիտության համար:

Երաժշտական հնչաքանությունը հնարավորություն է տալիս լուսաբանելու մշակույթի պատմության մասը և շերտ տարբեր գիտությունների տեսանկյունից:

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ ԱՇՈՏ

Հայ Պարտադիրտության ազգային
թանգարան

ԲԱՆԱԿԵԼԻ ՄԻՋԱԿԱՅԻՆ ՆԱԽԱՄՏԵՂԵ ԶԵԿԵՐԻ
ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐ: ԵՐԻՐՔ

Հայկական լեռնաշխարհում տարածված քնակելի տների տիպաբանական վերլուծությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ գոթությունն են ունեցել և պահպանվել դրանց մի շարք հիմնական տարատեսակներ: Հայկական քնակելի տները կարելի է ստորաբաժանել հետևյալ տարատեսակների.

ա. Ըստ հատակագծային լուծումների՝ քարտնժավացին /ընական/, քարտնժավային/արհեստական/, քաղմանկյուն/անկյունոն/ հատակագծով միա-
քշիչ, կկոր հատակագծով միաքշիչ, խողը հատակագծով, նույն հսկողո-
վանութային քաղմաքշիչ տներ, ապա համլիներ:

բ. Ըստ կառուցվածքային հորինվածքի՝ ժայռափոր, գետնափոր, կիսա-
գետնափոր, քարեղեն հորինվածքով, խողը հորինվածքով տներ:

գ. Ըստ հարկայնութային՝ գետնափոր, կիսագետնափոր, միահարկ, քաղ-
մահարկ, խողը հարկայնութային:

դ. Ըստ պրակտիկ տնտեսական պահանջակի՝ անասնապահական շրջաննե-
րի տներ, ալգեզորեական շրջանների փնր, քաղաքային տիպ, եկամտաբեր
տիպ և այլն:

ե. Ըստ կենցաղավարութային պահանջի՝ մշտական և ժամանակավոր կա-
ռույցներ:

Հայկական բնակելի տան հիմնական նախատեսված ձևը զլխատունն է:
„Զլխատուն“, բնակելի միջավայրի նախական տարատեսակի ծավալաբանմա-
կան և հատակագծային հորինվածքը կենցաղավարման պահանջակի, կառուց-
վածքային-նյութեղեն և փոխկապակցված ու տրամաբանորեն ամբողջացած
խորհրդանշանային մոտեցվածքի արդյունք է:

Ուսումնասիրութայինները բույլ են տալիս եզրակացնել.

1. Հայկական բնակելի միջավայրի ձևատեսչե տարրերի մեկնաբանման
համար որպես առաջին „զրավոր“, տեղեկութային կարելի է համարել Հայ-
կական լեռնաշխարհով մեկ փոխված ժայռալեռներ-խորհրդանշանները:

2. Հայկական բնակելի տան միջավայրի ողջ համակարգը մարդու խոր-
շակի բնապաշտական պատկերացումների արդյունք է և հանդես է գալիս
որպես խորհրդանշ մեկնութայինների համակարգ:

3. Հայկական „զլխատուն“, տարատեսակի հատակագծային հիմքում ըն-
կած է տիեզերաստեղծ նախամոդ խորհրդանշա-պատկերը, իսկ ծավալաբանմա-
կան համակարգն անմիջականորեն առնչվում է բնութային ամենատարբեր երե-
վույթները մեկնաբանող խորհրդանշանների պատկերային նյութականացված շ-
խարհընկալմանը /նախամայր, երկինք-տիեզերք, աշխարհի եռաշերտ և ա-
կողմ ընկալում, կենաց ծառ, Արև և Արուսյակ, խոյ և աստված, արդ-
կինք և այլն/:

A II 84/118

ԵՂԵԳՅԱՆՈՐԻ ՇՐՋԱՆՈՒՄ ԱՏԱՐՎԱԾ ՈՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱԿԵՊՈՐԻ
ԵՐԱՅԵՏԱԿԱՆ ՀԱՏՎԱԾՆԵՐԻ ՈՐՈՇ ԱՐԱՆՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՍԱՍԻՆ

Մեր աշխատակցը նվիրված է 1990 թ. դեկտեմբերի /4. Նոյեմբերի/ և 1993 թ. /2. Գինի/ շաբաթ, Լ. Երևանի / Եղեգյանի / կատարված գիտա-
շավների նրա շին նմուշների ուսումնասիրությանը: Վերջիններս ամբող-
ջով լիարժեք վերանային են մեր կողմից և ներկայացնում են աշուղական
երգերի, սիրավեպերի և գեղջկական երգերի շատ հետաքրքիր տարրերակներ:

Գիտաշավները կատարվել են հավաքագրական նպատակով և որևէ որո-
շակի ժանրի սահմաններում նյութի զբանգման նպատակ էին ունեցել: Եղ
է պատճառ, որ աշուղական երգերի և սիրավեպերից զրկված հատվածների
քանակը թույլ է տալիս ենթադրել, որ Եղեգյանի շրջանում աշուղական
արվեստը կենցաղավարության մեջ զգալի է իր խոր արմատներն ու զանազան
է իր ավանդական դեմքը: Գիտաշավում զբանգվել են 104 երաժշտա-
օրինակ, որոնցից գործիքային՝ 29 նմուշ, երգային՝ 76 նմուշ: 70-ից
35-ը սիրավեպերից հատվածներ են՝ զբանգված 3 բանաստեղծից: Բանաստեղծ-
ներից երկուսը ծագումով հարակալապատանից են/Խոյ-Սալմաստ/, մեկը՝
քնիկ, Եղեգյանից:

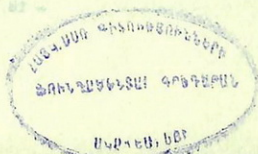
Նարեկը է նշել, որ գիտաշավներում զբանգված երգերի կատարողնե-
րը իրենց ծագումնաբանական արմատներով ըստմանում են երկու ժյուրի՝
պարսկահայերի և քնիկների: Սա նույնպես շատ հետաքրքիր նատված է ավել
երաժշտական նյութի մեկնաբանման մեջ:

Երկու գիտաշավներում գետնովան նյութը հնարավորություն է տա-
լիս համեմատել սիրավեպերի տարբեր կատարումները: Վերջիններս համե-
մատական հետազոտությունը ընդունել է մեզ հետևյալ տեղային ներհանգում-
ների.

1. Սիրավեպերի/ինչպես նաև երգված մնացյալ աշուղական երգերի/
Եղեգյանի տարբերակներում հիմնականում զանազանվում է 11/Ասլի և 2/Ե-
րամ/ և 11,6 /Աղվան Օսան/ վանկանի քանադեղծական տողերը:

2. Տողերի անդամների¹ վանկա-քանակական բնութագիրն է՝ 4+4+3,
4+3+4, 3+1+4, 5+6, 6+5:

1 Անդամը վերցվում է սինտագմայի նշանակությամբ



Աշուղական 11 վանկանի տողերը Մ.Աքսղյանը նույնպես տրոհում է վերոհիշյալ կերպով, սակայն չկապելով խոսքը երաժշտական նյութի հետ, համախ մնում է տեսական մոտեցման սահմաններում:

3. Հիմնականում սիրավեպերում յուրաքանչյուր ըստական/տաղաշափական/անդամի համապատասխանում է նույն քանակի կամ մեկով ավելի երաժշտական ամանակ, և այդպիսի հաստատուն մեղեդային ու փոփոխական փոփոխական հարաբերությունը ընդունում է իր հետ կառույց, կրկնվող և ընթացիկական վանկա-դիմական պատկերներ: Օրինակ՝ 1. Դ Դ Դ Դ | Դ Դ Դ Դ | Դ Դ Դ. Կ | 2. Դ Դ Դ. Դ | / Այս կերպը հատկապես համար է հանդիպում, Աս-լի և Զյարամում, և/:

4. Բառական անդամի սահմանները համախ անհամաժայնություն մեջ են մեղեդու տրոհման հետ: Բառական անդամի սահմանները հիմնականում խախտվում, վերաբաժանվում են մեղեդու վանկա-դիմի միջոցով, այսինքն կայուն վանկադիմական փոփոխությունը ենթարկում են իրենց ըստա-տեղական մտքի մասերը, ըստանում են տողերն ըստ երաժշտական մտքի օրի-նաշափությունների:

Ննթաղվում է, որ աշուղական արվեստում կայուն մեղեդային-դիմական կերպերը իսկապես այն տեղեկագրեր են, անոյն, և, որում ամփոփված խոսքը կենդանություն է առնում:

ԴԵՄԻՏՐԱՆՅԱՆ ԱՐԱ,

ԱՐԲԱՆԱՄՅԱՆ ԼԵՎՈՆ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ,

ՀՀԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրու-
թյան ինստիտուտ

ԽԱՀԶԱՐԸ ՈՐՊԵՍ ԵՌԱՄԱՍ ՀԱՅԵԼԱԿԵՐՊ ՍԻՄԵՏՐԻԿ

ՀՈՐԻՆԿԱԶՆԵՐԻ ՏԱՐԲԵՐԱԿ

1. Խաչքարի հորինվածքի հիմնականում մնում է հետևյալ կանոնիկ սահմաններում. կենտրոնում խաչն է, որի հիմքից տարածվում են երկու հասցեակները՝ սիմետրիկ թևեր, իսկ հիմքի տակ տեղադրված է այս կամ այն երկրաչափական պատկերը՝ առկործար 2րջան կամ եռանկյունի: Խաչի նման տիպի ձևավորում հայտնի է դեռևս խաչքարի երևան զալուց առջ, օրինակ, Դվինի հուշաշարուն-կոթողի վերին մասի թևավոր խաչում/5-6-րդ դդ./:

Դժվար չէ նկատել, որ այդ հորինվածքն իր կառուցվածքով կրկնում է մեկ ուրիշ եռամաս սխեմա, որը Հայկական լեռնաշխարհում հայտնի է

առնվազն մ.թ.ա. 3-րդ հազարամյակից: Այն ըաղկացած է երկու հայնդա-
կերալ սիմետրիկ օղակներից/համախ խոյօղերից/, որոնք միանում են աջ
կամ ալն ճևով ,ծլած,, կենտրոնական օղակով: Այս սիմետրիկ ծառայում
էր կյանքի անընդհատ նորոգման զաղախարի հետ կապված կարևորագույն
սրբազան պատկերացումներն արտահայտելու համար/Գեմիլիսիայան,1982/:
Ջարմանալի շէ, որ խաչքարում նույն սիմետրիկ հարմարեցվում է քրիս-
տոնեական աշխարհընկալման գլխավոր սրբությունը խաչին, որը ,ծլում
է,, եռամաս հորինվածքի կենտրոնից:

2. խաչքարերի եռամաս հորինվածքի կենտրոնական վարդակաձև օղակը
ծայնակցում է վաղբրոնզեդարյան եռամաս հորինվածքների համակենտրոն
շրջանների և կլոր փոսիկների հետ: /Ուշագրավ է, որ Ն.Թալինի 10-րդ
դ. մի խաչքարի եռամաս հորինվածքում կենտրոնական օղակի անդը զրա-
վում է խորշը/:

3. խաչքարերի հորինվածքում կենտրոնական եռանկյունաձև օղակ-
նօրից ամենատարածվածը՝ զազաթը դեպի վեր ուղղված քանդղաձև եռանկյու-
նին է: Գազաթից համախ քարծրանում է ձողաձև մի ելուստ, որի վրա էլ
նստում է խաչի հիմքը: Ելած եռանկյունին ունի շատ զուգահեռներ հին
աշխարհի արվեստում, դա ծնող արխետիպի ամենատարածված արտահայտու-
թյուններից է: Այն համախ է հանդես գալիս ազդերի տիպի արխետիպի նա-
մաս հորինվածքների կենտրոնական օղակի դերում: Խաչքարի նման հորին-
վածքն, ի դեպ, ունի իր վաղ զուգահեռները՝ անդղաձև պատվանդանի
կանգնած կոթողները և թևավոր խաչերը: Հավանաբար, դա է պատճառը, որ
խաչքարում նման հորինվածքը նրբեմն հանդիպում է առանց կանոնիկ փոխա-
բերիկ թևերի:

4. խաչքարի խաչի նրկու կողմերին նրբեմն պատկերվում են ափսոս-
քոքք արկու խաչ, որոնք փոխարինում են նախապա հորինվածքի արմատային
եջևու օղակներին:

5. Այսպիսով, պարզվում է, որ խաչքարի գլխավոր ազդը՝ ,խաչը,
պատարան մատնավոր մի արտահայտությունն է համենի եռամաս սիմետրիկ,
զրք անդադրված է խաչքարի ստորին մասում:

**ԱՍՏՈՒՎԱԿԻ ԿԵՐԴԱՐԻ ՊԱՐԱԳԻԳՄԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ
ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒԲԱՅԻՆ ԵՐԿԻՍՈՒՈՒՅՑՈՒՆՈՒՄ**

Իրանական գեղարվեստական գործվածքներին հայտնի մասնագետ Փ.Ա. քերմանը պարսկական զարդարավեստի զարգացման վերաբերյալ նշում է 2ի- նասանի, ժալոնիայի, Կենտրոնական Ասիայի ազդեցությունների մասին, անտեսելով անմիջական հարևանի՝ հայերի գործունեության պատմական վաս- տերը Իրանի մշակույթի, տնտեսության, դիվանագիտության աստիճաններում: Ըստ Փ.Ա. քերմանի, հայերի գործունեությունը իրանում սահմանակալվում էր միայն առևտրով և ժանյակագործությամբ/

Թերևս հայերի և պարսիկների դարավոր մշակութային փոխադարձ որոշակի ներթափանցումների ու սերտամի ճիշտ գնահատականը կարիք ունի նշանախմբաբանական վերլուծության: Առաջադրված խնդրի լուծման փորձի առիթը եղավ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի Ֆոնդերում պահպանվող մի հիդեդեցական վարագույրի /Արևելք 255/1010/ զարդանախշի նշանախմբա- տաբանական վերլուծությունը: Վարագույրը մուտք է գործել վաղարշապա- տի թանգարանից 1980 թվականին: Այն կարված է, սեփյան շրջանի/16-17-րդ դ.դ./ պարսկական մետաքսյա գործվածքից, բաց մարմնագույն հարթ գործ- ված ծոնի վրա մուգ սև գույնով ուրվագծված թալլյա մոտիվը՝ մատվակ, հիբիկ, մեղու, շախմատաձև դասավորությամբ կրկնվում է:

Մի շարք տարբերակներով գործվածքների այս խումբը իր զարդա- մոտիվը ներառել է պարսկական մանրանկարչությունից: Գործելու տեխնի- կան շատ քարդ էր, պահանջվում էր մեծ վարպետություն, նուրբ մշակ և պտորաստվում էր խիստ սահմանափակ քանակով՝ քարձր խավին և դիվանագի- տական նվիրատվությունների համար: Մեր վարագույրի վերևի մասում ավե- լացված կարմիր կտորի վրա ասեղնագործված է քննայագրի., 8/հ/Ե/ԱՏԱ/և է Վ/Ա/ԲԱԳԻՐՄ ՀԱՄԹԵՑԻ ՄՋՏՍԻ ԴԱՀՄԱԷՆ Ի Դ/ՈՒ/ՈՆ ՍԲ ՅՈՎԱՆ, ԹՎԻՆ ՌՃԻԸ /1699/ Ի ՎԱՆԳՆ ՀՈՌՈՄՍՈՒ Ս/Բ/Բ/Ո/ՅՆ ՄԻՐՏՁԻ., :

Վարագույրի քննայագրից կարևոր փաստ է փ դարի Անիի մերձակա Հոռոմոս վանքի պատմությունը ուսումնասիրելու համար, որը միջնադար- յան Հայաստանի ամենանշանավոր հոգևոր ու մշակութային կենտրոն էր: 1685 թ. վանքը ոչ միայն վերականգնվել էր Դանիել Վարդապետի ջանքերով, այլ նաև, ըստ մեր վարագույրի քննայագրի, դեպի իրեն էր ձգել Հայաստանի անգամ հեռավոր վայրերից եկած ուխտավորների:

Ջարդանախշի դիրքը որպես նշանահաղորդակցական միջոց հարցադրում է առաջ ընդունման, թե այն ինչպիսի՞նք մտային ընթացք էր առաջացնում քրիստոնյայի և մահմեդականի մոտ:

Մուսուլմանական մանրանկարչության հետազոտողները նշում են մուսուլմանական կերպարվեստի կողմից քրիստոնեական պատկերազրույթունների սխեմաների ընդգրկման փաստերը:

Ըստ Ե.Շուքրուրովի հետազոտությունների, Փիրդուսու ամենավաղ 1330 թ. , ,Շահ-Նամե, , ձեռագրի , ,Խոսրովի մուսքը՝ Շիրինի ամրոց, , հորինվածքի նախատիպը հանդիսանում է Հազաթի Ավեսարանի/Մատենադարան, ձեռ. 6288, 16, 1211 թ. Եղկող Մարգարե/ , , քրիստոսի մուսքը Ֆրուսահեմ, , հորինվածքը:

Մեր եկեղեցական վարձույրի նշանաբանաբանական հետազոտությունները պարզաբանում են, որ նրա վրա պատկերված մատուցակի նախատիպը եղել է նույն Ավեսարանի/Մատենադարան, ձեռ. 6288, 89/ մատուցակի պատկերը:

ՋՈՒՐԱԹՅԱՆ ՓԼՆՆԱ

Երևանի Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիա

ԿՈՄԻՏԱՍ-ՍՏԵՆԱԳՐԻՔՈՂԻ ԿԱՌՈՒԹՅԱՆ ՄՏԱԵՌԿՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ԶԱՆԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐ

Կոմիտասի ստեղծագործական սկզբունքների մասին հայ երաժշտագիտությունը ըստական չուրջ ուսումնասիրություններ ունի նրա երաժշտամտածողության ամենատարբեր շերտերի հետ կապված: Կոմպոզիտորի կառուցողական տրամաբանության հարցերը այս կամ այն չափով միշտ արծարծվել են հետազոտական կոնկրետ խնդիրների զիրքերից: Բայց կոմիտասյան արվեստի զեղարվեստական արժանիքների խորանիստ քննչին ու ըազմաշնչ ուղղվածությունը այսօր ևս դեռ հնարավորություն է տալիս նրանում տեսնելու ստեղծագործական մտքի կառուցողական տրամաբանության նոր, թեկուզ և մասնավոր, բայց ուշադրով արտահայտություններ: Այդ խնդրին ուղղված ներկա զեկուլցման թվանդակությունը ամբողջանում է մի քանի կետերի շուրջը:

1. Կոմիտաս-ստեղծագործողի կոնստրուկտիվ մտածողության ընդհանուր եզրերն ու նրանցում մասնավոր, ըստական ցայտուն, բայց դեռևս առանձին ուշադրության չարժանացած մի քանի դրսևորումները՝ կառված. ա/- Լադատոնայակն , ձևակազմական միջոցների/մասնավորապես, հարսանական երգերից, մեկի օրինակով/, և ք/ Ֆակուտուրային միջոցների/ղաշնամուրային

ազդերից մեկի օրինակով/ընտրության կարևորության հետ:

2. Նշված օրինակներում կառուցողական սկզբունքի ազդային տրամա-
քանական հիմքերը, որպես այդ սկզբունքի կիրառման քնականության և ան-
նկատելիության, ու զուտ գեղարվեստական-քոմանդային արժեքով արտա-
հայտվող արդյունքի կարևոր նախապայման:

3. Կոմիտայան արվեստում կոնստրուկտիվ կառուցողական մտածողու-
թյան դրսևորումները որպես 20-րդ դարի երաժշտամտածողության ուղե-
նիշներին մեկը՝ հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ընդհանուր առաջընթացում:

ԼՂՈՅԱՆ ՍԱՆԿԵԼ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՕՂԻ ՍԵՎՈՒՄՅԱՆԸ ՈՐԴԵՍ ԲԵՆԻՍՈՐ

Ջնկուցման նյութի ընտրելով դարասկզբի թատերական գործիչ, դերա-
սան և դեմիսոպ Օլի Սևումյանի ստեղծագործությունը, մեր խնդիրն է
քաջահայտել ու արժեքավորել նրա կատարած դերը ռեժիսուրայի քնազա-
վառում: Նկատելով քնդունելով պատմականության սկզբունքները, Սևումյա-
նի գործունեության անհրաժեշտ է դիտարկել պատմաշակութային ընդ-
հանուր կոնտեքստում:

Նոր դրամայի/ապարեզ գալով/ ակնհայտ է դառնում գոյություն
ունեցող թատերական համակարգի վերափոխման պատմական անհրաժեշտությու-
նը և առաջ են մղվում բրոնխիտնալ ռեժիսորների ինստիտուտը սկզբնա-
վորող գործիչներ, որոնք ժամանակակից դրամատուրգների հետ համատեղ
ստեղծում են նորագույն ժամանակների թատերական համակարգը: Այս առա-
քնությունը ասպարեզ իջած գործիչներից առանձնանում է Օ.Սևումյանը
և որպես տեսադաս, և իբրև ռեժիսոր:

1923 թ. Լույս տեսած „Ջնկուցում հայ թատրոնի ցանկալի քաղ-
փոխություններից անհրաժեշտագույների մասին“, զբոսյալ Սևումյանի
տեսական հոդվածների հանրագումարն է՝ քաղկացած հետևյալ հիմնադրույթ-
ներից. ա/ խաղացանկային քաղաքականության առաքելություն առաջնային հա-
մադրելով ազգային դրամատուրգիան, առաջարկվում է „հավաքական, խաղա-
ցանկ ստեղծելու եղանակը որպես սկզբնական քայլ“, աստիճանական զար-
գացման մասնաբաժին, . բ/ խաղացանկ կազմելու իրավունքը վերադարձե-
լով ռեժիսորին, վերջինս պայմանագրային հիմունքներով կազմում է
թատերակումբ. գ/ ռեժիսորը բեմադրական մասհաջողմը, լիեսի զադափա-
րի մեկնաբանումը հարազատորեն կարող է ներկայացնել միայն դեպասան-
կան արվեստի և թատրոնի այլ բնորոշատիքների ներդաշնակ համադրման,

գնդարվեստական անսամբլի միջոցով:

Անուամյանի ռեփորտական զործունեության ընթացքում կարելի է տարրերակել խաղաղակալին քաղաքականության երկու զիծ. առաինկ ևայն լավեր ղեկզգեկող հասարակության համար մոկոլորական Յատրոնի զազափարը որդես ճրազեր իրականազկել է 1909-1918 թթ. հիմնականում Ձուքալով-յան մոկնատրոնում, իսկ մամանակից Յատրոն ունենալու միտքը սկսել էր իրազործկել 1911-1918 թթ. Արտիստական Յատրոնում:

Իսրայելական լիցիա ըստ պահանջարկի ման երկրորդին ման առանձնահատկությունը մյուսը
պայմանավորված՝ տարբեր են եղել նաև ընթացական ակզգռանքները: Այն
միջավայրում որտեղ է ընթացական մեկ ակզգռանք, ուստի որ ընթացական
միջավայրը վերադարձվել է իրեն իրականության նմանակում, ապա միջոցա-
ռական ընթացական միջոցավայր, ըստ մի շարք վայրում ընթացական ընթացական
երկր են ընթացական միջավայրում օրինակներ, փխիկապահանք-իսրայելական
կան ներկայացուցիչներ՝ վերկենցապահ, իրենի որ իրական, սեմիտական
նշանակություն, տեղական-տարածական շրջանակում ուստի երկր:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ Օ.Սևույանը լինելով զին-
դակահան արկածախառն ինչ տեսակի, նաև առաջին հայ նորարար ռե-
մոնտաժի, ն էր հայ քեմոմոն:

ՔԱԳԱՊԿՆԵՐՆԵՐ ԶԱՄԱՆԵՆ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ԱՅԵՐԶԱՅԻՆՆ ԵՎ ԵՐԶԱՅԻՆ ՇԱՐԱԴՐԱԶԵՎԵՐԸ ՀԱՅ

ԱՊՐԵՊՈՍՏՈՍ ԳՈՒԹԱՆՆԵՐԳԵՐՈՒՄ

Գործառնեցեմք, որ հազարսն ժամանակներից մեզ հասնե խոսքի և նրաժշտության կոփածո համաձուլվածքներն են, շնչած իրենց հնչապարտանքի կերտվածքին, ունեն ընդհանուր օրինաչափություններ, որոնք բացահայտելու համար հրաժարակամ մեկ տասնյակ օրինակներից զատ ըննության ենք առել Արվեստի ինստիտուտի ժայռադարանի շուրջ կրեք տասնյակ զբաղումները, ինչպես նաև Ա.Ղևաչյանյանի խմբագրությանը և ույս տեսած 46 գործաներգերի քառագյուղական տեքստերը:

Նշված ամբողջության մեծ մասը զրո է առկա 72 քառակուսի պատկերներում և հենի ցանկանոց շախմատային երեսման խիստ տարբերվող շեղումները կոմիտասի գրառած «Լոկալ զուգանքով», որպես ավարտուն շախմատային, համեմատվել է մեր քննարկում հետ և պարզվել, որ դրանց մի զգալի մասը ամբողջության առաջ կամ այն դրվագը ներկայացնող պատկերներն է:

1 Ա.Ղանալանյան, Հայ շինականի աշխատանքային երգեր, Եր., 1937, էջ 49-99

են:

Գուծանքները: երաժշտական զոյացումները բացառաբար ընդուն են խոսքային շարադրանքից: Կոմիտասն իր ,,Լուսն գուծանքը...,, հայտնի հոգվածում քանահյուսական խոսքը արոհակել է կանչերի, հիմնատողերի և կրկնակների: Այս հիմքով մեր օրինակները ընենուց պարզվել է, որ գուծանքների խոսքի բաղադրիչները որոշակի հաջորդական կարգ չունեն և արամաքանական կերտվածք են ստանում ժամացողի կատարման ժամանակ:

Ներկա հաղորդման խնդիրն է բացահայտել կանչերի, հիմնատողերի և կրկնակների եղանակավորման կերպերն ասերգայինի և երգայինի տեսակ-յունից:

ԱՄՆՁԵՐ. Բառամբերըն արտահայտված է հո, հե, հա, օհո, արա հո և նման ձայնարկություներով: Բանաստեղծական տողերը՝ 1, 2, 3/4/վանկերից են: Բաղկացած են 1, 2, 3/4/տողերից: Եղանակավորվում են տարբերակված երեք զեռապատկերներով:

1. Միավանկ կանչեր. ա/ արտահայտված մեկ երաժշտական երկաշածիզ հնչյունով: բ/ 1ա-ի վերջում կատարվում է մինչև կվինտա վաղընթաց, երբեմն վերևի կամ ներքևի օժանդակ հնչյուններով զարդարուն աստիճանա-կան սահք կամ կվարտա և ավելի ինտերվալով վերընթաց թուխք: գ/ 1բ-ն վաղընթաց սահքից առաջ ունենում է մինչև տերցիա վերընթաց թայլ, որից էլ սկիզբ է առնում վաղընթաց սահքը՝ ընդլայնվում է նրա հնչյունածա-վալը: դ/ 1ա, 1բ, 1գ-ն ունենում են նախընթաց սեկունդացած կամ բարձր կարմանե հնչյուն:

2. Երկ, եռ, քառավանկ կանչեր. ա/ վերջին վանկը շարադրվում է 1ա, 1բ, 1գ, 1դ ձևերով, նախընթաց վանկը կամ վանկերը ձգվող հնչյունից ցած, տարբեր ինտերվալային համակարգման մեկ կարմանե հնչյունով: բ/ վանկերից յուրաքանչյուրը եղանակավորվում է 1ա, 1բ, 1գ, 1 դ ձևերից մեկով: գ/ վանկերից յուրաքանչյուրն արտահայտվում է 2-5 կարմանե, երբեմն վերևի կամ ներքևի օժանդակ հնչյուններով շրջազարդված վաղըն-թաց աստիճանական սահքով:

3. Արտասանվող երկ, եռ, քառավանկ կանչեր, որ երբեմն ազուցվում են կանչերի 1 և 2 տիպերի ավարտներին:

ՀԻՄՆԱՏՏՈՂՆԵՐ. Սրանք ամենատարբեր քովանդակությւն երկտող, եռատող, քառատող կառույցներ են կամ բազմատողեր են, որոնք 1 առ 1, 1 առ 2, 2 առ 1, 2 առ 2, 2 առ 3 և, ալև, ընդմիջվում են կանչերով, կրկնակներով կամ դրանց տարբեր գուգորդումներով: Տողերից յուրաքանչյուրը բաղկա-ցած է ազատ շարադրանքներում՝ 3-10, երկտող, եռատող, քառատող կառույցնե-րում 5-8 վանկերից: Թե ազատ, թե կանոնավոր կառույցներում հիմնատողե-րը հանգավոր են: Եղանակավորվում են տարբերակված երկու զեռապատկերնե-րով:

1. Անխառն ասերգի կերպ՝ ա/ վանկերից յուրաքանչյուրն արտահայտվում է նույն բարձրությունն ունեցող կամրաստև/տևողությամբ 1:1, 1:2-ի հարաբերությամբ /մեկ հնչյունով: Վերջնահնչյունը համախ կանչերի 1ա, 1բ կերպերում է շարադրվում: ց/ 1ա կերպի սկզբի 1-2 հնչյունները շարադրվում են հաջորդներից մինչև կվարտա ցած՝ տարբեր համակարգման մեջ: գ/ վանկերից յուրաքանչյուրն արտահայտվում է տարբեր բարձրությամբ, մինչև տերցիա հնչյունածավալում, մեկ/տևողությամբ 1:1, 1:2 հարաբ. /հնչյունով/ վերջնահնչյունը նույնն է ինչ 1ա-ում/:

2. Երգայնացված ասերգի կերպ, 1ա, 1բ, 1գ կերպերում վանկերից 1-2-ը/հազվադեպ 3-ը/ եղանակավորվում են 2-3 տարբեր բարձրության հնչյուններով:

ԱՐՆԱՆՈՒՄ՝. Բովանդակում են եզներին ուղղված հորդորներ, վաղաքշական արտահայտություններ, նաև կանչերին հատուկ ձայնարկություններ: Լինում են միատող, երկտող, եռատող, ըստատող հանգավոր կառուցվածքների: Տաղերի վանկերի քանակը նույնն է ինչ հիմնատողերին: Եղանակավորման երկու կերպ ունեն.

1. Գրեթե ոչնչով չեն տարբերվում հիմնատողերի եղանակավորումից: Միակ տարբերությունն այն է, որ ծավալվում են հնչյունածավալով ավելի ցած ուղորանքով: Սրանք կրկնակներում գերակշռող են:

2. Ունեն զուտ երգային շարադրանք, երբեմն խառը մետրական շարքերակաությամբ: Տիպական օրինակներից է „Լոռվա գութանների, չորրորդ մասը:

Այսպիսով, կանչերի, հիմնատողերի և կրկնակների զնապատկերային վերլուծությունից պարզվում է, որ դրանք գութաներգերում, մեծով մասամբ, սկզբնամասերում ասերգային, վերջնամասերում վարդապետական, երբեմն օժանդակ հնչյուններով գեղազարդված երգային կառույցներ են, որոնք ղեկամիկ լարվածություն ու հագեցվածություն են հաղորդում նրանց:

ԲԱՐՅԱՆՍԻՆ ՎԱՀՐԱՄ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ԳՐԳԵՐԻ ԵՎ ԱՐԳԵՏՆԵՐԻ ՀՈՐԻՄԱՆԴՆԵՐԻ ՓՈԽԱՆՑՄԱՆ
ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Գորգարվեստի ուսումնասիրության սլափության մեջ կնժողոտ են մնացել նրա ամենահիմնական հարցերը, այն է՝ միմիայն այդ արվեստին հատուկ և քացառիկ հարուստ, անհաշիվ հորինվածքների առաջացման և դրանք փոխանցման, կրկնօրինակման խնդիրները: Ուսումնասիրության համար ավել

լի մտադիւի ժամանակատեղանում՝ վերջին մեկուկես դարում թվում է, հարցն ավելի պարզ է, Խորապես նւ գորգային հորինվածքների փոխանցման երկու եղանակներ. առաջինը՝ ավանդականը, ժողովրդականը, երբ նոր հյուսվելիք գորգի համալ նախօրինակ է ծառայել ավելի հին գորգը, որից հանգույց-հանգույց կրկնօրինակվել է նորը: Այս դեպքում նոր ստեղծվող գորգի հորինվածքի հարգատույժունը նախօրինակին կամ նրա ոճական, զարդածների հարստութունը թելադրված է գորգագործական օջախում պահպանված նախափայտ գորգերի քաղմատնախութունից, որոնք հնարավորութուն են տվել խառնակելու ավելի քաղմատնակ զարդանկարներ. մյուս կողմից առանձին գորգագործ վարպետներ իրենց երևակայութեամբ զգալիորեն հարստացրել են դրանք, քայց վերջիվերջո հենց իրենք էլ անճանաչելիորեն ձևափոխել, վերինաստավորել են համալ դարերի պատմութուն ունեցող զարդանկարները, դրանց հետացնելով իրենց քուն իմաստներից:

Երկրորդ եղանակը կապված է 19-րդ դարի կեսերից, վաճառահանման շուկաների և գորգերի գործման նոր, ալրանցային արտադրութեան ձևավորման ընթացքի հետ, երբ հասկացան Պաքկատտունում, Փուրքիայում, Մերձասիոյ կրեւէջում և Կովկասում ստեղծվեցին ապագա գործարանների և մանուկատարների ըջիշները, թղթի վանդակապատ, բարձրների, վրաստեղափոխելի և վերամշակվեցին արեւմտյան շուկայում ավելի մեծ պահանջարկ ունեցող գորգանկարները: Ժամանակակից հասկացողութեամբ՝ առաջացավ գորգանկարչների մասնագիտութունը, որը նպաստեց արեւելյան գորգերի նկարների ավելի մշակված, ալրանցային սեսքի ձևավորմանը, քայց գորգագործին առաջ քանվորի վերածելով, գորգարվեստից գրեթե քացառեց ստեղծագործականը, ավանդականը և այդ եղանակով ստեղծված գորգերը կորցրեցին իրենց կապը ավանդական արվեստի հետ, որն իրենց զբաղւոյթի յան և էութեան հիմնական մասն էր կազմում:

Այստեղից էլ՝ քնդրի ողջ դժվարութունը, որովհետեւ պարզ է, որ առանձնապես բարդ օրինակները չէին կարող կրկնօրինակվել ավելի հին նմուշներից, այդ պրոցեսի դժվարութեան և քիչ արդյունավետութեան պատճառով, իսկ հիշողութեան միջոցով՝ առավել ևս, քանի որ այդ դեպքում առկազն մեկ սերնդի ընթացքում գորգանկարները անճանաչելիորեն ձևափոխվելով գնում են դեպի անկում:

15-18-րդ դարերում ստեղծված գորգերի հորինվածքների տիպաքանական քննութունը ցույց է տալիս հրաշալի ձևավորված արդյունադործական օջախների առկայութունը, պատմականորեն առաջացած ամբողջական դպրոցների գոյութեան փաստը: Անշափ բարդ կառուցվածք, քաղմահագր մոտիվների սերտ միաժուլվածք ունեցող գորգանկարները հյուսվել են մի կողմից անթերի թվաքանական, երկրաչափական հաշվարկների, գունային կա-

Նոյնների կատարյալ իմացութեան հիման վրա, մյուս կողմից՝ ստեղծագործական մտքի թռիչքներով և թեթևութամբ, որը քացառում է ֆիքսված, թղթե նախօրինակների միջամտութիւնը: Խոսքը վերաբերում է հատկապես , անտողիական, և , լարսկական, կոչված մեծադիր գորգերին, որոնց ստեղծման աշխարհագրական սահմանները մենք մասամբ համընկնում են զամական աղբյուրների վկայած այն կենտրոններին, որտեղ գորգագործութեամբ զբաղվող հիմնական քնակչութիւնը հայերն են եղել, Արփա, Ռաշադ, Կեսաբիս, Գիրդիս, Դուլա, Բալրիզ, Խալահան, Հերաթ և այլն: Այդ կենտրոններում գորգագործութիւնն ասես ծագում է միանգամից, արդեն կատարելապես մշակված տասնյակ և հարյուրամոր նախատիպերի հիման վրա և գործվել ու ամբողջ ընթացքում չի ենթարկվում նշանակալից փոփոխումների:

Նույն դարաշրջանի ավելի արխայիկ հորինվածքները՝ խնդիրն անհամեմատ քարոզ է: Առաջավորական և կովկասյան, իմաստակալի վիշապագորգերն ու հարակից հորինվածքները հենց այդ ընթացքում, ասես, զոհվելով ավելի կայուն գորգանկարներից, ենթարկվում են տարեքային փոփոխութիւնների, երկու դարից էլ կարծիք մամանակահատվածում կորցնում իրենց ավանդական կառուցվածքի և զարդանքի զգալի մասը, աղմուկում, մի կողմից՝ տեղայնացվելով լեռնային գորգագործական օջախներում որպես ավանդական քնդոշ արտադրած ունեցող գորգային հորինվածքներ, մյուս կողմից՝ վերանալով աստիճանաբար, իրեն գորգագործութեան զարգացման մի երկարատև փուլի՝ արամքանական արդյունք:

Մեզ թվում է, որ նման հարցադրումը կարող է մոտ ապագայում լույս սփռել գորգանկարների առաջացման և փոխանցման կնիքա խնդրի վրա, և չարժի շտապել հետագա եզրակացութիւններ անելու համար:

ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ ՃՈՐԾԱ

ՀՀԳԱՍ Հնագիտութեան և ազգագործութեան ինստիտուտ

ՀԱՅ-ԽՐԱՆԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԿԱԴՐՈՒՄ ԸՍՏ ԱՐՏԱՇԱՏԻ
ԿՆՁԱԿՐՈՇՄՆԵՐԻ

Արտաշատում հայտնաբերված նյութերի շարքում իրենց քացառիկ արժեքով և տեղեկատվութեամբ աչքի են ընկնում պեղված արքիվներից հայտնաբերված կապի կնքագրողները: Դրանք կազմում են հեղինակական աշխարհում զանված կնքագրողների ամենահարուստ հավաքածուներից, որոնք տարբերութիւն մյուսների, արևմտյան և արևելյան երկրները ներկայա-

նում են միասնաբար: Կնքադրոշմների մի մասն իր թեմատիկայով կապվում է իրանական աշխարհի հետ: Օրինակ, գերիների պատկերը, որոնք ներկայանում են Պերսեպոլիսի զանազանի պատի վրա քանդակված սոգդերի տարազով, թագավորի որսի թեմայով տեսարանները, հեծյալի հաղթական մեծամարտը հեպտոսի /հուլիսի/ հետ, աստվածային ինվեստիտուրայի պատկերները՝ հերակլի դիքքով, ինչպես նաև կենաց ծառի երկու կողմում կանգնած ալեքի, քեամոր սփնքսի, տաքեր կենդանիների պատկերները և այլն: Դրանք քանդակված զինվորականի սիրված թեմաներից են:

Ալեքսանդրյան շրջանում կայսրության մեջ մտնող ժողովուրդների գեղարվեստական ավանդները սխեմատիկ են և ձևավորված խիստ կանոնացված՝ կայսերական, պաշտոնական արվեստի միացյալ ոմ, որը սահմանափակում էր ստեղծագործողների ազատությունը և նպաստում գեղարվեստական դարձումների համահարթեցմանը: Թեև այդ ոմի մեջ գերազանցողը բուն պարսկականը չէր, սակայն, այդ արվեստի գործերը, անկախ նրանից, քե որ երկրում էին ստեղծվել, ստանում էին յուրահատուկ պարսկական երանգ: Համալս դրվար է լինում որոշել դրանց ծագումը: Վերոհիշյալ կնքադրոշմները դրա ապացույցն են: Կոնստանտնուպոլիսի թագավորական պալատի կնիքները, հայկական են: Ընդհանրապես նման թեմաներով քարե և ավազե կնիքներ շատ են հայտնաբերվել Հայաստանում: Այնուհետև, հայ թագավորները և վերնախավը հազել են պարսկականի, մեդականի նման տարազներ, նույնիսկ, հելլենիստական և ուշ անտիկ շրջանում, շնչած հելլենիստական մշակույթի ազդեցությանը: Այդ են վկայում, ընչպես օտար աղբյուրները, այնպես էլ հնագիտական հայտնագործությունները/կավե արձանիկները, նեմրոթյեռան քանդակները և այլն/: Դա քնական է, քանի որ հայերը, պարսիկները և մեդացիները ապրում էին ընդհանուր միջավայրում և սերտ հարաբերությունների մեջ էին միմյանց հետ: Ալեքսանդրյան ավանդները շարունակվել և զարգացել են նաև պարսկական և սասանյան շրջաններում: Արտաշատի կնքադրոշմները հայտնաբերվել են մ.թ.ա. 2-րդ դ.-մ.թ. 59 թ. շերտում, սակայն վերոհիշյալ կնքադրոշմներից մի քանիսը, անկասկած, պատկանում են ավելի վաղ շրջանի, հավանաբար, մ.թ.ա. 4-3-րդ դդ. և երկար ժամանակ օգտագործման մեջ են եղել: Կնքադրոշմները մեկ անգամ ևս ցուցադրում են Հայաստանի քաղաքական, առևտրական և մշակութային սերտ կապերը Պարսկաստանի և Մեդիայի հետ:

ՀԱՏՎԱԿԱՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԼՈՒՍԱՆՅԱՑԻՆ ՆՇԱՆՆԵՐ

Հայկական ձեռագրերի նկարագրողումների կարգում կարևոր տեղ է զբաղեցնում լուսանցագրող՝ մի քաղաղամաս, որը ունի շատ անգամ քնորոշ, իսկ առանձին դեպքերում որոշիչ նշանակություն ձեռագրի տեղայնացման կամ քվադրման հարցում:

Գրքերի լուսանցքները հարդարելու սովորությունը հատուկ է տարբեր ժողովուրդների զբաղող մշակույթին, ընդ որում գոյություն ունեն քաղում տարբերակներ, որոնք հատկանշվում են ամեն ազգային արվեստին հատուկ ձևերով ու քվանդակությամբ:

Հայկական ձեռագրերում հանդիպում ենք լուսանցքները զարդարելու մի քանի տեսակների՝ ա/ լուսանցային նշաններ, ը/ խորհրդական պատկերներ, զ/ տեքստը լուսաբանող նկարներ, որոնք իրենց կարգին ունեն առանձին տեսակներ:

Տվյալ հաղորդման մեջ մենք կանդաղադնանք միայն լուսանցային նշաններին, նրանց ձևավորման ու զարգացման հարցերին: Այդ տխրի նշանները հատուկ են միայն հայկական ձեռագրերին, իսկ երբեմն հանդիպող ալլալեզու ձեռագրերում՝ արդյունքն են հայկական նախօրինակի կամ հավատարմի աշխատանքի առկայությանը:

Լուսանցային նշանները զբաղում էին ձեռագրի առանձին գլուխների կամ տեքստի հատվածների սկզբներում, գլխատառերի կողքին/կամ զուգընթաց/, որոնց կենտրոնում էր տվյալ հատվածի կամ գլխի թվահամարը, արտահայտված թանկերով:

Հնագույն ձեռագրերում այդ լուսանցային նշանները ներկայացված են պարզունակ լակոնիկ ձևով, շատ անգամ օղակի տեսքով: Հետագայում այդ օղակին ավելացվում են զարգ տերևազարդեր, իսկ հետգհետ տերևազարդերը շատանում ու քաղաղում են, ձգվելով օղակից վերև ու ներքև: Օգտագործվող զարդերի մեջ գերիշխում են արմավատերևներ, տարբեր տիպի հյուսվածքներ, ավելի ուշ՝ նրանց հետ միահյուսվում են թարբեր տիպի կենդանակերպ ու թռչնակերպ էակներ:

Գլխի ձևավորման արվեստի զարգացման ընթացքում լուսանցային նշանները կրել են զգալի փոփոխություններ, սակայն անփոփոխ է մնացել նրանց կազմվածքի հիմնական ձևը, հիմնական սխեման:

Ոճական առումով լուսանցային նշանները սերտ կապված են տվյալ

մանրամասնաբանական դպրոցի հիմնական ոճական առանձնահատկությունների հետ: Եվ քանի որ Հայաստանում ժի-ժի դդ. հանդիսանում են ձևազրկերի նկարագրողական արվեստի ամենածաղկուն շրջանը, ապա լուսանցային նշանների լավագույն նմուշները նույնպես ի հայտ են գալիս ավել ժամանակահատվածի հուշարձաններում:

ՀԱՍՏԱՅԵՆ ՍՈՒՐՄԱԴ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ԷԶՄԱՆՆԻ ՇՈՂԱԿԱՆ ՆԻՆԴՆԵՐԻ ԽՈՒՄՆԻ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՁԸ

Հայաստանի ուշ միջնադարի զմբեթավոր դահլիճների շարքում առանձնահատուկ տեղ է զբաղում Էջմիածնի/Վաղարշապատի/ Շողակաթ եկեղեցին: Այն, ըստ Միմեոն կաթողիկոսի վկայությամբ, կառուցել է տահալա Ա Նդեսացի կաթողիկոսը/զահակալն է 1691-1705 թթ. ըսկան ժամանակամիջոցում/ , Սա չինեաց զտաճարն Շողակաթ կոչելոյ ի հիմանէ գեղեցկաշար վիմօք ընդ զանգակատանն և ընդ ամենայն շինուածոյ ներքին՝ արդեամբք Շոտ-թեցի Աղամալ իշխանին, և Սեփյան, ելնելով Շողակաթի հասակագծային հոթիտաօցից, հայ Շարժարաբեռութեան հետզոտողները/Սոճոկարսի, Վ. Հարությունյան, Ս. Մանգակյան/ այն համարում են 7-րդ դ. եկեղեցու հիմքերը վրա 1694 թ. կառուցված: Սոճոկարսին նշում է, որ վաղ միջնադարում հայկական առաջին զմբեթավոր դահլիճներում , սկզբնապես զմբեթը, հալանացը, զբմում էր, ինչպես և զմբեթավոր քաղիլիւններում, աղոթարարի կենտրոնում, որի հետևանքով խորանը և ավանդատները ընդգրկող արևելյան կնք արևմտյանից ավելի երկար էր, ինչը կարելի է տեսնել, օրինակ, Վաղարշապատի Շողակաթ եկեղեցում՝ 1694 թ. կառույցում, որը արհեստն է, դեռ 1923 թ. հայտնաբերված կարծիքով, 7-րդ դ. հասակագինը, :

Իրավամբ, Շողակաթում զմբեթը ըարձրանում է դահլիճի միջա մեջ-տեղում, ներս գույգ որմնամույթների միջև ձգվող կամարներով ստացվող զմբեթակիր քառակուսու վրա: Այն իր հասակագին համաչափություններով նույնպես տեսչվում է ոչ թե 9-14 դդ. Նույնատիպ եկեղեցիներին, այլ վաղ միջնադարյան հուշարձաններին: Հայկական դասական զմբեթավոր դահլիճների՝ Պողոսի ու Արուսի տաճարների լայնութեան ու երկարութեան հարաբերությունը երկուսի մոտ էլ կազմում է 1:2,1 և միշտ այդ հարաբերությունը/առանց սրահի/ առկա է նաև Շողակաթ եկեղեցում: Մինչդեռ 5-11-րդ դդ. զմբեթավոր դահլիճներում այն հավասար է 1:1,6, իսկ

12-13-րդ դդ. այն նվազում է մինչև 1:1,4 և 1:1,3 զգալի հետևանքով 7-րդ դ. նախափոփերի համաչափություններին:

Շողակաթ եկեղեցին ըստ հաշվազանի 7-րդ դ. զմբեթավոր դահլիճների շարքում դասելը Գ.2ուցինաշվիին անվանել է ,տարօրինակ,, և զրեւոր խոսել նրանում 17-րդ դ. ,նախնական հնագույն ձևերի պահպանման մասին համենայնդեպ անկարելի է, զրա համար :կենրև ասացույց չունենալով,,:

Շողակաթ եկեղեցին հնագույն զմբեթավոր դահլիճի վերակառուցում էինելու ժամանակն ասացույցը զանվում է նահապետ կաթողիկոսի պատվերով 1698 թ. Կաղարշապատում զրված ,հայսմավորքի,,հիշատակարանում /տաճամ անտիպ/, որտեղ որոշակի նշված է, որ կաթողիկոսը ,ն թուին 6667/1695/ նոր ի հիմանե վերստին նորոգեալ/ընդոճումն իմն է/կառույց զեղեցկատիւ յորինուանծոջ զտաճարի Շողակաթին,,: Ահա այս անվանելի պատմական տեղեկությունը ժշտում է հուշարժանի կառուցման թվականը և միանգամայն հավաստի է դարձնում Շողակաթ եկեղեցին վաղ միջնադարյան զմբեթավոր դահլիճի հիմքերի վրա կառուցելը/ընտելանարար կրկնելով հնագույն հատակազինը/:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՏԱՆ ՄԱՐԳԱՐԻՏ

Երևանի նոմիտաի անվ.կոնսերվատորիյ

ԳԵՂԱՐԿԵՏԱՍԱԿԱՆ ՀՈԳԵՐԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄԸ ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺԵՏՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԲԵՐ ՊԱՏՄԱՇԵՐՋԱՆՆԵՐԻ ԴԻՐՔՆԵՐԻՑ /19-20-րդ դդ./

Պատմական հարուստ ավանդույթների վրա խարսխված այ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության ինքնատիպ նկարագիրն իրավունք է տալիս դիտել անցած ուղին զեղարվեստական հոգեբանության սկզբնավորման և զարգացման դիրքերին:

Գիտակցականի և ենթափառակցականի, անհատականի և հասարակականի, սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ աշխարհաըմբռնման, ազգայինի և աշխազգայինի աղբյուրների և փոխներգործման արդյունք հանդիսացող զեղարվեստական հոգեբանությունը հնարավոր է դիտարկել լայն համայնապատկերում՝ պատմաշրջանից մինչև անհատական:

Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությանը քնորոշ զեղարվեստական հոգեբանությունը պատմական ընթացքի մեջ դիտելու այս առաջին փորձը նպատակ ունի պարզելու նրա կապը կոնկրետ պատմաշրջանի հասարակական հոգեբանության, ժառանգված և յուրացված հատկանիշների, երաժշտության ներքին պո-

տենցիայի և արտաքին գործոնների հետ:

Մեկուսացման հաղթահարումը համընդհանուր /սովոպական/ քաղաքակրթությունից, որ անդի ունեցավ 19-րդ դարում, հիմք դարձավ և սկզբնավորեց գեղարվեստական մի նոր հոգեբանություն: Ահա ինչու, ադամեկապես նվիրական գեղարվեստական հոգեբանությունը հարող առաջին հայ երաժիշտները /Տ.Ձուխաշյան, Ա.Միկուլի, Գ.Կորզանով, Ս.Էլմաս/իրենց ստեղծագործությամբ հանգեցին պատմականորեն լուրջ նվաճման: Իսկ ազգային հենքի վրա երաժշտության զարգացումը /Բ.Արա-Մուրզա, Ա.Եկմալյան, Ն.Տիգրանյան/ և Կոմիտասի կողմից ամբողջացված ազգային կոնցեպցիան ծառայեցին գեղարվեստական ուրույն հոգեբանության ստեղծմանը:

Դասական արվեստի հարուստ փորձի և ժառանգած ավանդույթների, դարձրձանի արվեստի տողը և հեռանկարային միտումների յուրացումը և իմաստուն մեկնաբանումը, ազգային ըմբռնման նոր մակարդակի հաստատումը Արամ Խաչատրյանի և Նրա հիմնադրած կոմպոզիտորական դպրոցի կողմից նոր թրակ հաղորդեցին պատմաշրջանի հայ գեղարվեստական հոգեբանությանը:

1960-80 թթ. ստեղծագործող երաժիշտների ինտելեկտուալ և մասնագիտական տեսադաշտի ընդլայնումը, ժամանակակից առաջադեմ աշխարհի հետ համաշափ քայլելու կարողությունը, գեղարվեստական նոր արժեքներին հաղորդակցվելը, ավանդական և ավանգարդային միտումների սինթեզման եռանդուն իրականացումը ոճական նոր ուղղությունների ընկալումն արտացոլում են գեղարվեստական հոգեբանության այսօրվա էական տեղաշարժերը:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՑԱՆ ՎԱՐԱՋՊՆՏ

Սրենանի ճարտարապետաշինարարական
ինստիտուտ

ՄԵԾ ԵՂՆՈՒՄԻ ՔԵՄԱՅԻ ԱՐՏԱՅՈՒՆՈՒՆԸ ՃԱՐՏԱՐԱԳԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ժողովրդի պատմական անցուդարձերը տարբեր միջոցներով են արձանագրվում: Այդ միջոցներից մեկն էլ ճարտարապետությունն է:

Հայ ժողովրդի պատմության ամսոռաց իրադարձությունը Օսմանյան Թուրքիայի կողմից 1915 թ. իրականացրած ցեղասպանությունն է, 20-րդ դարնսկզբի ոճրագործությունը, որի 80-ամյակը նշվեց Մայր Հայրենիքում և սփյուռն աշխարհի:

Հայոց Մեծ եղբուհի թեման արդի հայ ճարտարապետության մեջ ստեղծագործական մարմնավորում ստացավ ճարտարապետությունը հատուկ արտահայտամիջոցներով, տարբեր ուղղակի ողներում հանդես բերելով զբաղվա-

րական ու մարտարալետա-զնդարվեստական հետաքրքիր լուծումներ:

Ըստ բովանդակութեան դրանք ենթաթմանվում են երկու խմբերի.
ա/ եղևնի զոհերի հիշատակը հավերժացնող.

բ/ հերոսամարտերը պանծացնող:

Ձեկուցման մեջ նշված թեմաներով իրականացված հուշակոթողներից դիտարկվում են առավել նշանավորները, փորձ է արվում ներկայացնել դրանց մարտարալետա-զնդարվեստական արժանիքները:

ՂԱԶԱՐՏԱՆ ՄԱՆՅԱ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

„ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՎՈՐԶԻ ԽԱՀՎԱՌԸ,“

/հաստատվում է, ժամանակը, արվեստը/

„Գրիգոր Լուսավորչի խաչվածը,“ հայ միջնադարյան ասեղնագործության պահպանված ամենահին աստղծագործությունն է/Էջմիածնի վանք, Ալեք և Մարի Մանուկյան Գաճաժություն/: Նրա վերապրութիւնները տեղ են գտել հայ արվեստին նվիրված ուսումնասիրութիւններում: Այն մասնավորապես զրաւել է հայ արվեստի երախտավոր Գարեգին Հովսեփյանի ուշադրութիւնը, որը խաչվածին առանձին հոդված է նվիրել, առաջին անգամ ներկայացնելով նրա եկադրագրութիւնը, պատմական նյութերի նորովի մեկնաբանումները, ինչպես նաև՝ իր ենթադրութիւնները:

Ն.Ս.Օ.Տ.Տ. Վազգեն Ա Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի հանձնարարութեամբ վերականգնելով և պահպանման երկարատև աշխատանքներ կատարելով խաչվածի վրա, հետքավոր դարձավ պատմական փաստերի, գեղարվեստա-տեխնիկական կողմերի ուսումնասիրութեամբ նորովի մեկնաբանել այդ տաշանդավոր ասեղնագործության գիտական ու կատարման վայրը:

Խաչվածի հետ կապված պատմական տվյալները մեզ են հասել 1441 թվից, երբ կաթողիկոսական աթոռը Սահյ նորից տեղափոխվեց Էջմիածին: Այդ ժամանակներից սկսվում է խաչվածի արկածային կյանքը, ընդգրկելով աշխարհագրական մեծ տարածք, որն ավարտվում է նրա նորից էջմիածնում հանգրվանելով:

Խաչվածը Գրիգոր Լուսավորչի Աջի հետ ազգային խոշոր սրբություններից էր, ուներ ծագման հնագույն ավանդութիւն, հետաքրքիր կենսագրութիւն, որոնց հայտնի էին 15-րդ դարի հոգեդրականներին:

Խաչվածի ասեղնագործական քանի տեխնիկան, կատարման արտակար սրբութիւնը, գեղանկարչական ջարժը որակը այս աշխատանքը դուրս են բերում մոդուլդական և գեղչկական ասեղնագործութեան շրջանակներից: „Գրի-

գործող Լուսավորչի խաչվառը,, Արևելյան Հայաստանի քաղաքային արհեստավորութեան, ավելին՝ պալատին կից գործող ասեղնագործական արվեստանոցի արտադրանք է:

Ուսումնասիրությունները հնարավոր դարձրին կատարել մի շարք ենթադրություններ.

,,Գրիգոր Լուսավորչի խաչվառը,, կատարման ժամանակը արձանագրութեան 1418 թվականը չէ, այլ՝ 1215-1251 թթ., երբ կառուցվել է Անիի Տիգրան Հոսնեցի Գրիգոր Լուսավորչի անվան եկեղեցին: Այն ասեղնագործվել է Անիի պալատում և թագուհու կողմից նվիրաբերվել նորակառույց եկեղեցուն, որը քացառիկ չէ թագավորական ընտանիքի անդամների նվիրատվությունների շարքում:

,,Գրիգոր Լուսավորչի խաչվառը,, ասեղնագործական արվեստի գլուխգործոց է, հայոց հոգեւոր և նյութական մշակույթի փառավոր ասեղնագործական ստեղծագործություններից մեկը: Այն իր պատվավոր տեղն է գրավում այնպիսի արժեքների շարքում, ինչպիսիք են ,,Հավուց Թադի Ամենափրկիչը,,/փայ, 9-րդ դ./ և ,,Խառակերաց սուրբ Նշանը,,/ոսկերչություն: 1300 թ./:

ՂԱԶԱՐՅԱՆ ՎԻՏԵՆ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՇԲՋԱՆԱԿԸ ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ 2 ՆՆԻՐԻ ՆԱԲՐՆԵՐՈՒՄ

1. Ըստ Ռ.Առնհայմի, նկարի շրջանակի դերը կապված է ,,Փիգուրա Փան,, հարաբերութեանը հատուկ հոգեբանական օրինաչափությունների հետ: Բառն առնչված է ,,շուրջ,, արմատից բխող ,,շուրջանակի,, բառի հետ, որի դեպքում շատ մասնավոր է դառնում Վերածննդից ի վեր կարծված շրջանակի կապը լուսամուտի պատկերին, որի միջից երևում է անվերջ կամ սահմանափակ մի աշխարհ: Միջնադարյան մանրանկարչության մեջ շրջանակը եւս զատված է Ֆոնից, քայց ոչ ինչպես լուսամուտով, այլ պատկերն ընդգրկելով/զերմ. Այնժամասունգ/:

2. ,,Էջմիածնի Ավետարանից,, /989 թ. Մատ. 2374/ մինչև Ժ. դ. Լիլիկյան ավետարանիչների որոշ նկարներում ուշ անտիկ արվեստի ազդեցությամբ /սարկոմազներ, համաշխարհային օրացույցներ, անտիկ հեղինակների դիմանկարներ/ ավետարանիչները ներկայացված են սյուների միջև, կանգնած կամ նստած՝ Էջմիածնի Ավետարան, մատ. 7787 Ավետարան/Ժ. դ./, Սեբաստիայի Ավետարան/Մատ. 311, ԺԱ-ԺԲ դդ. և այլն/:

մարդ կամ տիմանով և կամ առանց տիման, սյուները նմանեցված են մարմարի, կաննելյուրների, կամ էլ վերամյան նախշազարդ երկզի: Առաջինը կարելի է համարել վաղ բյուզանդական արվեստան, երկրորդը՝ իտալանդական ավանդույթ /օր. Զալցբուրգ, ձեռ. 800 թ., Նոդաքս Միլնթա-նիտա/:

3. Ավետարանիչների մի շարք պատկերներ պեղեցված են ուղղանկյուն-նաձև պարզ շրջանակներում, որոնք կամ մի նրկով են, կամ՝ գուգընթաց գույներով ու գծերով, օժտված ակրոստիխոսով, և, եղջյուր, /կամ ոչ /վաղ շրջանում քնորոշ է Փոքր Հայքի և Տարոնի մի դ. ձեռագրերին/:

4. Երջանակների մեծ մասը /մի դ. սկիած/ ղցված է խաղաղության հյուսվածքազարդերով, տեղազարդերով և անկյուններում՝ հանգուցներով, սկապիկներով և ունի ակրոստիխոսներ, որոնք կամ անկյունա-գծային են, կամ շեշտում են հորիզոնական և ուղղահայաց ուժային պեր-ցեպտիվ ուղղությունները: Այս տիպի շրջանակները, հասցած հարթապատ-կերայնությանը, ևս բյուզանդական պատ է համարել: Երանց ձևավորումը /քարզ և պարզ տեսակներով, հյուսվածքներով, երկաթներով ու վարսաղ-ներով, արմավիկներով, և, եղջյուր, ակրոստիխոսներով և աղյւն/ արդեն հատուկ էին ուշ անտիկ խմանկարներին և իսկիննային արմանկարներին, ինչպես նաև փղոսկրյա կամ մարմարյա հարթաքանդակներին, դիտելիս ին, տուփերին: Սրանք արդեն որպես շրջանակներ, պատկեր կազմակերպում են հիմնականում ուղղանկյան մեջ և շեշտում նրանում պերցեպտիվ ուղղու-թյունները: Սրանք ավելի ներդաշնակ են հայկական և բյուզանդական, ավելի հրահրիչ /evocative / իտալական, անգլո-սաքսոնական, կարուինգ-յան, նախագոթական ձեռագրերում: Ինդ-որում նշանակալի դեր են խաղում գույնի մոդելումը և գունեղանքները:

5. Կլիկիայում տարածված են նաև շրջանակներ՝ բնականով զու-նավոր քարերի տեսքով, դա՛ Եղ. երկրորդ կեսից հատուկ էր փղոսկրյա դրոշ դիտելիներին՝ կրկնապիս տեսարաններով, և ավելի ուշ՝ մասնատուփե-րի, էմալ և պատկերներով: Կլիկիայում ոսկին և ակնեղներ համախ գուգորդ-վում էին լանձը, վառ գույների հետ:

Շրջանակներն աչառիկ երբեմն /հատկապես նորույնիցան շրջանում, սկսած և, ևստակի Ավետարանից, երուսաղեմ, 2565, 1260-70-ական թթ. մինչև Հովհաննես Արքեպիսկոպոսի Ավետարանը, Մատենադարան 197, 1287 թ./ ընդունում են քարոկելոցի, գծեր՝ գծային գալարներով, ոսկի, կարմիր ընծյուղներով և քեղիկներով, որոնք դուրս են գալիս շրջանակի հիմ-նական ուղղանկյունից, որն իր հերթին ձևավորված է քառ 4 կեսի, նման շրջանակները շերեւ ներշնչված են գոթական ԺԳ դ. երկրորդ կեսի գալա-

ըրէն ակզընատառերից: Երջանակի հիմնական ուղղանկյունից դուրս եկող գալարները սահուն կերպով ներդաշնակում են պատկերների ներսի կորերով և անկյունագծերով զետեղեցան շարմիչ ուժեղին: Գծա-տեսանքին հարուստ փոխադրերով թշուրմերով ձեռք է բերվում ղիսմիկ հավասարակշռութուն /Գիտ.Մոնդրիան/:

ԴԱՌԱՅԱՆ ԱՐՏԱՆ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՔԱՆԱԾԱՆԻ ԽՇՈՒՆԱՆ ԱԳԱՐԱՆՔԸ

Ապարանքը գտնվում է Լաշինի շրջանում, Աղավնո գետի շինծոնավանից վտակի ձախ ափին, մինչև վերջերս քրդաբնակ Սուլթանքենդ գյուղակում: Այն կառուցել է Պարոն/իշխան/ Հայկազը՝ 15-րդ դարի վերջին: Մոտ 1450-1520 թթ. ապրան Հայկազ Սոաշինը Սյունիքի Վայոց ձորում Զաքարյանների հովանավորությամբ 10-րդ դարում հիմնավորված խաղաղ-յան-Պոռշյան իշխանատոհմի շառավիղներից էր, որի հաջորդը՝ Հանազար իշխանը 16-րդ դարի սկզբին գրեթե նույնատիպ մեկ այլ ապարանք է կառուցել ոչ հեռու գտնվող խաճախ գյուղում: 15-16-րդ դարերում Զաքարյան /Սուլթանքենդ-իշխանագյուղ/ ու խաճախն էին համանուն իշխանության /կամ մելիքության/ նստոց-կենտրոնները:

Ճառողքը բլրաձևով հովտամերձ դարավանդներին կառուցված ապարանքը մի ամրոցակերպ համալիր է՝ քաղկացած երեք դահլիճներից ու դրանց մակա-սամասը քունդո պուստաբահից, կից կրկնահարկ ընդունարան-զահաբահից և այլ սենյակներից՝ աղյուսած քրդավոր շրջապարպի մեջ:

Ապարանքի հորինվածքային լուծումները շարունակում են 12-14-րդ դարերի խաչնի և Վայոց ձորի իշխանական ապարանքներից ավանդված ձևերը և իրենց հետագա տարածումն ու վերամարմավորումն են գտել 17-18-րդ դարերում, Արցախի և Սյունիքի մելիքական ապարանքներում:

Զաքարյանի ապարանքի կրկնահարկ ընդունարան-զահաբահը՝ երկրորդ հարկի միակամար երեսքաց դահլիճով, այդ տիպի առաջնեկն է: Համանման հուշարձաններ են խաճախի ապարանքի դահլիճը/16-րդ դարի սկիզբ/, Մելիք Ա-նգանի ապարանքի ընդունարանը Տող գյուղում/18-րդ դդ. սկ./, Մելիք Ա-դամի ապարանքի արևմտյան թևի դահլիճը Զրաբերդի Մոխրաթաղ գյուղում /18-րդ դարի երկրորդ կես/: Գրեթե նույնատիպ կրկնահարկ դահլիճներ են ունեցել նաև ուշ միջնադարյան վանք-ամրոցների առաջնորդարանները /Դաղիվանք, Զրվշտիկ/:

ՀԵՌՈՒՍՏԱՆՍԱՅԻՆ ՔԱՏՐՈՆԻ ԳԵՂԱՐՎԱՏԱՆԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Միայն , անկող հյուր , հայտնվեց հեռուստատեսություը արվեստների տեսքում՝ ազատվորի պարտականություններով, անդամ աշակերտներ, նվ, այնուամենայնիվ, ի հեռուկս քուրը հոգեանական կոհեմենտի, հեռուստատեսություը հաստատեց իրեն որպես արվեստի մի նոր տեսակ։ Երբ հեռուստատեսություը օրգնգրում է կինոն, թատրոնը, կարողան է ուրիշ հանդիսություններ, ապա դա կատարվում է նրանց հարմարեցման , ադապտացման , հաշվին, որտեղ կորում են ոչ միայն առանձին նրբերանգներ, մանրամասեր, անգամ գեղարվեստական կերպարի՝ որակը, այլև կատարվում է գեղարվեստական կառուցվածքի վերակառուցում։ Այս վերակառուցումն է պայմանավորում մի ամբողջ շարք հեռուստատեսային , կենսամրոտների , հայտնվելը՝ հեռուստատեսային ֆիլմի և ներկայացում, զրակալն թատրոն, հեռուստատեսային էստրադա և այլն։

Այսօր հեռուստաթատրոնը թատերական աշխարհի ամենակենսունա։ Երևույթներից մեկն է։ Հեռուստատեսային ռեժիսուրայի առաջին պայմաններից է՝ գեղարվեստորեն վերաիմաստավորել վավերագրական նյութը և հեռահաղը՝ գեղարվեստական խաղարկային նյութին վերադրմանը նրա վավերագրականի մշտադասցիությունը։ Սակայն ֆական տարածալուծությունը դրամատիկական թատրոնի և հեռուստաթատրոնի միջև չկա, քանի որ երկուսն էլ հենվում են դրամայի կառուցման նույն օրինաչափությունների վրա։ Իրենց հերթին տարբեր տեխնիկաների առանձնահատկությունները տարբեր զահանջներ են ներկայացնում զրամատուրգիային։ Ի տարբերություն թատրոնի, հեռուստատեսային քննադությունը պահանջում է արտաքին դինամիկայի սահմանափակում և սենսուս կենսարոնացում հերոսի ներքին աշխարհի վրա։

Թատրոնը հանդիսանքային տոն է։ Հեռուստատեսությունը մեր առօրյան է, մեր կենցաղը, ամեն օր տոն չի լինում։ Այստեղ հոգեբանական հատուկ նախապարաստվածություն չկա։ Եթե թատրոնը հանդիսանք է, ապա հեռուստատեսությունը ծայր համեստություն է առնչվում հանդիսությանը, այդ իսկ պատճառով ակնալարար կադր-պատկերների առատությունը հեռուստատեսությունում սկսված ապավորությունը չի զործում։

Ամեն արվեստ հավաստիություն իր յուրահատկությունն ունի։ Այ՛, ինչ մշմարիտ է հնչում թատրոնում, իր հավաստիությունը կորցնում է

էկրանի վրա, այստեղ ամեն ինչ մերկայարանաց է ու ամիդ մեք/դըս ապա-
ցուցն է, օրինակ, Հ.Պարոնյանի, Գաղտնաբ աղբար, պիսիկ Կենդ
մկրտչյանի ցեմադրութիւնը/:

Հեռուստատիւային ամենօրեայ լուրերի, հաղորդակցութիւն, ամենօրեայ
անցուդարձի մեջ հայտնվում են քո ժամանակակիցներդ, շրջակայի մարդիկ
նաեւ համընդհանուր հոգսերով: Եվ ապա հետո վրա ամեն մի օրհնական
խանդ, դրամատուրգիական մի շինծու հանգուցալուծում այստեղ աշխարհ
կեղծ է հնչում և արմեցազրկում ամբողջ ցեմադրութիւնը:

Հեռուստատիւային տեսարաններից հմանք պնդում են, թե քանի որ
հեռուստաթատրոնը դրամատիկական հանդիսութիւնների տեսակներից մեկն
է, ապա նրա ժանրերը թատրոնի ավանդական ժանրերի հետ նույնական են:
Այս տեսակեաց, մեր կարծիքով, կարող է նշանակել քանի որ հեռուստաթա-
տրոնն ունի իրեն միջին հատուկ, գուշ հեռուստատիւային ժանրային կա-
ռուցվածքները-համազօլիւ համար զննենք Պ.Ջեյմսոնցյանի, Լ.Մաքի դասա-
րանն է գալիքը: պիսիկ երկու ցեմադրութիւնները:

Հեռուստատիւային գործնականի մեջ է մտնել թատերական ներկայա-
ցումների տեսագրութիւնները: Մակայն տնտեսական է քուս հեռուստատե-
սային ներկայացումը տարբերել թատերական ներկայացման տեսագրութիւնը: Եվ
հեռուստաթատրոնը որքան ամէնի լայլ յուրացնի իր էություն ու առանձնա-
հատկութիւնները, աչքան ավելի շուտ կհաստատի իրեն իբրև ինքնուրույն
արվեստ:

ՄԱՅՈՒՄՅԱՆ ՎԻԼԶԻՆՍ

ՀՀԳՄԱ Արվեստի Ինստիտուտ

ՄԱՅԻՄԱՆ ԱՄԱՐԵԼԻԱՆԻ ԳԵՂԱՆՍԱՐԶԱՆԱՆ ՄԵՌՈՐԻ ԵՎ ԴԻՍ

ԱՐԱՆ ՕՐՈՐՈՒԹՅԱՆ ԲՆՈՒՅՑՈՐ

Առաքելյանն իր ստեղծագործական առաջին փուլը/շուրջ 1915-1922թթ/
անցկացրել է իբրև ինժեքտիկոնիստ՝ ինչպես ժանրային նախախրութիւննե-
րի և սյուժեի դիմուման, այնպես էլ գունազրութիւն տեսակներին: Այդ
տարիների նրա գործերի /,Յոդին և ծնունդ, , ,Յոդին և չորաց-
նում, , , Դուրդում, , , Նազակներ. Սկան, և այլն/ գեղանկարչա-
կան մեթոդի հիմքը տպագրական մոնոտիպիւնն է, իսկ կերպագործան
միջոցը՝ լուսայն: Նկարչի կապիտիւրում ժամանակները ներծծված են համա-
տարան ցրված էռուսափոշու իրա միսոլորտով: Նրա տեսողութիւնը դրսևոր-
վում է միրաժային նրբին գունհրանգներով, որոնք բացառում են առարկա-

յի շոշափելի-զգայական նյութականության իլյուզիան տալու և, թանգարանային, կոլորիտով նրա և՛ երևան բերելու հաստատելու ունակիզմի փորձը: Առաջնայնը նկարողաշտը ամբողջութեամբ վերածել է զուսավոր լուսաստիներների թափանցիկ եթերի, որը առարկանների ու երևույթների ծանոթ պրոգնայի աշխարհը ներկայացնում է որպես Ֆոսֆորային Լամբրոլ թվացում-տեսիլք՝ մերթ փոքր ինչ տաք, մերթ փոքր ինչ սառը տոնայնութեան մեջ: Յտավներում գերիշխող արծաթակալույտ-վարդասպիտակ, օկրասպիտակ-կաթնամոխրագույն և նման այլ կիսերոնգների կլանող լուսափոշում, այստեղ այնտեղ կարծես հենց ընկալման պահին ծնվում ու ժգնում և դիտողի հմայված հայացքի առաջ էլ նույն մթնոլորտում մեղմորեն ասես ընկղմվում-անէնթում են մանուշակագույն, դեղին, կապույտ, կարմրաշագանակագույն, ոսկեկարմիր, կանաչ, նարնջագույն, կանաչապուշտ, ծիրանի գունորակները՝ կազմելով խրոմատիկական նվեշների մշտաշարժ մի ներդաշնակութուն:

1922-1923 թվականներից սկսած՝ Առաքելյանի կտավներում կերպավորման ելակետը լուսի փոխարեն դառնում է գույնը, - համառարած ցրված լուսափոշուց ձեռքազատված, ինքնակա, գունորակ, որով լուծվում են արդեն ֆովիզմի գեղանկարչության համար տիպական խնդիրներ: Փունկ-ցիոնալ փոփոխության այս պարագայում, ցրված լուսափոշու համառարած մթնոլորտ ստեղծող՝ վերջ նշված կլանող, բաց տոնայնության գունեղանակները երևան են գալիս կիրառվող հիմնական գույներին/ասենք՝ հաստատուն դեղիններ, շագանակագույններ, կարմիրներ, մանուշակագույններ, կապույտներ, կանաչներ և այլն/ հավասարազոր, բայց ոչ թե պատկերի կոլորիտի ողջ համակարգը կողմնորոշող գործոն:

Մենք է նկարչի ստեղծագործության խրոմատիկական ընդգրկումը:

Արվեստագետի ստեղծագործության մեջ հանդիպում են մի քանի կոնտրաստներ: Բայց նախափրածներն են, ,սառը-տաք,, և, ,լրացուցիչների գույնադրաման,, կոնտրաստները՝ ոչ ռոշակի կաշեկոնքությամբ, այլ իրենց քաղցրագույնի դրսևորումներով: Առաջին հերթին սրանք, ինչպես և այսպես կոչված, ,ինքնին կոնտրաստներ,, առավել ցայտունությամբ արահայտում են նկարչի գունազրման տեխնիկայի վիրտուոզությունը: Այս կոնտրաստները, և ընդհանրապես գույնը, միշտ է, հանդես են գալիս՝ նկարչի տեսողունակության, զգացմունքների ու իմացիայի արտահայտման ինքնարժեք հիմքով, որպես, ,ափտոնում,, կատեգորիա, բայց, ի տարբերություն քաղմաթիվ՝ այլ ֆովիստների, այս կետում նա պահպանում է իմպրեսիոնիստական տղադիցիան:

Այս շրջանում և նախորդ՝ իմպրեսիոնիզմի փուլում նկարված Առաքելյանի կտավներում գունազրույթյան համար առաջնայնը ոչ թե վերարտադրո-

դալան, այլ արտահայտչական փունկցիան է, զույնը արտահայտում է
 ,,մատերիալի մպխոը,, և իննելով ոչ իմիտատիվ, միամտանակ այն դիտողի
 հոգում արթնացնում-ակտիվացնում է հենց քննության զեղեղկությամբ
 զմայլվելու ի սկզբանե մարդուն տրված ունակություները։ Այ, արդեն
 ,,Ֆոլ,, զեղանկարչության ինքնատիվ և հետաքրքիր դրսևորման ակնհիշ
 վառ է։ Եթե այս երկրորդ փուլում լույսն ինքը չէ նկարչի տեսողական
 մտածողության կողմնորոշիչ միօրոցը, այլ զույնը, այնուամենայնիվ
 լույսին այստեղ տրված է կարևոր նշանակություն, որն իր հերթին իմ-
 պրեսիոնիստական տրադիցիայի յուրովի պահպանումն է ֆոլիզմի մեջ/ինք-
 նատիվության ևս մի կարևոր մոմենտ/ իմպրեսիոնիզմի զուևավոր լուսա-
 ստվերման փորձի հիման վրա Առաքելյանի ստեղծած փոխարաքերություն-
 ներում մակերևույթն օժտված են զուևավոր լուսարձակման աշխույժիչ
 զորությունը՝ լինեն սառը թև տաք, մուգ թև բաց, հնչող թև ,,լամբ,,
 առնայնության մեջ։ Եվ ամեն դեպքում էլ զույննրը միասնական հնչու-
 մով դիտողի երևակայությունը զոդում են առօրյա կյանքի պրոզայի ու
 տանում մաքուր լիբիկայի այն ինտիմ աշխարհը, ուր մարդս մենակ է ինքն
 իր ներքին զգացողության հետ։

ՄԱԼՅԱՅԱՆ ԱՐՄԵՆ

Մ.Մաշտոցի անվան Մազեռադարան

ԿԵՍԱՐԻԱՅԻ ՀԱՅ ԿԱԶՄԱՐԱԾՍՏԻ ԿԱՏՏՈՒԹՅԱՆ

ՆԻ ԴԻՎԱԳ

/ ԺԷ - ԸԸ դարեր/

Մաշտոցյան Մատենադարանի արձանագրություն-հիշատակարան ունեցող
 ձևագրերի շարքում իրենց ուրույն տեղն ունեն 1704 և 1741 թվականնե-
 րին կնարկայում պատրաստված արձանագրությունները, որոնք պահվում են
 10411 և 10356 համարների ներքո։

10411 ձևագիրը 62 դարում գրված Սաղմոսարան է։ Կրկնակագրը
 8,9X6, 4X4,7 սմ է՝ պատրաստված ձուլման և զրվագման եղանակներով։
 Քրիստոսի մեջտեղում բուն արձանագրություն-հիշատակարանն է.
 ,,ՍԱԶՄԱՐԱԾՍՏ ԱՅՍ /ՄԻՈՒՐԱՏ ՈՐԴԻ ՏԻ/Ե/Ր ԱՐԽԱԼԱՄԵՆ, ՋՈՐ /ԻՆԴՆ ԸՍՏԱ-
 ԱՆԻ և /ՋԱՐԱՐԷՅ ԱՐԾԱ/ԴԱՆ ԿԵՍԱՐԻԱ ԵՐԱ/ԱՐԻՆ ԶՈՒՄԻ /ԱՐԾԱՐԱԳՈՐԵ ՄԱ
 /ԼԵԱՍԻՆ.Մ.ԿԱՐԱԳԵ/ՏԻՆ, ԹՎ/Ի/Ն ԻՃԾԳ /1704/,,: :

10356 ձևագիրը 1679 թվականին եվդոկիայում գրված մաշոց
 է։ Կրկնակագր թիթեղները 39,3X25,2 սմ չափի են՝ պատրաստված ձուլման

և դրվագման եղանակներով: Ա փեղկի ներքևում, ըստ ընթացիկության տակ
կա նրվագվող հետևյալ արձանագրություններ.
,,ԳԻՐԵՍ ԱՅՆ ԱՐ/ԱՐ/ԵԱԼ ՀԱԼԱԼ ԸՆԶԻՆ ԽԻՐ ԶԱՐԴԱՐՆԵՑԻ ԱՐԵԱՍԱՆ ԿԵՍԱՐԻՆ
ՎԱՂԱՔԻՆ /ԱՅԱՐԲԱՆ 3/2/ԵՐ/Ե/02 ԱՐԵԱՍԱԳՕՐԵ ԵԱԶՄԻՐԻՆ.Մ.ՅԱԿՈԲ, ԵՐԻՆ
ՀԱՅՈՑ/ՈՐԴ /1741/, ՎԱՍՆ յԻՇԵԼՑԻՔԵԱՆ ԱՄԵՆԱ/Ց/Ը ԵԱՄ և ԳՕԶԱՆԱԼ
ՓՐԿԶԻՆ Մ/Ե/Ի/Ո/Ց 3/ԽՍՈՒ/ՍԻ Զ/ԻՍՏՏՈ/ՍԻ,,:

Այսպիսով, ըստ արձանագրությունների, ձեռագրերը
կազմել են Մալխաս /1704/ և Շահմիք /1741/ արձանագրություններ: Իսկ Եվ-
քե՞ր են Մ.Կարապետը և Մ.Հակոբը, ձեռագրի տե՞րը, պատվիրատու՞ն, կազ-
մողը, կամ ի՞նչ է նշանակում երկու արձանագրություններում էլ հի-
շատակված Մ.գիրը:

Կեսարիայի կազմարվեստի նմուշների հանդիպում ենք նաև տպագիր
աղբյուրներում:

,,Ինքնավերջ, -ում 1895 թվականին տպված ,,ճաշակ մի Կեսարացի
Հայ Ոսկերչութեան, հոգվածի անանուն հեղինակը, Հ.Տաշյանը, Զ.Մալխա-
քը, Ա.Ալվոյանը ձեռագրի արձանագրությունը են համարում Շահմիք Մ.Հա-
կոբին, Մալխաս Մ.Կարապետին: Զ.Մալխեի նկարագրած ձեռագրի արձանագր-
ություն-հիշատակարանում արձանագրո՞ւն է Մալխաս Համի Կարապետը, այս-
տեղից եզրակացվում է, որ Մ.տառը ըստ արձանագրություններում գտնու-
մ է հասկանալ մահտեսի:

Այլ կարծիքի է Ժարսեղ Սարգիսյանը: Վենետիկի Միլիթարյան Մատենա-
դարանի 1703/ցուցակի՝ 70/ձեռագիրը/Սաղմոսարան, ԺԵՇՁ դղ-/ նկա-
րագրելիս նշում է. ,,Կազմող անյայտ, իսկ ընդհանրագրո՞ւն է Մալխաս և
շինել տուողն Մ.Յակոբ,,:

Համարելով քերված աղբյուրներում հիշատակվող արձանագրությունների
անունները նկատում ենք, որ հիշատակվում են Մալխասին Մ.Հակոբ և Մալ-
խասն կամ Մալխասին Մ.Կարապետ կամ Մ.Կարապետին ձևերը: Այսինքն՝ զրի
համար քիչ տեղ ունենալով՝ արձանագրո՞ւն ավելի հակիրճ է ներկայացրել
իր ասելիքը:

ՄԱՆՈՒՆՅԱՆ ՄԱՆՈՒՆ

Երևանի Խ.Արովյանի անվ.մանկավար-
ժանի ինստիտուտ

ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԱՎՈՐՈՒՄ ԽԱՆԴԱԿԱՆ ՄԵԼՆԻՆՆԵՐԻ
ՕԳՏԱԿՈՐԵՄԱՆ ՀԱՐՑԸ

1. Հայ աշուղների կատարողական-ստեղծագործական գործունեության
ընթացքում մասամբ օգտագործվել են Մերձավոր արևելյան տաղաչափության

համակարգը և նրա հետ կապված մեղեդիները:

1.1. Դա, ամենայն հավանականությամբ, եղել է աստիճանաբար յուրացվող մի համակարգ, որը մինչև վերջ համընդհանուր զործածական նշանակություն չստացավ հայ աշուղների արվեստում:

1.2. Համեստ օժտվածություն ունեցող հայ աշուղների համար, դա մի հեռաբան էր, իսկ ցայտուն անհատականությունները հլու հնազանդ չէին ենթարկվում ստեղծագործական աշխատանքը կաշկանդող այդ կանոններին:

2. Տարաչափական և մեղեդիական այդ համակարգի նշանակության գերազանցատու մոտիվ էր դառնում մի շարք սխալ տեսակետների համար:

2.1. Ամբողջ հայ աշուղական երգարվեստը օտարամուտ էր համարվում:

2.2. Անտեսվում էին հայ աշուղական երգարվեստի ժառանգական կապերը հայ երգարվեստի նախորդող փուլերի հետ:

2.3. Ձեին զնահատվում, աննկատ էին մնում հայ աշուղների երաժշտական ստեղծագործական աշխատանքի արժանիքները:

2.4. Անտեսվում էր հայ աշուղների ստեղծագործական ներդրումը Մերձավոր արևելյան երգարվեստի մեղեդիական/հատկապես կանտիլենային/ և նվագարանային փիրտուոզային ավանդույթների ձևավորման և զարգացման գործընթացում:

3. Գիտության զարգացման ներկա փուլում անհրաժեշտ է համակարգել, վերաբնաստավորել անցյալում տարածված այն տեսակետներն ու զնահատականները, որոնք վերաբերվում են հայ աշուղների երաժշտական ստեղծագործական գործունեության հիմք հանդիսացող զեղազրական սկզբունքներին ու գործնական մեղեդիներին և մանավանդ մեղեդիների համակարգին:

ՄԱՐՈՒԹՅԱՆ ՏԻՐԱՆ

Հայաստանի Ճարտարապետների միություն

ՄԹԽԵՑԻ ԽԱՀԻ ՓՈԶԻ ԵՆԵՂԵՑՈՒ ԿԱՌՈՒՅՄԱՆ

ՅԱՆՆԱԿԻ ՃՇԳՐՏՈՒՄԸ

Մցխեթի խաչի եկեղեցիների համալիրը/ձվարի/ քաղաքապետի ուսումնասիրված հնագույն հուշարձաններից է, սակայն, ըստ երևույթին նրա մասին դեռևս չի ավանդվում ողջ հնաբանություն: Գետը է քննվում համարել, որ նրա պատմության շուրջը առ այսօր շարունակվում են տարակարծիք հնազոտողների հակամադուր յուրանները:

1. Մինչև այժմ, համաձայն Գ.Ղուքինաշվիլու, Մցխեթի խաչի նրկ-
քորը շինությանը՝ փոքր եկեղեցին ղիտարկվել է որակ 545-585/586 թթ.
ընթացքում կյառադադատ Գուբարմի կողմից կառուցված եկեղեցի: Միաժա-
մանակ հիշատակվել է, որ նրանում կառարվել են թաղումներ: Ծինության
ստորին մասում՝ կիսազետնահարկում, առկա են չուս դամբարաններ:

Հուշարձանի հետազոտողներից ոմանք շինության կառուցումը ըվազը-
քում են 600, 620, 624-630 թթ. և այլն:

2. Նկատի ունենալով, որ այդ շինությանը կառուցվել է ոչ թե
սրբություն հանդիսացող խաչի, այլ հիշյալ դամբարանների վրա, որանս
այդ վերջիններիս վերգետնյա կառուցվածք, տրամաբանական կլիներ նրա
ղիտարկումը տանել որպես այդպիսին/եկատեք, որ կան հետազոտողներ, որ
այդ տիպի շինությունները անվանում են երկհարկ դամբարաններ, ոմանք՝
երկհարկ եկեղեցիներ/:

3. Այսպես մոտենալով, նախ պետք է պարզել, թե ու՞մ դամբարանների
մեջ դրանք, որ արժանացել են այդքան բարձր համարում ունեցող սրբու-
թյանը այդքան մոտ հարևանությամբ թաղվելու պատվին: Որ դրանք ոչ սո-
վորական, հասարակ մակնազուցողների գերեզմաններ չեն, կասկած չի հարու-
ցում:

Մեր մեկնաբանմամբ, դրանք այն չորս, բարձր դիրք զբաղող անձնա-
վորությունների դամբարաններն են, որոնց քանդակները ազուցված են խաչի
մեծ եկեղեցու արևելյան և հարավային ճակատների պատերում՝ Ստեփանոս
Առաջինը, Դեմետրիոս, Աղրներսես, Ստեփանոս Երկրորդը:

4. Այս մասին Գ.Ղուքինաշվիլին իր համապատասխան ուսումնասիրու-
թյան՝ „Ջվարիի տիպի հուշարձաններ“, զբոլում չի խոսում, լուկ թեթևակի
նկարագրում է այդ դամբարանների ներկա վիճակը, աղբնձր բերելով նրանց
հասակագիծը: Նթե Գ.Ղուքինաշվիլին այդ դամբարաններում թաղվածների
ներկայացնեք՝ խախտած կլիներ իր մշակած ժամանակագրությունը:

5. Վերահիշյալ մոտեցման շնորհիվ պարզվում է, որ դամբարաններից
երկու կենտրոնականները կառուցվել են Դեմետրի մահվան կապակցությամբ,
նրա և Ստեփանոս Առաջինի համար/նախքան Ստեփանոսի գոհվելը 620/27 թթ.
կոիվներում/մոտավորապես 625 թ.: Դամբարաններից հյուսիսայինը, որ
կից է կենտրոնականին՝ Աղրներսեսի համար է և կառուցվել է 642 թ.: Դամ-
բարաններից չորրորդը կառուցվել է հիշյալ դամբարանների հարավակող-
մում, կից կենտրոնականին, Ստեփանոս Երկրորդի համար/ընդ որում, այն
զուգահեռ չէ նախորդներին/: Այդ դամբարանը կառուցվել է 663 թ. հետո
/պատմությամբ հայտնի է այդ թվականին նրա հանդիպում Ջիվանշերի հետ/:

Փոքր եկեղեցին, որ բարձրացվել է երկու կենտրոնական դամբարաննե-
րի վրա, կառուցվել է 627-642 թթ. միջև: Աղրներսեսի դամբարանի վրայի

մատուցող կից է նախորդի հյուսիսակողմին և կառուցվել է 642 թ.: Ստեփանոս Երկրորդի դամբարանի վրա առկա կառուցվածքը միաժամանակ հանդիսանում է երկու եկեղեցիների միջև որպես կապ և անցում/կառուցվել է 663 թ. հետո/:

Ստացվում է, որ Մցխեթի լաչի մեծ ու փոքր եկեղեցիները կառուցվել են մոտավորապես միաժամանակ՝ 627-640-ական թվականներին:

ՄեմլՈՒՄՅԱՆ ՍԱՀԻԿ,

ՂԱԶԱՐՅԱՆ ՎԻԳԵՆ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՎԱՂ ԶԲԻՍՏՈՆԵԱՆԱՆ ԿՈՌՈՂ ԱԼԱՆՈՒՄ

Ավանի 13-րդ դարի Ս.Հովհաննես եկեղեցու հյուսիս-արևելյան կողմում, 1297 թ. որմնագրված խաչքարի կողքին, ոչ նախնական պատվանդանի վրա կանգնեցված է քառակող կոթող, որի զազաթի երկու քեկորներն ընկած են կոթողի մոտ: Կոթողի հատակագծային չափերն են 44×38 սմ, կանգնեցված քեկորի բորժրությունը՝ 137-146 սմ/քեկված է/, առջին քեկորի շարունակություն կազմող քեկորինը՝ 49 սմ, իսկ այդ երկուսն ավարտող քեկորինը՝ 68 սմ: Առջնորդվում ենք կանգնեցված քեկորով:

Կոթողի չորս անկյուններից բարձրանում են երեք քառորդ բոլորածե հատակագծով չորս որմնասյուներ, որոնք կոթողին տալիս են կառույցի տեսք: Արևմտյան կողմում սյուները, ըստ երկրորդ քեկորի, զսակվում են գույգ երեք-քառորդ շրջանածև կամարով, որոնցից վեր հարթաքանդակված է երեք քառորդ շրջանի մեջ առնված խաչ: Դեպի կենտրոն նեղացող սեպածե թևերով /թևերի մեջ սլաքածե փորագրված խորշերով/ առանց զամազխիլենրի՝ տարբեր համամասնություններով նման խաչ հանդիպում է վաղ միջնադարյան հայկական և վրացական եկեղեցիների քարավորներին և կոթողների վրա/Արդվի, Բցխեթ, Թալին, Էջմիածնի մայր տաճար, Պտղնավանքի հյուսիսային մուտքի որմնասյան խոյակ և այլն/: Խաչը բոլորող շրջանածև օղակը ժապավենածե է՝ կազմված սեպածե փորվածքով եռանկյունիներից, որոնցից է կազմված նաև երկրորդ քեկորի մեջտեղից բարձրացող սյունածև ժապավենը, որը սկիզբ է դառնում առաջին քեկորի կամարածև խորշը/խորանը/անջատող նույնալիս եռանկյունիներից կազմված շրջանակածև հորիզոնական սահմանից: Գազաթի քեկորի կամարի կողքի եռաթեթ շուշանածև ծալկից երևում է, որ վերջինս կարծես կողային սյան խոյակը լիկի: Նույն կողմում հիմնական կանգնեցված քեկորի վրա քանդակված է երկու սյուներով միակամար մի խորան. սյուները ավելի քարակ են ամբողջ կոթողի բարձրությամբ քանդակված

եզրացին սյուներին: Դրանք ավարտվում են եռանկյունիներից կազմված խոշակներով, որոնք էլ կազմում են ան երեք թառորդ բուրդածե կամարի մասը:

Առջողի հյուսիսային երեսը մշակված է միայն միակամար սյուներով, որոնք վերևի բեկորում ավարտվում են եռաթևի շուշանով, առկած յոթաբլթակ ականթատերևների մեջ: Այդ ժամանակ և հատկապես հետագայում, խաչքարերում ականթատերևները ստորին մասում պսակում են խաչի քանդակը:

Առջողի հարավային երեսը քացի եզրային սյուներից ներսի մասում ունի ավելի դարակ ուղղանկյուն տրամադված սյուներ, որոնք ավարտվում են կամարով: Նամարից վեր հորիզոնական և ուղղահայաց քանդակված են եռաթևի շուշանածեք, իսկ անկյունագծերով՝ զոգավոր նիզակածե միատերևներ, որոնք կենտրոնում հարում են շրջանածե զարդին: Զարդապատկերի ներքևի մասում եռատերևի փոխարեն քանդակված է սեղան կտավանդան, որ պահում է զարդապատկերը: Առջողի հարավային երեսի այս կամարը ևս կողքերից պսակված է եռաթևի ծաղիկներով, որոնք անսխալ խոշակների շարունակություն են: Խորանի արևելյան կողմը քանդակազարդված չէ:

Երրորդ՝ զագաթի բեկորի վերևում կա 17×14 սմ թափափուսի փորվածք, որը ցույց է տալիս, որ կոթողն ավարտվել է կամ խաչքանդակով կամ ակրոտեր հիշեցնող որևէ այլ ծավալով: Ի դեպ, այդպիսի բարդ տրամադված մի թարաքեկոր գտնվեց շրջակայքում, բայց այն հնարավորություն չի տալիս թարաքեկորը համարելու Առջողի մաս զանազան ջարդվածքների պատճառով:

Առջողը ընդ վեր ճակատային մասում 2-2,5 սմ լայնանում է, որ ավանդական է նաև մի շարք խաչքարերի համար:

ՄՈՒՐԱԴԱՆ ԱՅՈՑ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՏԱՐԻՔԻՆԻՄՈՒՄՆԵՐԻ ԴԵՐԸ ԺՈՂՈՐԴԱՆԱՆ ՆԱԳԱՐԱՆՆԵՐԻՆ
ՊԱՐԵՂԱՆԱՆՆԵՐՈՒՄ

Քանի որ հրապարակված նվազարժեքային պարեղանակները սակավաթիվ են, այն էլ գրեցված թերի /երանցում առկա է միայն մենակատար նվազարժեքի նվազաթվինը/ լարտիս/, այն էլ ոչ լրիվ, ուստի մենք հետապնդել ենք ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժայնադարձում պահպանող Հայաստանի Հանրապետության տարբեր շրջաններում, ինչպես նաև ԱԳՀ մյուս հանրա-

պատկանությունների հայաքանակ շրջաններում տարբեր տարիների կատարած ժայ-
նագրությունները, որոնց նոտագրումը կատարվել է մեր կողմից: Ձեկուց-
ման նպատակն է վերահսկող պարենականների մեղեդային կառուցվածքների
ներսում եղած տարբերակումների տիպերը և դասակարգել ըստ իրենց ա-
ռանձնահատկությունների: Հետազոտությունը կատարվել է մեղեդային ամե-
նափոքր հատվածների՝ սինտագմաների մակարդակով: Այս տիպի վերլուծու-
թյունը անդամների փորձն է հայկական ազգագրական շտապիտակի մեջ:
Այս իմաստով մենք փորձում ենք ինչ որ չափով բացահայտել մեզանում տեղ
գտած բազը: Սույն օրինաչափությունները տեղա են հետազոտված պարեղա-
նակների մեծամասնության համար անկախ նրանց տիպերից և տեսակներից,
ինչը փույլ է տալիս մեզ նշելու, որ դրանք ընդհանուր են բոլոր տեսա-
կի և տարբեր նվագաբաններով/վոդային, թն լարային/ կատարվող պարեղա-
նակների համար:

Ձեկուցումը բաղկացած է 3 բաժիններից: Առաջին բաժնում քննության
են ենթարկվում վերոհիշյալ հարցերը՝ անցկացնելով զուգահեռներ հրապո-
րակի վրա եղած և մեր կողմից կատարված հետազոտությունների ու եզրա-
կացությունների միջև: Ձեկուցման երկրորդ բաժնում մենք անդրադառնում
ենք մեր զեկուցման բուն խնդրին՝ վեր հանելով տարբերակումների տեսակ-
ները և դասակարգելով: Մենք հանդիպել ենք տարբերակումների 15 տիպերի,
որոնք խմբավորվում են հետևյալ 3 խմբերի մեջ:

Ա. ՄԵՂԵԴԱՅԻՆ ՏԱՐԵԲԵՐԱԿՈՒՄՆԵՐԻ - Տարբերակումների այս տիպի մեջ
մտնում են 5 տեսակներ. ա. Տարբերակում ըստ ժայռածափի վրա, բ. տար-
բերակում ըստ ժայռածափի վար, գ. Տարբերակում շրջագործներով
/այս տիպի տարբերակումներում տեղա են 3 ենթատիպեր, որոնք են 1. նախա-
զեղազարդմամբ, 2. հետզեղազարդմամբ և 3. զեղազարդմամբ կամ խաղերով/,
դ. սնկվենցիոն տարբերակում և ե. լողա-տոնայնական տարբերակում/այստեղ
կան 2 ենթատիպ, որոնք են՝ 1. Արևելյան կամ լողային և 2. Արևմտյան
կամ տոնայնական կամ մամորա-միսորային/:

Բ. ԻՐԻՄԱԿԱՆ ՏԱՐԵԲԵՐԱԿՈՒՄՆԵՐԻ - Այս խումբը բաղկացած է 2 տեսակից.
ա. մեղեդու ռիթմական տարբերակում և բ. ռիթմական նվագաբանի/զուլի
զարաի/ ռիթմական տարբերակում: Վերջին տիպը բաղկացած է 4 ենթատիպե-
րից, որոնք են՝ 1. Նրբ զահլումովում են ռիթմական զատկերի մետրա-շնչա-
կան առանձնահատկությունները, 2. Նրբ տիպի է ունենում ռիթմական զատկե-
րի մետրական շնչաների տեղափոխություն, 3. Տարբերակում շրջագործներ-
ով/այստեղ ևս տեղա են տարբերակումների միևնույն ենթատիպերը, որոնց
մասին նշվել էր Ա. զահլումներում/ և 5. Պատորդ տեղություն մեջ հարվածների
բանակի տարբերակում:

9. ՌԻՖԱ-ՄԵՆԵՐԻԱՆԻ ԱՄ ՌԻՖԱ-ԻՏՈՒՄՅՈՒՆ ՏԱՐԵՐԱԿՈՒՄ

Այս խումբն ամենամեծն է և բաղկացած է 8 տիպերից, ա. Մեղեղու ՌԻՖ-մա-մետրական տարբերակում՝ մեղեղու ծայնածավալի պահպանումով, բ. Մեղեղու ՌԻՖ-մա-մետրական տարբերակում՝ ըստ ծայնածավալի վեր, գ. Մեղեղու ՌԻՖ-մա-մետրական տարբերակում՝ շոջագարդումներով/վերոհիշյալ 3 նմանակներով/, ի. Մեղեղու ՌԻՖ-մա-մետրական տարբերակում՝ գուգարդված լադախնադեղին տարբերակում/ 2 ենթատիպով. նախը Ա.Ի. Կեռը/, զ. Մեղեղու տարբերակում՝ պահպանելով ՌԻՖ-մական պատկերի մետրա-շեշտական ստանձնահատկությունները, է. Մեղեղու տարբերակում՝ մետրական շեշտերի տեղափոխությամբ և ը, ՌԻՖ-մա-մետրական տարբերակում՝ սեղվենցիա:

Ձևավորման երրորդ բաժնում կոնկրետ օրինակի վրա ցույց է տրված վերահիշյալ տարբերակումների տեսակների կիրառությունը պրակտիկայում, ինչպես նաև այդ տարբերակումների դերը պարեղանակների ձևավորումում և ներքին զարգացման մեջ: Այդ հետազոտությունը հանգեցնում է այն մտքին, որ հայկական մոդուլյորական պարեղանակների կոնկրետ հետազոտված թանկի մեջ, իսկ քննության ին նմանակվել մոտ 200 նմուշ, գերակշռում են պարզ միամաս կամ, ավելի քան, պարզ երկմաս ձևերը, որտեղ պարեղանակների մեղեղիները զարգանում են հիմնականում տարբերակումների շնորհիվ: Այդ իմաստով զարգացող չեն կազմում նաև 2 կամ ավելի մեղեղիներից բաղկացած պարեղանակները, ինչպես նաև մի քանի պարեղանակներից կազմված շարքերը, որտեղ ևս վերջիններին մեղեղիների զարգացման հիմքում ընկած է տարբերակումների սկզբունքը:

ՄՈՒՐԱԳԵԱՆ ԳԱՐՈՒՅՐ

ՀՀՏԱԱ Արևելագիտություն
ինստիտուտ

ԳԱՏԱԿՐՈՒՄԻ ՏԵՄԱՆԱՆ ԵՎ ԳՈՐԾԱԴՐՈՒՄԻ ՆՍԻՒՐԸ

ԺԱՆՎԱՐ ԳԱՐԵՐԻ-ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒՄԻ ՆԻԿՈՒՄ

1. ԺԱՆՎԱՐ դարերում հայոց եկեղեցուն ներկայացվող ձիադավանական հատկանիշներն ունենալից մեկը ամենադժար պատկերներն է խորհրդանշում. ,... եւ պատուական եւ սուրբ պատկերացն Զրիւտոսի եւ Աստուածածնի, եւ ամենայն սրբոց ոչ երկրապաններ/շալո/, այլ կուռս կոչեն զնոսա.../, ,մո շայն, /: Այս դրույթը այնքաւ ընդհանրացած էր քրիստոնեական և քրիստոնեական հոգևոր ու մշակութային շրջանակներ-

րում, որ ներկայացված էր նաև 1165/6 թվականին Զյուլզանդա-հայկական
բանակցություններն սկզբնավորող՝ Ալեքս Աքսուլի բերած թղթում, , , էր
ի զիրա ասացել եւ վասն սրբոց պատկերաց, եթէ ոչ ընդունին Հայք
ամենեւին, , , , Թուղթ ընդհանրական, , , :

2. Վերանս Զերկողից /Ք-է դար/ մինչև Անանիա Սանահնեցի/ ըն-
դար/ պատկերների երկրպագությանն անդրադարձող հայ մատենագիրները
մեղադրանք մեծում են հայտարարութեամբ, անշուշտ ազգային պաշտա-
մունքային կառույցներում նրանց առկայության խառնիք ելնելով և ժա-
նակներ , , Հայոց Արքար Թագավորի, , սաացած Զրիստոսի պատկերի աճանդա-
գրույցը նկատի ունենալով:

Պատկերահարգության տեսական հիմնավորումը և պատկերապաշտություն-
նից ունեցած նրա զանազանությունը մեզմոտ քննությանն է առել Հով-
հաննես Սարկավազը/մահ. 1129 թ./: Նա պատկերների երկր խումբ է ա-
ռանձնացնում. ա/ պաշտելի /Փրիչ/ և քարկնդությունն առնող/Աստվա-
ծածին, առաքյալներ, մարգարիներ և հայտնի վիշտեր/ պատկերներ ու ըն-
դակներ, որոնց քնարողներին/խմա պատկերողներին/ , , օրհնել պարտիք, , ,
իսկ երկրպագելով՝ , , Դոհնալ զսիրոյն առ ազգս մարդկան, , , ք/ , , Ան-
յայտ ումանը սուրբ, , , որոնց առաջ չի կարելի , , համարձակ առ Տէր
աղօթել, վասն ոյոյ երկրայութիւն է, , , ուստի զերադատելի է , , ոչ
պատուել եւ ոչ անարգել, , , նկատել: գ/ Ներքե անկանալներ, , , որոց
հերժուածն եւ պղծութիւնն ցարդ եւս յայտնի է, , , նրանց սխալ նդովել
ու , , ի բաց ձախել, , , եթն անգամ ավետարանողը երկնի հրեշտակ էրին:

Ընդունելի պատկերները մեծողներին՝ , , զհայոյնիչս եւ զանա-
զիչս այնպիսի պատկերաց յիմարս կարգացուք եւ շամբշնաչս, որք եւ յար-
ժանա ամբարշտաց շրեսցն, , , որովհետեւ, Սարկավազի լուսրով՝ , , զծագրու-
թիւնն տեսանելով՝ առաւել եւս զամբ. ի յիշատակ, , , :

3. Սարկավազի տեսությանը ծանոթ են և պատկերահարգությունը հիմ-
նավորելու ապացւոյցներ են առկա ներսես Շնորհալին/բանակցող բյու-
զանդական կողմին հասցեագրված երկու թուղթ/, Մխիթար Գոշը/ , , ուղթ
առ Վրացիս յաղագս ուղղափառութեան հաւատոյ, , , իւ/, Ստեփանոս Օր-
բելյանը/ , , Հակաժողովիւն, , /: Մի. Գոշը պատկերահարգության տեսություն-
նը հարստացնում է չափավորության անհրաժեշտութեամբ: , , Կի որպէս
Հայք զխաչ անարգեցին՝ արհամարհեաւք յամենայն անդիս կանգնելով,
նոյնպէս եւ Յոյնք եւ Վիրք՝ գլխակերս, , : Ժանաչելի պատկերները նա ըն-
դունելի և պատվելի է համարում, , , զի յիշեցուցիչ է՝ որպէս պատմու-
թիւն վարուց սրբոցն, , , բայց ոչ պաշտելի, , , որպէս արք. ազեաք կարծին, , :

4. Վստահաբար կարելի է եզրակացնել, որ ԺԹ-ԺԳ դարերի պաշտամուն-
քային կառույցներում որմնանկարների առկայությունը նաև տեսութեամբ

հիմնավորված իրողություն է, ուստի Հայոց եկեղեցին , ,պատկերավորապես, ներկայացնելու և այդ հիմքի վրա աշխատանքներ իրականացնելու մասնագիտական փորձերը աղյուսակներին անդիմադրելու արդյունք է: Այլ քան է, երբ արվեստաբանական հիմնավոր վերլուծությունը ազդեցությունների կամ փոխազդեցությունների ներքին քաղաքացիական:

ՆԱԿԱԾԱՆ ՄՀԵՐ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի Ինստիտուտ

ԲԱՆԱՍԵՂԾԱԿԱՆ ՏԵԲՍԻ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀՅՈՒՍՎԱԾՔԻ

ՀԱՄԱԶԱՅՆԵՑՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՏԱՂԵՐՈՒՄ

/Գրիգոր Նարեկացու, ,ՀաւուՆ-հաւուՆ,, ասորի օրինակով/

Քննվելիք նյութը բանաստեղծական տեքստի տաղաչափական կառույցի և երաժշտական հյուսվածքի ձևաբանական բաղկացուցիչները, համադրման շարժանակն է ընդգրկում:

Այս առումով հարկ ենք համարել անդրադառնալու միջնադարյան հայ բնաստեղծական արվեստին ընդողջ տաղաչափական ձևերի ընդհանրական ընդ-
թափերին, խնդիրն առավել կոնկրետացնելով Գրիգոր Նարեկացու, Հաուուս-
հաուուս, տադի կաղալիցությամբ: °

Դիտարկումները ներառել են միջնադարում տաղաչափական ձևերի համար
երաժշտական եղանակավորման ունեցած դերի հարցերը:

Նրանի եւն ունեցել այդ տաղաչափական ձևերը քնդհանրապէս հնչեց-
նելու օրինաչափությունները, միամամանակ շրջանցել ենք առգանաւան ո-
ւթորդը, որը տեքստ-երաժշտություն հարաբերակցության մեջ սնդտորեն
տոնչվում է երաժշտական ինտոնացիայի հետ, վերջինս էլ մեր նյութի տա-
մանսերից զուրա է:

Այն եռօրյա թերթիկն առաջիկա քանակությամբ, և երաժշտական բաղկացուցիչները, ըստ բանաշարի ըստ իր տեսակին՝ ընդհանուրապես, միմյանց հետ համադրելիս՝ կրեակվում են դրսևորումներ, որոնց օրինակի են, թե տեղում, թե երաժշտության համար:

Սակայն, սրանց կողքին ակնառու են տաղաչափւան ձևի թելադրած
օրինաչափութիւնները մի շարք անստեղծմաներ, որոնք առաջանում են երա-
ժշտութիւն րախակահին ինքնուրույն ձևալառուցողական տրամադանու-
թիւն ճախակելու հետեանքով:

Աշխատանքը առանձին կողմով, նկատի ունենք երաշխավան ձևը, բացահայտում է տաղերդում ազատ մեղեդիական մտածողության դրսևորման ուրոշ առանձնահատկություններ:

„ՏԱՃԱՐ“, ԵՎ „ԵԿԵՂԵՑԻ“, ՏԵԲԵՐԻՆՆԵՐԻ ԿԻՐԱՌՄԱՆ ՀԱՐՑԻ
ՇՈՒՐԱԸ

Քրիստոնեությունն ստղծումը և զարգացումը ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ առհասարակ մյուս երկրներում ուղեկցվել է մի ամբողջ շարք շենքերի և շինությունների հանդես գալով, որոնք ծառայել են որպես հոգևոր պաշտամունքի անմիջական կառարման օբյեկտ/բազիլիկա, եկեղեցի, տաճար, կաթոլիկե, մատուռ, վկայարան, խաչքար և այլն/, կամ նպաստել են պաշտամունքին, խաղացել ուղեկցող դեր/զավիթ, ժամատուն, զանգակատուն, նշխարատուն և այլն/:

Պաշտամունքային կառույցների քաղաքային տիպերի առաջացումը ընդուն հարստացել է նոր տերմիններով, որոնցից յոթերանշյուրն այս կամ այն չափով զարգարք է տալիս կառույցի տիպաբանական, դերասանական նաև հորինվածքային հատկանիշները մասին: Խնդիրը դրը ինչ այլ է տաճար և եկեղեցի տերմինների փերաբերյալ, որոնց տակ հասկացվող կառույցների դերոման հարցում չկան հետախոնիչոն, ժամանակագրում և տարբերակում: Պաշտամունքային նույն կառույցը՝ անկախ տիպից և մամանակից, մի դեպքում անվանվում է եկեղեցի, մյուս դեպքում՝ տաճար, կամ ինչպես եկեղեցի, այնպես էլ տաճար:

Հանրահայտ է, որ թե տաճարը և թե եկեղեցին կրոնական պաշտամունքային շինություններ են, հավատացյալների աղոթարան: Դրանք զրեթե նույն կերպ են մեկնաբանվում բառաբաններում/քաղաքագրում է այդ տերմինների գործառությունը, մեզ հետաքրքրողը դրանց ճարտարապետական շինարարական էությունը՝ պայմանավորված գործառությունն է/: Ստացվում է, որ հեթանոսական տաճարի հորինվածքը մեղմվեց քրիստոնեության կողմից, սակայն անվանումն անցավ այդ պաշտամունքի շենքերին:

Տաճար և եկեղեցի տերմինների իմաստային քնդհանրացումը ի սկզբանե է, թե հետագա մամանակների արդյունք: Պարզվում է, որ հայ պատմագրության մեջ առկա է այդ տերմինների կիրառման որոշակի տարբերակում: Հատկապես վաղ շրջանի պատմիչների/Ագաթանգեղոս, Փավստոս Բուզանդ, Դավար Փարպեցի, Սեբեոս, Եղիսես Կալանկատպի և ուրիշներ/ մոտ դարհրստակորին արտահայտված է հեթանոսական և քրիստոնեական պաշտամունքի շինություններից յուրաքանչյուրն անվանելով տվյալ պաշտամունքին հատուկ անուններով: Եկեղեցին տաճար անվանելու օրինակներ հայ վաղ պատ-

ինչպես սեփական, այնպես էլ մեկ այլ ժողովրդի մշակույթի փոխարուստ-
ման սահմանը:

Իբրև նախապայման ընդունելով այս սկզբունքը, տարբեր երկրներում,
մասնավորապես Եգիպտոսում, Իրանում և Լիբանանում, հայ մշակույթն ան-
ցավ գոյատևման և զարգացման իր առանձնահատուկ մասնավարը: Եգիպտոսում
հատկապես 30-ական թվականներին էր, որ համեմատաբար մեկուսի զարգացող
հայ համայնքի մշակույթը զգալի շարժերեց իր մասնակցութեանը առաջ ժո-
ղովրդի մշակութային կյանքում, որոշ չափով խախտելով մինչ այդ խառ-
րեն պահպանվող և զգական անշրջան: Արևելյան ասպարեզում այս երևույթը
դրսևորվեց առանձնապես ցայտուն կերպով:

Իրանի և հայ ժողովուրդների մշակույթները փոխազդեցության ըն-
թացքը խորացավ այն ընթացքում, երբ երկրի կառավարութունը, որդե-
գրելով վերակառուցման գիծը, հաջազի մասվորականներին ևս հաղավորու-
թյուն ընձեռեց և ծրուկվելու այդ գործընթացին: Այստեղ հատուկ պիտի
նշել հայ արվեստագետների ներդրումը իրանի նկարչության և երաժշտու-
թյան ասպարեզում: Պարսիկ ժողովրդի գրական հարուստ ժառանգության
ազդեցությունն իր հերթին դրսևորվեց հայ մշակույթի տարբեր ուղղորտե-
րում:

Հասարակական կյանքում ունենալով օժանդակողի և աստարտողի դեր,
հայ մշակույթը որոշակի պայմաններում մղվել է առաջին պլան, առանձնե-
լով նաև քաղաքական պայքարի առաքելութուն: Այդպես եղավ 1922-23թթ.
Լոզանի կոնֆերանսից հետո, երբ զրկվելով պատմական հայրենիքը վերստա-
նալու հեռանկարից, աշխարհով մեկ ցրված ~~պատմական~~ թյան նպատակը
եղավ մշակույթի միջոցով համախմբվել, ի տիպի դալ իր թուրք հատկաներով:
1928 թ. մայիսի 28-ին Ֆահրեում, Հայ կրթական և հրատարակչական
համագլխին միության, հիմնադրումը համահայկական մշակութային կազմա-
կերպութուն ստեղծելու կոնկրետ դրսևորումն էր: Մեկ տարի անց, 1929թ.
Բեյրութում քացված, Համագլխինի, Հայ մամուլը հզոր ազդակ հանդի-
սացավ նաև Լիբանանում հայ մշակույթի, ինչպես և թատերական շարժման
նավթման համար:

Այսպիսով, հայ մշակույթը սփյուռքում ծնող և ընդել յուրահատուկ
նշանակութուն, խորացնելով և շեշտելով իրեն հատուկ դերն ընդհանրա-
պես: Գոյատևելով օտար միջավայրում, այն ոչ միայն հարստացրել է ինչ-
պես սեփական, այնպես էլ այլ ժողովուրդների մշակույթը, այլև նավելով
ազգայնապայման խնդրին ավել է առաջնային դեր, շատ համախ ստատով
նույն նպատակը հետադարձ քաղաքական պայքարին համարժեք իմաստ:

ՀՀԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության
ինստիտուտ

ՎԱՅՈՑ ԶՈՐԻ ՏԱՊԱՆԱԲԱՐԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱԲԱՆՔԱՆԻՑԸ
/տիպաքանութիւն և իմաստաբանութիւն հարցեր/

1. Ժամանակագրական առումով տապանաքարային պատկերաքանդակները վայոց ձորում երևան են զաւիս 16-րդ դ. անմիջապէս սկզբին/ամենախաղ թվագրված տապանաքարը հայտնի է Մարտիրոս զյուզի գերեզմանոցից՝ Այս է տապան Միրզախի թ. 2ծ-1501/ և անհետանում 17-րդ դ. վերջին/ամենա- ուշ թվագրված տապանաքարը հայտնի է Գնդեվանքից՝ Այս է հանգիստ Յէմկարի որդի Սօկչա.թվ. ԹմկԱ-1672/: Նշելի է սակայն, որ ավանդույ- թի ուժով պատկերաքանդակները հարատեցին վայոց ձորում ընդհուպ մինչև մեր դարի 40-50-ական թթ.: Սակայն դա արդեն այլ դրսևորում էր՝ բովան- դակային և ժանրային այլ ընտելագրով:

2. Վայոց ձորում պատկերաքանդակ կրող տապանաքարերի գերակշիռ մասը ունի ուղղանկյան-գոլգահնոանիստի տեսք: Նրանք ավարտվում են կլո- րացող հարթ կամ երկթեց վերամասերով: Պատկերաքանդակը, որպէս քակըզ- քունք, տեղադրվում է լայն կողերից մեկի/սովորաբար հարավային/ վրա: Մյուս լայն կողը զբաղեցնում է խաչային հորինվածքը/երկու և ավելի կամարների մեծ ներառված հյուսածո խաչեր/: Նեղ կողերը/արեւմտյան և արեւելյան/ երկրորդական դեր են խաղում և ոչ միշտ են նախշազարդվում: Նզակի զւայքերում պատկերաքանդակներ են վաւերացվել հարթ տապանաքարի /սորաւանք/, խաչքարի և խոյքարի վրա/Գնդեվանք/:

Բովանակին հարուստ և բարդ է բուն քանդակների թեմատիկան: Պեսք է նկատել, որ դրանց առանձնացումը կապված է նախ և առաջ զգալի դժու- րութիւնների հետ/ինչ է պատկերված, ով է պատկերված, ինչպէս է քան- դակագործ վարպետը ծավալային պատկերները վերածում պլաստիկ-զծայինի ևն/: Պակաս բարդութիւնների չեն հարուցում նաեւ առանձին հորինվածքնե- րի հիման վրա կերպարի և թեմայի վերականգնումը: Ստորեւ առաջարկվող դասակարգումը առաջին փորձն է ոչ միայն ի մի բերելու պատկերաքանդա- կային ողջ նյութը, այլև որոշակի հատկութիւնով ուղղագծելու կենսաքն- թացի ազգային ժողովրդական պատկերացումները, որոնք էլ վերջին հաշվով պայմանավորվել են ,մահվան քարերի, , վրա ,կյանքի, , վերադադրու- թիւնը:

Հավերժ խնջույքը տապանաքարային քանդակների ամենահիմնական թե-

ման է՝ սերտորեն կապված մահը հաղթահարելու ժողովրդական-առաջադեմ-
կան պատկերացումների հետ: Հանգուցյալը հանդես է գալիս որպես խնջույ-
քի սեղանի զվառոր/արքա-իշխան-մեկը/, նրան սպառարկում են երաժիշտ-
ները, ծառաներն ու զավակները: Կողքը հնազանդորեն սպասում է սիրած
ժին, որսի թռչունը: Պատից կախված են զենքերն ու զրահը, այլ ասորի-
քուսներ, որոնք կապվում են նրա հասարակական փռենկցիայի կամ բարի
կերպարի հետ/զրիշ է Թանաքաման, հովվական ցուգ էն/:

Հավերժ կրիվք՝ Թեմայի շրջանակներում հանգուցյալը ներկայանում
է որպես լեգենդար արքայի և ռազմիկ /անարդավոր և կողմորում/, որպես
ցուցիչ հեշտուղ առյուծ կամ զառանք միրաններում խեղդող արծիվ /զոռ-
մոր՝ կողմորում/:

Այս երկու հիմնական Թեմաներից դուրս հանգուցյալը հանդես է գա-
լիս և այլ, որոշակիորեն կանոնացված կերպարներով.

ա/ փորձառու հովիվ և երկրագործ/ժողովրդական-կենցաղային կերպա-
վորում/;

բ/ ունումնասեր երիտասարդ/պաշտոնական-քրիստոնեական կերպավոր-
ում/;

գ/ ջաղջբալեզու, երաժիշտ/ժողովրդական զրական կերպավորում/:

Վաղց ժողովրդական-կենցաղային կերպարներում որոշ քանակ են կազմում և այն
հորինվածքները, որոնք ոչ թե ներկայացնում են հանգուցյալին, այլ
շրջապատի վերաբերմունքը նրա հանդեպ, այս շարքում կարելի է դասել
,,անմխիթար սգի,, և ,,հոգեհանգստյան պատարագի,, բավականաչափ քրիստո-
նեացված Թեմաները:

ՊԵՆԻՉԹԱՆ ՀՈՒՓՈՒՄԵՆ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

,,ՍԱՀԱՐՈՒ,, ԵՐԿՐԱՆԱՆ-ՊԱՇՏԱՄՈՒՆՔԱՅԻՆ ԱՎՈՒՆԵՐՆԵՐ

Հայոց ավանդական ծեսերի ու տոների ժամանակ կան պարտադիր հնչող
երգեր ու մեղեդիներ, որոնք սերտաձուլվում են ժողովրդի հետ, ծնող
քերել խորհրդանշի արժեք: Եվ եթե նույնիսկ այսօր զրանցից շատերը թե
ծեսի, թե երաժշտության առումով, մեզ ներկայանում են ոչ նախկին անա-
ղաթուրությամբ, այլ համառ անմասնաշեղիություն հասած ծեղկոտություններով
ու աղավաղումներով, կամ միայն ժողովրդի հիշողության մակարդակով,
իրենց խորքում պահպանում են նախնական իմաստային ու կառուցվածքային
սաղմերը: Այսպիսի ծիսական հանրահայտ մեղեդիներից մեկը,, Սահարին,,

/անվանումն իրական ծագում ունի և նշանակում է արևածագ, արշալույս/
Հայաստանում տարածված ազատ-իմպրովիզացիոն բնույթի նվագ է, որ հրե-
շում է գերազանցապես զուռնայի, ավելի սակավ, նաև դուդուկի ու ցու-
մանչայի կատարմամբ: Այն ժողովրդախոսակցական լեզվում համախոս նշանա-
կում է ընդհանրապես մուղամ՝ նվագարանային կատարմամբ, ստանալով հա-
տարաբանական իմաստ: Սակայն, մեղեդու երաժշտագիտական քննությունը
չէ մեր ուսումնասիրության նպատակը, առավել էս, որ այս կարվածքով
դրան անդրադարձել են անվանի գիտնականներ Սյ. Մելիքյանը, Զ. Բուշնար-
յանը, Լ. Ներսիսյանը և այլք:

Դիտարկենք, թե երբ, ինչու և ինչպես է հնչում այդ նվագը հայոց
կենցաղում և ինչ պայմաններ են անհրաժեշտ նրա կատարման համար: Մաս-
նագիտական գրականության և մեր զրանցած դաշտային-ազգագրական նյութե-
րի վկայությամբ, Սահարին, գերակշռությամբ հայտնի է որպես հարսա-
նական մեղեդի: Անցյալում և ընդհուպ մինչև 1950-60-ական թթ. այն հրե-
շել է.

1. հարսանական ծեսի ընթացքում՝ ա/ եզմորթեքին/որոշ շրջանե-
րում կատարվել է քաղալորի ու փեսի ծառի, ,արարման, , ծեսերի գուգա-
հեռ, ք/ հարսանիքի ավարտին՝ լուսաբացին, գ/ հաջորդ օրվա լուսաբա-
ցին՝ որպես հարսի անմեղուության ազգական/համո. աղբյուրական գյուղե-
րում, , Սահարուն, , տրված, , պատուհան կտրել, , ժողովրդական անվանման
հետ/:¹ Մասնավոր գեղեցիկում նվագել են նաև ա/ փեսայի ու հարսի տան
շեմքի մոտ/Արցախ/, ք/ հարսանիքի սկզբի լուսաբացին՝ որպես կանչ/Ռե-
տիր/: Ռեշագրավ է, որ Զավաթում, հատկապես կաթնէրի հայերի մոտ, հար-
սանիքի ավարտի լուսաբացին, , Սահարուն, , գուգահեռ երգում են նաև
Ն. Շնորհալու, , Առավոտ լուսոյ, , հայտնի երգի տարբերակը՝ , Առավոտ
լուսուն, , : Երգում են տղամարդիկ, արևելք շրջվելով, իսկ կանայք միայն
մրմունջով ծայրակցում են: Այստեղ ակնհայտ է նվագարանային մուղամը
հոգևոր երգով փոխարինելու տեղացիների միտումը, որն քննադրվում է որ-
պես, , կոնալաշտությունից, , , քրիստոնեության, , անցում և , Սահարին, ,
աստիճանաբար տեղի է տալիս այդ պայքարում: Սակայն, , Առավոտ լու-
սուն, , -ը նույնպես շեղվել է հայտնի հոգևոր երգից և աներկբա են նրա
աղերսները նվագարանային մտածողության ու կատարման կերպի հետ:²

2. , Սահարին, , ավանդաբար եղել է նաև զարնառացան սկսելուց ա-
ռաջ առաջին ակոսին նվիրված ծեսի պարտադիր տարրը:

1 Նյութը զրանցել և մեզ հաղորդել է երաժշտագետ Կ. Խուդաբաշյանը:

2 Ազգային հավաստում են նաև երաժշտագետ Զ. Թադևոսյանի դաշտային բազ-
մալիվ գրությունները:

3. Եզակի դեպքերում նվազել են դժվար ծննդաբերությունների ժամանակ, հատկապես, երբ ծննդկանը նախկինում անհաջող ծնդունդներ է ունեցել:

4. Կատարվել է գունաչինների/մասամբ նաև այլ նրածիշտների/ մերցոյթում, որպես նվազարանին վարդատորեն անդաժնեղու նշան, ըստ որում, կատարելության զազալը համարվում էր այն երկու մատով հնչնցնելը:

5. Հնչել է նաև աշակերտին վարպետ ժողովրդելու ծեսի ժամանակ՝ իբրև նրա կատարողական բոլոր հնարավորությունների ցուցադրություն:

Ժողովրդական ավանդույթի համաձայն, այն պիտի հնչեր ա/բացօթյա, բ/ կատարողը դամբը պիտի դարձներ դեպի արևելք և ամբողջ մեղեդին կատարեր առանց դիրքի փոփոխության, գ/ ավարտից հետո պարտադիր կատարվել է համայնական ուրախ շուրջվար, դ/ մեղեդին արգելված էր նվազել կանանց/ի նկատի ունենալով ըստնա հարուհիներին, քանի որ կին գունաչի չէր լինում/:

Ինչպես տեսնում ենք, յնացաբիմ, հնչում է այն բոլոր ծեսերում և իրադրճություններում, որտեղ ակնկալվում է 1. ծնունդ, սկիզբ՝ հողի, ընտանիքի, մարդու, , թագավորի, փեսի ծախի, վարպետի, պայքարում հաղթող հերոսի: 2. Բոլոր տարբերակներում էլ շեշտվում է արևի ներկայությունն ու հովանավորությունը որպես կյանքի սկիզբ ու խորհրդանիշ:

Ուստի, ամփոփելով կարելի է ասել, որ այն մեր ժողովրդի կյանքում ընկալվել է որպես արևազալի հիմն, այսպես կոչված, արևի նրածիշտական կերպավորումը, կոդավորումը:

ԴԻՊԹԱՆ ԼԻԼԻԹ

ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ 19-ԲԻ ԴԱՐԻ ՓԱՅՏԱԾԱԾԻ ԵՎԵՂԵՍԻՍԻՆԻՐԸ

Հայաստանում և մերձակա երկրների հայաբնակ վայրերում զարգանալ է նշված տիպի եկեղեցիների մի ստվար քանակ, մոտավոր հաշվարկներով մոտ 150, ընդգրկելով Արցախը, Վրաստանը և Իրանը, որոնցից ուսումնասիրված է միայն Իրանի հատվածը: Այս եկեղեցիները պատկանում են սրահավոր բազիլիկի տիպին և ավյալ պարզագույն արխայիկ ձևը վերածնվեց 19-րդ դարում՝ փայտյա ծածկի-կոնստրուկցիայով, հավանաբար, ի պատասխան սոստակական շուկա պայմանների: Նրանց հատուկ են փոքր չափերը/մոտ 10-12, 15-20 մ/, ուղղանկյուն հասակագիծը, զուսպ հարդարանքը: Ավանդատները, նախ-

սրահը, զանգակառանքը և երկրորդ հարկի պատշգամբը՝ սրահը են այն մի քանի ծավալները, որոնցով երբեմն չբացվում է հիմնական սրահը։ Փայտյա ծածկը ինտերյերում կազմում է գեղարվեստական հարդարման հիմնական մասը։ Ավելի սակավ են հոսանավ թափլիկները, որոնց կառուցվածքի նմանությունը ժողովրդական տան զոմերի հետ ակնհայտ է, և ինչպես և վերջիններում, որոնց միջին նավը ևս սովորաբար կառուցվել է ավելի բարձր, քան կողմնայինները։ Ավելի հազվադեպ է կիրառվում, հազարաշեն, ծածկի տեխնիկան։ Հնայն փայտյա կառուցվածքի հիմքում ընկած են ժողովրդական տան վաղուց մշակված ձևերը, նկատվում է նաև քարե նախօրինակներին նմանեցնելու մղումը/օրինակ, կոթ, թաղաձև, գերաններով ծածկելու միտումը/։ Գերանները մշակվում էին բավական խնամքով, սյուները փռցակավոր էին, զարդաքանդակներով, հատկապես փայտաշատ վայրերում զգացվում է փայտի մշակման կաշտութան, ինչպես օրինակ Արաստանի հայաքանակ գյուղերում, Հայաստանի հյուսիսային անտառաշատ շրջաններում։ Հատակները և տակիքը զերբազանցապես հողի են, պատերը՝ քավան լայն /մինչև 90 սմ/ շափի տեղական քարերից, մեծ մասամբ սվաղած և ներսից, և դրսից։ Ներսում հազվադեպ հանդիպում են որմնապատկերների/շրջողանի շրջանի նացվածոր գյուղ/։ Երբեմն քեմբ զարդարվել է փայտյա փորագրված վարդադույրով։ Այս ժանրամասները, հավանաբար, փոխառված են որսական ուղղափառ եկեղեցուց։ Զրախ հարգարանը սովորաբար շատ համեստ է՝ կոպտատաշ քարերով շարված պատի վրա ընդգծվում են բացվածքների սրբատաշ եղբաշարերը, քայց երբեմն հանդիպում են խնամքով կառաված օրինակներ՝ սրբատաշ շարվածքով և զարդաքանդակ զվարճող մուտքերով/Արթիկի շրջանի Գետաթ գյուղի 1862 թ. եկեղեցի, Արագածի շրջանի Նորաշեն գյուղի 1882 թ. եկեղեցի և այլն։

ՋԱՆԱԶԱՆ ԱՆՔՄԱՆԴԻ

ՀՀԳԱՍ Արվեստի ինստիտուտ

ՀԱՅ ԶԱՆԿԵԳՈՆԱԿԱՆՆԵՐԻ ԺԱՐՏԱՐԱԳԵՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՐՆԵՐՈՒՆԸ ԺԲ-ԺԳ ԴԱՐՆԵՐՈՒՄ

ԺԲ-ԺԳ դարերում հայ քաղկեդոնականները, որոնք հարյուրամյակների ընթացքում հետադիմացվել էին Հայ Առաքելական եկեղեցու կողմից, ստանում են ազատ գործունեություն հնարավորություններ Հյուսիսային Հայաստանում, ունենալով հզոր պաշտպան ու հովանավոր ի դեմս քաղկեդոնականության ընդունած իվանե Երկայնաքաղաքի։ Գրական ու որմնակառչական

հուշարժանների հետ մեկտեղ, երկաթնակները ստեղծում են նաև մարտարա-
պետական մի շարք կառույցներ: Այսների կողմից հիմնականում հայ
ավանդական մարտարապետական դպրոցն անցած վարպետների կողմից, այս շի-
նդվող ունենեք, բնականաբար, կրում են նաև երկաթնակ պատվիրատուների
կողմից առաջադրված ծիսական, գաղափարական, զեղարվեստական ներգործու-
թյան պահանջների դրոշմը: Գոյություն ունի միայնակ հայկական հաստատություն-
ներով հարուստ մի տարածաշրջանում, ուր հատկապես սուր ու անզիջում էր
այսօր երկաթնակությունը դուրս էր գալիս և չէր ընդունվում քաղկեդոնականության
կողմից առաջադրվող դավանաբանական և ոչ մի տեսակետ՝ զաշտամունքային
այս նոր կառույցները հակադրվելով այստեղ արմատացած միաբնակությանը
խնդիր ունեին մարտարապետության լեզվով հնարավորին չափ հաստատել ու
ստացուցել քաղկեդոնականության մշտադադրվող նշանը: Ձաքարյան առհմի
ներկայացուցիչները, որոնք կառույցների հիմնական կոնստրուկցիան էին,
ականջալուր իրենց խոստովանահոր՝ Մխիթար Գոշի հանդուրժողականության
հորդորներին, դավանաբանական վեճերը տեղափոխում են մարտարապետության
ոլորտը, երկաթնակության դավանաբանական պատկերացումները դրոշմելով
եկեղեցական շինությունների մակատների՝ տեղիում է մարտարապետական
մի յուրահատուկ ոճ, որը հիմքում ունենալով հայկական ավանդական կա-
ռուցողական սկզբունքներն ու համաշխարհային համակարգը, սնվում է նաև
վրացական մարտարապետական ձևերից ու տարրերից: Այս փաստը ենթադրել է
տալիս նաև վրաց վարպետների մասնակցությունը հուշարժանների կերտմանը՝
երևույթ, որն առկա է նաև քաղկեդոնիկ որմնակարգական հուշարժաննե-
րում: Հարեան ժողովուրդների մարտարապետական դպրոցներին ընդդռ ձևերն
ու հորինվածքները, սակայն, տարբեր հուշարժաններում հանդես են գալիս
տարբեր հարաբերակցությամբ, ինչը հետևանք է հուշարժանների տեղադրու-
թյանը քաղկեդոնականության ունեցած ազդեցության տարբեր ուղորդումով,
կախված է նաև ստեղծագործողի անհատականությունից, կոնստրուկտիվ մշակից:

ԺԳ դարում հայկական մարտարապետության որոշակի ազդեցություն է
զգացվում վրացական մի շարք հուշարժաններում /զատի հալթ մակերևույթ-
ներ, շքամուտքերի ձևեր, երկբաշխական զարդանախշեր/։ Վրացական մարտա-
րապետության մեջ տարածված շատ դեկորատիվ տարրեր տեղ են գտնում հայկա-
կան պաշտամունքային կառույցներում /, ծաղկած խաչ, բեմա, քուսական
զարդանախշեր, լուսամուտների պարակալներ, եռանկյունաձև խորշերի Փնս-
տուային սշակումներ/։ Մշակույթների, մասնավորապես, մարտարապետական
հորինվածքների փոխներթափանցման այս պրոցեսում զգալի է հայ քաղկեդո-
նականների ներդրումը: Գործունեություն ծավալելով երկու երկրների
սահմանամերձ տարածքներում՝ երկաթնակ հայերը չհամարվելով իրենց ար-
մատներից, ինչ որ չափով հեռանում են ազգային ավանդույթներից, մեկ-

նույն ժամանակ ազատորեն յուրացնում են հարևան ժողովուրդների մարտա-
րադեսական ձեռքբերումները: Ուրույն մարտադեսական ուժի տուրջման
հետ մեկտեղ հայ քաղկեդոնականները կամուրջ են հանդիսացել մշակույթ-
նւրի մերձեցման ու փոխադասացմանը:

ՄԱՍԿԻՆՍԱՆ ԽԱՉԻԿ
ՀՀԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԵՎ ՊԻՏՐ ՕԲԵԴԻ ՀԱՄԱԳՈՐԾԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
/Փոխըմբռնումներ, տարակազմություններ/

Կոմիտասի ստեղծագործական կյանքի ուղեկիցների թվում իբր նախա-
ձեռնությունամբ և զիտելիքներով ուշքի ընկնող անհատականություն է եղել
Ֆրանսիացի միջնադարյան եկեղեցական երաժշտագիտություն մասնագետ Գիեր
Օբրին:

Հայագիտական ուսումնառությունը ստանալով Անտուան Մեյեյից և
հաջելով լեզվաբանության մեջ վերջինիս շատագուցած տեսությունները, Օբրին
ցանկանում էր լեզվաբանության մեջ լայն տարածում գտած պատմահամեմա-
տական մեթոդի սկզբունքները տարածել երաժշտագիտական համալսարանի վրա
և արմատավորել մի նոր տեսություն համեմատական երաժշտագիտություն
անվան տակ: Իբր այս մտահղացումը ներկայացնելով Անտուան Մեյեյին և
ստանալով միատեսակ պատասխան, միաժամանակ նրանից չցնչով գովաբանական
խոսքեր հոգևոր երաժշտության ասպարեզում Կոմիտասի գիտելիքների մասին,
Օբրին որոշում է մեկնել Էջմիածին և հանդիպել նրան: Վերջինս ակնկա-
լում էր Էջմիածնում հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ նոր կոմպոզիցի-
ոն փաստեր հայտնաբերել իր հղացած տեսությունը ավելի արմատական, կա-
յուն ու անառարկելի հիմքերի վրա դնելու համար:

1901 թվականի մարտին զաւով Էջմիածին և ութը օր մնալով վանական
միջավայրում Օբրին առիթ է ունենում լսելու Կոմիտասի լիակատար , ,Պա-
տարազն, , ու զեղջուկ երգերը, ժամացույցություններն ու շարականները:
Իր ժամանակի մեծագույն մասը նա անց է կացնում Կոմիտասի հետ հետազո-
տական աշխատանքի ծանրաբեռնվածությամբ: պայմաններում:

Փարիզում հրատարակած հուշերի մեջ Օբրին հանրագումարի է քե-
րում Էջմիածնում ստացած տպավորությունները՝ իր նկրտումները, տարա-
կուսանքները, դիտարկումներն ու հիացմունքները: Բնե հուշերում այդ
մասին ուղղակի հաստատվածքները սակավ են, մակայն միջտողային ակնարկ-
ներին ակնթափ է դառնում, որ հոգևոր երաժշտության մատուցման մեջ Օբ-
րին չի գտել իր ակնկալածը: Հուշերում աննկատ չի մնացել նաև այն,

ՍԱՐԳՍՅԱՆ ԷԼԻՆԱՐ
ՀՀԶԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՇՐԱՅԵՏԱԿԱՆ-ԳՐԱԿԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ ՇԱՀԵՆԻ
ՍՏԵՂԵԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

1. Արևելքի ժողովուրդների մշակույթի պատմության մեջ առանձին. Թյուրք է կազմում աշուղների արվեստը, որն արմատապես կապված է Մերձավոր Արևելքի պատմա-հասարակական գործընթացների հետ:

Աշուղները արվեստը համադրական է/հուն. *synthesis* /: Միաժամանակ մեկ ստեղծագործողի դեմքով ներկայանում է երգահանը, բանաստեղծը, երգիչը, նվագախումբի և ամուսնացող-հոնտորը: Նրանց ստեղծագործություններում հրաշտական զրախան տեսակները քաղաքան են՝ լայն թեմատիկ ընդգրկումով:

2. 20-րդ դարի հայ դասական աշուղ Շահինը իր ստեղծագործությունները գրել է օգտագործելով ոչ միայն դասական աշուղական տաղաչափության հիմքը կազմող ձևերը/ *form* /, այլև՝ երաժշտական-զրախանային պիսի տեսակներ, ին պիսիք են՝ երգ, հերիաթ, դաստան, ժոնեղ/մեհա/, հանկուղ/մուհամա/, երգիծանք, ընդդիմախոսություն/ասի-ասվ, հարց-պատասխան, պատասխան խոսք, աշուղական մրցույթ/, քաղյակ/ուրաջի/, խաղիկ/մանի/՝ սիրային, խոհական, խրատական, երևակայական/խայալի/, հայրենասիրական թեմատիկ ուղղվածություններով:

3. Ա., ԱՌԱՆՈՒՄՆԻ, - մեծակամ ստեղծագործություն է. Հորս ձևագիր դավթար՝ ալբերտական /Ա., Գ., Դ./ համալրվելով: Ունի ծանոթագրություններ թափն, որտեղ տրված է յուրաքանչյուր բանաստեղծության տաղաչափական ձևի անվանումը և առանձնահատկությունը: Հեղինակը հիմք է ընդունել Ա.Ղանալանյանի, Առաքանի, /1960/ ժողովածուի առանձինը և թափնները ենթադրելով ըստ ժողովածուի: Յուրաքանչյուր ընտրված տաղ վերածվել է խրատ-քարոջական և խոհ-փիլիսոփայական երգի, կամ՝ շանաստեղծության /ըստ յակից մինչև 20 տնից քաղված դաստան/: Տների ընդհանուր քանակն է 1748, տողերը՝ 7930:

Բ. - Աշուղական երգախառն հերիաթները ըստ բովանդակության լինում են երկու տեսակ՝ սիրավեպ և դյուցազնավեպ: Հերիաթների ժանրում գրված նրա ստեղծագործություններից են.

ա/ , Էլիսարը և Բինգյուլը, /, Զինվորի վերադարձը, / սիրավեպ, որը հեղինակը ենթարկել է մի շարք խմբագրությունների՝ ինչպես երգախառն արձակ-պատմության, այնպես և երգախառն պոեմայի շարադրանքով: Երգերի թվաքանակը փոփոխական է՝ 31-ից մինչև 50: Սիրավեպի երգերի մեղեդիներ-

2 աշքի են ընկնում մոկալ-գեղեցիկամաքին ոմով: Գողտրիկ, մեղմ, սեկ-
կնցիոն օղակներով շաքարոված օրորերգի/, ,ալա նանիկ/, / կողքին կա-
րող է անապատի պողպեղալ պաթեռիկ քնույթ կրող, վերին օկտավային
հնչյունից սկսվող , ,էլինարը դմում է արծվին, , երգը:

Գ.- , ՍԱՌԱ, , սիրավեպի հիմքում հայկական քանահյուսության մեջ
հայտնի , ,Մարջանյանի մասին, , պատմությունն է, որը Շահենի զրչի տակ
ենթարկվել է հիմնովին փոփոխության: Զի օգտագործվել նաև , ,Մարջան-
յանի երգը, ,: Սյուսետային զիծը և գործողության վայրը ենթարկված
են փոփոխության: Շահենը ստեղծել է նոր պատմություն, իրենը՝ սևփակա-
նը: , ,Սառան, , քաղցած է 32 երգից:

Երկու սիրավեպերում ընդգրկված են մեներգ, զուգերգ, հանկուկ,
հարց-պատասխան/զափուլվամա, քաղվամա/, աշուղական մրցույթ և այլ տե-
սակներ:

Դ.- Կյանքի վերջին տարիներին սկսեց , ,ՍԱԹԵՆԻԿ, , սիրավեպը, ըստ
Մովսես Խորենացու հայտնի ավանդակի, սակայն չհասցրեց ավարտին:

Ե.- Պատահական չէր նրա վերաբերու՞նք հայ ժողովրդի դուցզակեր-
գությանը՝ , ,Սասնա ծռերին, ,: Շահենը իր ուշադրությունը կենտրոնացրե-
ցեց էպոսի 3-րդ միուղի , ,Սասնա Դավիթի և Մարա Մելիքի մենամարտը, ,
զվելին: Հիմք ընդունեց 1961 թ. հրատարակությունը /Արեղյան-Արթուր-Պան-
կանյան/: Մշակելով սյուսետային զիծը, պահպանեց էպոսին հատուկ շա-
րադրման պոետական ձևը և ստեղծեց 26 ավարտուն երգեր:

4. Հոգնոր /սիոնի/ երգերը նրա ստեղծագործության մեջ տեղ չեն
գտել ոչ միայն ժամանակի պահանջներից ելնելով, այլև՝ իր անձնական
նախասիրության և հակված չլինելու պատճառով:

5. Դաստանը/պարսկ.՝ պատմություն, թուրք. և աբաբ.՝ փունջ/ աշուղ-
ական գրականության տարածված տեսակներից մեկն է՝ մինչև 25,30 տների
ընդգրկմամբ: Արևելքում ավելի ընդլայնված հասկացությամբ կոչվում է
էպոս կամ դաստանային էպոս: Միայն տեսակետ է հայտնել Գ.Լևոնյանը դաս-
տան տեսակի մասին, այն համարելով տաղաչափական հիմնական ձևերից մե-
կը: Արևելքի աշուղները իրենց դաստանները շարադրել են դոշմա /վանկ՝
11, ոտը՝ 6-5, 4-4-3, 3-3-3-2/, և դյուրերիթ /վանկ՝ 8, ոտը՝ 4-4/:
Շահենը ավելացրել է նաև մի քանի հիմնական այլ ձևեր /մուխամազ,
եղակվամա և այլն/ և քաղ գուգակցումներ: Այս տեսակով ստեղծել է իր
, ,Հասթիաման, , /ինքնակենսագրականը/, երգիծական ստեղծագործություն-
ները և ողբերգերը/ Հիմմ, Մեդսիյե/:

6. Շահենի ստեղծագործական ժառանգության մեջ հարյուրների են հա-
նում իր կողմից հավաքագրված, մշակված և խմբագրված ժողովրդական, աշուղ-
ական ինչպես նաև թրքալեզու հայկական երգերը, սիրավեպերը/Սիալու

„Վարդ և Մանուշակ, „Ասման և Զեյշան, /, Երզնաստեղ զատմվածքները
„Պողոսի Պուլիկը, „Ճիգ-վիգո, „Նոյեմբադար, „Յոթն օր,
յոթն զիշեր, Աշուղ Մատոյի „Նալդուլու դաստանը, և այլն/։ Նա հին
երգի բանաստեղծական տեքստի օգտագործմամբ համախոսեցում էր նոր
երգ/օր. „Յոթն օր, յոթ զիշեր, /։ Շահենի արվեստում գտնվում է
Սայաթ-Նովայի թափարներն լեզվով գրված մեկ անտիպ երգ „Փառք բանի,
քաղվան օւտի, բիր բաղա, վարսադին/հնարամիտ ծև/։ Գրված է ղոշմա
ձևում, 4-4-3 ոտքերի բաժանմամբ, ունի երեք տուն։

ՍԽՈՒՅԱՆ ՀԱՆՈՐ

ՀՀ Մշակույթի նախարարության

ՎԻՇԱԳԱՄԱՐՏԻ՝ ՀՆԴԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԱՌԱՍՅՆԷԻ
ԱՐՏԱՅՈՂՈՒՄԸ ՎԵՐԻՆ ՆԱՎԵՐԻ 15-ԲԴ ԳԱՄԻԱՐԱՆԻՑ
ՀԱՅՏՆԱԲԵՐՎԱԾ ԾԻՍԱԿԱՆ ՍԱՓՈՐԻ ՊԱՏՆԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

1. Սկսած վերին պալեոլիթից մինչև վաղագույն պատական միավորում-
ների կազմավորման ժամանակաշրջանը ներառյալ հոգևոր գործունեության
բոլոր ձևերը միահյուսված էին արվեստին և արտահայտվում էին արվեստի
միջոցով։ Հնագույն պատկերագրության զրեթե բոլոր թեմաները պայմանա-
վորված էին դիցաբանությամբ, կրոնական պատկերացումներով։ Կիրառական
արվեստում ևս պատկերները և սխեմատիկ նշանները համախոսվում են
դիցաբանական սյուժեներ, ամբողջ պատումներ։

2. Նախնադարյան վարդերը կարող էր ստեղծագործել միայն համայնքի
կողմից ընդունված նորմերի, կարծրացած պատկերացումների/կրոն, ծես,
աշխարհընկալում, մողա, ճաշակ և այլն/ համաձայն, և այդ իսկ պատմառով
յութաբանչյուր արվեստի գործ վերադադրում էր ոչ թե անհատի, այլ կո-
լեկտիվի կողմից մտածողությանը։ Այդպես է նաև խեցեգործության սո-
վարեցում, որի մասսայական արտադրանքը ունի որոշակի էթնիկ ընդհանրու-
թյան ընկալումներով պայմանավորված ձև և զարդանախշ։ Այսինքն, յուրա-
քանչյուր ձև, ախլ, զարդանախշի հորինվածք ոչ թե կամայական է, այլ
վերադրված և համայնքի կողմից ամրագրված պատկերացումների արտացո-
լումն է, ավանդական թեմաների վերադադրումը։ Այս մեխանիզմի գործու-
նեություն էր պայմանավորված թերևս էթնիկական, իսկ տվելի վաղ շրջա-
նում հնագիտական մշակույթների ձևավորումը։

3. 1978 թ. Աշտարակ քաղաքից մոտ 3,5 կմ արևմուտք, Աշտարակ-
Գյուլուրի ճանապարհի ձախ մասում բարձրացող բլրակի վրա վանի հերոսա-

մարտին նվիրված հուշակոթողի հարևանությամբ, նրա շինարարությանը զուգահեռ պեղվեցին երկու մեծ դամբարանաբլուրներ, որոնք հանդիսանում էին հոգևոր և աշխարհիկ քարձրագույն իշխանությունը միավորած անձանց քաղուհիներ: Հսկա քարաքեղեղներով կառուցված դամբարանները զբաղեցնում էին 16-18 քմ տարածք և շրջափակված էին 25-30 մ, արամագծով գետաքարե րով շարված մոզակա օղակներով: Ի թիվս հոգևոր և աշխարհիկ իշխանությունը արտահայտող սիմվոլների, կենցաղային և պաշտամունքային իրերի 15 դամբարանում հայտնաբերվեցին ծիսական արարողությունների համար նախատեսված երկու հնգափող սափորներ, զարդարված փորագծման և կետագրման տեխնիկայով:

4. Սափորներից մեկի ուսերի վրա պատկերված են լեռներ խորհրդանշող սուր ծայրով վեր ուղղված եռանկյունիների խմբեր, որոնց վրա զալարածն ծավալվում են փետրածն օձը և նրա դեմ մարտնչող այծը: Օձի մարմինը ձգվում է սափորի ողջ պարագծով և խորհրդանշում է հսկայամարմին համաշխարհային օձին: Այժմ ծառ է աղել եռակի ոտքերի վրա, պրկել է իրանը և պատրաստվում է տղևի տաքերով ջախջախել օձի զլուխը: Գոյամարտը տեղի է ունենում լեռներից վեր, երկնքում:

Փարոս խորհրդանշող համաշխարհային վիշապ օձի և այժի պատկերով կայանակացատ աստծո զոյամկրտն է այստեղ պատկերված, որի համաձայն տարբեր ժողովուրդների հնավանդ պատկերացումները պետք է տեղի ունենալ երկնքում: Ըստ առասպելի, նախքան հաղթանակը, երկրի վրա տիրում էր քառս, որը այստեղ թիրևս արտահայտում է լեռներ խորհրդանշող եռանկյունիների տեղանուն դասավորությամբ: Մյուս՝ հնգափող սափորը, որի վրա զենեղված են լույ եռանկյունիների պատկերներ, համաչափ դասավորությամբ, թիրևս ներկայացնում է քառսի կ դեմ տարած հաղթանակից հետո կանոնակարգված աշխարհը:

5. Մենք այստեղ ակենատես ենք հնդեվրոպական ավանդապատման առանցքային թեմաներից մեկի՝ վիշապամարտի առասպելի հնագույն դատկերագրությունը: Համաձայն վերոշարադրյալ առաջին և երկրորդ կետերում առաջադրված տեղակետի, Զ.ա. 15-րդ դարով թվագրվող ծիսական անոթների վրա վիշապամարտի առասպելի պատկերագրումը և դրանց գեոտոպումը քուրմ-աքքայի դամբարանում, վկայում է այն մասին, որ Զ.ա. 2-րդ հազարամյակի կեսներից Հայկական լեռնաշխարհի հյուսիսային շրջանները բնակեցված էին հնդեվրոպական ցեղերով, որոնց պատկերացումներում և ճեղքում ամրագրված էր հնդեվրոպական վիշապամարտի առասպելը:

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ՖԻՆԱՆՍԻՅԻ ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐՑԱՆ ՏԵՏՐԱԿՈՆՍ
ՀՈՒՇԱՐՉԱՆՆԵՐԻ ՀԱՄԵՆԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԹՈՒԹՅՈՒՆԸ
/հարցադրման փորձ/

Հայաստանում վաղ միջնադարում լայն տարածում ստացած կենտրոնական հատակազմով հուշարձանների տիպին են պատկանում տետրակոնս /կամ չորս արսիղներով/ եկեղեցիները, որոնց զարգացումը հենված է խոր տեղական արձանների վրա:

Արևմտյան եվրոպայում 6-7-րդ դարերում որոշակի անկում է դիտվում շինարարական արվեստում, և հենց այդ ժամանակ էլ այստեղ տարածում են ստանում արևելյան ազդեցության տակ առաջացած ժարտարապետական ձևերը: Եռակոնսի կամ քառակոնսի ձևը վաղ միջնադարում տարածված էր Արևելքում՝ այդ մասին են վկայում Բեթղեսեմի ծննդյան եկեղեցու արևելյան մասը, Եզիպտոսի քաղմաթիվ դղտիական եկեղեցիների հատակազմերի ձևերը: Այդ տիպին են պատկանում Միլանի Սան-Լորենցո եկեղեցին և Հռոմի որոշ զերեգմանական մատուռները՝ Սանտա-Սիմֆորոզան, Սան-Սիստոն և այլն: Այն զալիս է դեռ հին հռոմեական կլոր և քաղմանիստ դամբարաններից:

Արևելյան ազդեցության տակ են կառուցված Ֆրանսիայի/Գալլիայի/ մերովինգների ժամանակաշրջանի կենտրոնական /տետրակոնս/ հատակազմով այլալիսի հուշարձաններ, ինչպես Վենսաքի մկրտարանը և Գրենոբլի Սեն-Լորան եկեղեցի-կրիպտան /6-7-րդ դդ./, որոնք մենք առիթ ունեցանք ուսումնասիրել տեղում:

Գրենոբլի Սեն-Լորան եկեղեցին, հատակազմային և համաչափական քաղմաթիվ նմանություններ ունենալով նույնատիպ և նույն շրջանի հայկական եկեղեցիների հետ, նաև շատ տարբեր է նրանցից թե հորինվածքային մանրամասերով, թե շինարարական կոնստրուկցիաներով և տեխնիկայով: Նույնը կարելի է ասել և Վենսաքի մկրտարանի մասին:

Հայաստանի և Ֆրանսիայի տետրակոնս հուշարձանների հիմնական տարբերություններից է նաև դրանց ֆունկցիոնալ նշանակությունների զանազանությունը՝ եթե Հայաստանում տետրակոնս հուշարձանները վաղ միջնադարում հիմնականում ծառայել են որպես եկեղեցիներ, ապա Ֆրանսիայում նույն դարաշրջանում գոյություն ունեցող այդ տիպի կառույցները կամ մկրտարաններ էին /բապտիստերիում/, դամբարաններ /կրիպտաներ/:

ՍՏՅԱՄՅԱՆ ՄԻԶՈՑԱՌՈՒՄՆԵՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ

ՏԱՃԱՐԱՇԻՆՈՒԹՅԱՆ ԿԵՋ

/ մոդուլավորում և համաչափական համակարգեր/

Սեյսմակայուն միջոցառումները հույժ անհրաժեշտ են Հայաստանի Հանրապետության ժարտարապետաշինարարական բոլոր քննադատներում: Առկա-
տակի մեծ երկրաշարժի արդյունքները մի անգամ ևս ապացուցեցին, որ
Հայկական բարձրակառուցված երկրաշարժային յուրահատուկ գոտի է, ուր շեն-
քերի շարժակայուն լուծումներն առաջին հերթին պետք է որոնել պատմա-
ժարտարապետական ժառանգության մեջ և հատկապես եկեղեցական կոթողնե-
րում:

Գոյություն ունեցող մասնագիտական զբաղմունքային մեջ նշված քննա-
որոշ տեսանկյուններից բարձրագույն է տարրեր հեղինակների կողմից: Աս-
կայն հարցի հանգամանակից ուսումնասիրությունը, կատարվածը կենտրոնաց-
նելուց բացի, կարիք ունի նաև ծրագրային և քաղաքական վերլուծու-
թյան: Փաստորեն, նման մոտեցման պակասի պատճառով է, որ քննադատի
աշխատություններից դուրս են մղվել:

- հայկական տաճարների գոյություն ունեցող դասակարգումների
աղալագիտան ըստ սեյսմակայունության պարամետրերի/ G1, K2, Kf, r1k/

- համամասնության խնդիրներն ու տաճարների քաղաքական մասերի
/հիմնատակ, հիմք, պատվանդան, աղոթասրահ, տանիք/ հորիզոնական և ուղ-
ղահայաց շարժակայուն գոտևորման /X, Sv/ տարբերակումները:

- կոնստրուկտիվ մանրամասները առաձգական հանգույցավորումն ու
/ Rj + Bj = 0 / ու դրանց կատալոգիզացիան և այլն:

Վերոհիշյալների կողքին ամենից ուշագրավն այն է, որ խնդրո առար-
կա քննադատի բոլոր աշխատություններից դուրս է մնացել տաճարների
սեյսմակայուն մոդելավորման մեջ համաչափական համակարգերի նշանակու-
թյան քաջահայտումը: Ի դեպ, համաչափական համակարգերի սկզբունքը ա-
մենայն հաջողությամբ հնարավոր է արդյունավետորեն օգտագործել նաև
այսօր:

Հայկական տաճարների համաչափական համակարգերը հորինվածքային
այն միջոցառումներն են, որոնց միջոցով շարկավորում են ժարտարապետու-
թյունն ու շինարվեստը: Փաստորեն, դրանց շնորհիվ են կատարվել:

1/ զրուեսի կրողունակութեան, ֆունկցիայի և շինարարական նյութի համաձայնեցումը,

2/ զանգվածում ծանրութեան կենտրոնի/վեկտորիալ/ հավասարակշռված տեղաքաշխուհում և հորիզոնական ու ուղղահայաց էքսցենտրիքիտեսների քացառումը,

3/ հատակագծային-տարածական սիմետրիայի ստեղծումը,

4/ շարժման սահմանափակ ազատութեամբ օժտված մասերից կազմված միասնական համակարգի կերտումը դրանից բխող ֆառիկ հանգույցների քնորոշումն ու քնտրութիւնը:

ԶՈՐԱՆՁՅԱՆ ԳԱՐԵԳՐՆ

ԽԱՉԶԱՐԵՐԸ ՈՐԴԵՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱՊԼԱՍՏԻԱՅԱՆ ԳԱՂԱԾԱՐԻ
ՄԱՐՄԱՎՈՐՈՒՄ

Ինչպես հայտնի է, խաչքարերը վաղուց ուսումնասիրվում են, և առ այսօր ստեղծվել է քավականին ծավալուն, շատ արժեքավոր գիտական զրակա-նութիւն:

1. խաչքարերը սովորաբար դասվում են փոքր ձևերի մարտարակետական կոթողների շարքին: Հենց այդ իմաստով էլ հիմնականում կատարվել են այդ բոլոր ուսումնասիրութիւնները:

Այս գնկուցման մեջ կիրործնք քննարկել խաչքարերի էութեանը վերաբերող մեկ այլ ասպելտ, որը մեր կարծիքով քավական կարևոր է:

2. Անհրաժեշտ ենք համարում խաչքարերը դիտել որպես մակառային մշակում ունեցող հարթաքանդակ:

3. Դրա կարևորութիւնը բխում է այն հանգամանքից, որ խաչքարի ամենաօգտիմալ դիտակետը մակառայինն է: Դա զարմանալի չէ, որովհետև խաչքարի հիմնական ինտրոմացիան՝ և գեղարվեստական, և իմաստային, կենտրոնացված է մակառային հարթութեան վրա: Բացի այդ խաչքարի հետ անմիջականորեն հաղորդակցվելու համար նրան նայում են դիմացից, օրինակ՝ աղոթելիս և այլն:

4. Այսպիսով, եթե խաչքարը կարող է դիտվել նաև որպես հարթաքանդակ, ապա այն ամենը, ինչ վերաբերում է հարթաքանդակի գեղարվեստական և զգայական ազդեցութեանը, վերաբերում է խաչքարերին ևս: Ավելացնենք, որ այդ հարթաքանդակը ծածկված է եղել գունային շերտով:

5. Սրանով մենք չենք ուզում ասել, որ միշտ չէ խաչքարը փոքր չա-

գնրի ճարտարադասական կո՛ղղ համարելը, այլ միայն ուզում ենք նշել
նրա Յակոբային մասի կարևորությունը, որոնք զնդարվածական և իմաստա-
յին բովանդակություն կրող մշակված հարթություն:

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ МЕТОДИКИ
АНАЛИЗА ДРАМАТУРГИИ БАЛЕТНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Драматургия балета как целостного произведения представляет собой логически-смысловое распределение композиционных элементов во времени и пространства. В многосоставном и многомерном синтезе аудиовизуальных компонентов, составляющих балет, необходимо выделить основные константы, стабилизирующие жанр: музыку, либретто, хореографию, декор (сценографию). Через них проявляются выразительные и изобразительные особенности временных и пространственных видов искусства. Проблема анализа драматургии балета связана с тем, что каждый из основных компонентов синтеза представляет собой сложную иерархическую систему соподчиняющихся элементов. Вместе с тем, они объединяются в балетном спектакле через систему связей "драматургического процесса".

Модель аналитико-пространственной системы драматургии балета как целостного произведения представляет собой четыре классификационные плоскости, дифференцирующие основные видовые компоненты структуры драматургии. В каждой из них выделены пункты, выявляющие драматургический процесс. В данной стереоскопической системе заложены и проявляются свойства полидраматургии. Однако, для выявления нового качества единой драматургии балетного спектакля необходимо смоделировать систему концентрических уровней, состоящую из четырех выделенных классификационных плоскостей (музыка, хореография, декор и либретто). Внешний круг каждого из слоев совпадает по смыслу. Это идея, концепция. При различии подходов композитора, балетмейстера, художника и либреттиста, — именно через них проявляются стабилизирующие функции драматургии.

Центральным элементом идеи концентричности являются энергия движения, направленная на развитие драматургии, а также кульминационный процесс, формирующий шкалу интенсивности развертывания балетной драматургии. В предложенной методике анализа балета проявляются качества драматургии сложного синтетического произведения как саморазвивающейся системы, жизнеспособной

во взаимосвязи центробежных и центростремительных двигательных сил.

АГАСЯН АРАРАТ

Институт искусств НАН РА

ЗАБЫТЫЙ ХУДОЖНИК АВАГИМ (ОВАКИМ) МИГАНАДЖЯН

Сложно и драматично складывалась творческая судьба Авагима Эммануиловича Миганаджяна. Уроженец г.Бахмут Екатеринославской губернии (ныне — Днепропетровская область Украины), он провел свое детство и юность в Новой Нахичевани. Затем — годы учения в Московском училища живописи, ваяния и зодчества, первые самостоятельные шаги в искусстве, участие на различных художественных выставках дореволюционной России. Скоро Миганаджян привлекает к себе внимание критики, добивается признания у зрителей. Его живописные и графические работы пользуются спросом у собирателей, отзывы о его творчестве появляются сначала в московской, затем и в армянской прессе, а в 1916 году — первым среди армянских художников XX века — он удостоивается отдельной монографической книжки (см.: Н.Лавровский, А.Э.Миганаджян. М., 1916).

Середина 1910-х годов — пора кратковременного, но яркого творческого расцвета Миганаджяна. Прирожденный колорист и утонченный график, он в эти годы создает десятки очаровательных по образному воплощению и совершенных по технике исполнения "Восточных мотивов". Это не виды мавританской Испании, Персии или Индии (куда Миганаджян был устремлен всей душой, но где ему так и не довелось побывать), не "путевые очерки" заезжего пейзажиста или жанриста-бытописателя, а сказочно преображенные творческой фантазией художника лики воображаемой страны Ориенталии, о которой в те же годы или несколько раньше грезили и ровесники Миганаджяна, тоже выходцы из Новой Нахичевани Мартирос Сарьян и Мариетта Шагинян.

Небольшие по размерам живописные и графические стилизации художника этих лет отличаются праздничными, радующими глаз красками и хрупкими, прихотливыми линиями ("Восточный танец", 1914; "Восточная пастораль", 1914; "Восточный мотив", 1915; "Ритмический танец", 1915; "Восточные мелодии", 1916 и т.д.). Все они пронизаны изнеженно-чувственным, несколько жеманным музыкальным

ритмом. В них Миганаджян по-своему претворяет поэтический афоризм Бармена: "Музыка прежде всего!". Отдельными гранями творчества художника соприкасается не только с поэтикой символизма и парамантисков, но и со стилистикой западноевропейского и русского модерна. По тонкости восприятия и чувствования цвета, а также в понимании искусства как чисто эстетического феномена, дарующего зрителю эстетическое наслаждение, творческие позиции Миганаджяна созвучны с принципами творчества Анри Матисса. Некоторые произведения Миганаджяна прямо переключаются как с образцами персидской миниатюрной живописи XV-XVI^{вв.}, так и с персидской сарвай картинами Мартироса Сарьяна.

Начиная с второй половины 1910-х годов искусство художника постепенно утрачивает связь с силой непосредственного воздействия. Наблюдается некоторая "утомленность", потеря яркости прежних мотивов. Особенно остро это ощущается уже в советское время. Несмотря на то, что в 1920-е годы Миганаджян продолжает участвовать на отечественных и зарубежных выставках ("Московский салон", "Зар-цвет", персональные выставки в Токио и Осака и т.д.), пробует себя в области сценографии (оформление "Сказки" А. Манаджяна в Государственной армянской драматической студии в Москве, 1922), критика в целом прохладно встречает его выступления. Художника упрекают в том, что его искусство оторвано от жизни и имеет не преимущественно мечтательно-ретроспективный характер, что оно "до приторности красиво" (А. Эфрос), лишено социального-психологического и идейного содержания. Были, правда, и положительные отзывы. Так, Ованес Туманян, после встречи с Миганаджяном и знакомства с его произведениями (Москва, март 1922 года) высоко оценил искусство художника и собирался доверить ему иллюстрации к некоторым из своих восточных легенд и сказок (см.: Ованес Туманян. Воспоминания и беседы. Ереван, 1969, сс. 319-320; на арм. яз.).

В 1930-е годы творческая активность Миганаджяна резко идет на убыль, и его имя почти перестает упоминаться на страницах советской художественной периодики.

В 1938 году А. Миганаджяна не стало. В изданиях после этого очерках и исследованиях по истории русского, армянского и советского изобразительного искусства XX века творчество художника не освещалось. О нем не упоминают ни Большая Советская, ни

Армянская Советская Энциклопедия. Лишь в редких библиографических справочниках и словарях ему уделяется несколько строчек. В фондах Национальной картинной галереи Армении хранится только одно его произведение ("Танцовщица", 1915).

Искусство Миганалаяна еще ждет своего исследователя.

БАДАЛЯН ВИКТОРИЯ

Национальная картинная галерея
Армении

К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕЕ АРМЕНИИ

Художественный музей это не только научно-исследовательское и просветительское учреждение, но и учебное заведение, предоставляющее возможность прежде всего будущим художникам и искусствоведам изучать подлинные творения мастеров изобразительного искусства той или иной страны. В создавшихся в последнее время в республике условиях роль и значение Картинной галереи в этом смысле возросла вдвое. И потому становится очевидной важность исследовательской работы, которая позволяет увидеть оригинальные произведения художников, вернуть истории искусства забытые имена или выявить новые, до сих пор неизвестные. В галерее хранится небольшое собрание западноевропейской живописи (около 350 ед.) и рисунка (более 180 ед.) XIV-XV веков. В первые десятилетия создания этой коллекции по объективным причинам она была изучена недостаточно глубоко и всесторонне, и потому многие произведения мастеров Западной Европы старел традицией числились под именем того или иного мастера, зачастую вовсе необоснованно. В докладе рассматривается вопрос формирования коллекции, дается ее характеристика.

Научная систематизация всей коллекции, начавшаяся в конце 70-х годов и продолжающаяся по сей день (процесс этот незавершен), позволила сделать ряд новых атрибуций, внести изменения в определение сюжетов картин и датировать некоторые из них, а также проследить историю происхождения ряда полотен.

Приводятся примеры атрибуций, выявивших уникальные картины европейских мастеров в собрании галереи. В частности, рас-

смагтривается произведение Жана Бумана "Блюдо с фруктами", которое на основании фальшивой подписи приписывалось другому художнику. Правильное прочтение подписи на картине "Охотник" также позволило установить действительное имя ее автора — Я.А.М. Брассау. Уточное определение упомянутых картин принадлежит И.В. Линник. Исследование же полотна "У городских ворот" позволило установить, что его автором является неизвестный до сего времени художник Д.Б.Брусе.

— Даются примеры атрибуции, позволивших выявить в собрании музея копии и повторения ("Шестые Силаны", "Христос, уносимый ангелами" и т.д.). Указываются места нахождения оригиналов.

— Подчеркивается сложность изучения произведений зарубежных художников в пределах республики в связи со следующими обстоятельствами: отсутствием соответствующей литературы, сравнительного материала, а также научно-исследовательской лаборатории по реставрации и консервации художественных ценностей. На примере исследования картины Барнардо Строцци "Портрет Никола Куччи" подчеркивается важность создания вышеупомянутой лаборатории.

Упоминается состоявшаяся в 1988 году в Бриване первая научная конференция, посвященная вопросам атрибуции произведений западноевропейских мастеров, которая была приурочена к выставке "Западноевропейский натюрморт XVI—XVIII веков из музеев СССР" (при участии ведущих музеев страны). Выставка позволила на месте провести сравнительный анализ известных, вошедших в научный обиход картин тех или иных художников с произведениями из собрания галерей, необоснованно приписываемыми им.

Тема доклада раскрывается на примерах собственных исследований автора, в основном, произведений итальянских, фламандских и голландских художников XVI—XVIII веков из собрания Картинной галереи. В некоторых случаях приводятся примеры из практики зарубежных специалистов.

ПО СЛЕДАМ МЕТРОРИТМИЧЕСКИХ АКЦЕНТУАЦИЙ КОМИТАСА

1.1. Расстановка тактовых черт всегда занимала умы музыковедов, особенно тех, кто непосредственно собирал и записывал народные песни.

1.2. Ученые сходятся во мнении, что нельзя ставить тактовые черты, механически подгоняя их под общеевропейские правила метрической акцентуации.

1.3. Большинство специалистов предпочитает руководствоваться стихотворными цезурами, в частности в песнях, в которых нет ярко выраженного равномарше-параллельного движения, то есть метrorитмического единства.

2.1. В русле сказанного большой интерес представляет I-II сборник народных крестьянских песен Комитаса (Бразан, 1931) как один из достоверных документов, свидетельствующий о скрупулезной исследовательской работе композитора.

2.2. Комитаса прежде всего беспокоило нарушение специфики национальной акцентуации народной музыки. Доказательством тому служат необычайно осторожное использование им тактовых черт, тщательно продуманное место и время их появления.

3.1. Изучение особенностей расстановки тактовых черт Комитаса дает возможность выработки особой методики, в которой такт приобретает дополнительные функции, отличные от механистической акцентуации, как известно, ориентированной на периодически повторяющиеся сильные доли.

3.2. Руководствуясь комитасовскими начинаниями, можно воз-
можным найти наиболее оптимальные варианты тектирования большинства песен, не нарушая при этом национальной специфики их звучания.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННОЙ
АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Взаимодействие архитектуры и изобразительных искусств является одной из граней художественного творчества. Оно существовало при всех цивилизациях и во все времена. Характер взаимодействия такого творчества обусловлен многими факторами: общественно-политической ситуацией страны, мировоззрением общества, господствующими эстетическими идеалами, художественным мышлением. Каждый этап истории сопровождался созданием новых, по-своему интерпретированных произведений синтетического искусства, соответствующих особенностям своего времени.

Взаимодействие архитектуры и изобразительных искусств формирует жизненная среда. Здесь объединяются все средства выразительности, присущие и архитектуре, и живописи, и скульптуре, и декоративному искусству, а в некоторых случаях и музыке. Стилистической основой в любом синтезе является архитектура, поскольку она непосредственно связана с социальными задачами общества. Но одно только единение архитектуры и произведений изобразительного искусства не является предметом синтеза. Сила художественного воздействия произведений синтетического искусства еще более убедительна при правильном сочетании архитектурного и изобразительного контекста и умелом использовании всех компонентов синтеза.

Синтетическое искусство всегда присутствовало в армянской изобразительной школе. Сохранились непревзойденные образцы взаимодействия пластики, живописи и архитектуры в искусстве армянского средневековья. Только ахтамарский памятник уже может стать учебником для изучения проблемы. Многочисленные примеры синтеза архитектуры и изобразительных искусств показывают произведения Нового и Новейшего времени, имея в основе специфику национальной изобразительной школы.

Современный синтез архитектуры и изобразительных искусств представлен в большом жанровом и стилистическом разнообразии: от декоративной разработки стеновых поверхностей до создания

крупных мемориальных комплексов, несущих определенную содержательную нагрузку. Разновариантное использование синтеза в самых неожиданных композиционно-пространственных ситуациях активно включается в решение средовых проблем. Выразительные возможности пластики, стенописи, мозаики нашего обогатились за счет использования современных материалов. А продолжение национальных художественных традиций способствовало созданию интересных примеров современного синтеза архитектуры и пластических искусств, ставших за последние десятилетия основной сферой профессионального творчества.

Произведения современного синтетического искусства составили важную страницу национальной культуры.

ДРАМЛЯН ИРИНА

Институт искусств НАН РА

ИСКУССТВО ТОРОСА РОСЛИНА И ВОПРОС ЕГО СВЯЗИ С ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСЬЮ

(К проблеме художественных основ кликикийской живописи)

I. Вопрос взаимоотношений армянского, в частности кликикийского искусства с искусством византийским так или иначе затрагивается большинством значительных исследователей (Г. Овсепян, А. Н. Смирин, Л. А. Дурново, Р. Г. Драмлян, В. Н. Лазарев, С. Дар-Нарсисян, К. Вайцманн, Г. Бухталь). Был отмечен не только факт влияния искусства византийского на армянское, но и то, что это был двусторонний, взаимообогащающий процесс, и что в отдельные периоды и в отдельных сферах (в частности, в орнаментике) армянское искусство в свою очередь значительно повлияло на византийское. Неоднократно была отмечена при этом и глубокая самобытность армянского искусства, благодаря которой, сколь тесны ни были связи с византийской живописью, оно кардинально перерабатывало, ассимилировало ее принципы, переосмысляло все воспринятое и превращало их в собственном национальном искусстве. Эта общая для армянского искусства тенденция была отмечена, в частности, и в искусстве Тороса Рослина (С. Дар-Нарсисян, В. Н. Лазарев, Л. А. Дур-

ного).

В последние два десятилетия интерес к проблеме влияния значительно возрос. Однако, большинство публикаций на эту тему носит, к сожалению, поверхностный характер и, похоже, сделалось самоцелью — любой ценой, чаще всего на основе внешних, случайных, мелких и, как правило, совершенно незначительных деталей (обычно — иконографического характера) доказать какие-то влияния (причем всегда иных искусств из армянских). Увлечение это не обошло стороной и Торося Рослина, о котором высказано множество различных и, на наш взгляд, ничем не обоснованных предположений, начиная от предположений о его национальности и биографических фактах до основ его живописи. Чаще всего, ссылки эти пытаются протянуть на Запад, прежде всего — в Италию.

2. Искусство Торося Рослина теснейшим образом связано с армянской миниатюрной традицией, прежде всего — с ромбейской школой. В то же время значительную роль в сложении основ его сыграла византийская живопись.

3. В докладе будут рассмотрены особенности искусства Торося Рослина, в том числе и отдельные компоненты его художественного языка, в аспекте их связи с византийской живописью:

а) система оформления рукописи; б) иконографии; в) пространственные построения; г) объем и тональная моделировка; д) цветовая система; е) линии.

Мы постараемся показать не только то, чем и как византийская живопись обогатила творчество армянского мастера, но и то, как все причины были творчески осмыслены и переработаны в соответствии с его национальным чувством, а также новым, более передовым художественным мировоззрением.

КАЛАНТАРИН ЕВГЕНИЙ

Институт искусств НАН РА

К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ЭСХАТОЛОГИИ
И ОТРАЖЕНИИ ИХ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ
В ИСКУССТВЕ XII-XIII ВВ.

1. Роль и место эсхатологии в системе жизни интересующей нас эпохи. Эсхатология как характерная форма мироощущения. Предпосылки возникновения интереса к темам смерти, загробной жизни

и Страшного Суда в период X-XII вв.

2. Бинарность и трюичность эсхатологического мышления на примере возникновения идеи чистилища. Отражение этих проблем в средневековых литературных памятниках: официально-христианской (богословские трактаты, проповеди), народной (зичения и "примеры") и на стыке двух традиций (эпиклопедические исследования типа "Зерцало"; "Святыйник").

3. Иконография сцен, изображающих Апокалипсис. Исландские миниатюры круга "Беатус", романские рельефы. Разбор Апокалипсиса, изображенного на тимпане церкви Сен-Изер в Муассакс (Франция, III5-II25 гг.).

4. Иконография сцен, изображающих Страшный Суд на примере тимпана церкви Сен-Оуа в Конке (Франция, II40 г.).

5. Иконография сцен, изображающих "Сшествие во ад" на примере армянских рукописей XII в. (преимущественно Киликийской школы).

6. Общность и различия эсхатологического мирозидения на Западе (Франция) и Востоке (Армения).

7. Эсхатология, как определяющее учение в ментальности и психологии людей X-XII вв. Определение ее места в системе дисциплин: антропологии, исторической демографии, психологии, религии, искусства.

КОТАНДЖАН НИКОЛАЙ

Институт искусств НАН РА

СЕЗАН И ЖИВОПИСЬ МАРТИРОСА САРЬЯНА

Взаимоотношения культур всегда стимулировали художественный процесс. Армянское искусство на всем протяжении своего многовекового развития было неизменно открыто к восприятию передовых творческих достижений иных национальных школ, причем оно было всегда исключительно активным в этом процессе, смело и творчески перерабатывая культурное наследие других стран и народов.

I. Обычно при рассмотрении творчества Мартиросса Сарьяна в аспекте его взаимоотношений с общемировым художественным процессом упоминаются имена Ван Гюга, Гюгона и Матисса. Это справедливо, если иметь в виду раннее творчество Сарьяна (1904-1920).

2. В дальнейшем оно претерпело значительные изменения и стало базироваться на иных художественных принципах, которые в искусствоведческой литературе связываются с влиянием импрессионизма, чего сам Сарьян не отрицал. Однако, термин "импрессионизм" используется здесь недостаточно конкретно, и, как нам кажется, под ним подразумевается также и постимпрессионизм.

3. Возникает вопрос конкретизации тех источников художественного вдохновения, ко-орна могли определить формирование новых изобразительных принципов сарьяновского искусства, появившихся со второй половины 20-х гг. и окончательно сложившихся после его поездки в Париж.

4. Присоединение преобразования в искусстве Сарьяна в целом можно охарактеризовать как определенный поворот от более радикальной художественной системы раннего периода к реализму, или, точнее, к большому визуальному правдоподобию образа. При этом он не наклонялся себя, ибо по складу своего царования всегда опирался на натурный, непосредственно воспринимаемый образ реального мира.

5. Анализ изобразительных принципов, выработанных Сарьяном в парижский период, приводит к заключению, что, при всей приглядательности для него искусства различных мастеров импрессионизма и постимпрессионизма, наиболее близкими к художественным устремлениям Сарьяна следует считать живописные принципы искусства Сезанна.

6. Задача данного сообщения рассмотреть вопрос освоения Сарьяном художественных принципов живописи Сезанна и их творческой интерпретации в его искусстве последующих лет.

Освоение искусства Сезанна Сарьяном имело большое значение не только для его собственного творчества, но и для живописи армянских художников следующих за Сарьяном поколений, которые через его искусство приблизились к высоким художественным достижениям европейской живописи начала XX века, чем, в значительной степени, и объясняется тот достаточно высокий уровень советской армянской школы живописи, который всегда был признан и о чем не следовало бы сейчас забывать.

ГРУБКАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ АРМЯНСКИХ РУКОПИСНЫХ ЕВАНГЕЛИЙ

Разработанная для армянских рукописных Евангелий художественная система оформления была определяющей и для других книг. Ее принципы оформления определяло функциональное предназначение. Текст Евангелия, превращаясь в книгу, делился на определенные отрывки-рубрики. Среди различных рубрик наибольшее значение для художественного оформления имело деление Евангелий на четыре евангелия по Мф., Мк., Лк. и Ин., а также на так называемые "главные евангелия" (աւարարի գլխաւոր) и "седмицы" ("недельки"): "Седмица" были делением текста Евангелия для чтения по дням недели церковных христианских праздников. "Главные евангелия" были главными чтениями из Евангелия в литургии. Таких главных чтений по всему Евангелию было 252 отрывка (с некоторыми отклонениями в разных рукописях): в Мф. - 69, Мк. - 55, Лк. - 71, Ин. - 57. Начала "главных евангелий" совпадали с началами "седмиц". Однако "седмица" было меньше - семь в каждом из четырех евангелий, то есть $(7 \times 7 =)$ 49 отрывков, а в четырех евангелиях вместе - $(49 \times 4 =)$ 196 отрывков-чтений по дням недель церковных праздников.

Чтобы зрительно выделить начало каждого чтения, уже с X века начинали выделять всю I строку и художественно акцентировать заглавную букву I строки. Первые строки евангельских чтений писались с отступом от левой кромки столбца, или отличными от всего текста чернилами - красными, синими, лиловыми и др., или золотом, часто цветными декоративными буквами - "мезайчными", "канданатиром", "тринатиром", "цахкатиром", - как и заглавные буквы, акцентированные и размером, и формой литер. Каждый из отрывков "седмицы" на полях отмечался маргиналией с буквенным номером чтения по дням недели. Вначале это были простые значки, крестики, прямоугольники чернилами, потом декоративные круги, позже, с XI века - развитые маргиналии с растительными и геометрическими орнаментами, изображениями храмов, животных, с XII века - с сюжетными мотивами. Облик заглавных букв, мотивы мар-

гиналий перекликались друг с другом, повторялись в обрамлениях портретов евангелистов, сюжетных миниатюр и в декоре титульных листов четырех евангелий, представляющих самые крупные рубрики в тексте Евангелий. Эта художественная общность маргиналий, отмечающих начала евангельских чтений, с главными буквами и всей I строкой "главных евангелий" и определяла художественную композицию листа и стала основой художественного убранства всей рукописи. Во многих рукописях маргиналии отмечали не только начала "седмиц", но и "главных евангелий", но уже без указания нумерации "седмиц". Итак, декор армянских рукописных Евангелий имел функцию зрительного выделения литургического служебного подразделения текста для чтения.

МАРТАРЯН АНАИТ

Национальная картинная
галерея Армении

О СПЕЦИФИЧЕСКИХ ФОРМАХ И ПРОБЛЕМАХ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ В МУЗЕЯХ

Задачи научной работы в художественных музеях не всегда понимаются одинаково.

В периферийных музеях научно-исследовательская работа чаще всего заключается в разработке лекционных тем, составлении научных описаний экспонатов. Изучения хранящихся в художественных музеях памятников с успехом может быть осуществлено местными научными силами, хотя проблема наставничества в настоящее время стоит особенно остро, поскольку вузы оказываются не в состоянии дать студентам навыков практической работы с материалом, а предусмотренная учебной программой практика по музейному делу бывает слишком кратковременной. Научная обработка и классификация музейных собраний должны проводиться силами местных сотрудников.

В исследовательской работе музея главным является описание, анализ, атрибуция. Исследования ведутся порой недостаточно обоснованно, а музейные сотрудники, не находя возможностей опубликовать свои работы, постепенно утрачивают стимул к проведению исследований. Только путем издания музейных сборников

можно наиболее объективно выявить состояние научно-исследовательской работы в художественных музеях.

Ничто так не активизирует деятельность художественных музеев, как необходимость выбора и систематизации экспонатов для показа. Превращение музея-архива, музея-хранителя в современный музей связано в первую очередь с осознанием возможностей экспозиции, т.е. того, что и как показать в музее.

КУРСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Национальная картинная галерея
Армении

К ВОПРОСУ О ИТЕНЗИВЕ "ЖИВОПИСЬ В ПРОСТРАНСТВЕ" И СЛОЖЕНИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО СТИЛЯ БРЯНА КОЧАР

"Живопись в пространстве" Б. Кочар — явление уникальное в истории армянского искусства, вместе с тем оно закономерно в русле поисков новых выразительных средств в европейском и русском искусстве I-й трети XX века. Для выяснения вопроса о генезисе созданной Кочаром в парижский период жизни "Живописи в пространстве" и сложении изобразительного стиля армянского мастера необходимо проследить изменения, происходившие с "картинной", понимавшейся до XX века как двумерная плоскость, на которой строится изображение. Первые открытия европейского авангарда реализовывались на плоском поле "картины", но поскольку эти открытия происходили и явно обозначались и в России, то следует о них знать, тем более, что Б. Кочар с октября 1918 по осень 1919 года жил в Москве. В докладе дается общая характеристика вторых Свободных государственных мастерских, куда поступил Б. Кочар.

Уделяется внимание названиям картин, отражающих новое понимание изобразительных форм, в частности, указывается на появление выражения "пространственная живопись", встречающееся в статье Н. Пунина. Приводятся свидетельства о том, как художники уходили от плоскости холста как основы для изображения к конструированию пространственных моделей (В. Татлин, А. Родченко и др.). Отмечаются работы А. Родченко 1915-1919 годов, в которых прослеживается переход от плоскостных композиций к простран-

ненным в конструируемых им предметах, а также пример архитектурной композиции (1918-1919) - стержневое высотное сооружение с врезанными друг в друга плоскостями различной конфигурации.

- Приводится документ ("Искусство Коммуны" 1919, № II), трактующий понятие "художественная культура", которая рассматривается как "культура изобретения", поэтому характерно деление (в статье Н.Пунина "Левые-правые") на "художников-изобретателей" и "всякого рода приобретателей" (выражения В.Хлебникова).

- Даются примеры, свидетельствующие о тенденции "выхода" живописи с картинной плоскости в пространство зрителя и в театральных экспериментах первых десятилетий XX века. Новым в решении сценического пространства было движение декораций, представляющих собой разноцветные геометрические фигуры, сочетавшиеся с подвижным светом.

- Примеры транспарентности - просвечивания форм друг через друга - дают нам коллажи О.Розановой, работы И.Клюна, Л.Половой и других художников. М.Ларионов также проповедует "просвечиваемость предметов". В своей брошюре "Лучизм", изданной в Москве в 1913 году, он констатирует появление теории "перемещенной цветной плоскости и движения плоскости".

- Изображение предметов и человеческих фигур приемом, напоминающим составленную из букв строку, порождает в ряде работ В.Кочера необычную пластическую форму. Возникновение такой "строчной" пластики не случайно, она явилась своеобразным откликом на эксперименты в области так называемой "визуальной поэзии", связываемой с именами А.Кручених, В.Хлебникова, М.Ларионова, П.Митурача, И.Зданевича, Н.Гончаровой, В.Степановой. Упоминается "Симультанная книга" Соли Делоне-Терк, которую Кочар мог видеть, бывая в доме Делоне.

- Уподробление живописи каким-либо материалам, в частности, металлу, респираторизму от густого цвета к разбеленному, представляют собой изображения крестьян, созданных К.Малевичем в 1909-1912 годах. Ему же принадлежит "Портрет И.В.Клюна" (1913), в котором изображена голова с как бы раскрывающимся в ее форме иным пространством со своим предметным мотивом.

Тема доклада развивается также на примерах творчества западно-европейских мастеров, которые в данном случае опускаются.

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В МИРЕ СБРАСОВ М. АВЕТИСЯНА

Человек является персонажем многих произведений М. Аветисяна — пейзажей, портретов, "интерьеров", фигурных композиций. Но искусство М. Аветисяна позволяет нам говорить не просто об изображении, но о концепции человека в творчестве этого выдающегося мастера.

Пейзаж М. Аветисяна — это целостный, замкнутый, законченный мир — дома, деревья, горы. Но это и живое существо со своим внешним обликом и темпераментом, живущее обремененной духовной жизнью. М. Аветисян очеловечивает, одушевляет природу. Природа становится носителем человеческих чувств, она начинает жить человеческой жизнью. Сам же человек безымян, безлик, безындивидуален. Появление или отсутствие его в пейзажах художника никак не отражается на общей концепции произведения. Человек — посетитель во вселенной природы. Природа может привлечь его к себе, может оттолкнуть. Она лишь позволяет человеку быть.

В творческом наследии М. Аветисяна есть небольшое количество произведений, посвященных людям деревни. Они названы по производимому человеком действию. На этих полотнах изображены женщины за деревенской работой. Художник размышляет о простых, первичных и важнейших действиях, обеспечивающих жизнь человека. Он отказывается от сюжета. Действие мыслится им как разновидность состояния типического, длящегося во времени, вечного. Он пытается найти пластическую формулу для передачи движений, поз, жестов, отраженных поколениями людей, рожденных природой и живущих в едином с ней ритме, подчиняясь общим законам бытия. Герой этих полотен есть человек природный, человек из пейзажей М. Аветисяна, исторгнутый из естественной среды и представленный крупным планом. Человек природный противоположен личности. Он не конкретен, он — человек вообще, существо из общего ряда, представитель рода людского, один из множества, носитель суммы типических черт.

Человек природный мыслим сам по себе, в изоляции, вне среды обитания, вне естественного окружения, без "воздуха", ко-

хором он дышит. У М.Аветисяна этим "воздухом" был его пейзаж.

В зрелые годы в творчестве художника появляется серия "Интерьеров". Мир интерьера у М.Аветисяна — это замкнутое пространство, некая ниша, принимающая в свое лоно человека. В этих композициях акцент переносится на человека, но и это не превращает его в личность. Обитатели "Интерьеров" М.Аветисяна суть исполнители творческой воли художника, выразители его чувственной энергии.

С личностью мы встречаемся в психологически тонких и глубоких автопортретах, в выразительных и правдивых мужских и несколько идеализированных женских портретах художника. Среди портретов М.Аветисяна особое место занимают "Мои родители" (1962, МСМ, Ереван). Художник мыслит свою работу как портрет, но внутреннее содержание произведения глубокое и значительное. Созданный М.Аветисяном образ целостного мира — лейтмотив всего творчества художника.

ПАХЛЕВЯНЬ АЛИНА

Ереванская консерватория им.
Комитаса

ПРИНЦИПЫ ПОТИРОВАНИЯ И ПРОБЛЕМЫ РИТМА В АРМЯНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Ритм армянского музыкального фольклора, как древнейшего народного искусства, дошедшего до наших дней со всеми напластованиями прошедших эпох, может стать благоприятным материалом для исследования различных сторон проявления ритмического чувства (психологической, эстетической), для изучения тех стадий, которые прошел ритм в процессе своего развития (от интонационной ритмики первобытного фольклора через временизмариальность к акцентной метрике), и которые неизбежно сложились в той или иной мере на характере ритмики армянского фольклора и генетически теснейшим образом связанного с ним народно-профессионального авторского творчества устной традиции.

Проблемы ритма представляют огромный интерес. Будучи неотъемлемым компонентом музыки, организующим ее во времени фактором, ритм обладает особыми выразительными свойствами, коб чувство ритма обнаруживает природу волевых проявлений челове-

ческой психики. Национальная специфика народной музыки также проявляется в измалой степени именно через ритмическое мышление.

Ритмы небольшого научного сообщения, к сожалению, позволяют лишь тактично высказать суждения о характере ритмики армянского фольклора, исходя из многотных наблюдений и тех принципов ритмического чотирвания, которые сложились у нас на основе объективного исхода к временной организации фольклорных произведений.

Ритмика армянской народной песни характеризуется, на наш взгляд, своеобразным сочетанием акцентности, размеренной временимерительности (квантитативности) и свободной временимерительности. При этом, тактовая черта в подавляющем большинстве случаев приобретает лишь разделительное, синтаксическое значение и вовсе не указывает на наступление сильной, акцентированной доли. Такая трактовка тактовой черты относится как к образцам со свободной временимерительностью, так и к тем образцам, ритмика которых (также основанная на двуединстве слова и музыки) квантитативна по своему характеру, т.е. имеет определенную формульную периодичность и свободна от тактовой акцентуации.

В нотировании проблемы ритма не менее важны, чем проблемы ладоиктонации. И в области ритма нужна максимальная объективность, которая может быть достигнута лишь глубоким постижением внутренних закономерностей ритмической организации фольклорного образца. Достаточно подробная, тактично выполненная нотация, хотя и является всего лишь графическим отражением звучащего фольклорного оригинала с известной мерой схематичности, тем не менее способна отразить особенности национального ритмического чувства, показать разную картину установившихся в веках ритмических представлений. Такая ритмически точная нотация, тщательно фиксируя множество вариантов изменений, открывает возможность для целого ряда специфических исследований в области ритма, таких как: принципы варьирования, связь варьирования с фольклорной импровизацией, семантическая значимость вариантов изменений в музыке и многих других.

СООТНОШЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА В АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ-ПРОКЛЯТИЯХ

Песни, которые относятся к определенному жанру, в первую очередь должны быть обречены своим содержанием, а отсюда и типическими музыкальными средствами, вытекающими из определенного художественного образа.

Предмет нашего исследования основан на некоторых образцах жанра песен-проклятий из экспедиционного материала отдела народной музыки. Это песни-проклятия, сопровождающие танцы с магическим действием из фонда С.Лисициан, а также песни-проклятия из экспедиций Иджеван-Ноемберян 1985 г. и Туманянского района 1991 г. Исполнителями их являются только женщины. Рассмотрены довольно редко встречающиеся образцы в количестве 9-и песен. Жанровое определение в данном контексте опирается только на практическое их назначение, т.е. на бытовую функцию.

Следует отметить, что песни-проклятия в современной армянской фольклористике не только не выделены в определенную жанровую группу, но с наличием их с давних времен свидетельствуют, например, записи Шеренца ("Вана саз", 1985 г.), который приводит 2 образца этих песен (поэтический текст), тем не менее выделяет им место в своей классификационной системе.

Насколько нам известно, это первый конкретный опыт выведения некоторой типологии данных форм, на основании которого можно вести дальнейшие исследования.

В своем анализе мы опираемся на методику определения песенных типов, предложенную Вл.Головским, суть которой заключается в моделировании структуры и ритма.

Песни-проклятия привлекают внимание особым, своего рода "упорядоченным" соотношением стиха и напева в строфе.

Естественно, возникает желание раскрыть творческий секрет образования такой формы, где певцы из разных регионов, разных возрастных групп и в разные годы безошибочно соблюдают ими одними ощущаемую и им самим понятную слогоритмическую пропорцию.

В докладе также сделана попытка на основе анализа поэтических (строфика и метрика), мелодико-текстовых, метро-ритмических, структурных, мелодических, ладовых и интонационных особенностей песен-проклятий, выявить их принадлежность к определенному песенному типу, обнаружить их генетические корни и родство и таким образом "узаконить" существование данного жанра в армянском музыкальном фольклоре.

САКИСЯН ГЕНРИХ

Государственный музей истории
Армении

ОБРАЗ КАТОЛИКОСОВ В АРМЯНСКОМ МЕДАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Тема армянской церкви и ее деятелей всегда была в центре внимания мастеров искусства с древнейших времен до наших дней. Армянскими медальерами как Армении, так и диаспоры, были созданы памятные и юбилейные медали, на которых изображены Верховные Патриархи. Зарождение армянских медалей, посвященных деятелям церкви, относится к концу XVIII в.

Первые и наиболее распространенные медали были посвящены примасу армянской церкви Григорию Просветителю и первопрестольному Св. Эчмиадзину. Изучение и классификация этой группы выявляет несколько вариантов композиций обеих сторон. На лицевой стороне часто встречающихся медалей изображен Григорий Просветитель на троне, лицом к зрителю. Десницей благословляет, левой рукой держит посох (символ папской власти) со эмальными голубками. Сверху по кругу — приведенная с сокращениями армянская надпись: "Օ, ՍՅԱՏՈՒ ՄԱՐԿՐԻՄՅԱՆ, ԴՐՈՍԵՐԻՄ ԳՐԻԳՈՐԻՍ, ՍԽԱՒԻՄ ԽՆԴԵՐԱՅԻՆ" (перевод наш. — Г.С.). По сторонам изображения в поле буквы "Ա", "Է", внизу — "Ա. 1558. Ա." (Первый католикос всех армян). Большое внимание художник уделил святительскому облачению: примас армянской церкви в митре, сафкосе и ниспадающей до ступней мантии, видны четки и омофор.

На другой группе медалей Просветитель изображен на четырехугольном щите погрудно, в митре, с посохом. Небезынтересно отметить, что на оборотной стороне над куполами собора изображена

русская царская корона. Очевидно, эта группа изготовлялась в 30-40-е годы XIX в. на протяжении нескольких десятилетий. Ареал распространения - Восточная Армения и армянские переселенческие очаги России.

Несколько обособляются от вышеописанных групп медали, на которых изображен Григорий Просветитель, а на обратной стороне - всадник, поражающий дракона. Просветитель представлен сидящим на троне, в полном облачении католикоса. По сторонам примаза надписи "Գր" - слава, "ԼՍ" - справа (Григорий Просветитель).

Все вышеприведенные медали изготовлены в примитивных мастеровских ювелирных. Об этом свидетельствует и техника исполнения. Каждая медаль состоит из двух тонких кружков, которые, после раздельного тиснения с помощью заранее изготовленных штампов, припаивались. Ареал распространения этих медалей весьма широк: по-видимому, они изготовлялись во всех регионах Армении, а также в переселенческих очагах России, Ирана и Турции. Изготавливались из золота и серебра (и с позолотой), употреблялись в качестве украшений, о чем свидетельствуют припаянные ушки. Одновременно они служили и оберегом. Хронологические рамки этих медалей - конец XVIII в., вплоть до 20-х годов XX в.

В 1907 г. медаль была посвящена Верховному Патриарху Мкртичу Первому Хримяну (1893-1907) в память кончины католикоса. Автор серебряной медали - скульптор Вагарш Мелик-Акопян (1882-1955). Известна в одном экземпляре, хранится в музее Эчмиадзинского монастыря.

В 1909 г. медаль была посвящена католикосу Маттеосу Второму Исмиллянцу в память миропомазания 13 сентября 1909 г. Однако на медали портрет католикоса не представлен: изображены его инициалы, регалии патриарха и дата.

За последние два десятилетия несколько медалей были посвящены 130-му католикосу Вазгену Первому (1955-1994). Первая медаль была посвящена 20-летию избрания Патриарха (авторы - Хачатур и Ашот Адамян). Изготовлены в серебра и меди в Ереване. В 1980 г. было отмечено 25-летию интронизации Вазгена Первого. На лицевой стороне изображен профильный портрет в клубке. Изготовлены в "тираже" из золота и серебра (один экземпляр в платине) на Лондонском королевском монетном дворе в 1980 г.

Автор — скульптор Орсан Папикян. В 1993 г. католикосу Ваггену Первому была посвящена медаль, изготовленная в США (серебро и серебро позолоченное).

Армянская церковь имеет престол и в Антииасе (Ливан) — Киликийский католикосат. В память 50-летия в 1980 г. была выпущена серия из восьми золотых медалей с изображениями католикосов, занимавших престол Киликийского католикосата за последние пятьдесят лет. На лицевой стороне медалей изображен погрудный портрет каждого католикоса с островерхим клобуком и с посохом в руке. На оборотных сторонах идентичная композиция: воспринизажен кафедральный собор Св. Григория Просветителя в Антииасе. Автор серии — Сероп Арабян. Тираж выпуска — тысяча экземпляров.

Образ католикосов всегда привлекал армянских медальеров, о чем свидетельствуют и ряд медалей, изготовленных ими по собственной инициативе.

Следует отметить, что в отличие от монет, медали не связаны с обязательными требованиями монетного чекана. Здесь медальеры имеют свободу при выборе средств и форм изображения.

Рассматриваемые медали, безусловно, являются началом формирования цельного и самостоятельного направления в армянском медальерном искусстве. Последние своеобразно раскрывают страницы истории армянской церкви, одновременно являясь памятниками искусства мелкой пластики.

САНКЦИЯ СЕТИДАНА

Бразильская консерватория
им. Композитора

АРМЯНСКАЯ МУЗЫКА В ПРЕДЫСЛОВИИ КНИЖКИ

I. Конец XX века вырисовывает целостную картину развития армянской музыки. Она представляется как последовательно развертываемый процесс, динамика которого регулировалась комплексом противоречивых характеристик. Задачей исследователя становятся:

- а) историческая периодизация армянской музыки XX века;
- б) критерии аргументации различных явлений;
- в) качественная характеристика искусства нового времени.

II. Новое время как период преобразования традиционных норм мышления. Видоизменение — в аксиологическом и перцептуальном аспектах — самого художественного феномена. Следы преобразования очевидны на всех уровнях композиторской технологии, музыкальной морфологии и жанрообразования. Знаковую эмблему искусства нового времени можно представить в виде вращающегося вокруг своей оси креста, каждая из линий которого символизирует устремленность в разные исторические периоды, разные слои культур и стили. Такая многоохватность сообщает музыке глубинность познания, выход за пределы конкретных жизненных реалий, повышение степени абстрактности мысли, а также способность адаптировать различные культурные традиции.

III. Армянская музыка и мировой музыкальный процесс. Эта проблема получает двустороннее соображение: индуктивное и дедуктивное. Первое предполагает рассмотрение явлений армянской музыки в соотношении с общемировой цивилизацией; второе, обратное, связано с воздействием достижений мировой культуры на национальную. Осуществляемая в обоих случаях межкультурная циркуляция приводит к участию армянского композиторского творчества второй половины XX века в общей музыкальной эволюции. Разработка данной проблемы в каждом конкретном случае выявляет разные формы интегрирования музыкального материала. Особое значение интегрирование приобретает в условиях собственной культуры, в ходе чего происходит качественное переосмысление и синтезирование идей прошлого и настоящего.

СТЕПАНИИ МАНИНА

Институт искусств НАН Армении

ПАРИЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДГАРА ШАИНА

Один из выдающихся художников армянской диаспоры Эдгар Шаин всю творческую жизнь прожил в Париже, где искусство наиболее чутко реагировало на новые вопросы, вызываемые жизнью. В интернациональной художественной среде города, где выходцы из Европы, Америки, Азии формировали свой новый художественный язык, Эдгар Шаин не дал увлечь себя ни одному из современных течений, не прибег к крайнему экспериментаторству, а утвердил

свою причастность к идейно-художественной традиции французского изобразительного искусства. Это в основном относится к стилистической и жанровой разновидности этой традиции. Эдгар Шайн проявил себя тонким знатком и продолжателем традиций французской графики. Его искусство связано с той стороной французской графической формальной школы, которая идет от традиции французского рационализма, что более всего отразилось особенностями творческого темперамента художника. Он рисовал легко, свободно, сохраняя дух французского классического офорта, идущего от Калло. Не следует искать новаторства в его стиле, он не прибегал к резким перспективным смещениям или деформациям формы, но нельзя не заметить редкое чувство меры, внутреннюю строгость художественного вкуса, доведенного до артистизма.

Постоянным и неиссякаемым импульсом его творчества был Париж со всеми проявлениями жизни. За произведениями Шайна стоит тот особый способ выражения контакта с миром, когда духовно-эстетический и социальный опыт дополняют друг друга. В его работах ощущается историческая обстановка Парижа, его культура и быт, его скрытые и явные проявления общественной жизни. Это вызывает естественное внимание к человеку. Сам Шайн утверждал, что его искусство носит "по преимуществу характер портретности". Его листы — это сплошной неудержимый поток образов, счастливых и несчастных, где безразличное и уродливое соседствует с прекрасным и возвышенным. Его персонажи обнаруживают близость с героями Домье, Деге, Мане, Тулуза-Лотрека, Ренуара, Стейнлена. Мы увидим здесь униженных и надменных, людей высокого ума и легкомысленных, проявления вульгарно-низовой культуры города и его безупречную элегантность. Но художник не склонен был ни эстетизировать социальное зло, как Деге или Тулуз-Лотрек, ни награждать его героическим пафосом (Домье), ни изолировать от него, как Ренуар. Шайн не трактует их как героев, но в каждом из них отражается социальное состояние, акцентируется новая живая социальная реальность в человеческих образах. Это качество является одним из главных и ценных в творчестве художника, так как в этот период идет формирование массового общества с его стандартными и стереотипными моделями, где уже трудно различать лица отдельных людей.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО АРМЕНИИ — СИГНАЛИЗАТОР КУЛЬТУРНЫХ И СОЦИАЛЬНЫХ ПРЕСБРАЗОВАНИЙ В ОБЩЕСТВЕ

Любые преобразования в жизни общества приводят к изменению быта, традиционных, культурных, но также и материальных ценностей. Все властные структуры, а также общественные и политические формации прибегают к организации пространства своего воздействия посредством предметной, вещественной среды, в становлении которой декоративно-прикладному искусству отводится главенствующая роль.

В современном искусствоведении не разработано достаточно четкого деления на народное, промышленное и декоративно-прикладное искусство, но за последнее время преобладание получает точка зрения, что с развитием техники последнее базируется более на науке, чем на отвлеченном художественном быте, и не ремесло, а производство становится основой его производства. При таком взгляде на декоративно-прикладное искусство в нем можно видеть фактор преобразования культурной и производственной базы своего времени, формирования среды обитания, определяющей культурное лицо нации, которое характеризуется также народным искусством, самоорганизуемым и самоорганизующимся благодаря чуткой реакции на актуальные оттенки культуры.

Соответственно, особую роль приобретает:

1. Изучение взаимовлияний декоративно-прикладного, промышленного и народного искусства как части национального самосознания.

2. Изучение международного опыта.

3. Изучения международных стандартов.

4. Выявление и расширение сырьевых ресурсов.

5. Усовершенствование технических средств.

6. Выявление и стимулирование творческого потенциала.

7. Организация сбыта художественной продукции.

В 20-х годах молодая советская экономика сделала попытку выйти на международный рынок через национальные художественные

промышленности. Однако, международный спрос откровенно засвидетельствовал, что экзотика кустарных производств является признаком экономической и культурной отсталости. Сделанный после этого акцент на расширение и удешевление производства преобразовал промышленность в поток низкокачественной продукции, и всякая художественная задача стала тормозом к перевыполнению планов, в котором выкалось решение "всенародных задач". Это привело к почти полному упадку художественной промышленности и культуры нашей, который мы по сей день переживаем, предпочитая изделия иностранных фирм.

Армения могла бы избежать подобной ошибки. Для Армении, которая не в состоянии самостоятельно развивать поточные производства с мощным экономическим потенциалом, система мелких производств-фирм с их ответственностью за тезис: "Всякая вещь должна быть произведением искусства" является наиболее рентабельной и интеллектуальной формой хозяйствования и одним из условий экономического выживания среди мировых стандартов.

ТЕР-МАРТИРОСОВ СЕЛИКС

Институт археологии и этнографии
НАН РА

ИСТОКИ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ГОСУДАРСТВА АРМЕНИЯ У I в. до н.э. - IV в. н.э.

Рассмотрение археологического материала Армении позволяет полностью отрицать идею о прищлости армянского народа. Образование армянского этноса происходило внутри государства Урарту, где шел процесс перерастания искоренных племен в единый этнокультурный массив, кристаллизовавшийся вокруг армянского этнического элемента. Консолидируемая культура, основываясь на многовековых традициях населения Армянского Нагорья, по своей направленности была ориентирована на идеализацию культуры доурартского периода и противостояла официальной государственной культуре Урарту. Вся эпоха античности подразделяется на четыре основных периода.

Первый период охватывает вторую половину VII-VI вв. до н.э. и характеризуется преобладанием тенденций продолжения местных

традиций в архитектуре, скульптура, в изобразительном искусстве, где господствующей становится тенденция схематической передачи фронтального изображения человека при профильном изображении животных.

Второй период, состоящий из двух этапов (первый — V—IV вв. до н.э.; второй — III — нач. II вв. до н.э.), характеризуется сохранением тенденций архаизации при восприятии объектов культуры Ахеменидского Ирана, как презентабельных образцов. В архитектуре появляются не только ападаны, но и дворцы новой для Армении планировки, новые типы колонн с базами прототоронидного, торевидного и персепольского типов. Подражание ахеменидским образцам наиболее ярко прослеживается в торевтике и глиптике Армении.

Начавшийся во II в. до н.э. третий период развития культуры Армении ознаменовался становлением городов, ставших центрами восприятия, переработки и распространения эллинистической культуры в Армении. Однако, военно-политические события последней четверти столетия прервали поступательный ход развития страны, и развитие эллинистической культуры Армении приходится на I в. до н.э. — I в. н.э. В архитектуре появляются новые планировочные решения, в том числе центрально-купольные колонные залы. Технически купол выполнялся в виде "азарашена". Появляются новые типы баз колонн в виде плоских торевидных баз с острыми углами плитов, получившие широкое распространение в раннесредневековой архитектуре Армении. Засвидетельствовано применение циркулярных арок в перекрытии дверного пролета с использованием грубоотесанных камней. Получают распространение сооружения из хорошо отесанных каменных блоков при возведении фортификационных сооружений. Широко распространяются высокохудожественные образцы скульптуры эллинистического мира. Наряду с ними, распространение получают образцы мелкой пластики, дошедшие до нас, в основном, в изделиях из глины в виде терракотовых статуэток и зооморфных ритуальных сосудов, мелких статуэток из металла. В отличие от предыдущего периода, для них характерна прекрасная разработка образа антропоморфных и зооморфных существ. На монетах Армении появляется передача идеализированного портрета (Г. Тирицин). Влияние эллинистической культуры прослеживается и в прикладном искусстве Армении — в распространении вазопиши и появлении новых форм сосудов.

Последний период развития культуры Древней Армении начинается во II в. н.э., когда с превращением Армении в дружественную Риму державу, происходит усиленное восприятие римской культуры. Сооружаются храм-гексон в Гарни и аналогичные по типу храмы в Багаршпате. Для этого времени характерно создание монументальной скульптуры и скульптурного рельефа в характерном для античного мира стиле. В то же время, в Армении появляется монументальные живописные панно такие, как гарнийская мозаика. В стиле античных изготовлены образцы армянской глиптики этого периода. Распространяется техника применения известкового раствора. Значительно более короткий период восприятия традиций искусства эллинистического мира и Римской империи способствовал тому, что с распространением христианства традиции античного изобразительного искусства в культуре раннесредневековой Армении быстро затухают. В архитектуре раннесредневековой Армении и Византии сохраняется общность в направлении поиска планировочных решений.

ХАЧАТУРЯН ВАН

Институт искусств НАН РА

СОСТОЯНИЕ АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Общечеловеческое — это материальная сфера, фундаментальные, прикладные и точные науки, технические, технологические достижения и т.д.

Национальное — духовная сфера, мировосприятие, культура.

Общечеловеческое — развивается по прямой, новые достижения в науке и технике заменяют отжившие, сейчас никому в голову не придет применять в жизни технические наработки древнего Египта.

Национальное — развивается циклично, подъемы и спады чередуются. Духовные достижения каждого народа, независимо от времени и места создания, укладываются рядом, друг с другом, накапливают и образуют общечеловеческую культуру.

Мировосприятие не создается сразу, а накапливается на протяжении исторической жизни нации, на основе территории, ландшафта, климата, формы и условий проживания, общественно-экономических формаций, мировоззрений, религий, эстетических категорий,

внешний влияние и т.д., т.е. формы и степени напряжения, в которой протекает историческая жизнь народа, а отсюда и специфические формы накапливаемой духовной энергии. Когда нация ассимилируется, она незаметно для себя теряет свое мировосприятие и поддается чужим. Когда такое явление осознается, то нация старается восстановить свою культуру.

В истории армянской культуры таких провалов и возрождений много, что приводило к частичной или полной утере нашего мировосприятия на несколько веков.

В последние века шла борьба армянского народа за физическое выживание, поэтому не было условий для развития культуры и снова разорвалась цепь нашего мировосприятия и частично заполнилась европейским и в какой-то мере персидским. В начале XIX в. угасла джугинская, последняя школа армянской живописи. Усилилось влияние русской и европейской культуры, что продолжается до сих пор.

Два миллиона жертв геноцида 1915 года унесли с собой незафиксированные образцы сохранившейся народной культуры: словесной, музыкальной, танцевальной, фольклорной, молитвенной, обрядовой и т.д. Армянская культура была срублена под корень.

При коммунистах, в противовес насильно навязываемой официальной лжекультуре соцреализма, творческие работники бросались в объятия западного авангарда, т.е. чуждого нам мировосприятия. Наступил период эпитонско-эклектической культуры. Исчезло даже понятие армянской национальной культуры, которая подманилась сюжетом на армянскую тему. Нет ни одной искусствоведческой работы, в которой анализировались бы явления, которые протекали в нашей культуре и искусстве за последние три-четыре века. Есть лишь работы по истории искусства, а не искусствоведческие. До сих пор нет у нас труда "Истории армянского искусства" и нет даже представления о том, что мы обязаны создать труд "История армянской культуры", т.е., в какие исторические эпохи накапливались те или иные духовные ценности, эстетические категории, как формировался армянский духовный феномен, именуемый мировосприятием, т.е. создать науку культурологию. Давно уже назрела необходимость определять критерии оценки нашей культуры, т.е. объяснить и показать, что собой представляет наш культурный

феномен. Это станет основой для оценки тех или иных явлений в нашей культуре.

Есть два пути возрождения армянской национальной культуры.

Один, практически — это оглянуться назад, изучить нашу многотысячелетнюю культуру, питаться из ее бесчисленных источников, начиная с древнейших времен, творчески переработать и выразить XX век.

Второй, теоретический — исследовать нашу многотысячелетнюю культуру, определить и зафиксировать ее основные качества, создающие наш духовный феномен, т.е. найти критерии оценки нашей культуры, как это принято у японцев.

ХУДАБАШЯН КАРИНЭ

Институт искусства НАН РА

"АМАНАК. ВАНКАЧАПУТЮН". ("МОРА. ПРОСОДИЯ")

1. Так называлась последняя часть труда Комитаса "Армянская крестьянская музыка", созданного в 1906 году, увидевшего свет в 1938 г. в Париже (на арм. яз.) и вошедшего лишь частично в сборник "Комитас. Статьи и исследования" (Бреан, 1941, на арм. яз.). Статья ныне находится в архиве Комитаса и либо неизвестна широкому кругу армянских музыковедов, либо не понята и не оценена ими должным образом. Это обстоятельство сыграло роковую роль для армянского музыковедения и, в частности, фольклористики, исключив из ее внимания один из важнейших и современных параметров исследования народной музыки, а именно, анализ слогоритмической структуры народной и ашугской песни и проблему создания научного направления сравнительной типологии.

1.1. Приоритет применения этого метода приписывается Ф. Колессе (первая публикация — 1907 г.), а развитие и усовершенствование К. Квитке (1923 г.) и Б. Бартаку (1927 г.), труды которых положили начало возникновению Восточноевропейской школы исследований песенного типа на основе слогоритмической модели.

2. Термин "аманак" (производное от "хамалак" — время), обозначающий группу знаков армянской просодии (знаки: краткого слога — "суг", долгого — "ержер", острого — "шешт", вопроситель-

ного - "арданиш"), является переводным греческого "протос-хронос" (первичное время), имеет аналогию в латинском - "морс", персидском - "никре", обозначает в клетчатистых языках время, необходимое для произнесения краткой гласной или краткого слога, и является основой метрической поэзии. В качественных языках, каким является и армянский, данный прием и обозначающие его термины и знаки применились в стихосложении, определяя правила декламации поэтических текстов, и в духовной музыке (См. Е.Титесян, "Характеристика песнопений св. церкви Армении, Константинополь, 1874; 2-ое издание - Истанбул, 1933, на арм. яз.). В казовых записях, с древнейших времен (IX в.) встречаются все разновидности "аманака".

2.1. Сам Комитас дает следующее определение "аманака": "Аманака - мера движения, которая может быть долгой и краткой и которая служит для измерения длительности слогов. Долгий... состоит из двух аманаков и ставится над долгими слогами и сложными гласными... Краткий (суг) ставится над краткими гласными". (См. Комитас, Система знаков просодии армянской церкви", Париж, 1938, на арм. яз.).

2.2. В других своих работах Комитас трактует этот термин в тройном смысле: как "измеритель" длительности гласных и слога в поэтических текстах, как длительность звука (четверть, восьмая и пр.) и, как "измеритель" долготы или краткости слога в вокальной музыке. (См. стр. 54, 82, 85, 91, 94, 98, 128, 142-145, 147, 157, 167 книги "Статьи и исследования").

2.3. Определив "аманака", как время, выражающее длительность слога в вокальной музыке (слогонота), Комитас в своей статье (см. п.1) а) подчеркивает относительность этой величины; б) формулирует правило создания обобщенного слогового ритма: "Один слог может быть пропет одним или большим количеством звуков. Следовательно, длительность слога равна соответствующей сумме длительностей, приходящихся на каждый слог"; в) учитывает долготы меньше "аманака" и больше двух "аманаков"; г) обращает внимание на роль пауз; д) формулирует принцип моделирования метрики музыкального текста: "чередование различных одноморных (миаманака) и двухморных (аркаманака) последований образует многочисленные стопы". При этом за наименьшую счетную единицу принимается четвертная нота, за большая - полсемянки, половинки с точкой, целые и пр. (аркаманака, араманака и пр.).

3.1. Результаты анализа слогоритмической структуры армянских народных песен зафиксированы в таблицах, в которых песни классифицированы по основному тексту (сун эрг) и припеву (крк-нак), по количеству слогов, по четным и нечетным размерам, по длительности слогов (от первого до одиннадцатого), от длившегося четверть "аманака" до длившегося шесть "аманакоев".

3.2. Выписываются и классифицируются все известные Комитасу виды стопометрики армянской народной песни и распева слогов, а также метрики стиха (строки).

3.3. Делается ряд заключений о метроритмических свойствах армянских народных песен, касавшихся в частности длительности распева слога в зависимости от его местонахождения в тексте, о местонахождении длительностей меньше, чем "аманак" и больше, чем два "аманака", о местонахождении и длительности пауз, о наличии стопной метрики в речевых диалектах (асерг), о характерной для армянской народной песни трахморной основе (арманак).

3.4. На основе слогоритмического анализа написан ряд разделов известной работы Комитаса "Лорийская плужная песня..." (см. "Сборник" в п.1), а также опубликован еще один важный вывод: "В армянской народной музыке акцент и длительность слога независимы друг от друга..." (Предисловие к сб. "Армянская лира", Париж, 1907, из арм.яз.).

4. Сходство с приемами моделирования обобщенного слогового ритма, выдвинутыми в работах вышеупомянутых авторов (см. п.1.1) очевидно. Сравнение может быть произведено на основе обширной литературы. Здесь укажем лишь статью А. Банина в сб. "Памяти К.Квитки", М., 1963, стр.165-179.

Աւլանյան Աշոտ, Երևանի թատերական կյանքը /1866-1920/	5
Ալեքսիսյան Գայանե, Զանաքեռի սր. Հակոբ Մնննցի կենդանու որմանակարները	6
Արևշատյան Անուշ, , Ցաղագս ծայնից, , միջնադարյան գրվածքի խմբագրությունը	7
Բաղդասարյան Անահիտ, , Օրհնես Տէր, , Եղանակավոր ըսցա- կան լուսավորում	9
Գևորգյան Աստղիկ, Մի լրացում Հովնաթանյան տոհմաճառին	10
Գևորգյան Թեման, Խաչածուխի շքանագծայինի փոխանցման համա- կարգը Զվարթնոցի արծաթախանային սյան հան- գույցում	11
Գյուղական Գևորգ, Մեղնդիական շախմատիչների /մոդուլների/ դերը թագավորի տոհմագրության համակարգում	13
Գրիգորյան Անահիտ, Արամշատական ծայնի , քանական շարքը , որդես հիմք Երամշատական հեղաշուկային	14
Գրիգորյան Աշոտ, Բակելի միջավայրի նախաանդե ձևերի տի- պառնակության հարցի շուրջ	15
Դանիելյան Դիանա, Եղեղնաձորի շրջանում կառույցի աշուղական սիրավեպերի նրամշտական համաձայնների որոշ առանձնահատկությունների մասին	17
Դեմիրճյանյան Արա, Խաչքարը որդես նուստա հայեակները սիմե- տրիկ հորինվածքների տարբերակ	18
Եսայան Լիլիթ, Մառախակի կերպարի պարզադիման հայեական և իրանական մշակութային երկխոսու- թյունում	20
Զուրաբյան Ժաննա, Մոսկովա-առնոթագործողի կառուցողական մասնագրության մի ընտիր դրանորոշումներ	21
Էվոյան Սամվել, Օվի Սևումյանը որդես ունեթուր	22
Թագակչյան Զավեն, Ասերգային և երգային շարադրանները հայ ավանդական գուրաներգերում	23
Թաթևիկյան Վահրամ, Գորգերի և կարդեսների հորինվածքների փո- խանցման եղանակների մասին	25

Խաչատրյան Ժորեն,	Հայ-իրանական մշակութային կապերն ըստ Արտաշատի կենդանության օրոքի	27
Սուրբմազյան Եմմա,	Հայկական ծնողագրերի լուսանցային նշաններ.	29
Հասարակյան Մուրադ,	Եջմիածնի Շողակաթ եկեղեցու քվադր- ման հարցի շուրջ	30
Հարությունյան Մարգարիտ,	Գեղարվեստական հոգեբանության պրոբլեմը ազգային երաժշտության տար- քեր պատմաշրջանների դիրքերից /19-20-րդ դդ./	31
Հարությունյան Վաչագղատ,	Մեծ նոտնի քիմիայի արտացոլումը ճարտարապետության մեջ	32
Ղազարյան Մանյան,	,,Գրիգոր Լուսավորչի խաչվածք, /Պատմությունը, ժամանակը, տրվածություն/	33
Ղազարյան Վիգեն,	Շրջ Կալի ավազանի շինարարական բոլոր	34
Ղուլյան Արտակ,	Քաշաթաղի իշխանական տաճարները	36
Մաթևոսյան Նաթնիկ,	Հեռուստատեսային քաղաքի գեղարվես- տական առանձնահատկությունները	37
Մաթևոսյան Վիլհելմ	Մեդրակ Առաքելյանի գեղանկարչական մեթոդի և դրա կրթական փոփոխության բնույթը	38
Մանուկյան Մանուկ,	Հայ աշուղական երգարվեստում ավան- դական մեղեդիների օգտագործման հարցը	41
Մարուքյան Տիրան,	Մցիկների խաչի փոքր եկեղեցու կա- ռուցման ժամանակի նշագրությունը	42
Մեծկուսյան Խաչիկ,	Վաղ քրիստոնեական կոթող Սվանուռ	44
Ղազարյան Վիգեն,		
Մուրադյան Աշոտ,	Տարբերակումների դերը մոդուլարության նկարագրման պարզեցման գործում	45
Մուրադյան Պարույր,	Պատկերների տեսական և գործնական խնդիրը 19-20 դարերի մատենագիրների երկերում	47
Յավոյան Մհեր,	Բանաստեղծական տեքստի և երաժշտա- կան հյուսվածքի համաձայնեցման խնդիրները տաղերում	49

Շախմատային Գառնիկ,	,, Տառար,, և ,, եկեղեցի, տերմինների կիրառման հարցի շուրջը	50
Զքյան Անահիտ,	Մշակութային փոխադրեցությունների և ազգայահայանման խնդիրը Մեղծավոր ու Միջին Արևելքի երկրների և հայ հան- րությունների միջև/Նզիպատսի արաբա- կան հանրապետություն, Իրան, Լիբանան/ վսյուշ ձորի տալանաքարային պատկերա- բանականները/տիպաբանության և իմաստա- բանության հարցեր/	51 53
Պիեթիսյան Հովհաննես,	,, Մահարու,, ծխական պաշտամունքային ակունքները	54
Պիլոյան Լիլիթ,	Հայաստանի 19-րդ դարի վայտածակ եկեղեցիները	56
Քալալյան Ալեքսանդր,	Հայ քաղկեդոնականների Եսոթադապտա- կան զորքունեությունը ԺԲ-ԺԳ դարերում	57
Սահակյան Խաչիկ,	Եոթիտասի և Պիեթ Օրբիի համագործակ- ցությունը/փոխըմբռնումներ, տարա- կախություններ/	59
Սարգսյան Ելինար,	Նրամշտական-զրական տեսականները Շահ- նի ստեղծագործություններում	61
Սիմոնյան Հակոբ,	Վիշապամարտի հնդեվրոպական հիմնական առասպելի արտացոլումը վերին Պավերի 15-րդ դամբարանից հայտնաբերված ծի- սական սափորի պատկերագրություն- ներում	63
Տեր-Մինասյան Անուշ,	Հայաստանի և Փրանսիայի վաղ միջնա- դարյան տնտեսական հուշարձանների համեմատական վերլուծությունը	65
Փերթմենյան Դավիթ,	Սեյսմիկ միջոցառումներ հայկական միջնադարյան տաճարաշինության մեջ /մոդուլավորում և համաչափական հա- մակարգեր/	66
Փոխանյան Գարեգին,	Խաչքարները որպես գեղարվեստապատ- մական զարմարի մարմնավորում	67

АВЕТИСЯН НЕЛЛИ. Некоторые принципы моделирования методики анализа драматургии балетного произведения...	69
АГАСЯН АРАРАТ. Забытый художник Авагим (Оваким) Миганянян	70
БАДАЛЯН ВИКТОРИЯ. К вопросу атрибуции произведений западно-европейской живописи в Картинной галерее Армении	72
ДЖАЛАНДЖЯН КАРИНЭ. По следам метроритмических акцентов Комитаса	74
ДОЛУХАНИЯН ЛОРЕНТА. Синтез искусств в современной армянской архитектуре	75
ДРАМИАН ИРИНА. Искусство Торосяна Раслина и вопрос его связи с византийской живописью	76
КАЛАНТАРЯН ВЕЛЕНТИНА. К вопросу о некоторых проблемах эсхатологии и отражении их иконографических особенностей в искусстве XII-XIII вв.	77
КОТАНДЖЯН НИКОЛАЙ. Сезанн и живопись Мартироса Сарьяна...	78
МАНУКЯН СЕВЯРАНУШ. Рубрикация в художественной системе армянских рукописных евангелий	80
МАРГАРЯН АНАИТ. О специфических формах и проблемах научно-исследовательской работы в музеях	81
КУНЦЕНС ИНГА. К вопросу о генезисе "Живописи в пространстве" и сложении изобразительного стиля Ерванда Кечара	82
НЕРСИСЯН АЛИСА. Концепция человека в мире образов М.Аветисяна	84
ПАХЛЕВАНЯН АЛИНА. Принципы нотирования и проблемы ритма в армянском фольклоре	85
ПЕТРОСЯН АРУСЯК. Соотношения поэтического и музыкального текста в армянских народных песнях-проклятиях	87
САМКОСЯН ГЕНРИХ. Образ католиков в армянском медальерном искусстве	88
САМКОСЯН СВЕТЛАНА. Армянская музыка в преддверии XXI века	90

СТЕПАНЯН МАРИНА. Парик в творчестве Эдгара Шайна	91
ГАРЯН ЗЕНЮР. Декоративно-прикладное искусство Армении - сигнификатор культурных и социальных transforma- ций в обществе	93
ТЕР-МАРИРОС СЕ БЕЛИКС. Истоки и этапы развития культуры и искусства государства Армении VI в. до н.э. - IV в. н.э.	94
ХАЧАТУРЯН ВАН. Состояние армянской культуры	96
ХУДАБАШЯН КАРИНЭ. "Аменияк. Ванкачапутон" ("Мора. Просо- дия")	98

A $\bar{11}$
84118