

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐ

1

ԵՐԵՎԱՆ 2006



НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ВОПРОСЫ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1

Издательство Института искусств НАН РА
ЕРЕВАН 2006

✓
ДУБЛЕТ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՍԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐ

ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

1



ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն
ԵՐԵՎԱՆ 2006

11
A92533

ՀՏԴ. 7.01/097 (479.25): 941 (479.25)

ԳՄԴ. 85 (2Հ) + 63.3 (2Հ)

Հ 240

**ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄԷ ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԲ**

Խմբագրական հանձնախումբ՝

ԱՂԱՍՅԱՆ Ա. (մախագահ)

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Ա.

ԱՎԱԳՅԱՆ Ա.

ԳՅՈԴԱԿՅԱՆ Գ.

ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Մ.

ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հ.

ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վ.

Հ 240 ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐ: Գիտական հոդվածների ժողովածու. – Գիրք I. – Եր.: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2006. – 465 էջ, նկ.:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի «Հայ արվեստի հարցեր» մատենաշարի անդրանիկ հատորում գետեղված հոդվածներում լուսաբանված են ճարտարապետության, կերպարվեստի, թատյունի և կինոյի կարևոր հարցերը, պատմական ու տեսական երաժշտագիտության, մակ երաժշտական ֆոլկլորագիտության հրատապ խնդիրները:

Հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ԳՄԴ. 85 (2Հ) 63.3 (2Հ)

ISBN 99941-68-00-2

© ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2006թ.

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Միքելի ընթերցող:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը, որը Հայաստանի Հանրապետությունում հայ արվեստի բոլոր բնագավառները (կերպարվեստ, ճարտարապետություն, դեկորատիվ և կիրառական արվեստներ, երաժշտություն, քատրոն և կինո) ընդգրկող պատմատեսական հետազոտություններ կատարող միակ հայագիտական հաստատությունն է, 2008-ի մայիսին տոներու է իր ստեղծման կեսդարյա հոբելյանը: Հարազատ ինստիտուտի կյանքում նշանակալից ու աննախադեպ իրադարձության կապակցությամբ իրականացվելիք հոբելյանական միջոցառումների շարքն սկսում ենք ինստիտուտի գիտական հոդվածների «Հայ արվեստի հարցեր» ամենամյա մատենաշարի հիմնարկմամբ՝ յուրաքանչյուր տարվա ընթացքում արձանագրված գիտական նվաճումներն ամփոփելու և ի մի բերելու նպատակով:

Ահավասիկ Ձեր սեղանին է «Հայ արվեստի հարցեր» մատենաշարի անդրանիկ հատորը, որը լույս աշխարհ եկավ հենց 2006-ին՝ մեր ժողովրդի համար հոբելյանազարդ տարում, երբ ազգովի նշում ենք Հայոց երրորդ հանրապետության ստեղծման 15-ամյա հոբելյանը, տոնախմբում հայ մշակույթի երախտավորներ Հակոբ Հովնաթանյանի 200-ամյա, Մակար Եկմալյանի և Նիկողայոս Տիգրանյանի 150-ամյա, Հակոբ Գյուրջյանի և Նիկոլ Գալանդեթյանի 125-ամյա և մյուս գործիչների փառապանծ հոբելյանները:

«Հայ արվեստի հարցեր» մատենաշարի ստեղծումը, հիւրավի, հրատապ է և արդիական: Այսօր, երբ հայագիտությունը հռչակվել է երկրի զարգացման ռազմավարական գերակա ուղղություն, մենք պարտավոր ենք առավել նպատակասլաց ու բազմազեի դարձնել հայրենի արվեստի ուսումնասիրության, մեր ար-

վեստն աշխարհին ներկայացնելու խիստ անհրաժեշտ ու հայրենանպաստ գործը: Մանավանդ, որ մենք զգում ենք հանրապետության դեկավարության ուշադրությունը հայագիտության կարևոր բաղկացուցիչներից մեկի՝ արվեստագիտության հանդեպ: Դրա խոստուն վկայություններից էր վերջերս Հայաստանի Հանրապետության Նախագահ Ռոբերտ Զոչարյանի կողմից ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտին նվիրաբերած՝ Վենետիկում լույս տեսած «Հայկական մանրանկարչություն» շքեղագույն գիրքը:

«Արվեստի հարցերի» լույս ընծայմանը նախորդեց հայ երիտասարդ արվեստաբանների աննախադեպ՝ համահայկական առաջին գիտական նստաշրջանի գումարումը 2005թ. նոյեմբերին: Նստաշրջանի աշխատանքները, որին մասնակցեցին հայ արվեստի բոլոր բնագավառները ներկայացնող երիտասարդ գիտնականներ հայագիտական-արվեստաբանական գրեթե բոլոր կենտրոններից, մեկ անգամ ևս հաստատեցին, որ հայ արվեստագիտությունը, ի դեմս երիտասարդ արվեստաբանների, ունի հուսալի ներուժ և զարգացման մեծ հեռանկար:

Շնորհավորում եմ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական անձնակազմին, հայ արվեստաբաններին և արվեստասեր հասարակայնությանը՝ ինստիտուտի գիտական հոդվածների «Հայ արվեստի հարցեր» մատենաշարի առաջին հատորի ծննդյան կապակցությամբ:

Ժողովածուում ընդգրկված են ինչպես ինստիտուտի բազմափորձ ու վաստակաշատ գիտնականների, այնպես էլ երիտասարդ խոստումնալից արվեստաբանների հոդվածները: Ընդ որում լայնածավալ է հոդվածների տեսածիրը. լուսաբանված են ճարտարապետության և կերպարվեստի, քաղաղության և կինոյի կարևոր հարցերը, պատմական ու տեսական երաժշտագիտության, նաև երաժշտական ֆուլկլորագիտության հրատապ խնդիրները: Լայնորեն է ներկայացված ժամանակակից արվեստը: Առանձին հոդվածներ են նվիրված ազգային մշակույթի անբաժան

մասը հանդիսացող սփյուռքահայ արվեստի ուսումնասիրությամբ:

Արվեստի ինստիտուտն իր խորին երախտագիտությունն է հայտնում ՀՀ ԳԱԱ Հումանիտար գիտությունների բաժանմունքին, անձամբ բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար, ակադեմիկոս Վլադիմիր Բարխուդարյանին ամենօրյա աջակցության և զորակցության համար:

Արարատ Ադախյան
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ

ԱԶԳԱՅԻՆԸ ՄԱՐ ՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

XX դարի հայ կերպարվեստի պատմության մեջ Մարտիրոս Մարյանն առանձնահատուկ տեղ է զբաղում: Նա իրավամբ համարվում է այդ շրջանի մեր նկարչության ազգային դպրոցի հիմնադիրը, իսկ նրա արվեստը դիտվում է որպես հայ ժողովրդի գեղագիտական ըմբռնումների, գեղարվեստական մտածողության առավել ցայտուն, խոր և ամբողջական դրսևորումներից մեկը:

Դա չեն վիճարկել ո՛չ մեծ վարպետի անմիջական հետևորդները, նրան ուսուցիչ ճանաչած արվեստագետները՝ Միեր Աբեղյանը, Հովհաննես Զարդարյանը, Ալեքսանդր Գրիգորյանը, Հենրիկ Միրալյանը, Մինաս Ավետիսյանը և ուրիշներ, այլև արվեստում միանգամայն այլ հունով ընթացած հայ նկարիչներից շատերը:

Սարյանի ստեղծագործության ազգային դիմագծերը, գեղարվեստական լեզվի ազգային առոգանությունը չեն վրիպել նաև օտար արվեստագետների և արվեստաբանների ուշադրությունից: Ռուս անվանի քննադատ Աբրամ Էֆրոսը՝ համեմատելով Սարյանին հայ առանձին նկարիչների հետ, շարունակել է. «Այլ բան է Սարյանը: Նա իր արմատներով հայրենի հողին կառչած՝ իսկապես ազգային նկարիչ է: Նրա արվեստը էապես ժողովրդական է, թեև կատարողական վարպետությամբ՝ եվրոպական երևույթ: Գյուղացու խելքն ու մտավորականի աչքը համատեղվել են նրա գործերում: Գեղջկական է նրա արվեստի ոգին, կիրթ և ինտելիգենտ՝ նրա արտահայտվելու կերպը»¹:

Չժխտելով սարյանական արվեստի կապը XIX դարավերջի և XX դարասկզբի եվրոպական, գլխավորապես ֆրան-

սիական նորարար նկարիչների՝ հետիմպրեսիոնիստների ու ֆու-
վիստների ստեղծագործության հետ, ռուս ականավոր գրող,
հրապարակախոս և արվեստի գիտակ Իլյա Էրենբուրգը նկատել
է. «Սարյանը տեսավ Գոգենի և Մատիսի կտավները, հիացավ
դրանցով, բայց... Փարիզ շտապելու փոխարեն քայլերը ուղղեց
դեպի Արևելք: Սարյանը գիտեր որտեղ են իր ակունքները...»²:

Նկարիչն ինքն էլ մեծ նշանակություն է տվել արվեստում
ազգային յուրահատկությանը, բազմիցս նշել, որ «ազգայինից
դուրս արվեստ չի լինում», որ «ազգայինն է արվեստը սնող հողն
ու արմատը»³: Միաժամանակ նա քաջ գիտակցել է, որ արվես-
տում չկան «ազգային ոճի» մեկընդմիջ տրված, քարացած ձե-
վեր, որ այդ խնդիրը չի կարող լուծվել մեխանիկորեն: «Նկարիչն
ապրում է հայրենի երկրում, – գրել է Սարյանը, – ապրում է՝
շրջապատված հայրենակիցներով, հայրենի բնաշխարհի մեջ:
Նրա աչքը կրթվում-դաստիարակվում է այդ միջավայրում: Եվ
ազգայինը, հետևաբար, յուրաքանչյուր նկարչի մոտ անհատա-
կան յուրահատուկ ձև է ստանում»⁴: Արվեստի ազգային բնույթը,
ըստ Սարյանի, պայմանավորված է նաև պատմական կոնկրետ
իրավիճակով, որը տարբեր է տարբեր ժամանակներում ապրած
և ստեղծագործած, թեպետև ազգային նույն մշակույթին պատ-
կանող արվեստագետների համար: Մինչդեռ շատերը, նկարչի
կարծիքով, խնդրին մոտենում են մակերեսորեն, տարբերություն
գրեթե չեն տեսնում ազգայինի և ազգագրականի, բնաստեղծ ոճի
և նմանակող ոճավորության միջև: «Արվեստի ազգային առանձ-
նահատկության տակ, – նշում է Սարյանը, – նրանք պարզապես
հասկանում են անցյալի գեղարվեստական ավանդույթների
կուրորեն հետևելը»⁵:

Սարյանը ազգային նկարիչ դառնալու հատուկ նպատակ
չի հետապնդել: Նա համոզված էր, որ ճշմարիտ արվեստագետի
մոտ ազգայինը ձևավորվում, զարգանում, խորանում և, ի վերջո,
նույնանում է նկարչի ստեղծագործական համոզմունքի, գեղար-

վեստական մտածողության հետ աստիճանաբար ու հիմնականում դրսևորվում ինքնաբերաբար՝ անկախ նրանից, թե որքանով է դա գիտակցում նկարիչը:

Սարյանը հասկանում էր նաև, որ ազգային լեզվով արտահայտվելու և ոչ միայն հայերի, այլև օտարների կողմից ընդունվելու համար անհրաժեշտ է յուրացնել եվրոպական նկարչության նորագույն փորձը: Մոսկվայի գեղարվեստական ուսումնարանում հիմնովին տիրապետելով ռեալիստական արվեստի սկզբունքներին, մինչև կյանքի վերջն իրեն համարելով ռեալիստ, Սարյանը, այնուհանդերձ, ընդլայնեց ռեալիզմի ավանդական ըմբռնումները՝ անհրաժեշտ դասեր առնելով ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստներից ու նրանց հետևորդներից:

1908–1909 թվականներին մոսկովյան «Ասկե գեղմ» ("Золотое руно") ամսագրի կազմակերպած ցուցահանդեսներում ծանոթանալով ֆրանսիացի նորարարների կտավների հետ, նա ճշտեց արվեստում իր հետագա անելիքները, ապա եղավ Կ. Պոլսում, Եգիպտոսում և Պարսկաստանում: Սակայն մինչև այդ, սկսած դեռ ուսանողական տարիներից, նկարիչը մի քանի անգամ այցելեց Հայաստան, սեփական աչքով տեսավ իր նախնյաց երկիրը:

Հայաստանի արևավառ բնությունը, հայկական ճարտարապետական կոթողները, մեր միջնադարյան մանրանկարները, ժողովրդական արվեստի ինքնատիպ նմուշները ընդմիջտ տպավորվեցին նրա հիշողության ու ստեղծագործական երևակայության մեջ:

Իր այդ անսովոր և վառ տպավորությունները Սարյանը սկզբում փորձում էր կտավին հանձնել ուսումնարանում յուրացրած՝ ակադեմիական միջոցներով: Սակայն շուտով հասկացավ, որ թանգարանային միապաղաղ, միալար, հիմնականում դեղնադարչնագույն և կապտամոխրագույն խուլ և անհաղորդ, լիստա-

նական երանգ ունեցող իր էությունները ի գործու չեն արտացոլելու այդ ամենը:

Անհրաժեշտ էր գեղանկարչական նոր միջոցներ գտնել, հեռանալ հնացած պատկերացումներից, դպրոցական պարտադիր պահանջներից և բացատրվել սեփական լեզվով:

1903-ից մինչև 1908 թվականները Սարյանն այդ ուղղությամբ առաջին քայլերն է անում: Նա ստեղծում է «Հեքիաթներ և անուրջներ» խորագիրը կրող՝ ջրանկարներից ու տեմպերաներից բաղկացած շարքը, որտեղ մանկան անկեղծությամբ և անմիջականությամբ իր զարմանքն ու հիացմունքն է արտահայտում տեսածի հանդեպ:

Ավելի ուշ, ստեղծագործության հասուն շրջանում Սարյանի կերտած կտավների համեմատ, նրա «Հեքիաթներն ու անուրջները» հենց իր՝ նկարչի խոստովանությամբ «դեռ մանկական թոթովանք են հիշեցնում»⁶:

Սարյանի մեջ կուտակված տպավորություններն այստեղ դեռևս չեն գտել իրենց գեղարվեստական վերջնական ձևը, գունազծային ու պլաստիկական համարժեքը, ազգային համոզիչ կերպավորումը: Երազն ու իրականությունը զարմանալիորեն փոխակերպվել ու միախառնվել, տարօրինակ՝ հեքիաթային-կիսաֆանտաստիկ և խորհրդավոր տեսք են հաղորդել նկարչի փոքրաչափ աշխատանքներին:

Թեև իրենց հուզական ներքին տրամադրությամբ և կերպարային բովանդակությամբ Սարյանի «Հեքիաթներն ու անուրջները» արդեն ազգային հնչերանգ ունեն, սակայն ընդհանուր առմամբ դրանք մաներային, դեկորատիվ-ոճավոր բնույթ են կրում, կողմնակի զանազան զուգորդումներ հարուցում, կապվում ոչ այնքան կոնկրետ հայկական, որքան ընդհանրապես՝ արևելյան արվեստի և գրականության հետ, առիթ տալիս հիշելու Շահ-բեզադեի հեքիաթները, պարսկական մանրանկարները, գունագեղ գորգերն ու գործվածքները...

1900-ական քվականներին ռուս սիմֆոնիստների կազմակերպած ցուցահանդեսներում Սարյանի ներկայացրած առաջին խառնուրդները՝ «Արևելյան հեքիաթը» (1903), «Արքայադուռերը» (1904), «Ֆանտազիան» (1904), «Փերիների լիճը» (1905), «Սերը» (1906), «Բանաստեղծը» (1906), դեռ բավականին ծանրաբեռնված էին եվրոպական օրիենտալիզմին բնորոշ արևելյան նախաշերտով, տարաշխարհիկ մոտիվներով ու կերպարներով: Դա, իհարկե, չէր կարող գոհացնել Սարյանին: Նկարիչը որոշում է էլ ավելի խորացնել Հայաստանի և առհասարակ՝ Արևելքի մասին իր պատկերացումները: Այդ նպատակով նա սկսում է պայքարել օրիենտալիզմի՝ Արևելքի նկատմամբ մակերեսային, հետաքրքրաշարժ հայացքի, հեքիաթային-ֆանտաստիկ մոտիվների և սոսկ արտաքին՝ գծային-օրնամենտալ, դեկորատիվ-գունազեղ ոճավորման դեմ:

Ուսումնասիրելով հայկական արվեստի, ազգային գեղարվեստական մշակույթի դարավոր ավանդույթները, Սարյանն իր համար անհրաժեշտ հետևություններ արեց: Հայկական ճարտարապետության մեջ նա կարևորեց «գծերի խստապարզ հստակությունը, կատարելության հասնող ձևերի ու ծավալների մոնումենտալ զսպվածությունը, բնության հետ ներդաշնակ համադրությունը», իսկ նկարչության ու ժողովրդական արվեստի մեջ՝ «գույների պարզությունը և գեղարվեստական ձևի ընդհանրացումը»⁷:

Այսուհետ նկարիչն առաջնորդվում է գույնի և գծի մաքսիմալ պարզեցման սկզբունքով: «Ռեալիզմի նախահիմքերին» հասնելու և գեղանկարչական ձևերն առավել արտահայտիչ դարձնելու համար նա ձգտում է բավարարվել ամենատուր միջոցներով, խուսափել նկարագրական ավելորդ մանրամասներից: Տոնային աստիճանական անցումներ ու նուրբ երանգավորում ենթադրող յուղաներկի և ջրաներկի փոխարեն Սարյանն սկսում է աշխատել դեռ Հին Եգիպտոսում, ինչպես նաև միջին

դարերում հաճախ գործածվող տեմպերայով, որը նրան հնարավորություն է տալիս վրձնի լայնակի հպումներով հատիկավոր կտավը կամ հարթ ստվարաթուղթը ծածկել գունային միասեռ, մակաշերտային հոծ զանգվածներով՝ ուրվագծերի մեջ խտացնելով իր ասելիքը:

Մարյանի ստեղծագործության համար այդ ճանապարհին կարևոր հանգույց է դառնում 1909 թվականը, երբ նկարիչը վերջնականորեն հրաժարվում է հեքիաթային-կիսաֆանտաստիկ թեմաներից ու մոտիվներից, գեղարվեստական կերպավորման սիմվոլիստական եղանակներից և դեկորատիվ-մաներային, գծային-օրնամենտալ ոճավոր լեզվից ու ստեղծում իր առաջին գլուխգործոցները՝ «Ժնքնանկարը» (երկու տարբերակով, նկ. 1) և «Վազող շունը» (նկ. 2):

Մարյանի «Ժնքնանկարում» հայկական թեման, նկարչի ազգային ինքնագիտակցումը առաջին անգամ են հայտաբերվում գեղարվեստական ալյախի ուժով, այդքան «բարձրաձայն», անբաբույց կերպով: Հայկական լեռնային բնանկարի գունազարդ ֆոնին խոշոր պլանով պատկերված, խիստ ընդհանրացված, եռանդուն, շարժուն գունաբծերով աշխուժացված նկարչի դեմքը, կարծես թե, ձուլվում է շրջապատի հետ, ընկալվում որպես լեռնային երկրի անբաժան մասնիկ: Այդպիսով, նկարի կերպարային բովանդակությունը օժտվում է նաև այլաբանական-սիմվոլիկ (բայց ոչ սիմվոլիստական) նշանակությամբ, դուրս գալիս պորտրետային ժանրի նեղ շրջանակներից և սովելի լայն իմաստ ստանում: Այստեղ երիտասարդ, 29-ամյա Մարտիրոս Մարյանը միանշանակ ու վճռականորեն պատասխանում է ճակատագրական այն հարցադրումին, թե ո՞վ է ինքը, որտեղի՞ց է գալիս և ու՞ր պիտի գնա:

Եթե «Ժնքնանկարի» գլխավոր արժանիքը գաղափարային ու կերպարային բովանդակության մեջ է, ապա «Վազող շունը» աչքի է ընկնում ձևաոճական՝ գունազծային ու պլաստիկա-

կան նոր մտածողությամբ և այդ առումով գրեթե չի զիջում 1910-ական թվականների նրա լավագույն աշխատանքներին: Այստեղ Սարյանին արդեն հաջողվել է գույներ և գիծը իրար միացնել: Գծանկարը փաստորեն նույնացել է ուրվանկարի, սա էլ իր հերթին՝ գունաբծի հետ, որը այսպիսով ձևագոյացնող դեր է ստանձնել: Նկարն այլևս ո՛չ մասնատված է, ո՛չ խալտաճամուկ, կոմպոզիցիոն չափազանց հավաք կազմություն ունի, զուսպ ու արտահայտիչ է իր կոլորիտով, որը սահմանափակված է երկու հիմնական՝ կապույտ ու կանաչ և մեկ լրացնող՝ դեղին գույներով: Նկարը գուրկ է ավելորդ դետալներից: Վրձնի վստահ շարժումներով տրված են վազող կենդանու մուգ կապույտ, գրեթե սև սիլուետը ու գետնին ընկած կապտավուն ստվերը, մի քանի խագով նշված է ծառը, ներկայացված է տափակ տանիքով կավաշեն տունը, կապույտ երկնքին հակադրված է դեղնավուն հողը... Բայց որքա՞ն համոզիչ ու շոշափելի է ամառվա տապը, կեսօրյա խեղդուկ, տոթ մթնոլորտը և տեսարանում տիրող՝ ասես քանճրացած, քար լռությունը, որքա՞ն դիպուկ է վերարտադրված հարավային բնության ալարկոտ ընդարմացումը:

1910–1913 թվականներին դեպի Արևելք Սարյանի կատարած ուղևորությունների ընթացքում նրա արվեստն է՛լ ավելի է հասունանում: Նախորդ շրջանում դեռ նոր նշմարված մոնումենտալ-դեկորատիվ տենդենցը բյուրեղանում, ավելի հստակ ու արտահայտիչ ձև է ընդունում: Բավական է հիշել Սարյանի այդ տարիների դասական գործերից մի քանիսը՝ «Փողոց: Կեսօր: Կոստանդնուպոլիս» (1910), «Քալոդ կիներ» (1911), «Փյունիկյան արմավենի» (1911, նկ. 3):

Նկարչի արվեստն, առաջին հերթին, մոնումենտալ նոր շունչ է առնում: Եզրիատական հին ճարտարապետության, քանդակի և որմնանկարչության պարզ ու խիստ լեզուն, առնական ուժը իրենց յուրահատուկ կնիքն են դնում այդ տարիներին նրա ստեղծած գործերի վրա: Սարյանի արևելյան նկարները կոմպո-

զիցիոն կոտ՝ առավել հալիք, ամուր, կոնստրուկտիվ լուծումներ են գտնում, հաճախ կառուցվում ուղղաձիգ կամ հորիզոնական առանցքների շուրջ՝ Հին Եգիպտոսի մոնումենտալ քանդակին հատուկ զուգաչափությամբ, սիմետրիկ դասավորության սկզբունքով: Կերպարներն ավելի ընդհանրացնելու, դրանց կոթողային թափ հաղորդելու նպատակով նա հաճախ է պատկերը վերցնում խոշոր պլանով, ցածր կամ բարձր դիտակետ ընտրում: Նրա կտավներն, ընդհանուր առմամբ, ավելի ստատիկ, անշարժ են դառնում, թեպետ երբեմն կոմպոզիցիոն մեկ-երկու շեշտով Սարյանը դրանք իմպրեսիոնիստական սուր տպավորությամբ է օժտում: Այսպես, «Փյունիկյան արմավենու» մեջ, կարծես, պատահաբար հայտնված ուղտի գլուխը ոչ միայն տարածական անհրաժեշտ չափում, պահանջվող մասշտաբ, այլև կենդանի շունչ ու դինամիկ ռիթմ է հաղորդում մոնումենտալ վեհ տեսարանին:

Պարզաբանելով «մերձարևելյան նկարաչառքում» իր հետապնդած ստեղծագործական նպատակներն ու հիմնավորելով այստեղ բանեցված գեղարվեստական սկզբունքները, Սարյանը գրում է. «Ելնելով կոնկրետ իրականությունից, տեսողական ռեալ տպավորություններից՝ ես, այսուհանդերձ, ձգտում էի հաղթահարել դրանց կենցաղային, առօրյա, պատահական գծերը, իրականությունը տալ էական կողմով: Պրաստիկական ձևերի ընդհանրացման, պարզեցման այդ եղանակը, ինչպես նաև գունային դեկորատիվ շեշտադրումները իմ արևելյան՝ նույնիսկ փոքրաչափ կտավներին մոնումենտալ զուսպ հնչողություն տվեցին»⁸:

Դա չվրիպեց ռուս գեղարվեստական քննադատների ու շաղրությունից: Սարյանի առաջին կենսագիր՝ բանաստեղծ, նկարիչ և արվեստաբան Մարսիմիլիան Վոյշինն արձանագրեց, որ հայ նկարչի արևելյան կտավները «արմատապես փոխում են Արևելքի հանդեպ մինչ օրս եղած մեր մոտեցումները և վերջ են տալիս անհոգի ու կեղծ օրինատալիզմին»⁹:

Եվ իսկապես, Սարյանի 1910-ական քվականների կտավներում համաշխարհային նոր նկարչության մեջ առաջին անգամ Արևելքը ներկայանում է ռեալիստական աղյուսի համոզիչ, կենդանի տեսքով: Սարյանից առաջ դա չ'ի հաջողվել ո՛չ Դեյակրուային, Դեկանին կամ Ֆրոմանտենին, ո՛չ էլ Գոգենին, Մատիսին կամ Սարյանի ուսանողական դասընկեր Պավել Կուզնեցովին: Թերևս միակ արվեստագետը, որն այդ առումով մոտ է Սարյանին, դա 1920-ական քվականներին Հնդկաստանում հաստատված Նիկոլայ Ռերիխն է:

Դեռ 1911 թվին Սարյանի արևելյան նկարաշարքի մասին կարևոր կարծիք է հայտնել նաև ռուս անվանի նկարիչ և արվեստի պատմաբան Ալեքսանդր Բենուամ, որը գրել է. «Սարյանը մեծ ու զարմանալի արվեստագետ է... Նա հատկապես զգալուն է գույների նկատմամբ, քեև նրա ուրույն՝ կոշտ, անկյունավոր գծանկարը ևս օժտված է անսովոր ուժով, ոճի իսկական զգացողությամբ... Երազում եմ երբևէ տեսնել Սարյանի որմնանկարները: Պատկերացնում եմ, քե ինչ տպավորություն կթողնեն դրանք»¹⁰:

Միևնույն ժամանակ ռուս քննադատներն արձանագրել են, որ 1910-ական քվականներին Սարյանի կերտած աշխատանքների շարքում կան նաև այնպիսի կտավներ, որոնք իրենց փոքր ինչ սխեմատիկ, ուրվագծային հարթված ձևերով, հիմնական և լրացուցիչ ինտենսիվ գույների չափից դուրս կտրուկ հակադրությամբ երբեմն գրեթե պլակատային տպավորություն են թողնում՝ «Կարմիր ծաղիկներ» (1910), «Լիմոնադ վաճառողը» (1910), «Եգիպտական լոտոս» (1911), «Նատյուրմորտ» (1913) և այլն:

Այդ միտումներն է՛լ ավելի են ուժգնանում 1913-ին Պարսկաստանից վերադառնալուց հետո և, հատկապես, 1915–1920 քվականներին Սարյանի վրձնած կտավներում («Հայտնին թառով», 1915, «Դուրմ և բիբար», 1915, ծաղկային նատյուրմորտներ

րից մի քանիսը), որոնք, Աբրահամ Էֆրոսի բնութագրությամբ, կորցնում են իրենց մոնոմենտալ ուժը, կարծես կտրվում առարկայական, բնական հիմքից, հարթ ու տղալած ձևեր բնորոշում, թեև դեկորատիվ սուր տպավորություն են բողբում¹: Պատահական չէ, որ սարյանական այդ աշխատանքները դիտելիս, մոսկովյան և սկետերբուրգյան զրախտոսները հաճախ են տալիս Մատիսի անունը:

Եվ դժվար է պատկերացնել, թե ի՞նչ ուղղությամբ կզարգանար Սարյանի արվեստը հետագայում, քեմատիկ ու բովանդակային, գեղարվեստական ու ոճական ի՞նչ տեղաշարժերի կենրարկվեր, եթե 1921-ի աշնանը նկարիչը չընդուներ Ալ. Մյասնիկյանի հրավերը և չտեղափոխվեր Երևան:

Հայաստանում Սարյանի արվեստը կենսական հզոր ազդակներ ստացավ ու ազգային ցայտուն գծերով օժտվեց: Այսուհետ նկարչի ստեղծագործության եթե ոչ միակ, ապա գլխավոր թեմաներն են դառնում վերածնվող հայրենիքը, հայրենի բնաշխարհը, խաղաղ երկնքի տակ ստեղծագործ կյանքով ապրող հայ ժողովուրդը: Սարյանի մինչխորհրդային շրջանի լավագույն գործերում արդեն դրսևորված գեղարվեստական հատկանիշները՝ սլլաստիկական ընդհանրացված ձևերի մոնոմենտալ գտպվածությունը, գույների շոշափելի նյութականությունն ու դեկորատիվ հնչողությունը, բնապաշտական առողջ աշխարհընկալումն է՛լ ավելի շեշտվում ու խորանում են և, միաժամանակ, ռեալիստական առավել համոզիչ, կոնկրետ արտահայտություն գտնում: Դա հատկապես նկատվում է նրա բազմաթիվ բնանկարներում, առաջին հերթին՝ 1920-ական, ապա 1950-ական թվականներին կերտած, Հայաստանի հավաքական կերպարը, նրա բնորոշ տեսարանները հեռավոր ու բարձր դիտակետերից, լայն ու ընդարձակ համապատկերով ներկայացնող կտավներում («Հայաստան», 1923, նկ. 4, «Լեռներ: Հայաստան», 1923, «Արագած», 1926, «Զարինջ գյուղը Թումանյանի լեռներում», 1922, 1923, 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, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796

«Լալվար», 1952, «Հոկտեմբերյան բնանկար», 1953 և այլն), որոնցում Սարյանը ստեղծագործական արտակարգ ուժով ու ռեալիստական համոզությամբ արտացոլել է իր հայրենիքի անկրկնելի՝ խստաշունչ, բայց և լուսաշող գեղեցկությունը։ Այս կտավներում նկարչին վերջապես հաջողվել է գեղարվեստական ձևն ու կերպարային բովանդակությունը բերել կատարյալ համաձայնության, դրանք թափանցել ազգային ոգով, իսկապես հասնել «ռեալիզմի նախահիմքերին»։

Եվ, անշուշտ, իրավացի է անվանի գեղանկարիչ Հակոբ Հակոբյանը, որի խոսքերով «մեր կերպարվեստում Մարտիրոս Սարյանը ամենահայ նկարիչն է... Կոմիտասի պես, նա աշխարհ եկավ, որ արտահայտի հարազատ ազգի բուն էությունը, նրա առավել խոր ու նվիրական զգացումները»^{1 2}։

¹ Абрам Эфрос. Мартирос Сарьян (Тридцатилетие творчества) // О Сарьяне: страницы художественной критики, отзывы современников. Ереван, 1980, с. 117.

² Տե՛ս Իլյա Էրենբուրգ. Мартирос Сарьян // О Сарьяне: страницы художественной критики, с. 319.

³ Տե՛ս Сарьян об искусстве. Ереван, 1980, с. 40; Армянские художники об искусстве. Ереван, 2004, с. 104—107.

⁴ Сарьян об искусстве, с. 41—42.

⁵ Там же, с. 45.

⁶ Там же, с. 148.

⁷ Армянские художники об искусстве, с. 117—119.

⁸ Сарьян об искусстве, с. 133.

⁹ Максимилиан Волошин. Мартирос Сарьян // Аполлон, 1913, № 9, с. 18.

¹⁰ Александр Бенуа. Выставка «Мира искусства» // Речь, 1911, 14 января.

¹¹ Տե՛ս Абрам Эфрос. Мартирос Сарьян (Тридцатилетие творчества), с. 119-120, 123.

¹² Հակոբ Հակոբյան. Սարյանը մեր ժողովրդի ժափուն է // Սովետական արվեստ, 1978, № 3, էջ 9-10:

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

«ԱՐԻՖԻ ԽՈՐԱՄԱՆԿՈՒԹՅՈՒՆԸ».
ՏԻ ԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՕՊԵՐԱՆ

Չուհաճեան իրավամբ ունենալու է իր առանձին տեղը տիեզերական երաժշտութեան պատմութեան մէջ, որովհետեւ իր հեղինակութեանց մեծագոյն մասին մէջ կ'արտացոլայ բոլոր այն կեանքը, զոր կը շնչէր. իր ազգին ցաւերն ու վախերները, իր հաշտենիքին փառքերն ու սարսափները հասաւոր քափով մը երգած է:

Շարասան

Հայ երաժշտական քատրոնի պատմութեան մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի 1872-ի դեկտեմբերի 9-ը. Կ. Պոլսի Գետիկ-փաշայի քատրոնում՝ բեմադրվում է հայկական առաջին կատակերգական օպերան՝ Տիգրան Չուխաճյանի «Արիֆի խորամանկությունը»²՝ միաժամանակ նշանավորելով թրքական երաժշտական քատրոնի սկզբնավորումը³: Ի տարբերություն Չուխաճյանի նախորդ՝ «Արշակ Բ» օպերայի, որը հեղինակի կենդանության օրոք բեմական կյանքի ուղեգիր չստացավ⁴, «Արիֆի» բեմադրությունն ունեցավ շոնդալից հաջողություն՝ մեծ հռչակ բերելով հեղինակին և արգասավորելով նրա երկարատև տրեմաշան նախապատրաստական աշխատանքը: Թուրքիայում մասնագիտական կրթություն ստացած երգիչ-երգչուհիների չգոյության պայմաններում (միակ բացառությունը տենոր Հովհաննես Աճեմյանն էր) Չուխաճյանն ստիպված էր մեծագույն ջանքեր ներդնել՝ «...երաժշտութեան զլխովին անգիտակ 30-40 հոգինոց խումբը հաշտեցնելու համար բեմական երաժշտութեան հետ»⁵, ինչն առավել մանրամասն ներկայացրել է Հ. Աճեմյանը՝ ֆրանսերեն լույս տեսած իր հոդվածներից մեկում. «Հայ արուեստատու-դերասաններով՝ քնարերգական քատրոնը հաստատած քլլալու պատիւն ամբողջապէս կը պատկանի հայ երաժշտապետ և իտալական

դպրոցի աշակերտ Չուհաճեանի: Այս մարդը՝ տաղանդով ու յօժարութեամբ արի՝ կը յուսար Օրեռէդը ծաղկեցնել, և՛ այդ յոյսով էր որ օր մը երգեցիկ խումբի մը կազմութեան ձեռնարկեց: Գործը դիւրին չէր և պէտք էր շատ անճնիրութիւն ու սէր ունենալ արուեստին վրայ: Ան պարտաւորուեցաւ լքել իր դասախօսութիւնները՝ որոնք զինք ու իր ընտանիքը կ'ապրեցնէին: Հարկադրուեցաւ Վարդովեանի պէս շրջիլ հոս ու հոն, փնտռել զտնել երիտասարդներ և մանկամարդ աղջիկներ, որոնք քիչ թե շատ երգեցիկ և՛ եթէ կարելի է՝ գեղեցիկ ըլլային: Ամիսներով պահեց, սնուց այդ խումբը, կրթեց շտապով, վարժեցուց խաղի, պարի ու նուագի, կորսնցնել տուաւ պոռալու սովորութիւնը, վերջապէս աստիճանաբար սորվեցուց երաժշտութեան արտասանութիւնը»⁶ :

Օպերայի առաջնախաղի ժամանակ գլխավոր հերոսուհի Մերիեմի դերերգը կատարեց օսմանյան բեմի անդրանիկ պրիմադոննա Շազիկ Զոյլույանը, իսկ Արիֆի երգամասով հանդես եկավ Հովհաննէս Աճեմյանը: Ահափասիկ Տ. Գալեմճյանի⁷ կարծիքը Շազիկի մասին. «Մեր թատրոնին առաջին սովորանօ երգչուհին եղաւ Շազիկ Բէօյլիւեան, որ ապա եղաւ տիկին Աճեմեան ու վերջն ալ տիկին Օրմանեան: Մտուրի մը պէս համեստ յարկի մը մէջ գտնուած այդ թոչնակը իր անուշ ձայնով ու իր գեղանի արտաքինով եղաւ ականատր վարպետի՝ անմահ Տիգրան Չուհաճեանի օփերէթներուն դշտն: Արեւելեան ճոխ տարագով ու շողշողուն զարդերով պճնուած այդ երգող պոուայիկը ո՛չ միայն կը մոգէր հասարակութիւնը, այլեւ իր բեմի ընկերներն ու ընկերուհիները, մինչեւ անգամ հեղինակը օփերէթներուն: Յուշարարի ծակիս մէջէն փորձութեան կ'ենթարկուէի: Կ'նուզէի տեսարակը մէկ կողմ դնել ու միայն տեսնել ու լսել զինքը, բան մը, որ կարելի չէր: Շազիկ ամբողջովին հմայք էր»⁸ : Բարեկեցիկ ընտանիքի զավակ Շազիկը, ընտանեկան ձախորդութիւններէ, ի մասնավորի՝ Բերայի մեծ հրդեհի հետևանքով, հոր մահից հետո մոր հետ հայտնվում է օրական հացի կարոտ վիճակում՝ գիշեր ու գոր սսեղնա-

գործելով ապահովելով ընտանիքի գոյությունը: «Ամառուան տաք օր մը, Շազիկ իր խցիկին լուսամուտը բացած, կարկանդ առջին, կարծես պահ մը մոռցած իր գտնուած վիճակին խեղճութիւնն ու ցաւագնութիւնը, իր հոգւոյն բոլոր թափովը կ'երգէր: Պատահաբար նոյն միջոցին փողոցէն կ'անցնէր Սաղաքեան. վարպետը այդ վայրի դեղձանիկին հոգեցունց երգածքէն վերացած, գտնուած տեղը արձանացեալ մնացած էր. արդեօք կարելի չէ՞ր այս աղջիկը բեմ առաջնորդել, խորհեցաւ. և քաջալերուած անոր ապրած միջավայրին հիքութենէն, դուրը զարկաւ ու ներս մտաւ: Շազիկին մայրը, միջոց մը ընդդիմանալէ վերջ, կ'ընդունի Սաղաքեանի առաջարկը, իր աղջկան բարոյական պատասխանատուութիւնը թողլով անոր վրայ»⁹ :

Պետրոս Սաղաքյանը նրան առաջնորդում է Վարդովյան քատերախումբ: Երբեկից դպրոց չհաճախած Շազիկը չգիտեր ոչինչ, ուներ ձայն ու գեղեցկություն: Սաղաքյանը նրան սովորեցնում է գրել-կարդալ և դերասանություն, իսկ Չոխաճյանը մշակում է ձայնը՝ հասցնելով կատարելության: «Շազիկի ձայնը սովորանօ էր, պայծառ, բրբռուն ու սուր: Այդ ձայնը կ'ոլորուէր տաք բիրենդի նման ու ընդունակ էր զուպալ կերպով արտայայտելու արեւմտեան երաժշտութեան բոխքները ու արեւելեանին ոլորուն խաղերը: Կարծէք Շազիկ ստեղծուած էր Չոխաճեանի օփերէքներուն համար, որոնց երաժշտութիւնը յաջող պատուաստումն էր արեւելեան եւ արեւմտեան աշխարհակոյսերուն երաժշտութեանց: Շազիկ շնորհագեղ աղջիկ մըն էր: Ունէր նուրբ ու ներդաշնակ դէմք, երկուսր ու զանգուր վարսեր, ինչպէս նաեւ համաշատի մարմին, միջակէն վեր հասակով»¹⁰ :

Շազիկի զգլխիչ դերքուտը տեղի ունեցավ հենց «Արիֆի խորամանկությունը» օպերայի պրեմիերայի ժամանակ և դուրեց հանդիսականներին. «Ժր ձայնական ու մարմնական առաւելութիւնները կը շողշողան բեմին վրայ, տասնապատկուած ճանճանչնելով: Շազիկ մէկ անգամէն կը դառնայ քատերասէր հա-

սարակութեան սիրելի աղջիկը: Կը պճնուի պատիւներով ու առատ պարգէներով»^{1 1}: Աննախաղեպ հաջողությամբ է Շազիկը կատարել նաև Տ. Չոխաճյանի մյուս կոմիկական օպերաների գլխավոր հերոսուհիներ Գյուլի («Զյոսե Բեհյա») և Ֆաթիմեի («Լերլերիջի Հոր-հոր աղա») դերերգերը:

«Արիֆի» պրեմիերան ճակատագրական էր Շազիկի ոչ միայն ստեղծագործական, այլև անձնական կյանքում. ներկայացումից 2 ամիս անց նա ամուսնանում է Արիֆի դերակատար, Իտալիայից նորերս վերադարձած, Վենետիկի երաժշտանոցն ավարտած, բարձրագույն մասնագիտական կրթություն ստացած արևմտահայ առաջին երգիչ, հյուշալի տենոր Հովհաննես Աճեմյանի հետ: Ցավոք, նրանց կենաց զուգերգը կարճատև էր...

Մի քանի տարի անց ամուսինները բաժանվում են: Հակառակ լոկ արվեստին նվիրաբերվելու մտադրությանը, Շազիկը բոլորն սիրահարվում է Իտալիայից վերադարձած մի բժշկի և մոռացած ամեն ինչ՝ դեր, բատրոն, երգ, արվեստ, ապրում նրա հետ: Սակայն սիրեցյալի մոր և եղբոր՝ Օրմանյան Սրբազանի^{1 2} հորդորներով բժիշկ Օրմանյանը հարկադրված խզում է այդ կապն ու ընկերուհի ընտրում ճանաչված ընտանիքի օրիորդ: Լքված սիրելիից, հեռացած բարեկամներից, ապրուստի մեծ դժվարությունների դեմ մաքառելով, իր անշուք սենյակում տառապագին օրեր անցկացնելուց հետո Լուսնակը (նույն ինքը՝ Շազիկը) որոշում է անձնասպան լինել: «Ու ձմեռ առտու մը, երբ ձիւնը կը տեղայ դանդաղ ու միօրինակ, և Մալ-Թէփէի ծովը իր չարագոյժ գորշ գոյնը առած մահ կ'սպառնայ, Լուսնակ կ'ելլէ անկողինէն, ածուխի կրակ մը կը շինէ փոքր մանկալին մէջ, գետինը մինտէր մը կը փռէ և մագերը արձակ ծունր կ'իջնէ և կ'սկսի աղօթել: Առջի իրիկուրնէ պատրաստած է թոյնը և երբ աղօթքը վերջացնէ, խահուէին մէջ պիտի խառնէ զայն, ումպ ումպ կու պիտի տայ և մանկալին մօտ մեռնի, մինչ խաղաղիկ իջնող ձիւնի բաթիլները պիտի ծածկեն սեմը, փայտաշէն խեղճուկ գիւղի տան մը

սեմը: Ու վերլիշումի աշխարհներ կուգան դիգուիլ մտքին առջեւ, բատրոն, լոյս, ծաղիկ, գոհարեղէն, և խալտագին երաժշտութիւնը Լէպլէպիճիին: Կարմիր կրակը սկսած է մոխրանալ, կը մօտենայ ճակատագրային պահը, արհուրթիւն: Յանկարծ ճմրթկած մետաքսի խշրտոցին նմանող ոտնաձայն մը կակոտէ ձիւնին վրայ, դրանը առջև...: Ոյժգին հարուած մը ոտնակի, սիրտը կը դադրի զարնելէ. ո՞վ կուգայ խսնգարել վերջին պահը տառապողի մը: Ուտում մը դէպի պատուհանը: Յնո՞րք, տեսի՞լք, զառանցա՞նք: Չէ, ուխտադրոյժն է, արքեւնի հասակով, կլոր կտրուած մօրութով: Կը կթոտին ծունկները բայց կը յաջողի երթալ դուռը բանալ: Տօքք. Օրմանեան գունատ է, շատ լուրջ, մինչ ինք տեքեւի մը պէս կը դողայ, կը դանդա՛է: Առանց բառ մը արտասանելու բժիշկը կը բռնէ իր ձեռքէն և ներս կը բերէ մանկալին մօտ: Ինք կը նստի արթոն վրայ. Լուսնակ կը ծնադրէ: – «Ժնձ սուրճ մը եփէ»: Երիտասարդ կիներ միշտ ծնրադիր կ'սկսի գործողութեան սուրճ եփելու, մինչ ջուրը կ'եռայ, խոշոր կալլակներ արցունքի աչքերէն կը թափին գոգը, մինչև սուրճին պատրաստուիլը: Դուրսը ձիւնը կարծես համաչափ կ'իջնէ արցունքներուն հետ: Առանց դիպչելու գաւաթին, տօքքէ օրը սիրտը բզկտուած այդ անկեղծ վշտէն, երկու ձեռքերէն բռնած վեր կը հանէ արտաստաթորմ կիներ և «Ալլա երբեք չպիտի բաժնուինք իրարմէ» կը խոստանայ լրջօրէն, երդումի մը պէս»^{1 3}: Երկու տարի անց նրանք ամուսնանում են, Լուսնակը դառնում է տիկին Օրմանյան, որոշ ժամանակ անց կորցնում ամուսնուն, հայտնվում դժնդակ կացութեան մեջ. հասնելով ծայրաստիճան չքավորութեան՝ անձնասպան է լինում իր տանը:

«Արիֆի խորամանկության» բեմադրությունը շրջադարձային էր նաև Չոխուսճյանի կյանքում. անսպասելիորեն խզվում են նրա և Հակոբ Վարդուկյանի հարաբերությունները: Հ. Պարոնյանն շտապում է խամրեցնել օպերայի հաջողութեան լույսը. «Անցյալ հինգշաբթի գիշեր Օրթագյուղի թատրոնին մեջ ներկա-

յացվեցավ Արիֆին հիյլեսի անուն կատակերգությունը, և հանդիսականք բավական լացին»^{1 4} : Պարոնյանը նկատում է, որ «Ապոդոն շատ խստությամբ վարված է պարոն Չուխաճյանին հետ, ամենաչնչին օժիտ մը անգամ չ' տվեր իրեն: Կ' երևի թե Ապոդոնի նեղ վիճակին մեջ պարոն Չուխաճյան դիմեր է իրեն: Եղանակներն բնավ օբերա-քոմիքի եղանակներ չեն. լացնելու հարմարություն ունին քիչ մը... եթե մարդս մեռել ունենա: Պարոն Չուխաճյան պարտավոր էր գոնե արձակ խոսքերն իր եղանակին հարմարեցնել, երբ տեսավ, որ իր եղանակն անհնար էր անոնց հարմարիլ, որով դերասանք խոսած ատեննին չ'ին խնդացներ ու երգած ատեննին չ'ին լացուներ, և հանդիսականք ալ չ'ին շվարեր մնար խնդալու և լալու մեջ: Մեկ խոսքով պարոն Չուխաճյան քնար մը ունի, որ անկարող է խնդացուներ»^{1 5} : Չուխաճյանին ոտղված քննադատական գնահատականների կողքին Պարոնյանը հաճոյախոսում է դերասաններին. «Օրիորդ Լուսնակին և պարոն Աճեմյանին զայով՝ հրապարակավ կը շնորհավորենք զիրենք, որ իրենց քաղցր ու թովիչ ձայներովն հաջողեցան պարտել պարոն Չուխաճյանին քնարին տկարությունն, որ առանց Լուսնակի և Աճեմյանի ի մահ մատներ Արիֆը և յուր հիյլեները»^{1 6} : Չուխաճյանի կատակերգական օպերաների (հետագայում հարձակումների թիրախ են դառնում նաև «Զյոսե Զեհյան» և «Լերլեքիջի Հոր-հոր աղան») հանդեպ Պարոնյանի բշտական կանխակալ վերաբերմունքը հանգեցնում է նրան, որ իր «Թատրոն» լրագրում գրում է. «Մեզի հասած նամակներն կը խնդրեն մեզմե, որ աղաչենք Օրթագյուղի պատվարժան քաղական խորհրդույն, ալևս թող չտալ, որ հիշյալ անբարոյական և ընտանյաց համեստությունն վիրավորող թատերգությունն նորեն մուտ գտնե Օրթագյուղի բարեսիրաց թատրոնին մեջ՝ առարկելով, թե՝ արդեն անգամ մը զացողներն երկրորդ անգամ չեն գացած և թե՝ պատվավոր ընտանիքի մը չվալեր հիշյալ խաղին ներկա գտնվիլն և այլն»^{1 7} : Եվ պահանջում է արգելել ներկայա-

ցումները. «Հիշյալ տողերը ցավելով կը հրատարակենք, որովհետև լրագրաց¹ 8 ոմանց գրածին նայելով՝ հիշյալ խաղն ու անոր եղանակներն հայու փառք ըլլալու վիճակին հասած էին: Կը ցավինք, որովհետև հիշյալ խաղն հայու փառք ըլլալէ շատ և շատ հեռու է, և անպատվություն ըլլալու շատ մոտ է»¹ 9 :

«Արիֆի խորամանկություն» օպերայի քատերատետրի հեղինակն է Հովհաննես Աճեմյանը. այդ է վկայում Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի քանգարանում պահպանվող Չուխաճյանի դիվանում գտնվող օպերայի կլավիրներից մեկի առաջին էջում (կլավիրը տիտղոսաբերք չունի) սև քանաքով կատարված ձեռագիր գրառումը. «Այս օբերան գրուած է Կօկօյի՝ Ռէվիզէօրի վրայ և վերածած է քրքական կեանքի Յովհաննէս Աճեմեան և անունը տրած է «Արիֆ»² 0 :

Երաժշտության պատմությունը պահպանել է այլազան կարծիքներ: Այսպես. բուրքական քատրոնի պատմաբան Ադուֆո Թալատտ օպերայի լիբրետոյի հեղինակ է համարում իտալացի Ալբրետտոյին² 1, ինչը Գ. Ստեփանյանը համարում է թյուրիմացություն: «Արիֆի» լիբրետոյի մասին առհասարակ որևէ հիշատակություն չկա ո՛չ հայ մամուլում, ո՛չ տպագիր հայտարարություններում, իսկ Պոլսում ավելի ուշ հրատարակված հոդվածներում հանդիպում են հակասական վկայություններ, որոնց համաձայն մի դեպքում հեղինակը Աճեմյանն է, մյուս դեպքում՝ Աճեմյանն ու մի թուրք գրող, երրորդ դեպքում՝ վերոհիշյալ թուրքը: Զանի որ ձեռագիր կլավիրի վրա նշված է Աճեմյանի անունը, «ուստի կասկածից վեր է, որ նա է գրել, գուցե լեզվական շտկումների կատարել է թուրք գրողը»² 2 : Վիճահարույց խնդրի կապակցությամբ Մ. Մուրադյանն արտահայտում է իրարամերժ տեսակետներ. մի դեպքում՝ «Առաջին գործը, որին ձեռնարկեց Չուխաճյանը, «Արիֆի խարդախությունը» օպերետն էր, որն ավարտեց 1872 թվի աշնանը, իտալացի Ալբրետտոյի լիբրետոյի հիման վրա և ինքն էլ ձեռնարկեց բեմադրությունը՝ երգիչ-երգչուհիներ

ընտրելով դրամատիկ թատրոնի դերասաններից, որովհետև այդ շրջանում դեռևս Կ. Պոլսում չկային մասնագիտական կրթություն ունեցող երգիչներ»²³, իսկ մյուս դեպքում նա լիովին կիսում է Գ. Ստեփանյանի տեսակետը՝ հիմնավորապես ընդգծելով Արուֆյո Թալասոյի կողմից լիբրետտոն Ալբորետոյին վերագրելու փաստի սնանկությունը. «Ըստ Ա. Թալասոյի տված տեղեկության, «Արիֆի խարդախությունը» օպերետի լիբրետտոն գրել է իտալացի Ալբորետոն, մի բան, որ պարզ թյուրիմացություն է»²⁴ :

Մեքատ Բեսեճյանի անտիպ հուշերում վկայություն կա առ այն, որ Ալբորետոն Չուխաճյանին ընդամենը խորհուրդ է տվել «արեւելեան կեանքի օփերէքներ գրել: Կը վստահեցնէ որ պիտի ունենայ մեծ յաջողութիւն: Չուխաճեան կը համոզուի»²⁵ :

Աճեմյանին է լիբրետոյի հեղինակ միանշանակ համարում Փ. Թուխլաչին. թվարկելով կոմպոզիտորի օպերաները, գրում է. «5 – Arifin Hilesi (1872, İlk Türk opereti, libretto: Ohannes Acemyan)»²⁶ :

Մենք առավել արժանահավատ ենք համարում կյավիրի վրա կատարված նշումը և հեղինակ համարում Հ. Աճեմյանին, նկատի ունենալով նաև այն հանգամանքը, որ Չուխաճյանի մյուս կոմիկական օպերաների լիբրետոների հեղինակները նույնպես օպերայի գլխավոր հերոսների դերակատարներն էին. մի դեպքում՝ Գարեգին Ռշտունին («Զոսե Բեհյա»), մյուս դեպքում՝ Թազվոր Նալյանը («Լեբլեբլիջի Հոր-հոր աղա»): Սկիզբ է առնում բարի ավանդույթ: Ավելին՝ Աճեմյանի և Չուխաճյանի ստեղծագործական համագործակցությունը սկիզբ էր առել տարիներից. հենց նա էր հայ նոր քնարերգության հիմնադիր Մ. Պեշիկթաշլյանի «Գարուն» քերթվածի հիման վրա Չուխաճյանի ստեղծած համանուն ռոմանսի²⁷ հայկական ռոմանսի անդրանիկ նմուշներից մեկի, առաջին կատարողը, ինչի մասին է վկայում Տիգրան Արփիարյանը²⁸ իր հուշագրության մեջ. «Ժրիկուն մը, Պեշիկթաշլյանի մահեն»²⁹ քանի մը տարի առաջ, ընթրի-

քի հրավեր կար բարեկամի մը տունն, ի Բանկալքի: Բանաստեղծը խոնջ ու տկար, կանուխեն հասած էր ու պատուհանին մոտ ընկողմանած՝ կը դիտեր վերջալույսը, որ կես մութի մեջ թողած էր սրահը: Ներս կը մտնէ Աճեմյան ու չուզելով խռովել Պեշիկթաշլյանի խոկանքը, կ'անցնի դաշնակին առջև ու կ'սկսի մեղմիլ նվագել ու երգել Գարունը:

Չուխաճյան, ինքն ալ շատ երիտասարդ այն ատեն, ամռան իրիկուն մը, ի դարձին Վոսիորե, նավակին մեջ՝ դեռատի արվեստագետի մը ու սիրող սրտի մը բոլոր ներշնչումովը՝ հորինած էր եղանակն այդ երգին, երգ ու եղանակ՝ բանաստեղծին երգած առավոտյան հովին պես անուշ, աղու և սրտագին, անոր թռչնոց երգին պես ու վտակին մրմունջին պես ակնակիտ ու հանդարտիկ:

Պեշիկթաշլյան կը ցնցվի, կը դարձունեն աչքերը բնության հեռապատկերեն դեպի սրահին խորը, դաշնակին ու երգչին կը հառն անշարժ, գրեթե ցնորական երևույթով մը, ճակատը ձեռքին մեջ առած, իր հիվանդ կուրծքին բոլոր հեքով ու խռովյալ հոգվույն բոլոր վրդովումովը հետեւելով այն գործիքին ու ձայնին, որ կենդանություն կուտային իր երգին:

Մութը իջած էր արդեն սրահին մեջ, երբ վերջին վանգյունը կը թոթռա երիտասարդ արվեստագետին մատներուն տակ ու վերջին շեշտը կը մարի իր շրթներուն վրա: Ու այդ մութին մեջ, ուր երկու բարեկամները դեռ չէին խոսած, կը լսվի բանաստեղծին զոռ ձայնը.

– Չայնդ դալար...»³⁰:

Ինչպես նշվեց, ձեռագրի կլավիրը պահպանել է գրություն, որ «Արիֆի» հիմքում Գոգոլի «Ռեկվորն» է. փաստ, որը Չուխաճյանի կյանքի և ստեղծագործության հերթական առեղծվածներից է: Սա իրավացիորեն առաջ է բերել Մ. Մուրադյանի տարակուսանքը. «Ինչպե՞ս, ե՞րբ և որտե՞ղ Չուխաճյանը կամ նրա լիբերտիստը ծանոթացան Գոգոլի «Ռեկվորնի» հետ, ինչպե՞ս օգտա-

գործեցին այն: Այս հարցերը մնում են անպատասխան»^{3 1}: Փորձենք, այդուամենայնիվ, գտնել Մ. Մուրադյանի՝ դեռևս 1989-ին առաջ քաշած հարցերի պատասխանը:

Արդյո՞ք «Ռևիզորը» բեմադրվել է Կ. Պոլսում, արդյո՞ք պոլսահայ դերասաններն ու մտավորականները տեսել են այդ ներկայացումները: Ամենայն հավանականությամբ՝ ո՛չ: Հայ թատրոնի պատմությունը չի պահպանել վկայություններ այդ մասին: Ավելին, Նշան Պեշիկթաշյանի «Թատերական դեմքեր»-ում գետեղված «արեւմտահայ բեմականներու կողմէ բեմադրուած թատերախաղերու անուանացանկ»-ում դա բացակայում է: Ավելի ուշ, «Արիֆի» պրեմիերայից շատ տարիներ անց (1881–1882) պոլսահայ դերասաններից ոմանք Թիֆլիսում մասնակցել են «Ռևիզորի» բեմադրություններին. Մարտիրոս Մնակյանը Թիֆլիսյան կարճատև շրջանում խաղացել է Անտոն Անտոնովիչ Սկվոզնիկ–Դմոխանովսկի. Զադաքասյետ^{3 2}, Վիրգինիա Գարագաշյանը՝ Մարիա Անտոնովնա^{3 3}, Մարի Նվարդը՝ Աննա Անդրեննա^{3 4}: Էլ ավելի ուշ Թիֆլիսում «Ռևիզորը» բեմադրել է Օ. Սեփոմյանը:

Արդյո՞ք հրատարակվել է «Ռևիզորը» թուրքիայում թուրքերեն: Հավանաբար՝ ո՛չ: Հայտնի է, որ ստեղծագործությունը թարգմանվել է մի քանի լեզուներով, բայց թուրքերեն տարբերակի մասին ստույգ տեղեկություններ չկան: Ավելին, թրքական գրաքննությունը, բնականաբար, չպիտի հանդուրժեր նման բովանդակությամբ երկի լույս ընծայումը և բեմադրումը:

Ենթադրելի է, որ «Ռևիզորը» թուրքիա է ներթափանցել և Չուխաճյանին հասել ռուս գրականությանը, ի մասնավորի՝ ռուս գրականության մեջ գեղարվեստական ռեալիզմի հիմնադիր Ն. Վ. Գոգոլի (1809–1852) ստեղծագործությանը քաջամանոր որևէ մեկի միջոցով, որն այցելել է Կ. Պոլիս և ծանոթացել Չուխաճյանի հետ, Պոլսում ունեցել լայն շրջապատ և համախոհներ:

Մեր կարծիքով կոմպոզիտորին Գոգոլի «Ռևիզորի» հետ ծանոթացրել և դրա հիման վրա կոմիկական օպերա ստեղծելու միտքը հուշել է Միքայել Նալբանդյանը: Ահավասիկ մեր վարկածի կովանները:

Քչերին է հայտնի, որ Չուխաճյանը տիրապետել է ռուսաց լեզվին. այդ է վկայում Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում Չուխաճյանի դիվանում պահպանվող «Ջեմիրե» օպերայի լիբրետոներից մեկը՝ գրված ռուսերեն^{3 5}:

Մ. Նալբանդյանը երաժշտության (մասնավորապես՝ օպերային) մեծ սիրահար էր: Պետրոպոլիովյան բերդում բանտարկված ժամանակ (1862-ի հուլիսի 27–1865-ի մայիսի 13) նա գրել է 125 նամակ, որոնցից մեզ են հասել ընդամենը 22-ը: Նալբանդյանին թույլատրված էր նամակագրություն ունենալ միայն եղբոր հետ, ուստի բոլոր նամակները հասցեագրված են Ղազարոս Նալբանդյանին:

1863-ի փետրվարի 14-ին եղբորն ուղղված նամակում, որ Նալբանդյանը բռնա կարդում է արտահայտում երաժշտության հանդեպ, կարդում ենք. «Երանի ձեզ բոլորիդ, որ հնարավորություն ունեք վայելելու հրաշալի երաժշտության թովիչ հնչյունները. ինչ վերաբերում է ինձ, բացի երբեմնակի իմ մենաստանին հասնող զանգերի տրտում դողանջից ահա յոթ ամիս է, ինչ ուրիշ ձայն չեմ լսում»^{3 6}: Երկու ամիս անց, 1863-ի ապրիլին գրված նամակներից մեկում խնդրում է իր համար ձեռք բերել Մայաք-Նովայի երգերը^{3 7}:

«Նալբանդյանը, – ինչպես նշում է Ն. Թահմիզյանը, – մի առանձին խանդավառանք է տաժել Վերդիի օպերային ստեղծագործության նկատմամբ: Նա բարձր է գնահատել հանճարեղ կոմպոզիտորի արտիստիկոս երաժշտությունը, եւ այն մանատանդ՝ որ մեծ Վարդեսը եօթներորդ երկնքների վերացական ոլորտներում չէ, որ սառառնել է, այլ իր անմահ քնարը ի սպաս է դրել իր

ճնշում՝ ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարի վեհ գործին»^{3 8} :

1864-ի օգոստոսին Պետերբուրգում լույս է տեսնում Ջ. Վերդիի «Տրուբադուր»^{3 9} օպերայի տեքստը՝ Հովհաննես Սահրատյանի հայերեն քարգմանությամբ. «Տրուբադուր, ողբերգություն չորս մասի բաժանված. երաժշտություն պ. Հովսեփի Վերդիի, աշխատություն Հովհաննեսի Սահրատյանց, Մ-Պետերբուրգ, 1864»^{4 0} : «Ազդի» մեջ (գրված է 1864-ի օգոստոսի 1-ին, Պետերբուրգում) Հովհ. Սահրատյանը նշում է, որ «ստրանից քանի տարի առաջ» այդ գործը հայերեն քարգմանելու խորհուրդն իրեն տվել է Մ. Նալբանդյանը: Թարգմանիչը գրքի մի օրինակը նվիրել է Նալբանդյանին՝ հետևյալ մակագրությամբ. «Ազնիվ պարոն Միքայելի Նալբանդյանց, այս քարգմանության տված բարի խորհուրդին համար շնորհակալությամբ և հարգությամբ նվիրում է քարգմանիչն»^{4 1} :

Թերթելով Պետրոպավլովյան բերդում և բերդից դուրս գալուց հետո, մինչև արքորավայր մեկնելը Նալբանդյանի ձեռքի տակ եղած գրականության ցուցակը, գտնում ենք թե՛ Ախվերդյանի «Սայաթ-Նովան» (Մոսկվա, 1852), թե՛ Վերդիի «Տրուբադուրի» հայերեն կլավիրը^{4 2} :

Նալբանդյանը սերտ կապերի մեջ էր Կ. Պոլսի առաջադեմ հայ մտավորականության ներկայացուցիչների հետ և այցելել է Պոլիս 2 անգամ. առաջին անգամ՝ 1860-ի նոյեմբերի 20-ից դեկտեմբերի 21-ը (մի քանի օր հյուրընկալվել Օսյանների ընտանիքում), մասնակցել հայոց Բարեգործական ընկերության հիմնադրմանը և ելույթ ունեցել ընկերակցության նիստերից մեկում: Ապա Նալբանդյանի և Հարություն Սվաճյանի նախաձեռնությամբ «Մեդվի» շուրջ համախմբված արևմտահայ դեմոկրատներից կազմակերպվել է ընկերություն. Նալբանդյանը եռանդուն մասնակցել է դրա աշխատանքներին, նախագահել ժողովները^{4 3} :

Նոյեմբերի 30-ին «Մեղուն» ողջունում է Նալբանդյանի ժամանումը Կ. Պոլիս. «Անցած շաբթու Տրապիզոնի շոգենավով Պոլիս հասավ պարոն Մ. Նալբանդյան: Ծառոնց ի վեր կճանչեինք պարոն Նալբանդյանը իր հրատարակություններովը «Հյուսիսափայլ» օրագրին մեջ, և իր ոգվոյն ու սկզբանցը լավ ծանոթ ըլլալով հեռվեն, հեռվեն կօրհնեինք նաև իր և իր արժանապատիվ աշխատակիցներուն ջանքերը ի լուսավորություն ազգին և մասնավորապես ռուսիաբնակ ազգայնոց»⁴⁴: Նույն համարում տպագրվում է Նալբանդյանի «Օշական» բանաստեղծությունը⁴⁵:

Պոլսում Նալբանդյանի թողած տպավորությունն այնքան ուժեղ էր, որ այցելությունից 20 տարի անց արևմտահայ մտավորականներից շատերը, հիշելով Նալբանդյանին, ասել են. «Այո՛, այնպիսի մարդ մենք այլևս չտեսանք»⁴⁶:

Անդրադառնալով արևմտահայ դեմոկրատական երիտասարդության՝ իրեն ցույց տված ջերմ ընդունելությանը, Նալբանդյանը գրում է. «...Մենք չենք կարող բառ գտանել Պոլսի ազգայինների մեզ ցույց տված համակրության մասին մեր առ ի սրտե անկեղծ շնորհակալությունը հայտնելու: Լռում ենք, որ մեր սիրտը զգա և յուր լեզվով խոսի, այսպիսի դիպվածներում նորա խոսքը քե՛ս ուրիշին անլսելի, բայց ըստ ինքյան ավելի վսեմ է, քան թե մարդկեղեն բարբառը...»⁴⁷:

Երկրորդ անգամ Նալբանդյանը Պոլիս է այցելել առաջին այցելությունից ուղիղ մեկ տարի անց՝ 1861-ի նոյեմբերի 20-ին, Հնդկաստանից վերադառնալիս: Նրա մուտքը ողջունում է «Մեղուն». «Պ. Սիբայել Նալբանդյանց, նորնախիջևանցի երիտասարդը, Բեդեսսպուրկի համալսարանի ընտրելի, մեր և հայ ազգին ողջամիտ մասին սիրելի բարեկամը մայրաքաղաքս հասավ քերթիս քվոյն քվականովը /նոյեմբերի 20/ Հնդկաստանեն գալով և Երուսաղեմ ալ հանդիպելով»⁴⁸:

Դեկտեմբերի 14-ի երեկոյան, Նալբանդյանը դիտում է «Արևելյան թատրոնի» առաջին ներկայացումը՝ «Երկու հիսնա-

պետեր» և «Երկու մոռացկոտներ» պիեսների բեմադրությունները: Ներկայացումից առաջ նա «իմաստալից ճառ մը կըսէ, որ բոլորն ծափահարությամբ կընդմիջվի և կզնահատվի, և օրինակն կհրատարակվի նույն տարվա «Մեղոս» հանդեսին մէկ թվոյն մէջ»⁴⁹: Ամենայն հավանականությամբ հենց այդտեղ էլ կայացել է Մ. Նալբանդյանի ծանոթությունը երիտասարդ Չոխաճյանի հետ: Ինչպէս հայտնի է, 1861-ի դեկտեմբերի 14-ին Նալբանդյանի «մկրտությամբ» ստեղծված «Արևելյան քատրոնն» իր շուրջ համախմբեց ժամանակի «պոլսահայ ամէնաառաջադէմ մտատրականներին: Նրանց մէջ էր նաեւ Չոխաճեանը, որը հիմնադրման օրից կապուած է եղել քատրոնի հետ եւ մի քանի ներկայացումների համար երաժշտութիւն յօրինել, ազգային երգեր եղանակատրել»⁵⁰:

Դեկտեմբերի 17-ին Նալբանդյանը գրում է «Ազգային քատրոն Պոլսի մէջ» հոդվածը, որը տպագրում է «Մեղուն» դեկտեմբերի 20-ի համարում⁵¹: Նույն համարում արտատպվում է դեռևս 1859-ի հունիսի առաջին կեսին Մայնի Ֆրանկֆուրտում գրած «Ժտալացի աղջկա երգ 1859 թվականից» բանաստեղծությունը նոր՝ «Ժտալացի աղջիկ» խորագրով:

1861-ի դեկտեմբերի 27-ին Նալբանդյանը Պոլսից մեկնում է Լոնդոն՝ այլևս երբեք չվերադառնալով Պոլիս, սակայն կապը պոլսահայ մտավորականների հետ պահպանում ողջ կյանքում:

Պատահական չէ, որ Չոխաճյանի ազգային հայրենասիրական բնարի առաջին թրթիւները ծնունդ տվեցին «Ազատն աստված այն օրից» երգին՝ գրված Մ. Նալբանդյանի «Ազատություն» բանաստեղծության հիման վրա, որն առաջին անգամ հնչեց 1867-ի փետրվարի 28-ին Պոլսի Արևելյան քատրոնում բանաստեղծի մահիվան 1-ին տարելիցին ձոնված՝ Ռոմանոս Մետեֆճյանի «Վարդան Մամիկոնյան, փրկիչ հայրենյաց» ողբերգության բեմադրության ժամանակ: Այս ներկայացման ժամանակ առաջին անգամ բեմ բարձրացավ «տասնյորամյա մի պա-

տանի՝ Պետրոս Ադամյանը՝ Հեքիմյանի մեծ գյուտը»^{5 2} : Ներկայացումը բախտորոշ էր նաև հայ բեմի մեծագույն կատակերգակ Գարեգին Ռշտունու (1840–1879) կյանքում՝ երկընտրանքի առջև կանգնած երիտասարդը վերջնականապես ու վճռաբար ընտրում է դերասանի ուղին:

«Արիֆի խորամանկությունը» օպերայի հետ է անմիջակա-նորեն կապված Հիսարյանի հուշերից հետևյալ դրվագը. «Չէր կրնար մոռնալ, որ այնքան դափնիներ խլած և մասնագետ երա-ժիշտներն եռանդով ծափահարված էր, արժանանալով անոնց արդարացի գնահատման: Շատ անգամ խանդավառությամբ կայատմեր յուր աշակերտաց, քե 1877-ի արվեստահանդեսը տես-նելու առթիվ Վիեննա գտնված ատեն փորձեր էր անգամ մը ցույց տալ տնօրենին յուր անդրանիկ գոսաներգությունն եղող «Արիֆին Հիլլեսի»ի ձայնագրյալ տետրակը, հասկնալու համար քե այս տեսակ գործ մը որչափ ժամանակէն կարելի է ներկա-յացնել եվրոպական բատերաբեմերու վրա, կազմ ու պատրաստ վիճակի մեջ դնելով բոլոր դերակատար գոսանները, առ որ կպատասխանէ ցուցահանդեսի տեսուչը քե հազիվ կրնա վեց ա-միսէն պատրաստել. Չուիաճեան կհայտնէ քե ինքը երեք ամի-սէն պատրաստած և ներկայացուցած իսկ է Պոլսո բատերաբե-մերու վրա. տնօրենը չկրնալով զսպել իր հիացումը, կսէ լակոնա-կան ոճով մը՝ «Դուք հայ եք, կրնաք ընել»:

Այս չորս բառերը որքան մեծ արժեք ունեին այնպիսի մար-դու մը բերնին մեջ, որ Եվրոպայի լուսաշողջող հրապարակին վրա տարիներու փորձառությունն ունեցած էր ամեն տեսակ գե-ղարվեստի և գիտությունց մեջ խորասուզվելով շարունակ. ուստի բնական էր, որ գիտակից քննադատի մը այս քանկագին գնա-հատությունը շատ խորհրդավորություն ներգործեց հայ քոմպո-զիտորին վրա, որն որ գոհ չլլալով լոկ խոսքեն, կխնդրէ արվես-տահանդեսի տեսուչն որ գրավոր կերպով բարեհաճի վավե-րացնել յուր այլ պատվաբեր վկայությունը, զոր անմիջապես

երկտողիվ մը կհաստատեն ու ստորագրելով կուտա այդ վկայագիրն: Կրնա երևակայել մեծանուն երաժշտապետին ուրախությունը ձեռք ձգած ըլլալուն համար այդ բղթին կտորը, զոր յուր ամեն փառքերեն ավելի համարելով զուրգուրանոք պահած էր մինչև կենաց վախճանը, երբեմնակի ցույց տալով իր բարեկամաց և հազվագյուտ մասունքի մը պես զետեղելով վերստին յուր հուշատետրին մեջ»^{5 3} :

Եվ այսպես, ճակատագրի հեզմանքով հայկական առաջին կոմիկական օպերան իր հանդիսատեսին ներկայացավ բուրքերեն: Տեղին է հիշել, որ «Ամենայն հայ երգի վեհափառ», հետագայում նաև զրաբարի գիտակ Կոմիտասը Էջմիածնում 1881 թվականի հոկտեմբերի 1-ին Գևորգ Դ կաթողիկոսի հետ առաջին հանդիպման ժամանակ խոսեց բուրքերեն (հայերեն չգիտեր)^{5 4} : Կարո՞ղ էր արդյոք Չուխաճյանը երևակայել, որ պետականությունից զուրկ իր ժողովուրդը մի օր կունենա շեն ու բարգավաճ Հայրենիք, պրոֆեսիոնալ երգիչ-երգչուհիներով օպերային թատրոն, որտեղ հնարավար կլինի բեմադրել հայերեն ներկայացումներ: Հաստատապես՝ ոչ: Եվ այսօր, անհրաժեշտ է վերջապես մոռացության փոշուց բոթափել «Արիֆի խորամանկությունը», հայացնել լիբրետոն և բեմադրել Հայրենիքում: Դա երախտապարտ սերունդների չմարած պարտքն է մեծ երգահանի հիշատակի, հայ մշակույթի առջև:

¹ St ü Pars Tugla cı. Turkish Bands of Past and Present. Istanbul, 1986, p. 1-33:

² Չուխաճյանագիտության մեջ այս օգիրան շրջանառվել է մի քանի վերնագրերով՝ «Արիֆի խարդախությունը», «Արիֆի հիյլեսի», «Արիֆ»: Սեր կարծիքով առավել ճշգրիտ է «Արիֆի խորամանկություն» տարբերակը՝ ըստ Անահիտ Պողիկյան-Դարբինյանի օարգմանության, որն առավել դիպուկ է արտացոլում օգիրանի կատակերգական ուղղվածությունը. գլխավոր հերոսը ոչ թե խարդախում է, այլ՝ ընդամենը խորամանկում:

³ St ü Pars Tugla cı. Օր. գտ., p. 136:

⁴ Սմբատ Քսենյանի վկայությամբ «Արչակ Բ» օպերան «1869-ի վերջերը, առաջին անգամ ներկայացուեցաւ, Բերա, Նաումի թատրոնին մէջ, իտալական օպերայի խումբի մը կողմէ, հոծ բազմութեան մը ներկայութեամբ: Այստեղ փն Արեւելեան թատրոնի մասնախումբը, գրեթէ բոլոր հայ դերասանները» (տես Ն. Պեշկոբաշեան, Թատերական դերեր, Անթիլիաս, 1969, էջ 91):

⁵ Թեղիկ, Ամենուն Տարեցոյցը, Ն. Ալեքսանյան, Տիգրան Չոփանեան. իր կէսնոցն ու արուեստը, Վենետիկ 1926, էջ 455:

⁶ Նույն տեղում, էջ 464-465:

⁷ Տ. Գալեմճյանը (1845, Կ. Պոլիս-1920, Կ. Պոլիս) իբրեւ Ռոմանոս Սետեթճյանի օգնական սկսել է Արեւելեան թատրոնում, 1873-1976-ին եղել Վարդովյանի խմբում աւագ հուշարար: Որպէս հուշարար մասնակցել է Տ. Չոփանյանի կոմիկական օպերաների ներկայացումներին: Հեղինակել է Չոփանյանի «Ջեմիրե» օպերայի լիբրետոն, Թագվոր Նալբանդին հուշել է գրել «Լերբերիջի Հոր-Հոր աղայի» լիբրետոն:

⁸ Ն. Պեշկոբաշեան, Նշվ. աշխ., էջ 755-756:

⁹ Շարասան, Թրքահայ բեմը եւ իր գործիչները, Պոլիս, 1914, էջ 156-159:

¹⁰ Ն. Պեշկոբաշեան, Նշվ. աշխ., էջ 750:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 751:

¹² Մնղաբիա Օրմանյան - հոգևոր, հասարակական-քաղաքական գործիչ, պատմաբան, բանասեր, Կ. Պոլսի հայոց պատրիարք (1896-1907):

¹³ Մնախո (Եւփիմե Ալեոխյան), Յուշերս, Վարիզ, 1949, էջ 40-42:

¹⁴ Հ. Պարոնյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 9, Երևան, 1975, էջ 203:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 203-204:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 204:

¹⁷ Նույն տեղում:

¹⁸ Խոսքն ամենայն հավանականությամբ «Անսիսի» և «Միմոսի» մասին է:

¹⁹ Հ. Պարոնյան, Նշվ. աշխ., էջ 204:

²⁰ Գ. ԱԹ, Տ. Չոփանյանի դիման, № 4, «Արիվ», կլավիր, ձեռագիր 41 թերթ:

²¹ Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հատ. 2, Երևան, 1969, էջ 200:

²² Նույն տեղում:

²³ Մ. Մնրադյան, Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1989, էջ 132:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 168:

²⁵ Ն. Պեշկոբաշեան, Նշվ. աշխ., էջ 92:

- ²⁶ *Pars Tuglači*. Op. cit., p. 136:
- ²⁷ Տեն Անար հայկական, Բ շրջան («Հանդես վեցամսեայ»), 1862, (մայիս), Կ. Պոլիս, ք. 2:
- ²⁸ Տիգրան Արփիարյան (1854–1914) – հրապարակագիր, Արփիարյանի եղբայրը: Աշխատակցել է «Սասիս» և «Լիւնէք» պարբերականներին, որոնք խմբագրել է հետագայում:
- ²⁹ Մ. Պեշկեպաշյանը վախճանվել է 1868 թվականի նոյեմբերի 28-ին:
- ³⁰ Տեն *Սկրտիչ Պեշկեպաշյան*, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1987, էջ 530:
- ³¹ Մ. Մորադյան, Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության..., էջ 168:
- ³² Տեն *Հովհաննիսյան Հ.*, Հայրատրոնի պատմություն. XIX դ., Երևան, 1996, էջ 348:
- ³³ Նույն տեղում, էջ 357:
- ³⁴ Նույն տեղում, էջ 366:
- ³⁵ Գ. ԱԹ, Չովսաճյանի դիվան N 140:
- ³⁶ Ա. Ինճիկյան, Սիրայել Նալբանդյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրությունը, Երևան, 1980, էջ 231:
- ³⁷ Նույն տեղում, էջ 243:
- ³⁸ Ն. Թահմիզեան, Տիգրան Չովսաճեան. Կեանքը եւ ստեղծագործությունը, Փաստաթեմա, 1999, էջ 28:
- ³⁹ «Տրոպաղուր» օսփրա 4 գործողությամբ (8 պատկերով), լիբրետոն՝ Ս. Կամմարանոյի՝ ըստ Գ. Գուտերբեսի համանուն դրամայի: Մոաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել Հռոմում, 1853 թվականի հունվարի 19-ին:
- ⁴⁰ Ա. Ինճիկյան, Նշվ. ա խ., էջ 284:
- ⁴¹ Նույն տեղում:
- ⁴² Նույն տեղում, էջ 338–339:
- ⁴³ Նույն տեղում, էջ 155:
- ⁴⁴ Նույն տեղում, էջ 155–156:
- ⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 156:
- ⁴⁶ Նույն տեղում:
- ⁴⁷ Նույն տեղում:
- ⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 193:
- ⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 195:
- ⁵⁰ Ն. Թահմիզեան, Տիգրան Չովսաճեան. Կեանքը եւ ստեղծագործությունը..., էջ 20–21:
- ⁵¹ Տեն Մեղու, 1861, № 147, էջ 225–228:
- ⁵² Հ. Հովհաննիսյան, Նշվ. ա խ., էջ 92:

⁵³ *Արիստակես քինա Հիսարլեան*, Պատմություն հայ ծայնագրութեան եւ
կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 159–162:

⁵⁴ Տե՛ս Գրական նշարք Կոմիտաս վարդապետի բեղուն գրչեն,
Սոնքրեալ, 1994, էջ 8:

ԱՐԹՈՒՐ ԱՎԱԳՅԱՆ

ՏԱՃԱՏ ԽԱՉՎԱՆՔՅԱՆ

Ստեղծագործության վաղ շրջանը

Անցյալ դարի 20-ական և հատկապես 30-ական թվականներին խորհրդահայ գրքարվեստն աննախընթաց ծաղկում ապրեց: Դրա նախապայմանը Հայաստանի պետական հրատարակչության (Պետհրատի) լայնածավալ ու բեղուն գործունեությունն էր, որի շնորհիվ լույս տեսան ազգային, ռուս և օտար գրականության՝ գեղարվեստական ձևավորման աննախադեպ մակարդակով աչքի ընկնող բազմաթիվ նմուշներ: Այդ մակարդակը մեծապես պայմանավորված էր գրահրատարակչական գործին ժամանակի ամենատաղանդավոր արվեստագետների մասնակցությամբ, որոնց թվում իր արժանի տեղն ունի նաև շնորհաշատ գրաֆիկ Տաճատ Խաչվանքյանը:

Տ. Խաչվանքյանը ծնվել է 1896 թվականին, Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Գյումրի), քահանայի ընտանիքում: Նրա ծնողները կիրք և զարգացած մարդիկ էին, երկուսն էլ մանկավարժներ: Տաճատն ընտանիքում ավագ երեխան էր, ուներ հինգ եղբայր և մեկ քույր:

Նախնական կրթությունը Տաճատն ստացել է Ալեքսանդրապոլի առևտրական ուսումնարանում, ապա՝ հաճախել Մոսկվայի առևտրական ինստիտուտի քաղաքային մասնաճյուղ: Դեռևս պատանեկության տարիներին դրսևորել է ստեղծագործական ձիրք՝ երաժշտական գրագիտություն է ձեռք բերել, սովորել է ֆլեյտա նվագել: Ավելին՝ իր ուսումնարանի սիրողական նվագախմբի կազմում կատարել է այդ գործիքի նվագամասն Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի անդրանիկ ներկայացմանը, որը տեղի է ունեցել Ալեքսանդրապոլում 1912 թվականի օգոստոսին: Հետագայում Տաճատը տիրապետել է նաև դաշնամուրին,

իսկ երաժշտության հանդեպ ունեցած անկեղծ և խորաթափանց սերը կարողացել է ոչ միայն պահպանել ողջ կյանքի ընթացքում, այլև հաղորդել աղջկան՝ երաժշտագետ Էվելինա Խաչվանքյանին:

1917-ին, հոր՝ Տեր-Հակոբի, նոր նշանակման կապակցությամբ, Խաչվանքյանն ընտանիքի հետ տեղափոխվել է Երևան, այնուհետև՝ գորակոչվել: 1920-ականների սկզբին նա, նկարիչ Հակոբ Կոջոյանի հետ, մի ճանապարհորդություն է կատարել դեպի Պարսկաստան, որի մասին, ավագ, գրեթե ոչինչ հայտնի չէ: Իմանալով, թե որքան խորն է եղել Խաչվանքյանի ակնածանքը մեծանուն գրաֆիկի նկատմամբ, դժվար չէ ենթադրել, որ այս ճանապարհորդությունը չէր կարող անհետևանք մնալ նրա գեղարվեստական ինքնորոշման համար:

Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատումից (1920) հետո Խաչվանքյանը միառժամանակ աշխատել է իր մասնագիտությամբ՝ որպես հաշվետար և հաշվապահ: Շուտով ստանձնել է Երևանի նորաստեղծ գեղարվեստական դպրոցի քարտուղարի պաշտոնը, ուր և ծանոթացել նկարիչներ Հովհաննես Տեր-Թադևոսյանի, Մեղրակ Առաքելյանի, Վահրամ Գայֆեճյանի և այլոց հետ: Հնարավոր է՝ այստեղ էլ ստացել է նախնական նկարչական կրթություն: Համեմայնդեպս, 1924-ին հաջողությամբ մասնակցել է Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերության առաջին զարմանալին ցուցահանդեսին՝ արժանանալով քննադատների ուշադրությանը: «Նրա ձեռքը վստահ է, նա ուշագրավն է տեսնում, ունի ձևի նուրբ զգացողություն, գծերը մաքուր են և արտահայտիչ», – գրել է սկսնակ գործընկերոջ մասին նկարիչ Գ. Գյուրջյանը¹:

Բայց և այնպես, կերպարվեստով մասնագիտորեն զբաղվելու ցանկությունը մղել է Տաճատին շարունակելու ուսումը: 1925-ին նա մեկնում է Մոսկվա և ընդունվում տեղի Գեղարվեստա-տեխնիկական բարձրագույն արվեստանոցների (ՎԽՈՒՄԵ-

ՄԱՍ): Հարկ է նշել, որ սա երկրի լավագույն ուսումնական հաս-
տատությունն էր, որտեղ կարելի էր լուրջ, հիմնարար գիտելիք-
ներ ստանալ կերպարվեստի, ինչպես նաև դեկորատիվ-կիրառա-
կան արվեստի և ճարտարապետության ոլորտում: Գաղափա-
րական նոր հիմքի վրա կառուցված այս բուհն իր կրթական հա-
մակարգով արմատապես տարբերվում էր նախախորհրդային
շրջանի նմանատիպ հաստատություններից: Ստեղծագործա-
կան և արտադրական ֆակուլտետներն այստեղ հավասար դիրք
էին զբաղեցնում, ինչը բացառում էր արվեստների ակադեմիա-
կան ստորակարգումը և նոր գործառույթ վերապահում արվես-
տագետին: Վերջինս դադարում էր կյանքի պասսիվ հայեցողը լի-
նելուց և դառնում դրա սուբյեկտը, ակտիվ արարիչը, որը քաղա-
քական գրագիտության հետ մեկտեղ պետք է գերազանց տիրա-
պետեր նաև «արհեստին», այն է՝ գործնական հմտությունների,
և անմիջական, պրակտիկ օգուտ բերեր հասարակությանը:

Նախքան գեղարվեստի կոնկրետ բնագավառում մասնա-
գիտանալը բուհի ուսանողները երկու (1926-ից՝ մեկ) տարի սովո-
րում էին այսպես կոչված Հիմնական բաժանմունքում, ուր «ծեռք
էին բերում գեղարվեստական ընդհանուր կուլտուրա.... ծանո-
թանում տարածական արվեստների հիմնական տեսակներին,
նրանց ընդհանուր, միավորող գծերին և յուրահատուկ սպեցիֆիկ
հատկություններին.... ուսումնասիրում գեղարվեստական ձևա-
կերտման հիմնական տարրերն ու միջոցները՝ գույն, տարածույթ-
յուն, մակերես, ծավալ, ինչպես նաև՝ հորինվածքային ստեղծա-
գործության մեթոդները և լեզուն՝ համաչափություններ, ռիթմ, դի-
նամիկա, հակադրություններ, առարկայական միջավայրի տե-
սողական ընկալման օրինաչափություններ: Այստեղ դրվում էին
գեղարվեստական բոլոր մասնագիտությունների ունիվերսալ
հիմքերը...»²:

Հիմնական բաժանմունքի դասընթացն ավարտելուց հետո
Խաչվանքյանը բախվեց գեղարվեստական մասնագիտություն

ընտրելու խնդրին: Սկզբում նա մտադիր էր գեղանկարչություն ուսումնասիրել, սակայն վերջնական ընտրությունը հօգուտ գրաֆիկայի թելադրված էր նրանով, որ Գրաֆիկական (Պոլիգրաֆիական) ֆակուլտետում դասավանդում էին նրա կոտրքերը՝ ռուս անվանի արվեստագետներ Վլադիմիր Ֆավորսկին և Նիկոլայ Կուպրեանովը: Պոլիգրաֆիական ֆակուլտետը բուռն լավագույններից մեկն էր: Դասախոսական կազմի (առաջին հերթին Ֆավորսկու) շնորհիվ ուսանողներին սպառիչ գիտելիքներ էին մատուցվում թե՛ տեսական և թե՛ գործնական դիսցիպլիններից, գրքի հորինվածքի և կազմության, տպագրական զանազան տեխնիկաների վերաբերյալ: Առանձնակի ուշադրություն էր դարձվում գծանկարին, որին կատարելապես տիրապետում էին դասավանդող մասնագետներից շատերը, ինչպես նաև՝ պրակտիկ պարասպմունքներին: Գրքի կառուցվածքի հիմնական տարրերը (կազմ, անվանաթերթ, շարվածք, տառատեսակներ և այլն) յուրացնելու ընթացքում խրախուսվում էր ուսանողի ինքնուրույնությունը, վերլուծական մտածողությունը, գրական աղբյուրի ոչ միայն տառը, այլև ոգին ըմբռնելու կարողությունը:

1926-ի աշնանը Պոլիգրաֆիական ֆակուլտետը (ինչպես և ամբողջությամբ բուիր) ենթարկվեց էական վերակառուցման, որի արդյունքում նորացվեց ուսումնական պլանը, ճշտվեցին ուսանողների ստացած գիտելիքների ծավալն ու մասնագիտությունների ցանկը: Այժմ մեկամյա Հիմնական բաժանմունքն ավարտելուց հետո ուսանողները հերթականությամբ անցնում էին պոլիգրաֆիական բոլոր հինգ մասնագիտությունները, որոնցից մեկը հետագայում կարող էին ընտրել որպես հիմնական: Այդ մասնագիտությունները խմբավորված էին երեք բաժանմունքներում՝ 1) գրքատպական-փայտագրական, 2) ֆոտոմեխանիկական և 3) վիմագրական: Երրորդ և չորրորդ կուրսում ուսանողը սովորում էր բաժիններից մեկում, ստանալով երկու մասնագիտություն, և միայն հինգերորդ կուրսում, առաջին կիսամյակի ընթացքում,

կատարում դիպլոմային աշխատանք իր հիմնական մասնագիտությամբ:

Վիմագրական բաժանմունքում, որը նախընտրեց Խաչվանքյանը, 1920-ականների երկրորդ կեսին, Կուսրեանովից բացի, դասավանդում էին այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են Դմիտրի Սոփրն ու Ալեքսանդր Դեյնեկան: Սակայն ֆակուլտետի դասախոսներից ամենամեծ հեղինակությունն էր վայելում Վ. Ֆավորսկին՝ գրքարվեստի ականավոր տեսաբանն ու պրակտիկը: Թեպետ վիմագրության բաժանմունքում սովորողների հետ նրա ուղղակի շփումը սահմանափակ էր (Ֆավորսկին վարում էր ապագա փայտագործների հատուկ դասընթացները), նա, այդուհանդերձ, ողջ ֆակուլտետի անվիճելի գաղափարախոսն էր և զգալի ազդեցություն բոլեց Խաչվանքյան պոլիգրաֆիստի գեղագիտական և ստեղծագործական սկզբունքների ձևավորման վրա:

Ունենալով բազային արվեստագիտական կրթություն և գրքի գրաֆիկի հսկայական փորձ՝ Ֆավորսկին մշակեց գրքի սեփական հայեցակարգ, որը տարիներ շարունակ հետևողականորեն արմատավորում էր ուսանողության շրջանում: Ֆավորսկին գիրքը դիտարկում էր իբրև գեղարվեստական միասնական օրգանիզմ, որում նյութի տարածաժամանակային կազմակերպումը պետք է ենթարկվի համընդհանուր պրաստիկական գաղափարին: «Գրքի գեղարվեստական կառուցվածքը, – գրում է այդ առիթով ճարտարապետության պատմաբան Ս. Խան-Մագոմեյովը, – ճանաչվում ու յուրացվում է ժամանակի մեջ, կարդալու և դիտելու ընթացքում: Ուստի գրքի հորինվածքի մեջ մտնող բոլոր տարրերը՝ շապիկ, ֆորգաց, անվանաթերթ, սկզբնազարդեր, բացվածքներ, վերջնազարդեր և այլն, ընթերցողն ընկալում է գրքի տարածության մեջ շարժվելու ընթացքում, երբ գրքի գրական բովանդակությունն ու գեղարվեստական ձևավորումը մարդու համար միաձուլվում են տարածաժամանակային միասնա-

կան պրոցեսի»³: Ըստ Ֆավորսկու տեսության՝ գրքի իսկական նկարիչը պետք է ներդաշնակ հավասարակշռության հասնի մի կողմից՝ զարդամոլության («Միր իսկուստվա»), մյուս կողմից՝ պատկերայնությունը լիովին բացառելու (կոնստրուկտիվիստներ) միտումների միջև: Նկարագարողումները, ինչպես և գրքի ձեւավորման գուտ դեկորատիվ տարրերը, Ֆավորսկին դիտարկում էր ֆունկցիոնալ ու գեղագիտական սկզբունքների միասնության տեսակետից: Հավանաբար դա էր պատճառը, որ 1920-ական թվականներին ՎԽՌՖՏԵՄԼՍ-ի պոլիգրաֆիական ֆակուլտետը, մյուսների համեմատ, շատ ավելի աննշան չափով կրեց այն տարիներին տարածված կոնստրուկտիվիզմի ազդեցությունը, թեպետ այդ ուղղությունն արձագանք գտավ որոշ ուսանողների (օրինակ՝ Խաչվանքյանի) և դասախոսների, մասնավորապես Ն. Կուպրեանովի, ստեղծագործություններում:

Պոլիգրաֆիական ֆակուլտետի ուսանողները (այդ թվում՝ Խաչվանքյանը) անցնում էին մի շարք ուսումնական առարկաներ՝ միավորված ինը ցիկլերում: Գեղարվեստական ցիկլը ներառում էր՝ զծագրական երկրաչափություն, հեռանկար, զծանկար, գեղանկարչություն, գույն, ծավալ, տարածություն, փայտագրություն, օֆորտ. գեղարվեստա-արտադրականը՝ տպագրություն, ֆոտոմեխանիկա, վիմագրություն. տեխնոլոգիականը՝ ֆոտոքիմիական պրոցեսների տեսություն, նյութերի տեխնոլոգիա, ընդհանուր պոլիգրաֆիա. արվեստագիտականն ու գեղարվեստա-տեսականը՝ արվեստի սոցիոլոգիա, գրաֆիկական արվեստների պատմություն, գրքատպության պատմություն, կոմպոզիցիայի տեսություն և գրերի պատմություն: Մնացած հինգ ցիկլերը (ֆիզիկամաթեմատիկական, ինժեներական, քաղտնտեսական, օտար լեզվի և զինվորական գործի) հանրակրթական բնույթ ունեին, թեև ֆիզիկամաթեմատիկական ցիկլի առարկաների շարքում կար այնպիսի մի դիսցիպլին. ինչպիսին գույների տեսությունն է, որը կարելի է դասել պրոֆիլավորողների շարքը:

Ս. Խան-Մագոմեդովի հաշվարկներով՝ ուսումնական ժամանակի մոտ 44 % բաժին էր ընկնում «պրակտիկ դիսցիպլիններին՝ ըստ մասնագիտությունների: Գծանկարը, իբրև գեղարվեստական հիմնական դիսցիպլին, զբաղեցնում էր ժամանակի 28 %»⁴: Այնուհետև ըստ ժամաքանակի գալիս էին տեսական առարկաները և արտադրական պրակտիկան:

Ամենայն հավանականությամբ Խաչվանքյանի՝ մեզ հասած առավել վաղ ստեղծագործությունները վերաբերում են Մոսկվայում նրա ուսանելու շրջանին⁵: Դրանք հիմնականում մատիտով, նաև՝ ածուխով ու ջրաներկով արված գծա- և ճեպանկարներ են, որոնք մեծ մասամբ վերադարձված են մարդկային մերկ ֆիգուրներ՝ տարբեր շարժումներում և դիրքերում, առանց դիմագծերի նշմարման, քաղաքային, գլխավորապես ճարտարապետական տեսարաններ, անիմալիստական մոտիվներ: Թեև այդ գործերում ակնհայտ է Խաչվանքյանի նկարչական վարպետությունը, դրանք, այդուհանդերձ, կատարում են զուտ կիրառական, օժանդակ դեր և չեն ընկալվում իբրև գեղարվեստական ավարտուն հղացումների արգասիք: Միննույն ժամանակ Խաչվանքյանի ուսանողական գործերի շարքում հանդիպում ենք և միանգամայն ինքնուրույն գրաֆիկական թերթերի, որոնցում դրվում և լուծվում են որոշակի ստեղծագործական խնդիրներ: Այդպիսին է, օրինակ, «Երևանի շուկան» փոքրադիր հորինվածքը (1927), որը պատկերում է սովորական քաղաքային տեսարան: Հեղինակին այստեղ հաջողվել է ոչ միայն հավաստի վերարտադրել հին Երևանի անկյուններից մեկը, այլև հաղորդել նրա մթնոլորտն ու կոլորիտը: Այս անպաճույճ մոտիվը նկարիչը կրկնել է «Երևանի հին շուկան» անվանումով վիմագրության մեջ, որը 1967-ին ցուցադրվել է Մոնրեալի համաշխարհային պատկերահանդեսում (նկ. 5):

Գտնվելով Մոսկվայում՝ Խաչվանքյանը կենդանի կապ է պահպանել Հայաստանի գեղարվեստական կյանքի հետ, մաս-

նակցել հանրապետական ցուցահանդեսներին: Մասնավորապես, Երևանի գեղատեսիլ անկյուններին և նորակառույցներին նվիրված աշխատանքներով («Ձորագյուղ», «Նորք», «Հիդրոշին») ներկայացել է Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերության չորրորդ (Երևան, 1926), նույն ընկերության և Հայաստանի Գեղաշխ վարչության (Լենինական, 1926. Երևան, 1928) համատեղ ցուցահանդեսներում: Չարմանալի չէ, որ, երբ 1928-ին բանաստեղծ Եղիշե Չարենցն աշխատանքի է անցնում Հայպետհրատի գեղարվեստական գրականության բաժնում, գրքերի ձևավորման գործի մեջ ներգրավված արվեստագետների առաջին շարքում իսկույն հայտնվում է դեռևս ուսանող Տ. Խաչվանքյանը: Վերջինս Չարենցի հանձնարարությամբ նկարազարդում է նրա «Գիքորի երազը» (1928), Կ. Տերենցի «Թավրիզը» և Վ. Միրաքյանի «Լավարի որսը» (երկուսն էլ՝ 1929) գրքերը: Գումնավոր վիմագրության տեխնիկայով կատարած այս նկարազարդումները վկայում են Խաչվանքյանի գրաֆիկական վարպետությունը, նախանշում 1930-ականների սկզբի նրա բնորոշ սյուստիկական ոճը: Ավելացնենք, որ «Թավրիզի» և «Լավարի որսի» նկարազարդումները ներկայացվել էին որպես դիպլոմային աշխատանք:

«Գիքորի երազը» գրքի նկարազարդումները դարձան Խաչվանքյանի անդրանիկ ու միակ փորձը մանկական գրականության ձևավորման ոլորտում: Ինչպես երևում է, նկարիչը հասկանում էր «ժանրի» սպեցիֆիկան, երեխայի ընկալման առանձնահատկությունները, երևակայական հերոսներին և իրադրությունները «ճանաչելու» նրանց ձգտումը, տեսողական վառ կերպարների, ընդհանրացված խարակտերների և գործողության դինամիզմի նկատմամբ նրանց սերը (նկ. 6): Դրան առավելագույնս համապատասխանում է ոչ միայն պատկերված մոտիվների ընտրությունը, այլև գրաֆիկական այն եղանակը, որով արված են նկարազարդումները: Դրանք առանձնակի արտահայտչա-

կանություն են ստանում լակոնիկ գծանկարի ու վառ գույների շնորհիվ, որոնք հիշեցնում են խորհրդային պլակատային արվեստի առաջին նմուշները: Ինչպես և վերջիններս, Խաչվանքյանի նկարազարդումներն ստեղծվում էին այն նկատառումով, որ դրանց ուղղակի հասցեատերը տարիքի բերումով ավելի շուտ կդիտի «պատկերները», քան կրնժերցի տեքստը՝ նկարներից քաղելով հերիաթի դյուրին խրատը:

Կ. Տերենցի «Թավրիզը» գրքի համար Խաչվանքյանն ստեղծել է շապկի առնվազն երկու տարբերակ, որոնցից մեկն առանց էական փոփոխությունների կրկնել է հեղինակային վիմագրության մեջ (նկ. 7): Պահպանված նախանկարները պատկերում են միևնույն մոտիվներն ու տարրերը, սակայն տարբերվում են հորինվածքով: Մահմեդական ճարտարապետության բնորոշ ձևերը՝ մզկիթի գմբեթը, աշտարակը, աղեղնաձև կամարը, ազատ զգեստներ հագած կանայք և տղամարդիկ, զխսահակ իշուկը կերտում են արևելյան կյանքի հավաքական կերպարը, որը պայմանական է և փոքր-ինչ գրոտեսկային: Ակամա հիշում ես Հ. Կոջոյանի «պարսկական» նկարաշարը, որտեղ արևելյան կենցաղը մատուցված է իրոնիկ և էքսպրեսիվ թատերականացման երանգով:

Շապկի վերջնական տարբերակում Խաչվանքյանը դիմում է կերպարային և դեկորատիվ-պլաստիկական լայն ընդհանրացումների: Նա առաջին պլան է մղում, առավելագույնս մոտեցնում հանդիսատեսին գործող անձանց ֆիգուրները, սակայն չի պատկերում դրանք, այլ միայն նշմարում իջնող հագուստի ծալքերով, որոնք կարծես մոդելավորում են մարդկային մարմնի իրական ձևերը: Դրա շնորհիվ երկակի տպավորություն է ստեղծվում. մի կողմից՝ ֆիգուրներն ընկալվում են ծավալայնորեն, շոշափելի, հատկապես՝ որմ հիշեցնող ուղղանկյուն մակերեսի ֆոնի վրա, մյուս կողմից՝ ասես անհետանում թատերական դիմակուրվականների պես: Պայմանական լուծում են ստացել նաև մոլ-

լայի ֆիզուրը, կամարի, աշտարակի և զմբեթի պատկերումով նշմարված մզկիթը: Լոկալ գունաբծերի և խիստ երկրաչափական ձևերի, լակոնիկ կոնտուրների և խաչածևվող ստվերագծերի համադրությունը հորինվածքին հաղորդում է դեկորատիվ հնչողություն: Որոշ հատկանիշներով (գրաֆիկական ժխտ միջոցներ, գույնի կտրուկ արտահայտչականություն, տարածական պլանների համարձակ համադրություն) շապիկն առնչվում է կոնստրուկտիվիստական գրաֆիկայի նմուշների հետ, որի ազդեցությունը 1920-ականներին կրեցին խորհրդային գրաֆիկներից շատերը, այդ թվում՝ Խաչվանքյանի դասախոս Ն. Կուպրեանովը:

Վ. Միրաքյանի «Լավարի որսը» բանաստեղծական դրաման ծնվել է անցյալ դարի շեմին և լայն ճանաչում բերել հեղինակին՝ մտնելով հայ նոր գրականության ոսկե ֆոնդը: Պոեմի նկարագարողումները համարձակորեն կարելի է դասել գրքարվեստի բնագավառում Խաչվանքյանի կատարած առավել հաջող աշխատանքների շարքը: Արվեստագետը նրբորեն զգացել է բանաստեղծական լեզենդի ոգին, նրա ինքնատիպ գեղեցկությունն ու ոճը: Գրքի շապիկը (նկ. 8), որն արված է ջրաներկով, էսպիկական լիցք է կրում: Այստեղ պատկերված է Գուգարքի վեհասրանչ բնությունը, նրա անառիկ լեռները, որոնցից մեկը պսակում է ժայռանման Ավագի՝ նախնյաց ավանդույթների հպարտ պահապանի, կերպարը: Ինչ վերաբերում է Ալվարդին, որը կարծես բնի մեջ լողում է անտեսանելի մի գետով, ապա նրա թախծոտ կերպարանքը, ինչպես և նրբակազմ մարալները՝ սիրահարված հոգիների այդ յուրատեսակ խորհրդանիշը, պատկերը հագեցնում են լրացուցիչ՝ քնարական երանգներով: Դրան նպաստում է նաև շապիկի գունային լուծումը, ուր գերակշռում են մուրք մարմնագույնը, կանաչը և կապույտը: Գրեթե յուրաքանչյուր պատկերամոտիվ գրական հիմք ունի՝ չլինելով դրա բառացի կրկնությունը. շապիկը տրամադրում է ընթերցողին, սակայն չի

փոխարինում ընթերցանությունը: Հորինվածքն ամբողջացնում է տառերի և հորիզոնական գծերի զուսպ գրաֆիկան⁷:

Գրքի բացվածքներից մեկում (նկ. 9) նկարիչը պատկերել է պոեմի կուլմինացիոն պահը՝ հարսանիքի տեսարանը: Հանդիսատեսը ներգրավվում է աղմկոտ ժողովրդական տոնակատարության մթնոլորտի մեջ, ուր տղամարդիկ, ականջ դրած երաժիշտների նվագին, քեֆ են անում և կենացներ ասում, կանայք, գունավոր զգեստներով, ուրախ շուրջալար են բռնել, իսկ երիտասարդ քաջերը, մրցելով խիզախության մեջ, վարզով սլանում են: Տղամարդկանցից մեկը չի դիմացել, տեղից վեր է բռել, միանալով պարողներին, մյուսը՝ ձեռքը պարզել, մնացածներին է կանչում: Իսկ հեռվում, պատված իրիկնային մշուշով, սփռվում է Լոռվա նախալեռների հիասքանչ տեսարանը... Մարդիկ և բնությունը տրված են ռեալիստորեն: Սակայն, չնայած առկա դինամիզմին և տարածության խորությանը, հորինվածքն աչքի է ընկնում հարթային-դեկորատիվ միասնությամբ և ներդաշնակված է շարվածքի հետ՝ եզրագարդելով չափածո տեքստի երկու սյունակ⁸:

Այսպիսով, արդեն ուսումնառության շրջանում Խաչվանքյանը հանդես է քերել հասուն վարպետի ծիրք, գրական երկը յուրովի մեկնաբանելու ընդունակություն: Ուսուցիչները բարձր են գնահատել նրա մասնագիտական կարողությունները, իսկ Ֆավորսկին նույնիսկ առաջարկել է նրան մնալ Մոսկվայում և խոստացել ապահովել կացարանով ու աշխատանքով: Ե՛վ կենցաղային, և՛ ստեղծագործական իմաստով մման հեռանկարը շատ խոստումնալից կարող էր լինել երիտասարդ նկարչի համար: Խորհրդային գրաֆիկայի մեծերի հետ կողք կողքի աշխատելու, մայրաքաղաքի զեղարվեստական կյանքին և մասշտաբային ձեռնարկներին մասնակցելու հնարավորությունը չէր կարող չզիտակցվել: Բայց իր իսկական կոչումը նա տեսնում էր նրանում, որ ապրի և աշխատի հայրենիքում, ուր և վերադարձավ 1930-ին,

*Մոսկվայի Գեղարվեստա-արդյունաբերական ինստիտուտն ա-
վարտելուն պես:*

¹ Գ. Գյուրջյան, Կերպարվեստի աշխատողների ընկերության առաջին զարմանալին պատկերահանդեսը, անտիպ, Նկարչի ընտանեկան արխիվ:

² А. Жагова. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (Страницы истории) // Декоративное искусство СССР, 1970, № 11, с. 37.

³ С. О. Хан-Магомедов. ВХУТЕМАС, книга вторая. М., 2000, с. 214.

⁴ Նույն տեղում, էջ 215:

⁵ Հարկ է նշել, որ Խաչվանքյանի գծանկարների քվագրումը հաճախ այնքան էլ դյուրին գործ չէ, քանի որ հեղինակը դրանք չէր քվագրում, երբեմն՝ չէր էլ ստորագրում: Այդ իսկ պատճառով նրա գրաֆիկական բերքերի մի մասը քվագրում ենք ըստ բովանդակության, մաս՝ ըստ անուղղակի տվյալների:

⁶ Իբրև օրինակ կարող ենք հիշատակել Կոջոյանի այնպիսի ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են «Թավրիզի երեխաները», «Բեռնակիրներ. Թավրիզ» (երկուսն էլ՝ 1921), «Ճաշարան Թավրիզում», «Փողոց Թավրիզում» (երկուսն էլ՝ 1922) և այլն: Այստեղ հարկ է նշել, որ «պարսկական» շարքի աշխատանքներից երկուսը՝ «Թավրիզի երեխաները» (1921) և «Պարսկուհին» (1922) Կոջոյանը նվիրել էր Խաչվանքյանին, և դրանք առ այսօր խնամքով պահվում են վերջինիս ընտանեկան հավաքածուում: Ինչպե՞ս չի իշես երկու արվեստագետների՝ Պարսկաստան կատարած համատեղ ճանապարհորդությունը, որի մասին տեղեկացանք Խաչվանքյանի ժառանգներից:

⁷ Մենք միտումնավոր ենք դիտարկում շապկի էսքիզը, քանի որ նրա վերջնական տարբերակը, որը գետեղվել է 1929 թվականի երևանյան հրատարակության մեջ, նկատելիորեն զիջում է էսքիզին րե՛ գեղարվեստական և րե՛ տեխնիկական իմաստով: Ըստ երևույթին, մենք գործ ունենք հեղինակի մտահղացման աղճատման, կամ էլ անհաջող «ադապտացման» հետ, որը հաճախակի երևույթ էր այն տարիների տպագրական պրակտիկայում:

⁸ Մեզ անհայտ պատճառով այս պատկերը ևս տեղ չի գտել 1929 թվի երևանյան հրատարակության մեջ:

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎՈՍՅԱՆ

ԿՈՍԻՏԱՍԻ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԵՏԶԵՐՈՎ

Տարիներ շարունակ այս կամ այն առիթով Կոմիտասի ժառանգությանն անդրադառնալիս փորձել ենք վեր հանել կամ մեկնաբանել նրա երաժշտագիտական, հատկապես, միջնադարագիտական հոդվածների արժեքն ու նշանակությունը, տողերի արանքում կարդալ այն, ինչ չի հասցրել հաղորդել մեզ մեծ երաժշտապետը¹ : Սակայն Կոմիտասի երաժշտագիտական ժառանգության ուսումնասիրությունը դեռ բազում սպիտակ բծեր ունի: Այդ ժառանգության մասին մեր լրիվ պատկերացումը կլինի լիարժեք Կոմիտասի երաժշտագիտական աշխատությունների լիակատար և գիտական հրատարակությունից հետո, որի ուղղությամբ մեծ ջանքեր է գործադրում Արվեստի և գրականության քանգարանը, ուր և պահվում է Կոմիտասի դիվանը: Թանգարանի գիտաշխատակիցների ջանքերով վերջին տարիներին լույս տեսան նաև Կոմիտասի նամակները², որոնցից երկուսին ուզում ենք անդրադառնալ սույն հոդվածում:

Գերմանիայում ուսանելու տարիներին, Կոմիտասը նամակագրություն ուներ Գևորգյան ճեմարանի տեսուչ, հայագետ-քանասեր Կարապետ Կոստանյանցի հետ, որին հաշվետու էր լինում իր աշխատանքների, լսած ու տեսածի համար: Ահա 1897-ին, հունվարի 15-ին, Բեռլինից գրած նամակում Կոմիտասը Կարապետ Կոստանյանցին դիմում է հետևյալ խնդրանքով. «Վաղուց խնդրել եմ Կարապետ վարդապետին, որ աշակերտներից մեկին, զգուշութեամբ, Սամուէլ Անեցուց արտագրել տայ նոտրագիր գիտելիքների ձայների և երգերի մասին Ս. Էջմիածնի ձեռագրերի մատենադարանից համար 1700, բայց ցարդ չեմ ստացել, խնդրեմ, յիշեցրեք»: Եվ շարունակում է. «Տպարանում

կամ Վեհաբանում կարծեմ ստանում են «Արևելք» լրագիրը. շատ պարտադրեցրած կլինէք, եթէ 1896 թուի 5600 համարը մի կերպ ինձ ուղարկել տայիք, շատ անհրաժեշտ է»³ :

Ի նշ ձեռագրի մասին է խոսքը: Եվ հետո՝ ի նշ հրապարակում էր հետաքրքրել Կոմիտասին «Արևելք» թերթում, որը լույս էր տեսնում Պոլսում այդ տարիներին:

Այժմ մեջքերենք երկրորդ վերունշյալ նամակը, որն ուղղված է ապագա կաթողիկոս, Պոլսո պատրիարք Մատթեոս Իզմիրլյանին և գրված է 1909 թվի հունվարի 9-ին, Ս. Էջմիածնում: Հաշվի առնելով նյութի կարևորությունը մեջքերենք Կոմիտասի տվյալ նամակն ամբողջությամբ.

«Ամենապատիւ Բարձր Սրբազան Հայր,
Տ. Մատթեոս Արքեպիսկոպոս Իզմիրլեան
Պատրիարք Կ. Պոլսոյ

Ամենապատիւ Տէր,

Առիթից օգտվելով՝ համարձակութիւն եմ առնում մի կարևոր խնդիր անելու:

Պաշտոնական պատասխանագրիս մէջ յիշած Պատարագի սրբազրուած երգերը մեծ մասով յոյն, տաճիկ, պարսիկ և արաբ խառնաշփոթ եղանակներով են կազմուած. ես ջանացի եղածը հնարատր չափով յարմարեցնելու մեր լեզուի առողջանութեան օրէնքներին: Բայց, որքան էլ յաջողեցայ մի ընդհանուր կապ հաստատել, այնուամենայնիւ օտար են և մույսացածոյ. նոցա շարժած զգացումները չեն համապատասխանում մեր սրտի սեփական յուզումներին:

Որպեսզի կարողանամ իմովսանն օժանդակած լինել բնիկ ազգային երաժշտութեան հիմնատու հաստատութեան, նախ՝ սկսայ շատ մանուկ հասակիցս հետևել-ժողովել և գրի առնել հայ հոգևոր և աշխարհիկ-գեղջուկ եղանակները: Երկրորդ՝ Ս. Էջմիածնի, Վենետիկի, Բեռլինի, Փարիզի հայ ձեռագրերը պրպտելով հանեցի և ի մի ժողովեցի բոլոր հին հայ երաժշտութեան խա-

զարանութեան վերաբերեալ կանոններն ու օրէնքները և կազմեցի մի երաժշտարան-դասագիրք: Թէև ջորն իր ճանապարհն է գտել, սակայն դեռ պակասում են ինչ-ինչ կարեոր տուեալներ:

Արդ, Ամենապատիւ Տէր իմ, Կեսարիոյ Ս. Դանիէլ վանքի ձեռագրերի մեջ Տրդատ Սրբազան Պալեան գրել էր ուղիղ 14 տարի առաջ մի կանոնագիրք հայ խազաբանութեան մասին (ընդգծումը մերն է – Ա. Ա.): Ամփջապէս դիմեցի և խնդրեցի, որ կա՛մ ոտարկէ, կա՛մ արտագրել տայ և կա՛մ լուսանկարել տայ իմ հաշուին: Սակայն ի զարմանս ստացայ մի գիր, որով առաջարկում էր ինձ վճարել 300 ռուբլի և ձեռք բերել այդ նորագիտ ձեռագիրն՝ իբր սեփականութիւն: Ես ի վիճակի չէի մի այդպիսի ապօրէն գործ կատարելու, ուստի, մինչև օրս, ուղիղ 14 տարուան ընթացքում արածս բոլոր յուսադրող դիմումներն ապարդիւն անցան՝ այդ ձեռագիրը ձեռք բերելու և ուսումնասիրելու համար: Ոչ որ շիասկացաւ այն դառը կսկիծը, որ ես զգացի: Դիմեցի նոյնիսկ հանգուցեալ Հայրապետին¹, բայց անտարբերութեամբ վարձատրուեցայ:

Կատարելապէս վստահ Չերդ Տիրութեան վերայ, խնդրում եմ հրամանագրել տաք, որ այդ ձեռագիրն ոտարկուի ինձ՝ զոնէ արտագրելու համար:

Միակ ցանկութիւնս և բոտն փափագս է բանալ այն վարագոյրը, որով ծածկուած են մեր հին և բնիկ եղանակները մեր սրտի և հոգու առաջ:

Երբ այդ ձեռագիրն անցնէ ձեռս, ունեցածս օրէնքների վերայ անշուշտ աւելացնելով նորերը, որոնք աւելի դիւրութիւն են ընձեռելու ինձ՝ օր առաջ հրապարակ հանելու մեր երկնային-մաքուր եղանակները: Մեր եղանակների գիտը համաշխարհային երաժշտութեան համար մեծ նշանակութիւն ունի (ընդգծումը մերն է – Ա. Ա.):

Յոյս է [...], որ Չերդ Ամենապատուութեան հզօր Չայնր վերջակէտ պիտի դնէ այս տխուր-սնկուր իրականութեանը:

Ներողութիւն հայցելով Ձերդ Բարձր Սրբազնութիւնից պատճառաւ ներութեան համար, գալիս եմ կրկին խնդրելու, որ Ձերդ բազմազբաղ կեանքի մի վայրկեանն էլ հաճէք ինձ շնորհելու:

Մաղթելով խորին ակնածութեամբ ի համբոյր Սրբազան Ազոյն՝ մնամ

Ձերումդ Ամենապատւութեան

խոնարհ ծառայ և անձնութիւն որդի

Կոմիտաս Վարդապետ»⁵:

Ահա, այսպիսի մի պատմություն, որը հավաստում է անհասկացողության այն մթնոլորտը, որ շրջապատում էր Կոմիտասին հենց իր հարազատ միաբանությունում՝ Ս. Էջմիածնում:

Իսկ այժմ փորձենք ներկայացնել ընթերցողին, թե այդ ի՞նչ երկու ձեռագրերի մասին է այդքան քախսանձագին և հետևողականորեն խնդրում Կոմիտասը:

Առաջին դեպքում այնքան էլ դժվար չէր գտնել նշված ձեռագիրը, քանի որ Կոմիտասը Կ. Կոստանյանցին հայտնում է ձեռագրի համարը՝ 1700, նշում նաև, որ նրան հատկապես հետաքրքրում է Սամվել Անեցու հեղինակած (°) կամ նրա գրվածքում պայտուհակվող նոտրագիր գիտելիքներ ձայների և երգերի մասին Ս. Էջմիածնի մատենադարանից: Պարզ էր, որ այդ ձեռագիրը ներկայումս գտնվում է Մաշտոցյան Մատենադարանում, ուր Մայր Յուզակի համեմատական ցանկերում, իմանալով խնդրոյ առարկա ձեռագրի հին համարը (1700), դյուրութեամբ կարելի է գտնել նրան համապատասխանող արդի քիվը, ինչն էլ արեցինք անհապաղ: Դա ներկայիս 1719 ձեռագիրն է, որը ժողովածու տիպի գրչագիր է ներկայացնում, 1615–1616-ին գրված Լվովում: Գրիչներն են՝ Նիկոլ Լովցի, Ջատիք, անանունք: Ժողովածուն բաղկացած է 185 բոլբոյա թերթերից, գրված բոլորագրով և նոտրագրով, միաստուն և երկստուն: Մատյանիս չափերն են՝

19,6x15,7: Ունի երկու հիշատակարան, արված գրչի կողմից՝ 32բ և 161ա էջերում:

Բովանդակություն՝ Աւետարանը հանգստեան: Սամուէլ Անեցու Հաւաքումն ի գրոց պատմագրաց: Նշանագիրք իմաստնոց (sic!): Զարոգ: Մանունք: Եփրեմի Յաղագս ասպաշխարութեան: Ի Նարեկ գրոց:

Անսպասելիորեն մեզ համար 38ա էջում հանդիպեցինք անխորագիր մի գրվածքի, իմա՝ Անանիա Նարեկացու «Յաղագս գիտութեան ձայնից» մեկնությունը, որը քննել և հրապարակել ենք մեր «Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ» ուսումնասիրության մեջ⁶: Սակայն ակներև էր, որ Կոմիտասի փնտրածը դա չէր: Ուշադիր քերթելով ձեռագիրը, գտանք Սամվել Անեցու ժամանակագրությունը և նրանից հետո տեսանք ևս մեկ անխորագիր գրվածք, որն ընդամենը չորս էջ պարունակող (էջ 125բ–127ա, տե՛ս նկ. 10), այբբենական կարգով շարված տարբեր աստվածաշնչական հատուկ անուններով հարուստ՝ սկզբից անհասկանալի թվացող մի գրություն էր:

Սակայն ուշադիր քննությունից պարզվեց, որ այդ այբբենական կարգով դասավորված ցանկը ոչ այլ ինչ է, քան Մանրութեան եղանակների ցանկ, յուրաքանչյուր անվանման դիմաց՝ համապատասխան խազային կամ տառային նշումով: Առաջինը ինչին դիմեցինք, դա այդ ցանկի արտագրելն էր սյունակով, այսինքն, այնպես, ինչպես այդ ձայնեղանակային անվանումները բերված են հենց իր իսկ՝ Կոմիտասի մոտ՝ «Հայոց եկեղեցական եղանակները» իր առաջին երաժշտագիտական հոդվածում⁷: Ընթացքում սլարգ դարձավ, թե ինչու՞ է այդ գրվածքը հատկապես հետաքրքրել տակավին երիտասարդ Կոմիտասին, որն արդեն հասցրել էր մի լուրջ ուսումնասիրություն կատարել Մանրութեան գրքերի վերաբերյալ և շարադրել իր դիտարկումները վերոնշյալ հոդվածում: Տվյալ հոդվածում, որը բաղկացած է մի քանի ենթաբաժնից, ամենածավալուն բաժինը նվիրված է Մանրութեան ար-

վեստին և Մանրութեան գրքերին կամ Խազգրքերին: Այդտեղ ենք գտնում Մանրութեան արվեստի կոմիտասյան՝ դասական դարձած բնորոշումը, որի համաձայն «հին երաժիշտները Մանրութեան ասելով հասկանում էին՝ ուսումն եկեղեցական երգերի, եղանակների և խազերի մասին»⁸: Այդտեղ է նույնպես, որ Կոմիտասը շատ տեղին մեջբերում է Ներսես Շնորհալու ասույթը «Թողք ընդհանրական»-ից, որի մեջ մեր միջնադարի խոշորագույն երգահան, երգեցող և պաշտոներգության բարենորոգիչ կաթողիկոսը գրել է. «Ջեկեղեցական գիրս ուղիղ ընթեռնով և զմանր ուսմունս ձայնատրացն պաշտել յեկեղեցիս (ընդգծումը Կոմիտասի), և ապա գալ ի ձեռնադրութիւն քահանայութեան»⁹: Եվս մեկ ուրիշ մեջբերում է կատարում մեծն երաժշտապետը Ներսես Շնորհալուց: Անդրադառնալով մանրութեան արվեստի լույս ընտրյալներին հաստի լինելու հանգամանքին, այսինքն, խոսելով մանրութեան արվեստի էզոթերիկ բնույթի, զաղտնի գիտելիք լինելու մասին, որն ավանդվում էր ամենահմուտ հոգևորական երաժիշտներին, ում փիլիսոփա, իմաստուն էին անվանում վանքային երգչական միջավայրում, Կոմիտասը նշում է. «Փմաստուն կամ փիլիսոփա բառի բացատրությունը գտնում ենք Ներսես Շնորհալու մոտ. «Ունինք սովորութիւն փիլիսոփայ ասել, որ երաժշտական արուեստի կատարեալք են (ընդգծումը Կոմիտասի) և ավերացնում. «Այսպես և Դաւիթ (Անհաղթ) ոչ միայն փիլիսոփայ, այլ «յաստուածեղէն և արտաքին հրահանգս անքերթի և վիակատար էր, նորին աղագաւ կոչի փիլիսոփայ, զպատիւն զեկուցանելով»¹⁰: Հասկանալի է դառնում և շատ տրամաբանական, քե ինչու ձեռագրացուցակի կազմողները այդ նյութը անվանել են «Նշանագիրք իմաստնոց»¹¹:

Ծանոթանալով ՄԱ քիվ 1719 ձեռագրի Մանրութեան եղանակների ցանկին և համեմատելով այն Կոմիտասի և Ղ. Ալիշանի հրատարակած ցանկերին, հստակվեց, քե ինչու էր Կոմիտասն այդքան հետաքրքրված տվյալ գրչագրով: Հարցն այն է, որ

տվյալ ձեռագրում առկա են այնպիսի անվանումներ և խազային նշումներ, որոնք չկային Կոմիտասին ծանոթ Ս. Էջմիածնի մատենադարանի այն 22 ընտիր Խազգրքերում, որոնց մասին նա հիշատակում է նշված հոդվածում, ուստի, բնականաբար, ինչ-որ ձևով տեղեկանալով 1700/1719 ժողովածուի մասին, նա պետք է ձգտեր լրացնել բացը և դրան տար համապատասխան գիտական մեկնաբանում: Ի վերջո, իր ձեռքն անցավ նշված գրչագիր ժողովածուն թե ոչ, անհայտ է, սակայն թվում է, թե՛ ոչ:

Երկրորդ ձեռագիրը, որը նա հետապնդել է շուրջ 20 տարի և այդպես էլ չի հասել իր նպատակին, դա Մատթեոս Իզմիրլյանին ուղղված մեջբերված նամակի նյութը կազմող Կեսարիայի Ս. Դանիելի վանքի հավաքածուին պատկանող մի ձեռագիր է, որի նկարագրությունը, բարեբախտաբար, ներկայումս հրատարակված է^{1 2} և մենք կարող ենք պատկերացում ունենալ նրա բովանդակության մասին:

Ձեռագրի բովանդակությունն է Գրիգոր Գապասուկալյանի^{1 3} «Գիրք ութից ձայնից» երաժշտության դասագիրքը, որը գրվել է Կոստանդնուպոլսում, 1805 թվին, այսինքն՝ Գրիգոր դպիրի մահվանից երկու տարի առաջ, ներկայացնելով Գապասուկալյանի ինքնագիր մի մատյան:

Ինչպես նշում է ձեռագիրը նկարագրած Տրդատ սրբ. Պալեանը. «Ա՛նրևի թե՛ գրիչն եւ կամ օրինակողն (որովհետեւ հին գրչագրէ մը օրինակած ըլլալու է) ինք գինքն անծանոթ պահած է, եւ նոյն իսկ գրչութեան ժամանակին որ եւ իցէ տեղ մը գոնէ թուականն ալ դրած չէ: Այսու ամենայնիւ Ս. Դանիելի ձեռագրաց կարգին ուրիշ ձեռագիր մ'եւս կ'սայ Մուգանքարաթ անուն բուրբերէն լեզուաւ (տեղ տեղ ալ հայերէն լեզուաւ) եւ հայերէն գրով, արաբերէնէ կամ թուրքերէնէ թարգմանուած, որոյ երկտող հայերէն յիշատակարանէն («Յիշատակարան Աւարտեցաւ մատենան Սիուզանտերային: Շարտդրող գրողոյս Իսուսիֆ Էֆենտի-զարէն է, թարգմանեալ ի Գէորգայ դպրոյ, յամի Տեառն 1770») յայտնի է՝

քե [քարգմանողն է.] «Գէորգ դպիր» ոմն (գուցէ «Պալատեց»ին) արի տես որ այս մեր մատենին զիրն յար եւ նման է Մուգանքարաքի զրին ալ, ուստի կրնանք առանց տարակուսի ըսել՝ քէ երաժշտական գիտութեան դասագրքին ընդօրինակողն ալ Գէորգ Դպիրն է, եւ զրաժ է նոյն 1770 թուականին մոտերը, եթէ զրչին մաքրութեանը նայինք: Ուրեմն բաւական ապահովութեամբ զիտենք քէ մատենան ԺԸ. դարու գրչութիւն է: Մուգանքարաք արարացի բառն երկնային զուգահեռական շրջանակներուն անունն է: Յայտնի է, որ Արեւելեաց ըմբռնմամբ՝ արուեստից եւ գիտութեանց գաղափարն աստեղաբաշխականէն անբաժին է միշտ. որմէ շատ հեռի չէր նախնի Արեւմուտքն ար»^{1 4}:

Չեռագիրն իրենից ներկայացնում է մեր մատենագրութեան մեջ պահպանված բացառիկ մի նմուշ, որը կրում է միջնադարյան հարցարանի ձևով շարադրված հոգևոր երգարվեստի տեսագեղագիտական և գործնական մի ձեռնարկ: Այսինքն այն, ինչի մասին Կոմիտասը 1894 թվին «Հայոց եկեղեցական եղանակները» հոդվածի Մանրութեանը նվիրված բաժնում գրել է, քե «Արդյոք կա՞ր առանձին դասագիրք կամ կանոնագիրք իբրև ուղեցոյց Մանրութեան, չգիտենք: Մեր ձեռքն են հասած ձայնագրութեան հոգևոր երգերը, որոնց խաղերի գոյութեանց թափանցելն անհրճաւար է դեռ. դոքա մեզ համար մեռած նշաններ են. նախնիք սոցա բացատրութիւնը զլացել են մեզ աւանդել: Մանրութեան լիակատար իմացողները թերևս թվով շատ քիչ են եղել, որոնք և թագստի են պահել իրենց գիտութիւնը ճիշտ այնպէս, ինչպէս հիստուն տարի առաջ Կ. Պոլսոյ հայ երաժիշտները՝ նոթաճիւղները արդի հայ իսկական ձայնագրութիւնը հացի խնդիր էին դարձրել: Եթէ երաժիշտները, որոնք իմաստուն (ընդգծումը Կոմիտասի) կամ փիլիսոփայ էին կոչում՝ այն ժամանակի լեզուով, ջրագցնէին, միւս երգարանների հետ մեր ձեռքը հասած կլիներ գոնե մի բանի օրինակ ևս ձեռնարկ հին խաղերի և եղանակների մասին, որոնք Մանրութեան նիւթն են: Մեր այս կարծիքը հաստատում է մի հի-

շատակարան. «Ձոր (զարուեստ Մանրուման) ի մանկանց եկեղեցոյ սակաւք գնոյն զիտեն»¹⁵ : Եվ հանկարծ, «Արևելք» թերթի հրապարակումից, Կոմիտասը տեղեկացել է, որ ո՛չ, այնուամենայնիվ, թեկուզ եզակի նմուշով, պահպանվել է նման մի ուղեցույց-ձեռնարկ, որը կարող էր լույս սփռել հայ միջնադարյան երաժշտա-տեսական մտքի իրական պատկերի վրա և մեծապես նպաստել նրա ուսումնասիրմանը: Պարզ է, որ Կոմիտասը պետք է ոգևորվեր և ամեն ինչ աներ այդ ձեռագիրը տեսնելու համար: Ավելացնենք, որ տիպաքանորեն Գրիգոր Գապասակալյանի քննվող ձեռնարկը մոտենում է բյուզանդական Պատակլիտների և ռուսական Певческая азбука – ներին:

Եվ իրոք, քննությունը ցույց է տալիս, որ Գապասակալյանի «Գիրք ութից ձայնից» երաժշտության դասագիրքը կադապարված էր, մի կողմից, ըստ բյուզանդական նմանատիպ ձեռնարկ-հարցարանների, իսկ, մյուս կողմից, զուգահեռներ ունի միջնադարյան արաբալեզու՝ ուսումնական նպատակներ հետապնդող երաժշտական տեսա-գեղագիտական բնույթի տրակտատների հետ¹⁶ : Այն, իրոք, չափազանց ուշագրավ է և գիտական մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում հայ միջնադարյան երաժշտագիտական մտքի ուսումնասիրման տեսանկյունից: Ավելացնենք, որ բացի վերոնշյալ օտար այսօրինակ ձեռնարկներից, մատյանիս հեղինակը կամ կազմողը առաջին հերթին շարունակել է հայ միջնադարյան մատենագրության այն հարուստ ավանդույթը, որը ներկայացված է մի շարք հայտնի անուններով և վերնագրերով, ինչպես, օրինակ, Վանական Վարդապետի «Հարցմունք և պատասխանիք»-ը, Վարդան Արևելցու «Ժղլանք»-ը և Գրիգոր Տաթևացու «Հարցմանց գիրք»-ը և «Ոսկեփորիկ»-ը ուսումնական-կրթական և լայն ճանաչողական նպատակներ հետապնդող ձեռնարկ-երկասիրությունները:

«Գիրք ութից ձայնից» ձեռնարկը բաժանված է ԻԶ (46) գլուխների:

Այն սկսվում է «Նախերգութիւն առ ուսումնասէր ընթերցողս» նախաբանով, որին հետևում է Ա գլուխը. «Յաղագս երաժշտական գիտութեան՝ թէ զի՞նչ է – Հարց. Զի՞նչ է երաժշտութիւն. Պատ. Է գիտութիւն, որ ուսուցանէ զհամեմատութիւնս ձայնից եւ զկերպս եղանակացն...:

Գլուխ Բ. Յաղագս թէ ուստի եւ յումմէ գտաւ երաժշտութիւնն – Հարց. Ո՞վ եզիտ զերաժշտականութեան երգ. Պատ. Որդին Ղամեքայ Յոբալն, որ էր հովիւ խաշանց, եւ եզիտ զերգս եւ զքնարս Թնն. Դ. 11)»^{1 7}:

Այստեղ հեղինակը, հետևելով համաքրիստոնեական մատենագրական ավանդույթին, երաժշտության և երաժշտական գործիքների գլուխը կապում է հինկտակարանային Իոբալի կամ Հոբաղի անվան հետ:

«Գլուխ Գ. Վասն է՞ր ութն են ձայնք – Հարց. Է՞ր վասն ութն են ձայնքն մեր. Պիս. Բուն ձայնքն մեր, ըստ Յունացն եւ չորս ըստ չորիցն տարերց (որպէս ասէ մեկնիչն Ներգինացոյն)՝⁸ եւ ըստ չորիցն հողմոց, որք հակաշրջին ի չորիցն կողմանց աշխարհի, նաեւ չորս ունին կողմունքն ըստ չորիցն կրկին էացեալք, որով լինին ութն՝⁹ : Եւ՝ ութիցն ձայնատը գրոց, եւ ըստ ութիցն կանոնաց քնարերգուն Դաւթի, եւ ըստ ութիցն ձայնական գործեաց՝ որ ի մարդն...»^{2 0}:

Թվում է, թե մեր առջև Դավիթ Անհաղթի՝ երաժշտության տեսությանը նվիրված անհայտ և չափազանց ուշագրավ, վերաշարադրված մի հատված է:

«Գլուխ Դ. Յաղագս հին ձայնիցն – Հց. Զի՞նչ են հին ձայնքն. Պիս. Են այնք, որք իբր ենթակայ են եղեալ նորոցն ձայնից...

Հց. Ո՞ք են գտանողք զհին ձայնս. Պիս. Ասէն Քերթողահայրն ըստ (ը՞նդ) Ներգինացոյն (sic!)՝¹ թէ Սէնէքէս երգիչն մի հիւսնակս ի մի փայտէ հնչմանն գտաւ զԼիտիօսն, որ է ԱՉ: Երկնորդ նորին Փոկեղեղէս ի գերբնական է՝ եւ յերկաթոյ կռելոյ ե-

զիտ զՏէօտրոնն, որ է ԲԶ: Երբորդ՝ եղբայր նոցա Որփիկէս օրինակեալ ի գետոցն խաղացմանց՝ եւ յորձանաց հոսմանց եզիտ զերաժշտականն զՏառիտօն, որ է ԳԶ: Չորրորդն՝ քեռորդին նոցա Պիտանոս գոլով քաջահմուտ երաժիշտ՝ ի յաղօրեացն դարձմանէ ի ձայնից եզիտ զԼուսօստօսն, որ է ԴԶ...²² :

Ըստ խնդրո առարկա գրչագրի Գլուխ Դ-ի, հետաքրքիր մի մանրամասն է բացահայտվում ևս. մեջքերված հատվածը «Յաղագս ձայնից քէ ուտի գտաւ» հայտնի մեկնությունն է, որը մեր միջնադարյան մատենագրության մեջ մշտապես վերագրվել է Բարսեղ Կեսարացուն, իսկ նրա թարգմանությունը՝ ոմն Ստեփանոս փիլիսոփային կամ Ստեփանոս երաժշտին: Այս մեկնությունը պահպանվել է երեք խմբագրությամբ՝ համառոտ, միջին և ընդարձակ, որոնցից միջինը առաջին անգամ հրատարակել է հենց ինքը՝ Կոմիտասը «Հայոց եկեղեցական եղանակները» հոդվածում²³ : Համառոտ խմբագրությունը հրատարակել է Բ. Սարգսյանը²⁴ , իսկ ընդարձակը՝ Հ. Բորոտյանը²⁵ : Սրանց մանրամասն վերլուծությունը տվել ենք մեր «Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ» մենագրության մեջ²⁶ : Սակայն ըստ Գրիգոր Գապասուկայանի ձեռքի տակ եղած միջնադարյան աղբյուրի, իբրև տվյալ գրվածքի թարգմանիչներ կամ մեկնիչներ են նշվում Մովսես Սյունեցի Զերթողը և Դավիթ Անհաղքը, ինչն ինքնըստիներյան շատ ուշագրավ տեղեկություն է: Այսպիսով, «Յաղագս ձայնից» գրվածքի մեր դիտարկած երեք խմբագրություններին ավելանում է ևս մեկը, հավանաբար, առավել հինը և նշվածների հետ համեմատած պակաս աղճատվածը:

Հաջորդ գլուխներն անդրադառնում են ձայնեղանակների տեսության այլևայլ կողմերի, ինչպես, օրինակ, «Յաղագս հաղորդակցութեան ձայնից», «Յաղագս դարձման ձայնից», «Յաղագս անուանց ուրից ձայնից» և այլն: Չետեղված են նաև բուն և կողմ ձայնեղանակների աղյուսակներ, այսպես կոչված մեթոդոսներ, որոնք օժտված են խազերով: Գլուխների մի խումբ (ԺԲ-

Ի) նվիրված է տաղաչափությանը, մեկ այլ խումբ (ԻԱԻԷ)՝ խազային նշանների բացահայտմանը: Չեռագրի բովանդակությունը բազմազան է և ծավալուն: Այստեղ առկա են չափածո կտորներ, որոնք նվիրված են ձայնեղանակների նկարագրությանը, նրանց կապին երկնային լուսատուների հետ, ծանոթացնում են ընթերցողին ձայնեղանակների հունական և արաբական համապատասխան անվանումներին: Հետաքրքրական է ձայնեղանակների հարաբերակցությունը ցույց տվող սխեմատիկ պատկերը. «Այս է ճախարակն՝ որ տաշէ ըզձայնս» ստորագրությամբ: Անշուշտ, միջնադարյան բանաբաղված այլազան աղբյուրները հերքափոխվում են Գրիգոր Գապասակալյանի հավելումներով և մեկնաբանություններով: Չեռնարկն ամբողջությամբ արժանի է առանձին մանրակրկիտ ուսումնասիրության, որը մտադիր ենք կատարելու մոտ ապագայում:

Այսպիսով, մեր առջև Գապասակալյանի ձեռքով բանաբաղված կամ ընդօրինակված միջնադարյան մի երաժշտական-տեսական ձեռնարկ է, շատ արժեքավոր և եզակի կերպով պահպանված մեր մատենագրության մեջ: Սա հենց այն կանոնագիրքն է, որն այդքան տենչում էր իր ձեռքի տակ ունենալ Կոմիտասը, հասկանալով, որ 1894-ին իր արտահայտած կարծիքն այն մասին, թե «արդյոք կա՞ն առանձին դասագիրք կամ կանոնագիրք՝ իբրև ուղեցոյց Մանրոսման, չգիտեմք», տակավին ստուգելի է և կարիք ունի հետագա ուսումնասիրությանը: Սույն հոդվածում ներկայացված և Կոմիտասի գիտական պրայտումների հետաքրքրության առարկան հանդիսացող երկու ձեռագրական աղբյուրները (ՍՄ, ձեռ. 1719, «Նշանագիրք իմաստնոց» և Կեսարիայի Ս. Դանիելի վանքի Գրիգոր Գապասակալյանի ինքնագիրը ներկայացնող և նրա կողմից բանաբաղված «Գիրք ուրից ձայնից» մեծարժեք ձեռնարկ-կանոնագիրքը), պերճախոս վկայությունն են այն իրողության, թե որքան զարգացած է եղել

հոգևոր երգարվեստի տեսությունն ու գործնական ուսուցումը միջնադարյան Հայաստանում:

¹ Տես մեր հետևյալ հոդվածները՝ Կոմիտասի առաջին երաժշտագիտական հոդվածը և նրա նշանակությունը // Էջմիածին, 1996, Է-Ը, էջ 140–148: Կոմիտասը և Ֆրանսիան // Հայ-ֆրանսիական պատմամշակութային առնչություններ, Երևան, 1997, էջ 22–27: Արշակ Չոպանյանը և Կոմիտասը // Հայ-ֆրանսիական պատմամշակութային առնչություններ, Երևան, 1998, էջ 12–16: Сборник «Манрусум» и монастырская певческая традиция Киликийской Армении XII – XIV вв. // Монастырская певческая традиция в древнерусском песентворчестве. СПб., 2000, с. 268 – 273: Մանրոտաման եղանակների անվանումների նշանակության մասին տես՝ «Մանրոտում» երաժշտագիտական միջազգային տարեգիրք, հ. Ա, Երևան, 2002, էջ 187–203: Մանրոտաման խազերի մեկնաբանման և կատարման հարցի շուրջ // Երաժշտական Հայաստան, 1(2), 2004, էջ 24–25 :

² Տես Կոմիտաս, Նամակներ, Տեքստը կազմեց, առաջաբանը և ծանոթագրությունները գրեց Յոդիկ Բեքարյանը, Երևան, 2000:

³ Նույն տեղում, էջ 86:

⁴ Այստեղ Կոմիտասը նկատի ունի կաթողիկոս Սկրտիչ Խրիմյանին:

⁵ Կոմիտաս, Նամակներ, էջ 55–57:

⁶ Տես Ա Արևշատյան, Հայ միջնադարյան «ծալնից» մեկնություններ, Երևան, 2003, էջ 120–121:

⁷ Տես Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 116–120:

⁸ Նույն տեղում, էջ 112:

⁹ Հայոց եկեղեցական եղանակները, տես «Մանրոտում» րաժինը, էջ 112:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 112–113:

¹¹ Տես Մսր ցուցակ հայերեն ձեռագրերի, հ. Ա, կազմ. Օ. Եզանյան, Ա. Ջեյրումյան, Փ. Անրաբյան, Երևան, 1965, էջ 618:

¹² Տես Մսր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց. Ցուցակ հայերեն ձեռագրացի Կեսարիայ, Զմիտնիայ եւ շրջակայս մոցին, նկարագրեց՝ Տրդատ Եսիսկոսյան Պալեան, կազմեց Գևորգ Տեր-Վերդանեան // Քննասիր, Երևան, 2002, էջ 43–49:

¹³ Գ-ս պատակայան Գրիգոր (1736–1808) – երաժշտագետ: Ծնվել է Կեսարիայում, սովորել Կ. Պոլսում, հետևելով երաժշտության և ուսումնասիրելով հատկապես հայ եկեղեցական երաժշտությունը:

Պատրիարքի հրավերով սկսել է վարել Պոլսո Կոմ-Կափուի մալր եկեղեցու դարաց դասի երաժշտության դասերը: Իբրև դարապետ տարիներ շարունակ պաշտոնավարել է նույն եկեղեցում: Լինելով հունական հոգևոր երգարվեստի հմուտ գիտակ, փորձել է ճգնաժամ ապրող հայ միջնադարյան խազալին նոտագրության փոխարեն մի նոր համակարգ ստեղծել՝ հայկական, ընդհանուր արևելյան և բյուզանդական երաժշտական նշանագրության տարրերով շաղախված: Ու թեև այդ համակարգն անկենսունակ եղավ, այնուամենայնիվ Գապասակալյանը սկիզբ դրեց հայ արդի խազագիտությանը, խրանելով նաև Համբարձում Լիմոնջյանի երախալայինը հանդիսացող հայ նոր ծանագրության ստեղծմանը: Հեղինակ է Պոլսում լույս տեսած ջրս ախատության՝ «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան» (1794), «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան», «Նուագարան երաժշտական» (1803), «Գիրք երաժշտական, յորում պարունակին հայերէն, յունարէն եւ պարսկերէն հարցմունք եւ պատասխանատուքիւնքն համառոտաբար... արդեամբ շարագրողի Կեսարացի Գապասակալեան Գրիգոր դադի, ի թոին Ռ-ՄԾԲ» (1803): Սրան ներկայումս կարելի է հավելել խնդրո առարկա ձեռագիրը «Գիրք ուրից ծայնից» (1805): Գ. Գապասակալյանի մասին տեսն, օրինակ, Ն. Թահմիզյան, Գրիգոր Գապասակալյանի «Համառոտություն երաժշտականի գիտության» անտիպ ախատությունը // Բանբեր Ստեփնադարանի, հ. 11, Երևան, 1973, էջ 291-334:

¹⁴ Յուցակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ... էջ 43-44:

¹⁵ Հայոց եկեղեցական եղանակները... էջ 112:

¹⁶ Այդ կապակցութեամբ տեսն մեր «Հայ միջնադարյան «ծայնից» մեկնությունները» մեկնությունը, Գ. լուս Ե. Հայ միջնադարյան «ծայնից» մեկնությունները և նրանց գույա հեղինները մերձավոր-արևելյան երաժշտագեղագիտական աղբյուրներում, Երևան, 2003, էջ 74-86:

¹⁷ Տեսն Յուցակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ, Ջիւանիայ եւ ի Չոլակայս նոցին, էջ 44:

¹⁸ Իմա՝ Դավիթ Անհաղթ (sic!):

¹⁹ Նմանատիպ մեկնությունների կարելի է հաճախ հանդիպել հայ միջնադարյան «ծայնից» մեկնություններում. տեսն մեր համանուն մեկնագրության «Բնագրեր» բաժինը, էջ 90-ից սկսյալ:

²⁰ Յուցակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ... էջ 44:

²¹ Հետաքրքրական է գրվածքի տվյալ արտահայտությունը, որը կարող է երկու մեկնություն ունենալ: ա) Եթե կարդում ենք «Քրթողահայրն ըստ Ներգիմացուն», ախիւնքն՝ «Քրթողահայրն հետեւելով (Դավիթ) Ներգիմացուն», ապա ակնհայտ է, որ սույն բնագրի հեղինակը կամ բանաբաղողը նկատի ունի VII-VIII դարերի հայտնի աստվածաբան, ծիսագետ Սնվեստ Զքրթող Սյունեցուն՝ Ստեփանոս Սյունեցու ուսուցչին, որին

միջնադարյան գրիչները հաճախ սխալմամբ անվանում են Քերթողահայր, չփոքելով Մովսես Խորենացու հետ: ք) Իսկ եթե ընդունենք Տրդատ Պալանի ուղղումը հարցականով. «Քերթողահայրն ընդ Ներգինացոյն», ախիքն՝ «Քերթողահայրը Ներգինացու հետ», ապա ենթադրվում է V դարի Մովսես Խորենացի Պատմահայրը:

²² Նույն տեղում, էջ 45:

²³ Տեն *Լամիտաս*, Հողվածներ և ոսումնասիրություններ, էջ 115–116:

²⁴ Տեն Մնր Յուցակ հայերեն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ, հ. Բ, Վենետիկ, 1924, էջ 580:

²⁵ Տեն Հ. *Զյուրտյան*, Երաժշտության մասին երկու հատուածներ մալսենաց մատենագրութենեն // «Ամահիտ», 1935, էջ 32–34:

²⁶ Տեն Գլղիս Բ՝ Հերանոսությունից՝ քրիստոնեություն. Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող «Յաղագս ձայնից» գրվածքը և նրա հնագույն աղբյուրները, էջ 31–44:

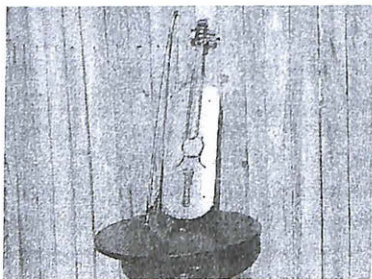
ԱՆԱՀԻՏ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ

ՀԱՍՏԵՆԱՀԱՅԵՐԻ ՆՎԱԳԱՐԱՆԱՅԻՆ
ԲԱԶՄԱԶԱՅՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅԱՄԲ

Հայ ավանդական նվագարանային երաժշտությունը, կերտվածքային միաձայն ձևերի հետ մեկտեղ, ինչպես հայտնի է, բնորոշվում է նաև բազմաձայնության որոշ դրսևորումներով: Վերջինս բազմիցս նշվել, մասամբ նաև դիտարկվել է երաժշտագետների կողմից (Կոմիտաս, Ն. Տիգրանյան, Զ. Զուշնարյան, Յու. Տյուլին, Ա. Զոչարյան, Գ. Չեքոտարյան, Ի. Եռլյան, Կ. Խուդաբաշյան, Գ. Գյողակյան և ուրիշներ): Հետազոտության ոլորտից սակայն դուրս է մնացել հայ ժողովրդական երաժշտության հետաքրքրական երևույթներից մեկը՝ համշենահայերի ավանդական աղեղնավոր նվագարանների՝ քեմոնայի և քեմենչեի բազմաձայն նվագները, որոնք ազգային նվագարանային երաժշտության մեջ առանձնանում են կերտվածքի, հնչողության և կատարողական սկզբունքների ինքնօրինակ դիմագծով: Որոշ դիտողություններ այս հարցի շուրջ, մասնավորապես համշենահայոց նվագարանային բազմաձայն երաժշտության կերտվածքի և ձայնակարգային կառուցվածքի վերաբերյալ ամփոփված են Կ. Դրամբյանի «Համշենահայերի ժողովրդական երաժշտական արվեստը» դիսլոմային աշխատանքում (Երևան, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա, 1995 թ., գիտական դեկավար՝ սյրոֆ. Ա. Փահլևանյան, էջ 42, 51):

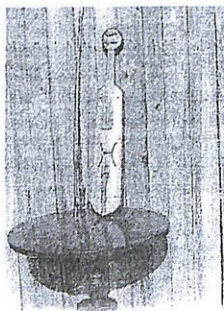
Քեմոնան կամ Համշենի քյամանին քառալար նվագարան է, կվինտային $/c - g - d^1 - a^1/$, կվարտային $/c - f - b - es^1/$ կամ կվարտ-կվինտային $/c - f - c^1 - f^1/$ լարվածքով:

Լուսանկար 1. Քեմոնա:



Քեմենչեն կամ Համշենի քյամանչան եռալար նվագարան է կվարտային լարվածքով $/g^1 - c^2 - f^2 /^2$:

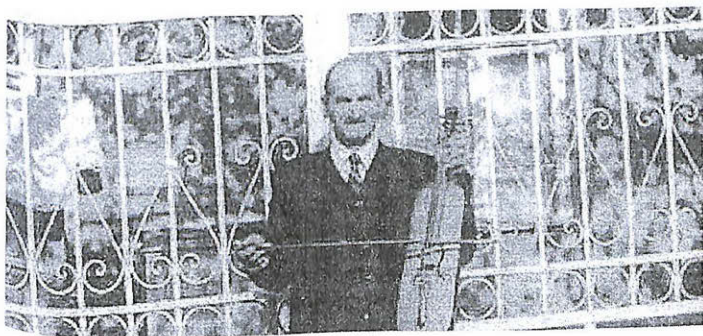
Լուսանկար 2. Քեմենչե:



Նվագարանների լարվածքը կատարողը՝ «քեմոնաջին» (քեմոնա նվագողը – Ա. Բ.)³ կամ «քեմեչեջին» (քեմեչե նվագողը – Ա. Բ.)⁴ ըստ կատարվող նմուշի կարող է փոխել: Մասնավորապես, քեմոնայի դեպքում, օրինակ, բասային լարը փոքր օկտավայի «Ե»-ի փոխարեն լարվում է նույն օկտավայի «des» հնչյունից և այլն, ընդհուպ մինչև փոքր օկտավայի «g» հնչյունը, համապատասխանորեն բարձրանում է նվագարանի մյուս լարերի լարվածքը⁵:

Քեմոնա նվագելիս կատարողը ուղղահայաց դիրքով հենում է նվագարանը ծնկին, աղեղը լարերի վրայով տանելով հորիզոնական կերպով⁶:

Լուսանկար 3. Քեմոնահար:



Այլ է քեմեչեճեն, որը մեծ մասամբ չեն հենում, այլ ուղղահայաց պահում են, ասես օդում կախված, սրանկյուն քեքուքյամբ (աղեղը հորիզոնական դիրքով)⁷:

Սովորաբար քեմեչեճին աղեղը տանում է երկու լարի վրայով միաժամանակ⁸, պարեղանակը ներկայացնելով զուգահեռ

կվարտաների⁹, կամ այլ կերպ ասած՝ կվարտային «մեղեդիական ժապավենի» (Յու. Տյուլին) միջոցով¹⁰:

Քեմոնան և հատկապես քեմենչեն Համշենի հայերի շրջանում առավել սիրված, տարածված, նաև «հնամենի» (Ս. Խանգադյան) նվագարաններն են¹¹: Այս իմաստով ուշագրավ է երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Մ. Բրուտյանի դիտողությունը Ռ.Դ. Կրասնոդարի երկրամասում, համշենահայ համայնքում, ժողովրդական երգերի հավաքման նպատակով կատարած գիտական արշավի ընթացքում (1972). «Քսմմաչան այնքան տարածված գործիք է, որ հանդիպեցինք նույնիսկ կին նվագողի՝ [...] մի բան, որ հազվադեպ է հայ իրականության մեջ»¹²:

Մասնավորապես, քեմենչեն, որը «շատ անուշ ձայն ունի»¹³, նաև քեմենչեջին բազմիցս հիշատակվում են համշենահայոց բանահյուսական և գրական երկերում: Այսպես, «մնիններում»՝ համշենահայերի պարերգերում¹⁴ հանդիպում ենք հետևյալ տողերը.

Ես քեմենչա՜մ չալիմ կու,
Մաղըս քելին նալիմ կու,
Սիրուն խաղծեկ, բուզընի,
Բալկիտ մեջիդ հալնիմ կու¹⁵:
Կամ՝

Հեյ քսմմաչա՜մ, քսմմաչա՜մ,
Պարագ ծընով խոսիս կու¹⁶:
Կամ՝

Խոսա՜մ, քսմմաչա՜մ, խոսա՜մ,
Քսմմաչիս լարին մազը¹⁷ և այլն:

Եվս մեկ օրինակ. այս անգամ համշենահայոց առածանիից. «Քսմմաչին լիզուն հասկըննողն ւն՝ օնգոջը գոլըրսն, չասկըննողն ւն»¹⁸:

Քեմէնչեջին իր տեղն ունի համշենահայերի հարսանյաց երգերում, մասնավորապես, ծաղրական, կատակերգական երկխոսություններում: Տե՛ս Աղվես աղայի՝ ամուսնացող տղայի հոր ներկայացուցչի, երբ նա աղջկա տուն է գալիս հարսնադից առաջ, և նրան հարսնացուի տանը երգերով դիմավորող քեմէնչեջիի սրախոսությունները՝ «Աղվես աղայի երգը»¹⁹, կամ խնամիական երկու՝ հարսի և փեսայի կողմերը ներկայացնող քեմէնչեջիների երգավեճը²⁰: Իսկ մայրենի բարբառով ստեղծագործող համշենահայ բանաստեղծ Ա. Զոչքոնյանի «Համանվազ համշենական» պոեմի հերոսներից է Ջեյթին Գաբեդ քեմոնաջին, որն «Աղ գենացը բաղվեց երկով»²¹: Նշելի է նաև, որ համշենահայերը ճանաչում և ակնածանքով են վերաբերվում իրենց շնորհալի նվագածուներին²²:

Քեմոնայի և քեմենչեի ուղեկցությամբ են սովորաբար պառում համշենահայերը իրենց բազմաթիվ, բնույթով ու կենցաղավարման ձևերով բազմապիսի պարերը²³: Մասնավորապես, «քամանչայով, նրա նվագով է սկսվում այս կողմերում շատ տարածված կլոր պարը»²⁴, երբ «քամանչան կանգնում է շուրջպարի կենտրոնում և իր նվագով ու երգով ոգևորում պարողներին և երգողներին, կյանք տալիս պարերգին, կազմակերպում այն»²⁵:

Մեր խնդրո առարկան քեմոնայի և քեմենչեի պարային բազմաձայն նվագների թվով տասներկու ձայնագրյալ նմուշներն են.

1. Հայսնառի պար (հարսանեկան պարեղանակ)
2. Աղջկա քաշկինակ
3. Սրասյար (հարսանեկան պարեղանակ, 1-3 մեղեդիների փոփոխի)
4. Սրասյար (Ջենիկցիների եղանակ, 4-րդ մեղեդի)
5. Սրասյար (Օվայեցիների եղանակ, 5-րդ մեղեդի)

6. Սրապար (6-րդ մեղեդի)
7. Մենապար
8. Թոփալ պար
9. Թանձարա (շուրջպար)
10. Խնձորենի
11. Սարի աղջիկ
12. Պարեղանակ

Դրանցից մեկը՝ «Սրապար» (հարսանեկան պարեղանակ, 1-3 մեղեդիների փոփոխի), քեմենչեի նվագ է, մնացած տասնմեկը՝ քեմոնայի նվագներ են: Նվագները փորձել ենք դիտարկել վերջիններիս կերտվածքային հատկանիշների տեսանկյունով:

Նվագները 1986 թվականին Վրաստանի Արխագական ինքնավար հանրապետության մայրաքաղաք Մուխոմոմ տեղաբնակ համշենահայ շնորհալի քեմոնահար և քեմենչեհար Մանվել Ավչյանից (տե՛ս լուսանկար 3) ձայնագրել և նոտագրել է փորձառու երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ, հմուտ նոտագրող Աշոտ Մուրադյանը²⁶: Նվագները Վայքի, Շիրակի և Արցախի ավանդական նվագարանային երաժշտության հետ մեկտեղ զետեղված են Ա. Մուրադյանի «Հայկական նվագարանային պարեղանակներ» ձեռագիր հատորում²⁷, որն ազգային նվագարանային երաժշտության առաջին և այժմ միակ ժողովածուն է մեզանում:

Նվագները արագ ընթացքով, տարբեր բնույթի պարեղանակներ են. զվարթ, լուսավոր «Աղջկա քաշկինակը», նազելի, քնարական «Խնձորենին», «Սարի աղջիկը», կրակոտ «Սրապարը» (շարքով պարը, սրա՝ շարք²⁸), վերջինիս տեղական տարբերակներով՝ Ջենիկցիների եղանակ, Օվայեցիների եղանակ և այլն:

Միաժամանակ, նվագներն աչքի են ընկնում պարային երաժշտությանը հասուկ «մոտիվային կառուցվածքի հստակութ-

յամբ»²⁹, «ռիթմի, մեղեդու, հարմոնիայի, ձևի պարբերականությամբ»³⁰:

Նվագներին հատուկ է ձայների քանակական բազմազանությունը: Առկա են երկձայն, եռաձայն, քառաձայն, նաև միաձայն կերտվածքները, որոնք, սովորաբար, տարբեր հաճախականությամբ, մեկընդմիջվում են նվագի ընթացքում³¹:

Նոտային օրինակ 1 (Այս և մյուս նոտային օրինակներում պարելանակները բերված են հատվածաբար):

«ԹԱՆՁԱՐԱՆ»



Միաժամանակ ակնհայտորեն գերակշռում է երկձայն կերտվածքը, որը բնորոշ է, թե հենքային նշանակություն ունի դիտարկվող նվագների համար: Երկձայնը ակնառու գերակայությամբ նշված մյուս կերտվածքների նկատմամբ հանդես է գալիս բոլոր նվագներում: Տե՛ս հատված «Պարելանակ»-ից:

Նոտային օրինակ 2

«ՊԱՐԵԼԱՆԱԿ»



Համարյա բոլոր նվագներում իրենց տեղն ունեն նաև միա-
ձայն և եռաձայն կերտվածքները: Դրանցից առաջինը հատկա-
պես բնորոշ է «Հայսնառի պար» նվագին,

Նոտային օրինակ 3



երկրորդը՝ «Սարի աղջիկ» նվագին,

Նոտային օրինակ 4



իսկ քառաձայն կերտվածքը հանդիպում է միայն երեք նվագնե-
րում՝ «Թանձարա» (նոտային օրինակ 1), «Խնձորենի», «Սարի
աղջիկ»՝

Նոտային օրինակ 5



Նվագները ունեն «երկայան կառուցվածք» (տերմինն ըստ
Յու. Տյուլինի³²), որը գոյանում է կերտվածքային երկու տարբեր
շերտերի զուգակցման միջոցով: Դրանք են՝ պարի մեղեդին և եր-

ջինիս ուղեկցությունը: Մեղեդին նվագի վերին ձայնն է, ուղեկցությունը զտնվում է նվագի ստորին ձայնում կամ ձայներում:

Նոտային օրինակ 6³³

«ԼՆՆԼԳԼԼԳ»



Մեղեդիները տարբեր ծավալի են՝ 2, 4, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 18 տակաից բաղկացած: Տարբեր է նաև մեղեդիների ձևը: Դրանց հատկապես բնորոշ է երկու նախադասությունից կազմված պարբերության ձևը (12 նմուշից՝ ութը)³⁴: Պարբերությունները պարզ և հիմնականում ոչ նորմատիվ տեսակի են: Դրանք մեծ մասամբ ունեն չկրկնվող տիպի՝ նախադասությունների «հարց ու պատասխանի» հարաբերակցությամբ կառուցվածք: Հանդիպում են նաև կրկնվող տիպի կառուցվածքով պարբերություններ: Մեղեդիներում պարբերության ավարտից հետո առկա է արտաքին ընդլայնումը կամ լրացումը:

Նոտային օրինակ 7

«ԹՈՒՓԼԼ ԳԼԼԳ» մեղեդի, չկրկնվող տիպի կառուցվածքով պարբերություն, արտաքին ընդլայնումով



Նոտային օրինակ 8

«ԱՐԱՊԱՐ», մեղեդի կրկնվող տիպի կառուցվածքով
պարբերություն արտաքին ընդլայնումով

1 նախադասություն

2 նախադասություն

արտաքին ընդլայնում

Նշենք նաև կրկնվող տիպի կառուցվածքով յուրատեսակ նորմատիվ պարբերության օրինակը: Այդ ձևն ունի «Օվայեցիների եղանակով» «Արապար»-ի մեղեդին: Դա քառատակտ կառույց է՝ 4 (2+2), որի առաջին երկտակտ «նախադասությունը» ավարտվում է «կիսակադանսով», մեղեդու ձայնակարգի (հիպոփոքյուդիական *fis* 3) օժանդակ հենակետով՝ *ա*¹, երկրորդ երկտակտ «նախադասությունը»՝ տոնիկական «լրիվ կադանսով»՝ *fis*¹:

Նոտային օրինակ 9

Մեղեդի



«Թանձարա» և «Խնձորենի» պարեղանակների մեղեդիների կառուցվածքում նկատել ենք պարզ եռամաս ձևի (ABA) հատկանիշները:

Նոտային օրինակ 10

«ԽՆՁՈՐԵՆԻ», մեղեդի.



«Ջենիկցիների եղանակով» «Սրապար»-ի մեղեդին հանդես է գալիս երկտակտ ֆրագի միջոցով:

Նոտային օրինակ 11



Նույն ֆրագի կրկնապատկման շնորհիվ մեղեդին պարեղանակի ընթացքում ծավալվում և վերածվում է քառատակտ կառույցի:

Մեղեդիներին բնորոշ է անփոփոխ մետրը, հիմնականում 2/4 չափի տեսքով (12 մեղեդիներից՝ ինը՝ «Հայսնառի պար», «Աղջկա քաշկինակ», «Սրապար» «Ջենիկցիների եղանակով», «Մենապար» և այլն), նաև 5/8 («Սրապար» «Օվայեցիների եղանակով»), 4/4 («Սրապար» «6-րդ մեղեդի») չափերով: Միաժամանակ, մետրական կառույցի բազմազանությամբ (5/4, 3/4, 6/4, 7/4) և փոփոխականությամբ առանձնանում է «Թանճարա»-յի մեղեդին: Վերջինիս 16 տակտերի ընթացքում մետրը փոփոխվում է տասն անգամ: Մետրական փոփոխականությունը հատկապես բնորոշ է մեղեդու միջին (B) մասին³⁵:

Նոտային օրինակ 12

«ԹԱՆԺԱՐԱ», մեղեդու միջին մասը



Հարկ է նշել, որ մետրի բազմազանությունը հատուկ է պարեղանակներին ընդհանուր առմամբ: Այստեղ առկա են բոլոր տեսակի չափերը. պարզ՝ $2/8$, $2/4$, $3/4$, բարդ՝ $4/4$, $6/4$, $9/8$, բարդ խառը՝ $5/8$, $11/8$, $13/8$, $5/4$, $7/4$:

Պարեղանակներում հանդիպում են թե՛ անփոփոխ, և թե՛ փոփոխական մետրերը: Անփոփոխ մետրերով են ծավալվում «Աղջկա թաշկինակը», «Ջենիկցիների եղանակով»՝ «Սրապարը», «Թուխալ պարը», «Սարի աղջիկը», բոլորը՝ $2/4$ չափով, մետրական փոփոխականությամբ՝ մյուս պարեղանակները. «Սրապար»-երից՝ «Հարսանեկանը»՝ $2/4 - 5/8 - 2/8 - 3/4$ չափերի հաջորդականությամբ, «6-րդ մեղեդին»՝ $2/4 - 4/4 - 3/4$ և այլն:

Բազմապիսի է մեղեդիների ձայնակարգային դիմագիծը: Հանդես են գալիս հարմոնիկ ձայնակարգը, կառուցվածքային ալլելայլ դրսևորումներով միմյուր թեքման ձայնակարգերը՝ փոյուն-գիական, դորիական, էոլական-դորիական, իոնական մաժորը, պենտախորդ, գեկսախորդ, գեպտախորդ, օկտոխորդ հնչյունաշարերով: Հավասարապես բնորոշ են ձայնակարգային հիպո և ափտենտիկ համակարգերը: Տե՛ս ստորև բերված աղյուսակը:

ՍԵՂԵԴԻ	ՀԱՐՍՄԱՆԻԿ	ՓՈՅՈՒԳԻԱԿԱՆ				ԴՈՐԻԱԿԱՆ		ԷՈՒՆ-ԴՈՐ	ԻՈՆԱԿԱՆ			ՀԱՄԱՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
		նյութ- մասն. 3	կիսափոխյոգ. 3 ⁷	կիսափոխյոգ. 2, 5	փայտյոգ. 3, 6	դոր. 5, 4, 3 նյութայն. 4 ⁵	Էոլ.-դոր. 5	իոն. 5 ⁶	կիսափ-իոն. 4	կիսափ-իոն. 5		
1. Հայտնախ պար	+											գեկսախորդ
2. Աղջկա թաշկինակ									+			գեկսախորդ
3. Սրապար Պարտանեկան/		+										պենտախորդ
4. Սրապար Ջենիկ/	+											գեկսախորդ

5. Սրապար /Օվալեցիների/			+									պենտախորդ
6. Սրապար /6-րդ մեղեդի/					+							գեպտախորդ
7. Մենապար						+						օկտոխորդ
8. Թոփալ պար								+				օկտոխորդ
9. Թանձարա				+								գեպտախորդ
10. Խճճորենի										+		օկտոխորդ
11. Սարի աղջիկ								+				գեպտախորդ
12. Պարեղանակ											+	գեպտախորդ

Ինչպես հետևում է աղյուսակից, գերակշռում է փոյու-գիական ձայնակարգը, հատկապես իր հիպո ձևով³⁶: «Երկրորդ տեղում» իոնական ձայնակարգն է, և ապա մյուս ձայնակարգերը: Բնորոշ են մեծ ծավալի հնչյունաշարերը, հատկապես՝ գեկսախորդը, նաև գեպտախորդը և օկտոխորդը:

Նվագների ձևը գոյանում է պարի մեղեդու կրկնությունների միջոցով: Սովորաբար մեղեդու կրկնությունները նվագներում տարբերակային են, որն, ինչպես հայտնի է, «զայն տարածում է գտել ժողավորական երաժշտության մեջ»³⁷: Կրկնությունների ընթացքում տարբերակվում են մեղեդու բոլոր բաղադրամասերը. ելևէջը, մետրը, ռիթմը, ձևը. մասամբ նաև բազմաձայն շարադրանքը, ի հայտ բերելով վարիացիոն տիպի կառույցներ՝ $A \ 1 + A \ 2 + A \ 3 \dots$: Այս իմաստով հատկապես նշելի է «Սրապարերից» մեկը («Սրապար», 6-րդ մեղեդի), որը բաղկացած է տարբերակային սկզբունքով կրկնվող 16 հատվածներից:

Նվագներում առկա են նաև մեղեդուն նախերգող, մեղեդու կրկնական շարադրանքներն իրար միակցող, նաև մեղեդին եզրափակող նախասկզբային, միջնասկզբային և վերջնանվագային հատվածները:

Պարեղանակներում մեղեդուն ուղեկցող ձայնը կամ ձայները գտնվում են նվագի ստորին հնչամասում: Ուղեկցող ձայները հանդես են գալիս տալիս լայն ձայնաբանության (դամի) տեսքով: Վերջինս, ի տարբերություն հայ մոնոդիկ երա-

ժրշտության մեջ առկա մեկ այլ՝ ձգվող, չընդհատվող, «զծային» ձայնառության, առանձնանում է «կշռութային մասնատվածությամբ» (Զ. Զուշնարյան)³⁸, «կետային» կերտվածքով, դրանով իսկ, ասես, լրացնելով հարկանային նվագարանի պակասը, և վերածվելով պարի յուրօրինակ կշռութային զարկերակի³⁹:

Ձայնառությունները պարեղանակներում հիմնված են հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնառական ավանդական հնչյունների՝ տոնիկայի, օժանդակ հենակետի, իսկ փոյուզիական ձայնակարգում նաև ստորին մեղիանտայի վրա⁴⁰: Վերջինիս օրինակը տեսն «Օվայեցիների եղանակով» «Սրապարում». մեղեդին ուղեկցվում է երկհնչյուն, կվինտային ձայնառությամբ, որը կազմված է մեղեդու ձայնակարգի (հիպոփոյուզ. $\text{fis } 3^{+7}$) ստորին մեղիանտայից և օժանդակ հենակետից՝ $d - a$:

Գերակշռում են օժանդակ հենակետի ձայնառությունները: Միաժամանակ, դորիական և էոլական-դորիական ձայնակարգերում ձայնառական «կարգավիճակ է» ստանում յոթերորդ աստիճանը (տեսն «Մենապար»՝ e դոր. 5, 4, 3 և «Թոփալ պար»՝ e էոլ.-դոր. 5), որը հանդես է գալիս ձայնակարգի չորրորդ աստիճանի հետ մեկտեղ, երկհնչյուն կվինտային ձայնառության կազմում՝ $d - a$:

Նոտային օրինակ 13

«ՄԵՆԱՊԱՐ»



Ձայնառությունները փոփոխական են, մեծ մասամբ միահնչյուն են, նաև երկհնչյուն՝ հիմնականում կվինտային ինտերվալով:

Նվագներում բազմաձայնության առավել աչքի ընկնող հատկանիշներից է ձայների կշռության միակերպությունը: Այն առաջ է բերում ինտերվալային-ակորդային կերտվածք, որը գոյանում է ուղղահայաց երկձայն, եռաձայն և քառաձայն բազմապիսի համահնչյունների հաջորդականությունից, զուգակցվելով մասն հոմոֆոն-հարմոնիկ բազմաձայնության մերթ ընդ մերթ հանդիպող տարրերի հետ:

«Մրապար»-ի տարբերակներից մեկում (հարսանեկան պարեղանակում) մեղեդուն ուղեկցում է իր իսկ կվարտա երբքև ծավալվող նմանակ մեղեդին, ի հայտ բերելով երկձայն պոլիտոնայնական կերտվածք (ի հիպոփոյուզ. 3 – fis հիպոփոյուզ. 3), որը հիմնված է մեղեդու և ուղեկցող ձայնի կվարտային անընդհատ զուգահեռ շարժման վրա, կվարտային օրգանումի օրինակով:

Նոտային օրինակ 14

«ՄՐԱՊԱՐ»
/Հարսանեկան պարեղանակ/



Նվազների հարմոնիկ կառույցը գոյանում է բազմաթիվ ու բազմապիսի ինտերվալներից և ակորդներից: Գերակշռում են ինտերվալները: Դրանք են բոլոր սյարգ դիատոնիկ ինտերվալները (բացառությամբ փոքր սեկունդայի), նաև բաղադրյալ ինտերվալներից մի քանիսը՝ մեծ և փոքր նոնաներ, մեծ և փոքր դեցիմաներ, դուոդեցիմա: Ակորդները եռաձայն՝ մեծ մասամբ, նաև քառաձայն, հիմնականում ոչ տերցիային կառուցվածքի, լայն ձայնածավալի այլևայլ համահնչյուններ են: Պարեղանակների հարմոնիկ «միավորը» մաքուր կվինտան է: Այն լայնորեն «գործի է դրված» սյարեղանակներում: Կվինտային հիմքով են կառուցված սյարեղանակների համարյա բոլոր եռաձայն և քառաձայն համահնչյունները: Պարեղանակներին հատուկ են նաև մաքուր կվարտան, մեծ սեքստան, փոքր սեպտիման և մաքուր օկտավան: Հատկապես այս ինտերվալների և կվինտայի, նաև զույգ կվինտաների համակցությունից են գոյանում սյարեղանակների առավել հատկանշական պենտակորդները՝ կվինտօկտակորդը (կվինտա և կվարտա), մեծ կվինտոնոնակորդը (զույգ մաքուր կվինտաներ), մեծ կվինտոդեցիմակորդը (կվինտա և մեծ սեքստա), կվինտոնոդեցիմակորդը (կվինտա և սեպտիմա), կվինտոդուոդեցիմակորդը (կվինտա և օկտավա):

¹ Տե՛ս Հայ ազանդական երաժշտության մատենաշարի «Հայկական նվագարանային սյարեղանակներ» ձեռագիր հատորը (Շիրակ, Վայք, Արցախ, Համշեն, ձայնագրությունները՝ Մ. Մուրադյանի, Ա. Թադևոսյանի, Ա. Մուրադյանի, 1957, 1958, 1959, 1986 թվականներ, նոտագրեց, հատորը կազմեց, ծանոթագրությունները և Նախաբանը գրեց Աշոտ Մուրադյանը, խմբագիր՝ Խ. Մարտիրոսյան, ձեռագիրը պահպանվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում), Նախաբան, էջ 7: Այսուհետ հատորը կրճատ նշում ենք ՀՆՊ: Հատորի «Նախաբանում» նկարագրված են նաև խմբոր առարկա նվագարանների՝ քեմենայի և քեմենչեի կառուցվածքի և կատարողական ձևերի այլ մանրամասներ մույնպես:

² Տե՛ս ՀՆՊ, Նախաբան, էջ 8: Բեմենչեի կամ «բամաչա»-յի բնորոշումը որպէս «եռաթել նվագելու գործիք» տե՛ս մաս՝ Չայն համշենական, երկրորդ գիրք, Երևան, 1979, էջ 221:

³ Տե՛ս Չայն համշենական, երկրորդ գիրք, էջ 99:

⁴ Տե՛ս Չայն համշենական, Երևան, 1971, էջ 69:

⁵ Տե՛ս ՀՆՊ, Նախաբան, էջ 7-8:

⁶ Նույն տեղում, էջ 8:

⁷ Նույն տեղում: Նվագարանը պահելու նշված ձևը հատուկ է մաս բուլղարական ժողովրդական աղեղնավոր՝ գաղղուկա նվագարանին: Հետաքրքրական է, որ վերջինս, ի թիվս իր բազմաթիվ այլ անվանումների՝ գյոլա, կոպանկա, կրսնակ, կիշկիլ, գավակա, կոչվում է մաս քեմենչե, տե՛ս *M. Togorov, Гадулка в Болгарии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка, ч. 2, М., 1988, с. 107:*

⁸ Տե՛ս ՀՆՊ, Նախաբան, էջ 8: Հմմտ. արխագական երկալար աղեղնավոր «ապխյարցա» նվագարանի հետ, որի վրա նվագելիս նույնպէս «ВОДЯТ СМЫЧКОМ ОДНОВРЕМЕННО ПО ОБЕИМ СТРУНАМ» — *И. М. Хашба. Абхазские народные музыкальные инструменты. Сухуми, 1979, с. 35:*

⁹ Տե՛ս ՀՆՊ, Նախաբան, էջ 8:

¹⁰ «Մեղեդիական ժապավեն»-ը կամ «բարդացված մոնոդիան» գոյանում է երկու կամ ավելի մեղեդիական ձայների զուգահեռ շարժմամբ. երբ իրար են հաջորդում ինտերվալային նույն կառուցվածքով համահնչյուններ (տե՛ս *Ю. Н. Тюлин. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации /Музыкальная фактура/, М., 1976, с. 55): Վերը նշված քեմենչեի օրինակում իրար են հաջորդում կվարտաները: Կվարտային զուգահեռ երկձայնությունը հատուկ է մի շարք այլ ժողովուրդների նվագարանային երաժշտությանը նույնպէս: Դա դիտարկվում է որպէս ռուսական դոմբայի և բալալայկայի նվագածության վաղ ձևերից մեկը (տե՛ս *В. Беляев. Русская народная инструментальная музыка // Виктор Михайлович Беляев /1888—1968/, М., 1990, с. 55), տեղ ունի դադախական դոմբրայի նվագներում (տե՛ս *А. Затаевич. 500 казакских песен и кюй'ев /Напевы и инструментальные пьесы/, Алма-Ата, 1931, с. 51), «կվարտային օրգանում» բնորոշմամբ զրանցվել և նկարագրվել է Կենտրոնական Աֆրիկայի ժողովրդական երաժշտության առնչությամբ (տե՛ս *Г. Кубик. Многоголосие и звуковые системы Центральной и Восточной Африки // Музыка народов Азии и Африки, вып. третий, М., 1980, с. 358—359) և այլն: Այս կապակցությամբ հետաքրքրական են մաս կվարտայի վերաբերյալ տիեզերաբանական պատկերացումները: Դրանց համաձայն կվարտան, մաս կվինտան.****

խորհրդանշում են տիեզերական ուժեր (տե՛ս *В. Сусапу. Японская инструментальная музыка гагаку: Генетические связи и процесс становления // Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 14, М., 1975, с. 204*).

¹¹ Տե՛ս *Ս. Խանգադյան. Համշենահայերի մոտ (Առաջաբանի փոխաբերն) // Չայն Համշենական, Երևան, 1971, էջ 18*:

¹² *Մ. Բրուտյան, Երկու խոսք // Չայն Համշենական, Երկրորդ գիրք, էջ 225*:

¹³ *Ս. Խանգադյան, Նշվ. աշխ., էջ 18*:

¹⁴ Տե՛ս *Կ. Դրամբյան. Համշենահայերի ժողովրդական երաժշտական արվեստը... էջ 47*: Նույն տեղում տե՛ս մաս. «Մենի համշենահայերի երգարվեստի այն հիմնական տիպն է, որից ծագել և զարգացել է ժողովրդական երգը»:

¹⁵ Տե՛ս Համշենահայ բանահյուսություն, հավաքեց, կազմեց և ծանոթագրեց Հակոբ Գուրունյանը, Երևան, 1991, էջ 26:

¹⁶ Տե՛ս Չայն համշենական, Երկրորդ գիրք, էջ 9:

¹⁷ Նույն տեղում:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 23:

¹⁹ Չայն համշենական, Երևան, 1971, էջ 69–70:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 72–73:

²¹ Չայն Համշենական, Երկրորդ գիրք, էջ 99:

²² Նույն տեղում, էջ 225:

²³ Տե՛ս *Ժ. Խաչատրյան, Համշենի մի քանի պարեր // Հայկական ՍՍՌ-ԳԱ տեղեկագիր, 1964, № 3, էջ 73, 82*:

²⁴ *Ս. Խանգադյան, Նշվ. աշխ., էջ 18*:

²⁵ *Մ. Բրուտյան, Նշվ. աշխ., էջ 225*: Այս մասին տե՛ս մաս ՀՆՊ, Նախաբան, էջ 8: Նվագող և երգող պարողներին ոգևորողի, պարերգին կյանք տվողի և կազմակերպչի կարգավիճակն ունեն մաս բուլղարական «գաղովարները» (գաղովկա նվագողները – Ա. Բ.), որոնք նույնպես պարի ընթացքում տեղավորվում են պարաշրջանի կենտրոնում (տե՛ս Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка, ч. 2, с. 117):

²⁶ Համշենահայերի բազմաձայն նվագների նոտագրություններ կատարել են մաս երաժշտագետ-ֆոլկլորագետներ Ա. Փահլևանյանը, Խ. Սարտիրոսյանը, Դ. Դանիելյանը, Կ. Դրամբյանը (տե՛ս *Կ. Դրամբյան, Նշվ. աշխ., Նոտային հավելված*):

²⁷ Հատորի մասին տե՛ս հոդվածիս տողատակի առաջին ծանոթագրությունը:

²⁸ Տե՛ս *Ժ. Խաչատրյան, Նշվ. աշխ., էջ 82*:

²⁹ Музыкальная энциклопедия, т. 5, М., 1981, с. 431:

³⁰ Նույն տեղում:

³¹ Չայնեթի քանակի փոփոխելիության մանօրինակ երևույթը գրանցվել է մահ ռուսական ժողովրդական երգերում: Տե՛ս *T. Бершадская*. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. Л., 1961, с. 31:

³² *Ю. Н. Тюлин*. Указ. соч., с. 32.

³³ Նոտային օրինակում էլիպսաձև գծով նշել ենք պարի մեղեդին. ուղղանկյունաձև գծով՝ մեղեդու ուղեկցությունը:

³⁴ Այստեղ և հետայսու մեղեդու դիտարկման վերլուծական սկզբունքները և տերմինները մեծ մասամբ փոխառել ենք Ն. Դերոյանի «Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն» (Երևան, 1985) դասագրքից: Տե՛ս դասագրքի II բաժնի «Պարբերություն» գլուխը (էջ 148-157), նույն բաժնի «Պարզ եռամաս ձևը» գլուխը (էջ 163-170) և այլն:

³⁵ «Թանձարա»-յի այլ տարբերակներում մետրական բազմազանության և փոփոխականության հանգամանքը նշել է մահ Կ. Դրամբյանը (Նշվ. աշխ., էջ 43), որն ըստ պարագետ Ժ. Խաչատրյանի պայմանավորված է պարաքայի կատարողական այլևայլ փոփոխություններով: Իր կարծիքը պարագետը արտահայտել է բանավոր գրույցի ընթացքում:

³⁶ Նշելի է. որ Կ. Դրամբյանը փոյուզիական ձայնակարգը դիտարկում է հանդեմահայերի երաժշտությանը առավել բնորոշ ձայնակարգերի շարքում (տե՛ս *Կ. Դրամբյան*, Նշվ. աշխ., էջ 52):

³⁷ Ն. Դերոյան, Նշվ. աշխ., էջ 213:

³⁸ Տե՛ս *Х. С. Кушнарев*. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 218:

³⁹ Այս մասին տե՛ս մահ՝ *Կ. Դրամբյան*, Նշվ. աշխ., էջ 51: *Х. С. Кушнарев*. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 218:

⁴⁰ Փոյուզիական ձայնակարգում ստորին մեղիանտային ձայնառության բնորոշության վերաբերյալ, մասնավորապես, հալ եկեղեցական երաժշտության համար տե՛ս *Н. Тагмизян*. Теория музыки в Древней Армении. Ереван, 1977, с. 180:

ՍԻՐԱՆ ՌԻՅՇ ԳԱԼՍՏՅԱՆ

ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱԶԱՆՈՎ

ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԱՅԼԱԽՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

1960-ական թվականներին առաջ եկավ «հեղինակային կինո» հասկացությունը: Կինոռեժիսորն իրեն իբրև «հեղինակ» սկսեց ճանաչել ու գիտակցել: Փառահեղ դարաշրջան էր սկսվել կինոարվեստի պատմության մեջ ու ոչ միայն կինոարվեստի, եթե հաշվի առնենք, թե ինչ մթնոլորտ էր տիրում այդ տարիներին թե՛ խորհրդային երկրում, թե՛ ողջ աշխարհում (հիփիների շարժում, «Բիթլզ», ռոք-ն-ռոլ, ետստալինյան «ձնհալ», «Շեստիդեսյատ-նիկներ», և... մեր ազգային գիտակցության զարթոնքը): Փոխվում էր ողջ աշխարհը՝ «ազատ» թե «անազատ»: Կինոն ապրում էր իր «ռենեսանսը»: Համաշխարհային կինեմատոգրաֆի տիտանները էկրանին էին արարում իրենց աշխարհը: Ֆրանսիայում «բարձրացել» էր «նոր ակիբը»: Այս ամենին անմասն, անհաղորդ չմնաց և մեր կինեմատոգրաֆը: Վերջիվերջո, այդ տարիներին մթնոլորտի պսակը եղավ 1969 թվականը՝ մեր ազգային կինոարվեստի պատմության «ոսկյա» տարեթիվը, երբ ստեղծվեցին Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույներ», Արտավազդ Փելեշյանի «Մենք», Հենրիկ Մալյանի (սցենարի հեղինակ՝ Հրանտ Մաթևոսյան) «Մենք ենք, մեր սարերը» ֆիլմերը: Նշանակալից գեղարվեստական խաղարկային ֆիլմերից բացի, դրա վկայությունն է նաև հայ վավերագրության՝ Դ. Մուրադյանի բնորոշմամբ՝ «լիրիկական հեղինակային» դպրոցը (Ա. Վահունի, Ռ. Գևորգյանց, Մ. Վարժապետյան, Մ. Վարդանով):

Հեղինակային կինոն լի է խոստովանություններով, ամելի Գիշտ, խոստովանական մոտիվներով, որոնք իրենց կարևորության պատճառով, հաճախ տվյալ ռեժիսորի կինոաշխարհում հանդես են գալիս որպես մշտական, հաստատուն մոտիվներ:

«Փաստորեն, «խոստովանանքը» իմ ինքնակենսագրությունն է՝ միայն քեւ առնված փոխաբերական և այլաբանական պատկերների մեջ: Դա իմ երկատված ճակատագրի պատմությունն է»¹, – խոստովանել է ինքը Փարաջանովը: Նրա գրեթե բոլոր հերոսներին սպասվում է «լքում, դեգերումներ, վերադարձ»² և, իհարկե, անխուսափելի մահ: Փարաջանովը 1966-ին «МКСУССТВО КУНО» ամսագրում հրապարակված «Հավերժ շարժում» հոդվածում նշել է, որ իր «Ժվանի պատմությունը պոետի պատմություն է՝ չկայացած ու կործանված»³: Թե՛ «Նռան գույնի», քե՛ «Աշուղ Դարիբի» հերոսները աշուղներ՝ պոետներ են, և նրանց հրամայվում է «երգել» կամ «մեռներ»: Սա նրա ստեղծագործության համար հատկանշական կրկնվող իրավիճակ է, նաև կարևորագույն՝ «խոստովանական», կարելի է նույնիսկ ասել, մարգարեական (ռեժիսորի սեփական ճակատագրի առումով) մոտիվներից մեկը: Կինոբեմադրիչը էկրանին է արտապատկերում «պոետական հոգու բնավորության» զարգացումը՝ հոգու «սյուժեն», նրա ներքին կուտակումների հերթագայումն է մոնտաժում: «Նռան գույնը» հավասարապես բանաստեղծ-հեղինակի և բանաստեղծ-հերոսի ոգու կայացման շարժակերպարն ու շարժապատկերն է: Հերոսը հողածին չէ, ոգեղեն կերպար է: Ինքը՝ Փարաջանովն ասել է. «Ժողովուրդը սպասում, փափագում էր հսկայական ստանալ իրենց Սալաթ-Նովայից, նրա երգերից... Ես մաքրված, «գտված» ներկայացրի նրան այն միջավայրը, այն ամենն, ինչ ազդել կամ կարող էր ազդել բանաստեղծի... հոգու ձևավորման վրա»⁴:

Փարաջանովի ֆիլմերն ու ջրեմադրված սցենարները, չիրականացած մտահղացումները («Արա Գեղեցիկ» առասպելը, «Սասունցի Դավիթ» էպոսը, Մ. Լերմոնտովի «Դևը», Անդերսենի հեքիաթները և այլն) վկայում են հեքիաթայինի՝ հրաշքի ու արտասովորի հանդեպ նրա հակվածության, պաշտամունքի՝ բանահյուսականի, առասպելականի առաջ նրա խոնարհումի մասին: Դա անխուսափելիորեն պիտի բերեր այլաբանության:

Ամեն անգամ, երբ արվեստը պոռթկում է, որպեսզի երևույթների արտաքինի միջով տեսնի անտեսանելին՝ էությունը. լարում է արտահայտչամիջոցները, խտացնում պատկերավոր ֆակտուրան և այդ նպատակով դիմում է այլաբանության՝ մետաֆորների և սիմվոլների բանաստեղծական լեզվին: Ստեղծագործությունն ընդունում է մետաֆորի կամ սիմվոլի ձև այն պատճառով, որ հեղինակը չի կարող այլ կերպ արտահայտվել, քանի որ նրա գաղափարներն անբաժան են այն կերպարներից, որոնցում մարմնավորված են: Այնպես որ, վերձանել մետաֆորը, բացատրել՝ ինչ է այն նշանակում, թվարկել նրա բազում իմաստների թեկուզ մեծ մասը, գրեթե նույնն է, քե անջատել պատմվածքն իր իմաստից, ձևը՝ բովանդակությունից: Սիմվոլներն ու մետաֆորները ներթափանցում են մեր մեջ, դուրս գալիս մեր միջով, և նրանց ներկայությունն է ֆիլմերին առեղծվածային բնույթ ու անհատակ խորք հաղորդում: Մտովի վերապրենք Փարաջանովի «Նռան գույնը» կինոպոեմի դրվագներից մեկը. եկեղեցու տանիքին, կողք-կողքի, շարքերով տեղավորված են քաց գրքերը՝ պատկերազարդ ձեռագիր մատյանները, որոնք թերթում է քամին... Այդ, ինչպես և ֆիլմի՝ առանձին վերցրած՝ բազմաթիվ կադրեր այնքան տարողունակ են իրենց արթնացրած հույզերով. ի՞նչ մեկնաբանություններ կամ բացատրություններ կկարողանային ամփոփել դրանք:

Փարաջանովի կինոաշխարհում ի հայտ է գալիս իրերի սուբստանցիան, փոխվում է նրանց գործառույթը, բայց նրանց շունչ հաղորդողը դարձյալ մարդն է՝ գործող անձը, որին, իր հերթին, «շունչ է հաղորդում» հեղինակը: Նրա ձեռքում են թե՛ իրերը, թե՛ մարդիկ: Մարդկային կերպարը, դերասանը նույնպես ուրիշ գործառույթներ ու նշաններ է ձեռք բերում Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ: Այդ տարօրինակ փոխակերպումը տեղի է ունենում «կենդանի» մարդ – մնջակատակ – խաղատիկնիկ (թե՞ խամաճիկ) ճանապարհին, ինչը ձեռք է բերվում գերազանցա-

պէս «հայեցողական» դերակատարումների շնորհիվ: Նրա կինեմատոգրաֆում բյուրեղացած այս խաղաղօր հանդիսատեսին է հասցնում անճառելին, մի բան, որ մնջախաղի (եթե մնջախաղ է սա, ապա Փարաջանովի «խաղի կանոններով», ո՛չ թե ավանդական իմաստով) մենաշնորհն է, իսկ կինոյում այիտի որ կեղծ թվար:

Փարաջանովի կինոաշխարհի մեծագույն գյուտերից ու հրաշալիքներից մեկը անհամատեղելի, անհամադրելի առարկաները, իրերը միմյանց հետ հաշտեցնելն է՝ դրանց միջև հաղորդակցման տեսանելի լեզու ստեղծելը: Դա պատկերի ներքին երաժշտության ճեղքումն է: Կադրերում տեղ գտած առարկաների ամենաանհավանական զուգակցումները պատկերային դրամատուրգիայի և պլաստիկայի տրամաբանությամբ հայտնաբերում են բնական, մի ինչ-որ նախաստեղծ վիճակից բխող ներդաշնակություն: Անգամ արտաքուստ անհրապույր, վանող առարկաները փարաջանովյան կոմպոզիցիայում (ինչպես կոլաժի, այնպես էլ կադրի) ձեռք են բերում կամ վերագտնում իրենց գեղեցկությունը: Տպավորություն է ստեղծվում, թե միմյանց կորցնելուց, երկար փնտրելուց հետո նրանք վերջապես գտել են միմյանց. չոր փշեփունջն ու վարդը, լավաշն ու հողը, կժերն ու նրանց բերանի միջից «հորդող» կտոր-ժապավենները, կանացի մերկ կուրծքն ու նրա մեջ մխրճված խխունջը, իրենց հովվին կորցրած ոչխարների հոտը և վանքի պատերը, հնձվորներն ու եկեղեցու տանիքին աճած խոտը: Ֆիլմի պատկերային համակարգն այնպիսի կառույց ունի, այնպես է ներգործում, որ տարբեր առարկա-մետաֆորների, առարկա-սիմվոլների (թայրտացող ձկներ, ճգմվող նոտ կամ խաղող, մամլիչի տակ սեղմվող ու թրջվող գրքեր և այլն) մեջ, նրանց խոստուն համանվագում դարձյալ արտացոլվում է հեյոսը, ուրեմն և հեղինակը՝ իբրև արարչագործ, արարիչ:

Սերգեյ Փարաջանովի համար գոյություն չունեի կյանքի և արվեստի միջև եղած սահմանը. դրանք մեկը մյուսի շարունա-

կությունն էին: Նրա համար, ավելի շուտ կյանքը, իրականությունը երեսկայությունից ածանցված մի գոյություն էին: Նա «քեմադրում էր կյանքը, նրանից իր կամքով ու ճաշակով հանդիսանք կորզելով, նրա կիրքը հավերժ իմպրովիզատորությունն էր»⁵: Իրականությունը և ճշմարտությունը անկարելի է մինչև վերջ վերծանել և մեկուսացնել այն միթոսից, առասպելից, որում նրանք ապրում են: Մեծ «միստիֆիկատորը» կերտում էր իր ամբողջական «միթոսը»՝ ներշնչանք քաղելով հավասարապես թե՛ իր ապրած կյանքից, թե՛ լեգենդներից, ինչպես վայել է «էպիկական հեքիաթասացին» (այդպես է բնորոշել Փարաջանով-երևույթը Միքայել Հարդանովը): «Այլաբանական ինքնակենսագրություն», կասեր Թոմաս Մաննը:

Պատկերելով «ուրիշներին»՝ հեղինակ-կինոռեժիսորն «այլաբանորեն» պատմում է նաև իր մասին, բայց իհարկե, ամենևին ո՛չ կենսագրական իմաստով, ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ դա տեղի է ունենում առաջին հերթին զգացողությունների, իմպուլսների մակարդակով:

Հեղինակ-կինոռեժիսորների ստեղծագործության մեջ սեփական կենսագրության փաստերը վերաճում են համընդհանուր փաստերի ու համամարդկային կերպարների: Հեղինակային կինեմատոգրաֆը ինքնակենսագրական է այն չափով, որքան պոեզիան: Արվեստագետի կենսափորձը, վերապրածը, աշխարհաշացքը յուրացվում է հանդիսատեսի կողմից, նրա ապրումները դառնում են հանդիսատեսինը: Սակայն դրան նախորդում է մեկ այլ երևույթ, որ տեղի է ունենում հեղինակի ներաշխարհում՝ անձնականից անցում է կատարվում դեպի անանձնականը: Հայտնի է, որ Գ.ոգոլը Պոլշկինի մասին գրել է. «Նույնիսկ երբ նա երեքում էր կրքի ճիրաններում, պոեզիան նրա համար շարունակում էր սրբավայր, տաճար մնալ, ուր նա երբեք անփույթ չէր մտնում, չմտածված ոչ մի բան իր սեփական կյանքից այնտեղ չէր սողուկում: Այնտեղ չի մտել մերկ, փնթի իրականությունը, թեպետ ա-

մեն ինչ հենց նրա պատմությունն է: Սակայն դա ոչ որի համար տեսանելի չէ»: Հիրավի, երբ կյանքը իրադարձություն է, նրա ամեն մի մանրամասն կերպար է: Եվ, ինչպես որ առանձին բանաստեղծությունները, հավաքվելով շարքերի մեջ, կազմավորում են բանաստեղծի պոեզիան, այդպես էլ՝ հեղինակ-ռեժիսորի ֆիլմերը հավաքվում են մեկ գերֆիլմի մեջ: Այդ վերջնական տեսքն է ի հայտ բերում արվեստագետի ստեղծած աշխարհի միասնականությունը և նրա տարրերի կրած խորհուրդը: Այդպիսով, ինչպես ֆիլմի առանձին դրվագն իմաստավորվում է (և պետք է դիտարկվի) տվյալ ֆիլմի կոնտեքստում, այդպես էլ բանաստեղծական հոգեկերտվածք ունեցող ռեժիսորի յուրաքանչյուր ֆիլմ իմաստավորվում է վերոհիշյալ «ամբողջական ստեղծագործության»՝ գերֆիլմի կոնտեքստում: Ըստ էության, դա է հեղինակային կինեմատոգրաֆը, որի տարրերից են մետաֆորները, սիմվոլները:

Այսպիսով, փարաջանովյան ամեն կադրի ետևում նրա ստվերն է կանգնած, նրա ձայնն է լսվում: Կադրում հայտնված ամեն առարկայի, նկարահանումների մասնակցած դերակատարների ամեն մի ժեստի, շարժման մեջ Փարաջանովի զարկերակն է տրոփում, նրա շնչառությունն է լսվում: Գրեթե բոլոր իրերը, առարկաները, որ հայտնվել են Փարաջանովի կադրում՝ տառացիորեն նրա ձեռքերով են կերտված, այնպես որ՝ «արվեստների սինթեզ և «սինթետիկ արվեստ» հասկացությունները համընկնում են Փարաջանովի կինեմատոգրաֆում»⁶: Եվ այն փաստը, որ «Նռան գույնի» մակագրերում գրված է. «ֆիլմի հեղինակ՝ Մերգեյ Փարաջանով» և ոչ՝ «քեմադրող-ռեժիսոր», ինչպես ընդունված էր այն տարիների խորհրդային կինոյում, այսօր օրինաչափ թվալու հետ մեկտեղ զարմանք և հիացմունք է հարուցում:

Փարաջանովն անընդմեջ խաղում էր իր հեղինակած կյանքի մեծ ֆիլմում, հայտնվելով մեկ՝ կադրի ներսում, մեկ՝ կադրից

դուրս, ինքն իրեն կինոխցիկի օբյեկտիվի միջով զննելու և կողքից տեսնելու համար նաև: Վերջին տարիներին բազմիցս ցուցադրվող վավերագրական կադրերը, հարցազրույցները ակնառու են դարձնում, որ դրանք նույնպես Փարաջանովի «մեկ ամբողջական ստեղծագործության» անբաժանելի մասն են, նրա անձի շարունակությունը և պարսած պճնագեղ խճանկարի, այդ իմաստով, նաև այլաբանական տարրերը: Այսօր դրանք արդեն հետադարձ կապով վերաիմաստավորված և այլ լույսի ներքո են մեզ ներկայացնում մեծ կինոքեմադրիչի բարդ, առեղծվածային ու միևնույն ժամանակ, պարզ ֆիլմերը՝ Փարաջանովի և նրա ստեղծագործության ամբողջական կերպարը:

Երբ բեմադրիչը սեփական տպավորությունների, հիշողությունների հիման վրա հանգում է այն բանին, որ կենսագրության և ժամանակի միջև կապեր հայտնաբերելու սուր պահանջ է ծագել, հենց այդ պահին է, որ նրա արվեստը նոր շունչ է առնում, ախիքն՝ ծնվում է անձնականի ու պատմականի ցանկալի, որոնելի գեղարվեստական ձուլվածքը, ինչը բերում է ոչ թե պարզապես ինքնակենսագրական, այլ հեղինակային կինոյի ստեղծման: Պարզ պատմողականությունը չի կարողանում դիմանալ մեծ պատմությանը կյանքի կոչված, սանձազերծված գաղափարների ժայթքմանը, և տրամաբանական պատմողական՝ սյուժետային եղանակով լուծումների փոխարեն «կոմպոզիցիոն»՝ բանաստեղծական լուծման անհրաժեշտություն է առաջանում: Մանավանդ, երբ արվեստագետի համար դեպի իրականություն տանող ելքը պատնեշված է լինում փիլիսոփայական անհասանելիությամբ կամ գրաքննությունը շրջանցելու անհնարինությամբ, բնական է «այլ» ճանապարհների որոնումը և, իհարկե, հետաքրքրությունը գեղարվեստական այլաբանության տարրեր ձևերի հանդեպ:

Ամբողջատիրական երկրում, մի կողմից, «խոսքի ազատության» պրոբլեմի արտահայտությունն էր այդ, մյուս կողմից,

տվյալ արվեստագետի նաև գեղագիտական ազատ կամքի դրսև-
փորձում: Դա համարձակության, ըմբոստություն նշան էր՝ ընդուն-
ված, սահմանված ստեղծողության «չափ ու ձևին» հակառակ-
վելու կերպ, և դրանով արդեն ընկալվում էր որպես հանդգնու-
թյուն, անգամ՝ այլախոհություն:

«Նռան գույներ» ֆիլմում ասես բանաստեղծի հայացքն է ձե-
փում, կազմավորում էկրանային տարածությունը: Կինոպոեմի
բոլոր կադրերում տարրալուծված է գեղեցիկը, գեղեցիկի գաղա-
փարը, նաև նրա հավերժության գաղափարը: Սակայն ինչպես
Փարաջանովի մյուս ֆիլմերում, այստեղ նույնպես, հիմնակա-
նում արտաքուստ ազգագրական, կենցաղագրական տեսարան-
ները (որոնք գերազանցապես հեղինակի ճաշակի ու երևակա-
յության արդյունք են) ներքին բովանդակության առումով «գուրկ
են» էթնոգրաֆիզմից, նրանք այլ խնդիր ունեն. հանդիսատեսի
համար բացահայտում են ժողովրդականի, տոնականի ոչ միայն
ծիսականությունը, այլև նրա ազատ, տարերային պոեզիան:
Նաև այդ ազատատենչությունն էր, որ պատժվում էր: Առհասա-
րակ, այլաբանության դիմելը չէր խրախուսվում: «Չէ՞ որ մարդու
երևակայությունը կարող է իրականության ցանկացած անհամե-
մատելի ու անչափակցելի տարրերը դնել օրինաչափ և ան-
խախտ շարքի մեջ: Եվ դեռ այդ շարքը մի ինչ-որ դեռևս չեղյալ
մոդելի ենթարկել: Ահա՛ թե ինչու ռեալիստական արվեստի կողմ-
նակիցները չեն սիրում սիմվոլի հասկացությունը»⁷: Այդուհան-
դերձ, այնքան էլ խոհեմ չէ այսօր անցյալի գիրկն անցած դա-
րաշրջանի «չարջրկված» գլուխգործոցներում այլախոհ՝ «հակա-
սովետական» տարրեր փնտրելը: Վերջիվերջո, այդ տարիների
բոլոր ղեկավարները չէ, որ սահմանափակ գեղագիտական ճա-
շակի տեղ չիտովնիկ էին: Հայտնի է, որ «Փարաջանովին բացա-
հայտ եւ հրապարակաւ մերժող ողորդողներ, որոնք այ-
սուսանդերձ ունեին արվեստն ընկալելու շնորհ, գաղտնի ըմ-
բռնում էին նրա կինոն: Զիչ չի պատահել, որ նրանցից ոմանք

խնդրել են իրենց հատկապես արտասահմանյան ու օտարազգի հյուրին, բաբուն ցույց տանք «Նռան գույներ» ֆիլմը», – վկայում է Ռազմիկ Մադոյանը⁸:

Այսպիսով, հենց պաշտոնական գեղագիտությունը, իդեոլոգիան «թույլ չէին տալիս», որ իսկական, բարձր արվեստը ժողովրդին պատկանի: Մի երկրում, ուր իշխում էր «սոցոեալիզմի ստանդարտը», ուր գոյության իրավունք ունեւ միայն մեկ՝ հայտնի, ձևակերպված ու թույլատրված կարծիք, մեկ ճշմարտություն ու մեկ աշխարհայացք, այդ երկրում, անտարակույս, հալածանքի ենթակա էր այլ կարծիք ունեցող, ազատ մտածող՝ իրեն այդօրինակ շռայլություն թույլ տվող անհատականությունը: Իհարկե, բոլորին չէ, որ «հասնում էր հերթը»: Բայց Փարաջանովին, մի մարդու, որ առիթ բաց չէր բողոնում իր՝ ի վերուստ «ազատ» լինելու փաստը և իրավունքը հաստատելու՝ այդ «հերթը» չէր կարող չհասնել...

Սերգեյ Փարաջանովի բարեկամ, մեծ կինոռեժիսոր Անդրեյ Տարկովսկին ասել է. «Մարդը միայն բանտում կարող է ազատ լինել»: Այս բացառիկ դժվարամարս ճշմարտությունը Փարաջանովը հաստատեց իր կյանքի գնով: Տարկովսկուն այլ ճակատագիր էր նախասահմանված: Նրան հնարավորություն ընձեռվեց հեռանալ և ստեղծագործել «երկաթյա վարագույրից» անդին: Այդ հոգեվիճակում նա ըմբռնեց, ավելի ճիշտ, վերագնահատեց ազատության շուրջ իր խորհրդածությունները. Իտալիայում նկարահանած «Կարոտախտ» ֆիլմի խտալուսի հերոսուհու շուրթերով խոստովանեց, որ՝ «Ազատություն եք պահանջում, բայց եթե այն տրվի ձեզ, չայտի՛ իմանաք, թե ի՛նչ անել այդ ազատության հետ»: Այսօր այդ խոսքերը իբրև մարգարեություն են հնչում:

Կա աներկբա ևս մի ճշմարտություն. «ազատ» Արևմուտքին այս արվեստագետներն առավելագույնս հետաքրքրում էին որպես «դիսիդենտ» երևույթ, նախ և առաջ: Այդ հաստատապես կռաւել էր և Փարաջանովը: Ավելին, ընդհանրապես, աշխարհի

հետաքրքրությունը «սովետների» երկրի արվեստով, հիմնականում պայմանավորված էր «երկաթյա վարագույրի» հանգամանքով: Համոզվելով դրանում՝ Փարաջանովն իրեն է՛լ ավելի մենակ զգաց՝ բանաստեղծի խոսքերով ասած՝ «բազմամարդ մենության մեջ»:

Ստեղծագործությունը ձևակերպված մենակություն է բոլոր ժամանակներում, իսկ ազատ մարդն ամենամենակն է: Այդ մենակությունը հաղթահարելու միակ ուղին ինքդ քեզ հավատարիմ մնալով արարելն է: Այդժամ, մեկի մենակությունը դուրս է գալիս իր սահմաններից՝ ընկերանալու ուրիշ, այդ իմաստով, համախոհների մենակությանը: Առանց այդ մենակությունների հաղորդակցման հազիվ թե միմյանց, բառիս բուն իմաստով, ճանաչեին ու ընդունեին Բերգմանը ու Տարկովսկին, Ֆելիսին ու Փարաջանովը: Թերևս գալիք սերունդներին ավելի դժվար կլինի հասկանալ այն դարաշրջանի հակոտնյա, իրարամերժ փաստերը, ասենք՝ թե ինչպե՞ս է Փարաջանովն, ապրելով այդ «անազատ» երկրում, հնարավորություն ունեցել շփվելու, որոշ դեպքերում նամակագրական կապ պահպանելու Ֆեդերիկո Ֆելիսիի, Տոնինո Գուերայի եւ շատ այլ մեծությունների հետ: Օրինակներ էլի կգտնվեն: Ամեն դարաշրջան իր առեղծվածներն ունի: Ինչ վերաբերվում է Փարաջանովին, ապա նա ուներ անհերքելի «անցաթուղթ»՝ «...Սովետների» կամ «Հրեդեն ձիերի» փառքը, որը տարիներ շարունակ ցուցադրվել է Ֆրանսիայի կինոթատրոններում:

Մեր օրերի դիտանկյունից հայացք նետելով խորհրդային մշակույթի պատմությանը՝ կարելի է հանգել թերևս պարադոքսալ, խիստ հակասական եզրակացության. Մերգեյ Փարաջանովի պես երևույթը (այդ ցուցակում են Ա. Տարկովսկին, Լ. Ենգիբարովը, Վ. Վիսոցկին, Վ. Շուկշինը, Ա. Սոլժենիցինը և այլք) կարող էր ծնունդ առնել ու կայանալ միայն ամբողջատիրական ռեժիմի երկրում, իբրև այդ «սխտեմի» բուն էության հակակշիռ: Հարկ չկա հետևություն անելու, թե որեւէ «ռեժիմի» մասին պիտի երա-

զեն մեծ արվեստի երկրպագուները նոր գլուխգործոցներ քմ-
բռնաբերում համար: Ամեն ժամանակ իր հանճարներն է ունենում:
Մեր ժամանակը, որ առայժմ «անցումային» է հռչակված, դեռ չի
գտել իր ճշմարիտ ձևակերպումը, չի հայտնաբերել և իր հան-
ճարներին: Ամեն ինչ դեռևս առջևում է:

¹ Տե՛ս Ռ. Չարաբյան, Փշն պատկով մարդը // Audio-Visual Courier, 1999,
1, էջ 11:

² К. Калантар. Очерки о Параджанове. Ереван, 1998, с. 91.

³ Նույն տեղում, էջ 86:

⁴ Ռ. Մադոյան, «Նոան գույնը» և Փարաջանովի լեզունը, Լոս Անջելես,
2001, էջ 166:

⁵ К. Калантар. Указ. соч., с. 104.

⁶ С. Фрейлих. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского.
М., 2002, с. 385.

⁷ А. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство.
М., 1976, с. 175.

⁸ Ռ. Մադոյան, Նշվ. աշխ., էջ 57:

ԼՈՐԵՏԱԴՈԼՈՒԽԱՆ ՅԱՆ

ՀՈ ԳԵՎՈՐ ԱՐԺԵՔՆԵՐԻ ՊԱՀՊԱՆՈՒՄԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՊԱՏԱՍԿԱՆ ՔԱՂԱՔՆԵՐՈՒՄ

Հայկական քաղաքաշինությունը տասնամյակների ընթացքում բարձրացրել և լուծել է բազմաթիվ ստեղծագործական խնդիրներ, որոնք պայմանավորվում էին ժամանակի քաղաքական, տնտեսական և գեղագիտական պահանջներով: Հայաստանի XX դարի քաղաքաշինության ավանդույթները կազմավորվել են քաղաքների կառուցման և վերակառուցման ընթացքում: Կառուցվածքային հիմք են հանդիսացել դարերով ստեղծված հատակագծային լուծումները, որոնք դրսևորվում էին բազմաթիվ գործոնների ազդեցությամբ՝ աշխարհագրական, կլիմայական, սոցիալական, քաղաքական, տնտեսական, գեղարվեստական: Պատմական քաղաքների հին կառուցապատումը վկայում էր ճարտարապետների բացառիկ քաղաքաշինական մոտեցման մասին: Քաղաքները կառուցելիս նկատի էր առնվում քաղաքի ֆունկցիոնալ նշանակությունը: Օրեցօր լայնացել և բազմազան են դարձել քաղաքաշինության առաջ դրված խնդիրները և, իհարկե, ամենակարևորը՝ հոգևոր ժառանգության պահպանումն էր քաղաքներում: Որքան շատ են դարաշրջանների բաղադրիչ մասերը քաղաքներում, այնքան վառ և հետաքրքիր է դրանց գեղարվեստական կերպարը:

Հին Գյումրին արհեստավորների քաղաք էր՝ իր կոլորիտ կամերային փողոցներով և նրբանցքներով, իրենց ներքին կյանքով, կայունացած ավանդույթներով, որ ստեղծում էին քաղաքի հոգեբանական մթնոլորտը: Կառուցվածքային առանձնահատկությունները հիմնականում բնորոշվում էին քաղաքի նշանակությամբ: Հին քաղաքի միջավայրը իր մեջ կրում էր դարերով կուտակած ազգային արժեքներ: 1920-ական թվականներին նոր

քաղաքաշինական աշխատանքները կատարվում էին մեծ տակ-
տով՝ պահպանելով հին քաղաքի մասշտաբը և կառուցապատ-
ման բնույթը: Քաղաքի նոր կառուցապատման համակարգում
նպատակ է դրվել չխախտել ստեղծված և շարունակվող տարեզ-
րությունը և իմաստային միասնությունը, պահպանել դարերով
կոտակված ժառանգությունը: Այս մտայնությունն էր, որ բերեց
«Կոմսայրի» արգելոցի ստեղծմանը: 1980-ականներին այս ար-
գելոցի ստեղծումով հայտարարվեց հին արժեքավոր կառուցա-
պատման պահպանման մասին և այստեղ ոչ մի նոր շենք չէր
կառուցվում: Արգելոցում պահպանվել են հին քաղաքի մթնոլոր-
տը և գեղարվեստաճարտարապետական պատկերը: Վերա-
կանգնման գործով զբաղված էր հեղինակային մեծ խումբ՝ քա-
ղաքի գլխավոր ճարտարապետի ղեկավարությամբ: Խմբում
ընդգրկված էին տարբեր մասնագիտությունների տեղ մարդիկ՝
ճարտարապետներ, նկարիչներ, մետաղագործներ, քարտաշներ,
ազգագրագետներ և այլն: Այս հետաքրքիր ստեղծագործական
խմբին հաջողվեց վերականգնել հին Գյումրիի միջավայրը՝ հե-
տաքրքիր տներով, քաղաքային կենցաղով և ազգային սովորույթ-
յուններով: «Կոմսայրի» արգելոցը հանդիսացավ XX դարի Հա-
յաստանի քաղաքաշինության լավագույն գործերից մեկը: Բայց
սա եզակի դեպքերից մեկն է, երբ մեզանում քաղաքի անցյալի
հանդեպ հարգալից վերաբերմունք ցուցաբերվեց:

Վաղարշապատ քաղաքը եղել և մնում է հայերի հոգևոր
կենտրոնը: Այս հանգամանքը վճռական դեր է խաղացել քաղա-
քի հատակագծային և հորինվածքային կառուցվածքներում, որ-
տեղ եկեղեցիների և Մայր տաճարի տեսադաշտը բաց էր և հան-
դիսանում էր հորինվածքի դոմինանտը, դեպի ուր տանում էին
Քաղաքի գլխավոր զարկերակները (փողոցները): Քաղաքի հո-
րինվածքն աչքի էր ընկնում բոլոր մասերի լիովին համաձայնեց-
վածությամբ, ենթադրվող ուղղաձիգ ծավալների հաշվենկատ
ստեղծողությամբ: Այստեղ ոլորշիչ դեր էր կատարում աշխարհագ-

քական գործոնը: Բաղաքի ուրվագիծը, եկեղեցիների զմբեթնե-
րով ընկալվում էր Արարատի ֆոնի վրա: Թամանյանի 1926-ին
կազմած Վաղարշապատի գլխավոր հատակագծում այս հան-
գամանքը որոշիչ էր: Հուշարձանների տարածքը Թամանյանը
շեշտել էր՝ շրջապատելով այն կանաչ գոտիով: Յավոք, Թաման-
յանի նախագիծը մոռացության էր մատնվել: 1940–1950-ական
թվականների գլխավոր հատակագծերը նույնպես հաշվի էին առ-
նում քաղաքի մասշտաբը և գեղարվեստական մթնոլորտը: Պահ-
պանվում էին նաև քաղամասերը և ժողովրդական տների յուրա-
հատուկ ճարտարապետությունը: Բայց վերջին տասնամյակնե-
րի քաղաքաշինական աշխատանքների հետևանքով խախտվեց
այստեղի ինքնատիպ ներդաշնակ մթնոլորտը: Նոր ստեղծված
Էջմիածնի հասարակական կենտրոնը իր բարձրահարկ կառու-
ցապատումով խաթարեց պատմական գեղեցիկ միջավայրը, ո-
րովիետն էր խախտվեցին այստեղի համակարգի տարրերը: Բնա-
կան է, որ ցանկացած քաղաքի վերակառուցման ընթացքում ա-
ռաջանում են որոշակի հակասություններ: Յանկալի է, որ դրանք
լինեն մինիմալ և լուծվեն խոհեմաբար:

Երևանի ճարտարապետության համար այսօր մտահոգ-
ված են բոլորը: Ասենք, որ Երևանն ունի դարերի խորքից եկող
հետաքրքիր պատմություն, որով մենք մեզ ամուր ենք զգում, հո-
գեպես հարուստ:

Երևանն ունեցել է ճարտարապետական և գեղարվեստա-
կան հարուստ ավանդույթներ, որոնց մասին սերունդները քիչ գի-
տեն: Նախնիների ավանդած ժառանգության մեծ մասը հետզիե-
տն վերացել և մոռացվել է: Չմոռանանք, որ Երևանի բախտը չի
բերել. այն զգալի վնասվել է XVII դարի երկրորդ կեսի մեծ ավե-
րումներ պատճառած երկրաշարժից: Սինչև երկրաշարժը, պատ-
միչների վկայությամբ, այն եղել է շատ ավելի շքեղ, քան վերա-
կանգնումից հետո: Բաղաքի հոգևոր կյանքը զարգացել է հիմնա-
կանում Երևանի այսօրվա կենտրոնում, որը ժամանակի ընթաց-

քում կորցրել է իր պատմական տեսքը: Վերանայվել են տարբեր դիրքորոշումներ և տեղի է ունեցել արժեքների վերագնահատում: Նույնիսկ բավականին համեստ քվադոդ կառույցներն այսօր ստացել են մշակութային արժեք: Սակայն հին փողոցներն ու տները շատ անմխիթալ վիճակում են, և կենտրոնն այսօր փլատակների տեսք ունի: Հին քաղաքի տներն ու փողոցները որոշակի արժեք են ներկայացնում. դրանք արտացոլում են XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի ազգային ճարտարապետական և գեղագիտական բնույթն իրենց ամենաբնորոշ դրսևորումներով: Այդ ժամանակաշրջանում քաղաքի ճարտարապետության մեջ գերակշռում էին եվրոպականը և ավելի շատ ռուսականը: Կազմավորվել էր քաղաքային բնակելի տան տիպ, որի հիմքում ընկած էին ժողովրդական տան սկզբունքները:

Ձեռնարկելով Երևանի հատակագծի նախագծումը՝ Թամանյանը մեծ ուշադրություն դարձրեց հարմար աշխարհագրական դիրքին՝ բնապատկերին, Հրազդանի և Գետառի առկայությանը, որոնք պետք է մասնակցեին քաղաքի գեղարվեստական ընկալմանը: Նա գրում էր. «Երևանի դիրքը մեծ հնարավորություն է տալիս գեղեցիկ տեսարանների ստեղծմանը՝ Արարատը, Արագածը, Չանգոտի կիրճը, Գետառը և այլն»: Ավելի ուշ ճարտարապետ Ռաֆայել Իսրայելյանը նույն առաջարկություններն էր անում այդ գետերի օգտագործման վերաբերյալ: Անվանի ճարտարապետները առաջարկում էին բնության այդ պատկերները ընդգրկել քաղաքի ճարտարապետության մեջ, որը հետագայում անտեսվեց: Գետառն ընդհանրապես փակվեց երևանցիների համար: Մի կողմից ասֆալտապատվեց՝ դառնալով ավտոպողոտա, իսկ ներքևի մասում 1990-ականներին գետի վրա կառուցվեցին սրճարաններ: Մենք քողարկում ենք մեր բնական պատկերները, երբ ուրիշ քաղաքներում ստեղծում են արհեստականը:

Ժամանակակից մայրաքաղաք կառուցելու համար, բնականաբար, Երևանում անհրաժեշտ էին մեծ վերակառուցողական աշխատանքներ: Խնդիրը կայանում էր նրանում, որ բացի առանձին հուշարձանների պահպանումից, անհրաժեշտ էր նաև պատմական միջավայրի կայունացում: Իհարկե, ոչ բոլորն էր պետք պահպանել, այլ միայն իսկական երևանյան տները՝ ազատելով դրանք վերջին տարիների մեխանիկական ավելացումներից: Դա անխուսափելի էր, այսինքն՝ բացահայտել միայն այն, ինչը ներկայացնում էր իրական արժեք: Թամանյանն իր հատակագծում ընդունում էր որոշ քանդումներ, իհարկե, ոչ հուշարձանների կամ արժեքավոր տների: Նա պայքարում էր ամեն մի հուշարձանի համար, ինչի մասին վկայում են բազմաթիվ փաստաթղթերը: Թամանյանը ոչ մի դեպքում չէր «վերացնում» քաղաքի պատմությունը: Այս մասին ստիպված ենք հիշատակել, որովհետև վերջին ժամանակներս ճարտարապետները շատ հաճախ են մատնանշում Թամանյանին, երբ ցանկանում են իրականացնել ինչ-որ վերակառուցում, որից տուժում է միայն քաղաքը՝ վերացվում է պատմական Երևանը: Թամանյանի քաղաքաշինական սկզբունքների սխալ ընթերցումը հանգեցրեց այն վիճակին, որ այսօր գրեթե կորցրել ենք Երևանի XIX դարի մշակութային շերտը:

Երևանի գլխավոր հատակագծի հետագա տարբերակները (խոսքն այժմյան կենտրոնի մասին է) հեռացան 1924-ի գլխավոր հատակագծից, որտեղ առկա էր վարպետի ամուր ձեռքը: Իզուր չէ ասված, որ «երջանիկ է այն քաղաքը, որին վարպետի ձեռք է կպել»: Երևանի հետագա ոչ մի գլխավոր հատակագիծ այդքան համոզիչ չի եղել իր կառուցվածքով, որքան Թամանյանի էսքիզային նախագիծը: Նրա նախագծում գերիշխում էր արվեստը, և սա ուներ մեծ դաստիարակչական նշանակություն: Տաղանդավոր ճարտարապետը նոր Երևանը տեսնում էր բանգարանային, որտեղ առկա էին բազմաթիվ մշակութային շերտեր: Իր նախա-

գծում Թամանյանը քաղաքաշինական շեշտերի դեր է տվել պատմական հուշարժաններին, որոնք ընդգրկվում էին նոր նախատեսված համալիրների մեջ: Ցավոք, աչքի ընկնող Պողոս-Պետրոս, Կաթողիկե, ս.Լուսավորիչ եկեղեցիները քանդվեցին: Թամանյանի նախատեսած մասշտաբը համահունչ էր գոյութուն ունեցող քաղաքի ուղղահայաց շեշտերին: Դա Թամանյանի հատակագծի հետաքրքիր դրույթներից մեկն էր, որն աստիճանաբար վերացավ: Թամանյանը հաշվի էր առնում շարքային կառուցապատման և ուղղահայաց շեշտերի հարաբերությունը: Նա նախատեսել էր երկու մոնումենտալ շենքեր՝ Կառավարական տունը և Օպերայի ու քալետի թատրոնը: Այս շենքերը նախատեսելիս վարպետը հաշվի էր առնում ուղղահայաց շեշտերը և տեղաբաշխումը: Այս երկու շենքերը, եկեղեցիների և մզկիթների հետ միասին, պահպանում էին հավասարակշռված, էմոցիոնալ-հագեցած քաղաքային միջավայր: Անգամ եկեղեցիների հետզհետե վերացումից հետո Թամանյանի տեղադրած այս երկու ծավալները շարունակում էին «աշխատել» քաղաքի ուրվագծում: Դրանց բարձր գեղարվեստականությունը, մասշտաբն ապահովում էին իրենց իշխող դերը միջավայրում, անգամ այն դեպքում, երբ հրապարակում կառուցվեց պատկերասրահի բարձրահարկ ծավալը: Ինչո՞ւ էին համոզում Թամանյանի այս երկու շենքերը, բացի իրենց ճարտարապետական հատկանիշներից: Ռուս անվանի ճարտարապետ Մ.Բարխինն իր «Քաղաք, կառուցվածք և հորինվածք» գրքում գրել է. «Այժմ հորինվածքի դոմինանտ են հանդիսանում սովորական տները, հյուրանոցները և այլն: Դրանք կարող են կանգնած լինել այս կամ մի այլ տեղ: Բացարձակ անապացույց, որովհետև դրանք չեն աշխատում: Ռդպեսզի շեշտվի բարձրահարկ շենքերի դերը, անհրաժեշտ է երկու պայման: Առաջինը՝ դրանք պետք է անպայման ունենան խորը գաղափարական իմաստ, երկրորդը՝ դրանք պետք է տեղադրված չլինեն պատահական, այսինքն այնտեղ, որտեղ քա-

դաքաշինարարին անհրաժեշտ է «թվացել» բարձրահարկ շեշտ, այլ իրենց բովանդակությամբ ամբողջ քաղաքի համար կարևոր տեղերում»։ Այս առումով Թամանյանի շենքերն իրենց տեղերում են։ Կառավարական տունը կառուցվել էր որպես Հայաստանի պետականության փաստ, իսկ Օպերայի շենքը մարմնավորում էր նոր հասարակական կյանքի ձգտումները։ Այս շենքերը կազմակերպում էին քաղաքի ֆունկցիոնալ գոտիները. մի դեպքում՝ վարչական կենտրոնը, մյուս դեպքում՝ մշակութային։ Կարծում ենք, որ քաղաքի կենտրոնում շեշտերը պետք է մնային Թամանյանի շենքերը, որոնց տեղադրումը հիմնավորված է դրանց նշանակությամբ և իմաստային բեռնվածությամբ։ Այս տեսակետից ելնելով՝ կարող ենք ասել, որ հետագայում քաղաքի կենտրոնական մասում կառուցված բարձրահարկ շենքերը խախտեցին ծավալատարածական հորինվածքի ներդաշնակությունը և հավասարակշռությունը։ Բարձրահարկ տների տեղադրումով քաղաքի կենտրոնական մասը տուժեց, խախտվեց միջավայրը։ Թաղամասերի բակերը «կորցրեցին» իրենց տերերին։ Դրանց տիրացան բոլորը և ոչ ոք։ Վերացավ փողոցի և թաղամասի հոգեբանական մթնոլորտը։ Ցավոք, մեզանում դեռ ուսումնասիրված չէ հին և նոր քաղաքի միջավայրի ազդեցությունը երևանցիների հոգեբանության վրա։ Որտե՞ղ է մարդն իրեն ավելի վստահ և հուզեպես հարուստ զգում՝ հին քաղաքի միջավայրում, որտեղ դարեր շարունակ կազմավորվել է տեղաբնակի ներքին աշխարհը, թե՞ նորակառույց թաղամասերում։ Ի՞նչն է ավելի պատասխանում հասարակության պահանջներին։ Միգուցե մասնագետների եզրակացությունները հանգեն նրան, որ պետք չէր ոչնչացնել հին ավանդական թաղամասերը, այլ ստեղծել այստեղ ապրելու համար բարենպաստ պայմաններ։ Այս կարևոր հարցերը բոլորովին անտեսվեցին մեր քաղաքաշինարարների կողմից։ Գեղագիտորեն քիչ արդարացված այս շինություններն (ինչպես բնակելի, այնպես էլ հասարակական) այդպես էլ օրգանապես չմերվեցին

պատմական կենտրոնի կառուցապատման հետ, նամանավանդ, որ դրանք կառուցելու համար քանդվում էր հոգևոր ժառանգությունը: Այս բոլորն անդառնալի կորուստներ էին քաղաքի համար: Տասնամյակներ շարունակ այս տեղերում կառուցվել են նոր շենքեր՝ դիտելով դրանք որպես ազատ տարածություններ:

Հին քաղաքի միջավայրի իմացական ու գեղագիտական դերը մեծ է: Հենց այդ միջավայրի օգնությամբ է մարդը հաղորդակցվում ազգային գեղարվեստական իդեալների հետ: Խաթաբել այդ հաղորդակցությունը նշանակում է հեռանալ ակունքներից: Ժառանգության պահպանման հարցը հին քաղաքներում այնքան արդիական էր, որ դարձավ 1964-ին Վենետիկում տեղի ունեցած ճարտարապետների միջազգային IV կոնգրեսի օրակարգի հարց: Վենետիկի խարտիայի փաստաթղթում նշված էր, որ այսօր ճարտարապետական հուշարձաններ են համարվում ոչ միայն առանձին շենքերը, որոնք վաղուց ընդունված են: Այսօր պատմական հուշարձանն ավելի լայն իմաստ է ստացել: Այն ընդգրկում է մեծ տարածական համակարգեր, որոնք արտացոլում են քաղաքակրթության տարբեր կողմերը: Կոնգրեսում հարց էր դրվել «քաղաքների հին մասերի լրիվ թանգարանային անձեռնմխելիության մասին, ընդհուպ մինչև սալկահատակների, լուսավորող սարքերի պահպանումը»: Վենետիկյան խարտիայում ընդգրկված էր, որ քաղաքների կենտրոնների պահպանումը պետք է սոցիալական մտահոգության առարկա դառնա:

Վերադառնալով Երևանի հարցերին: Ճարտարապետի մասնագիտական աչքը պետք է գնահատեր հին թաղամասերի որակային արժեքները և ձգտեր պահպանել դրանք: Պատմական կառուցապատումը դարձել է ժամանակակից քաղաքաշինական լուծումների ամենաակտիվ գործոնը: Յավոք, Երևանը կորցրեց պատմական կենտրոնի մի զգալի մասը, հատկապես Հյուսիսային պողոտան բացելուց հետո, որի անհրաժեշտությունը քաղաքը չուներ: Անհրաժեշտության դեպքում այն վաղուց

բացված կլինենր. կյանքը կստիպեր: Այս պողոտան թամանյանը նախատեսել էր բոլորովին այլ սոցիալական ու քաղաքաշինական պայմաններում, իսկ տասնամյակների ընթացքում դրա անհրաժեշտությունը վերացավ:

Հոգևոր ժառանգության պահպանման խնդիրը մեր երկրի այսօրվա կուլտուրայի ապացույցն է: Դրանով է պայմանավորված երկրի քաղաքակրթության մակարդակը և ամեն մի քաղաքաբնակի բարոյականությունն ու պատասխանատվությունը արժեքների նկատմամբ:

Քաղաքներին՝ հատկապես Երևանին, ներկայացված ժամանակի պահանջները պարտավորեցնում են խելացիորեն մոտենալ քաղաքաշինական հարցերին: Որպեսզի ճարտարապետի «ես»-ը չգերիշխի համաքաղաքային շահերի վրա: Որպեսզի մեր արդի կոթողների կողքին քաղաքում ապրի անցյալը: Որ նորի ի հայտ գալով՝ քաղաքում չոչնչացվի հիմքը: Որ ոչ մի սերունդ չփչացնի այն, ինչ ստեղծել են նախորդները: Եվ ապահովել Երևանի ճարտարապետական ինքնատիպությունը՝ պահպանելով հենի ու նորի կամուրջը: Այդպես եղել է միշտ, և թող մեր դարաշրջանը բացառություն չկազմի:

ԻՐԻՆ ԱԴՐԱՄԲՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՃԱՇՈՅԻՆԿԱՐԱԶԱՐԴԱՄԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

Հայկական միջնադարյան նկարագարող գիրքը առաջին հերթին Քառավետարանն էր: Այդ գերակայությունը պահպանվեց հայկական ձեռագրային մշակույթի պատմության ողջ ընթացքում, ազգային դպրության ի հայտ գալու առաջին դարերից ընդհուպ մինչև XVII-XVIII դարերը: Դարերի ընթացքում փոխվում և զարգանում էին գեղարվեստական սկզբունքները, փոխվում և ընդարձակվում էին պատկերաշարերը (ուշ շրջանում հաճախ ներածելով հիմնկտակարանային և վախճանաբանական տեսարանների պատկերաշարեր), սակայն այդ ամենը՝ բուն Ավետարանի նկարագարողությունների շրջանակներում:

Եթե Բյուզանդիայում XII-XIII դարերում գլխավոր գիրքը, որի վրա ուղղվում էր մանրանկարիչների հիմնական ստեղծագործական եռանդը, ճաշոցն էր, և հենց այդ խմբին են պատկանում նկարագարող հունական ձեռագրերի առավել շքեղ և գեղարվեստական առումով ավելի կատարյալ նմուշները¹, եթե նույն այդ ժամանակաշրջանում Արևմտյան Եվրոպայում, նախընտրելի գիրքը (նաև նկարիչների) Մաղմոսարանն էր (որը XIV դարում զիջում է իր նշանակությունը ամենաառօրեական ձեռագրին՝ Ժամագրքին), ապա Հայաստանում՝ Ավետարանը, որը նաև այդ դարերում էր շարունակում իր առաջնային դերակատարությունը: Մյուս գրքերը՝ Աստվածաշունչ, Մաղմոսարան, Հայտնավորք, Ճառքնոտիր, Մաշտոց, Նարեկ և այլն, առավել լատինացի իտալիկ բովանդակության ձեռագրերը, ընդհանուր առմամբ, նկարագարողվում էին ավելի հազվադեպ և, հիմնականում, բավական համեստ:

Մակայն սխալ կլիներ մտածել, թե վաղ և զարգացած միջնադարում դրանք ընդհանրապես չէին նկարագարվում: Այդպիսի ձեռագրերի պահպանված օրինակները, որոնցից ամենավաղ շրջաններինը թվագրված են XIII–XIV դարերով, մեզ համար առավել արժեքավոր ու հետաքրքիր են, քանզի ոչ միայն պատկերացում են տալիս այդ ձեռագրերի նկարագարյման սկզբունքների մասին, այլև հնարավորություն են ընձեռում ավելի լայն ընդգրկմամբ վերականգնել հայկական մանրանկարչության պատմությունը, որը շատ ավելի տարողունակ էր ու բազմազան, քան թվում է առաջին հայացքից:

Սույն հոդվածում խոսքը ճաշոցի մասին է:

Ճաշոցը ժամակարգության գլխավոր գրքերից է և ընթերցվում է եկեղեցում՝ պատարագի ժամանակ, ողջ տարվա ընթացքում: Հայկական եկեղեցական ծիսակարգում ճաշոցը երևան է եկել ազգային դպրության արշալույսին: Այն բանից հետո, երբ Եդարի սկզբում ստեղծվեց Հայոց աբուրեներ և թարգմանվեց Աստվածաշունչը, եկեղեցական գործիչների առջև խնդիր ծագեց համակարգելու տարվա տոների շարքը և կազմելու ծիսական մատյանները: Դրանց մեջ, առաջիններից մեկը, ճաշոցն էր, որի կազմավորումը Ֆ. Քոնիքերը վերագրում է 464–468 թվականներին: Հայկական ճաշոցը² հետևում է այսպես կոչված երուսաղեմյան խմբագրությանը³, ներառելով Հին և Նոր Կտակարանների հնուց կիրառվող ծիսական ընթերցվածքները: Հետագա դարերի ընթացքում ճաշոցի խմբագրությունը որոշ փոփոխություններ ու լրացումներ կրեց (ինչը, բնականաբար, ազդեց ճաշոցները զարդարող մանրանկարների կազմի և բնույթի վրա), ընդգրկելով, ի տարբերություն հունական և արևմտաեվրոպական ճաշոց-ավետարանների, ոչ միայն ավետարանական, այլև հինկտակարանյան իրադարձությունների պատկերներ:

Որպես կանոն, հայկական ճաշոցները զարդարվում էին բավական համեստ՝ գլխուզարդերով ու լուսանցազարդերով:

Հայկական նկարագարող Ճաշոցի մեզ հասած վաղագույն օրինակը 1286 թվականից է: Հեթում Բ կիլիկյան Հայոց թագավորի պատվերով ստեղծված այդ ձեռագիրը աչքի է ընկնում գեղարվեստական զարդարվածության բացառիկ ճոխությամբ: Նրա շուրջ 500 թերթերից գրեթե բոլորը նկարագարոված են սյուժետային մանրանկարներով՝ էջով մեկ, տեքստի մեջ, լուսանցքներում, ունեն զարդարուն անվանաթերթեր, օրնամենտալ գլխագարդեր, գլխատառեր և լուսանցազարդեր:

Թեև մեզ հայտնի չեն Հեթումի Ճաշոցից ավելի վաղ կամ համաժամանակյա հայկական նկարագարող այլ ճաշոցներ, անհավանական է թվում, որ այդ ձեռագիրը հայ վարպետների համար Ճաշոցի նկարագարողման առաջին փորձը լիներ, քանզի նրա նկարագարողման համակարգը վկայում է հաստատուն ավանդույթի մասին:

Այդ համակարգը բավական տրամաբանական է: Ճաշոցը բաղկացած է ութ բաժնից, որոնք համապատասխանում են հայկական ծիսական տարվա ութ փուլերին¹: Դրանցից յուրաքանչյուրը սկսվում է եկեղեցական մեծ տոներից մեկով: Նույնիսկ ամենահամեստ զարդարանք ունեցող ճաշոցներում, օգտագործողներին հարմար լինելու համար, սկզբնափուլերն ու ընթերցվածքները, մեծ տոները և սրբոց հիշատակության օրերը, այս կամ այն կերպ զատորոշված են գեղարվեստական միջոցներով՝ օրնամենտալ գլխագարդերով և գլխատառերով, լուսանցազարդերով կամ փոքրիկ մանրանկարներով: Այս կարգը Հեթումի Ճաշոցում ստանում է բացառիկ հարուստ ու կատարյալ տեսք: Ութ բաժիններից յուրաքանչյուրը ազդարարվում էր տվյալ տոնին համապատասխան անվանաթերթային մանրանկարով և հանդիպակաց թերթում գտնվող հարուստ զարդարված անվանաթերթով: Իսկ բաժինների մեջ նույն ձևով ազդարարվում էին նաև քրիստոնեական մյուս մեծ տոները:

Ավետարանական երկրորդական իրադարձությունները, նաև՝ հինկտակարանյան դրվագները մանրանկարված են տեքստի մեջ և լուսանցքներում: Մարգարեների և աստվածաշնչական մյուս գրքերի հեղինակների պատկերները, սրբերի և նահատակների դիմանկարներն ու նրանց կյանքի տեսարանները, եկեղեցական պատմության դրվագները հարակից են ամենօրյա ընթերցվածքներին և սրբոց հիշատակությունների տեքստերին, իսկ օրնամենտալ գլխազարդերը նշում են տոնական և եկեղեցական արարողակարգերի կանոնները:

Յավոք, Հեթումի Ճաշոցն այսօր գուրկ է նախկինում իրեն զարդարող էջով մեկ մանրանկարների մեծ մասից: Ակներև է, որ քրիստոնեական գլխավոր տոների պատկերներով այդ թերթերը հատկապես հրապուրիչ են եղել գեղանկարչության «սիրահարների» համար, քանզի դրանք կարելի էր կախել պատից իբրև սրբապատկեր:

Ձեռագրագիտական հետազոտությունը պարզեց, որ կորուսյալ թերթերից շատերը հանվել են ձեռագրից վերջին վերանորոգումից հետո: Այդ են վկայում կտրած թերթերի չտսնձված կոնակները: Դրանք տեքստային թերթեր չեն եղել (քանի որ տեքստում բաց թողնված հատվածներ չկան) և հետևաբար դրանց վրա պետք է լինեին էջով մեկ մանրանկարներ: Այժմ կոնակները (վեց դեպքում) զտնվում են պահպանված անվանաթերթերի առաջ, որոնց հետ նախկինում ընդհանուր բացվածքներ են կազմել: Համեմատելով այդ անվանաթերթերի տեքստերը, դժվար չէ պարզել կորուսյալ մանրանկարների բովանդակությունը, որը հաստատվում է նաև տոների օրացուցային հաջորդականության համապատասխանություններով: Փորձենք հնարավորության սահմաններում վերականգնել Ճաշոցի էջով մեկ և տեքստային մանրանկարների նախնական շարքը:

Ճաշոցը բացվում է Բարսեղ Մեծի դիմանկարով, որը ձեռագրի յուրատեսակ ճակատաթերթ է: Բարսեղ Մեծի կերպարի

ընտրությունը, որպես տիտղոսաթերթային մանրանկար, քա-
ցատրվում է երկու պատճառով. հայկական եկեղեցին որպես օ-
րինակ վերցրել է նրա կազմած պատարագամատույցը, և երկ-
րորդ. հայկական եկեղեցական տարվա սկիզբը համընկնում է
այդ սրբի հիշատակության օրվա հետ: Սկզբնական, ներածա-
կան թերթի դեր է կատարում դիմանկարին հարևան՝ առաջին
Անվանաթերթը: Պատահական չէ, որ հենց այդտեղ է գտնվում
պատվիրատուի ընտանեկան դիմանկարը:

Ծխական առաջին փուլը սկսվում է հունվարի 6-ին: Այդ օ-
րը հայկական եկեղեցին, վաղ քրիստոնեության ավանդության
համաձայն, միաժամանակ տոնում է Աստվածահայտնությունը
(Քրիստոսի մկրտությունը) և Ծնունդը: Կորուսյալ մանրանկա-
րում պետք է լիներ այդ երկու տեսարաններից մեկը՝ «Մկրտու-
թյունը» կամ «Ծնունդը»: Պահպանված Անվանաթերթը պարունա-
կում է տարրեր՝ կապված ինչպես Ծննդյան (լուսանցքում ներկա-
յացված է «Քրիստոսի ազգաբանությունը»), այդպես էլ
Մկրտության հետ (Հովհաննեսի Ավետարանի տեքստը Հովհան-
նես Մկրտչի գալստյան մասին /Ա 1-13/): Մեկ ու կես ամիս
տևող առաջին փուլն ավարտվում է Մեծ Պահքով, որի սկզբնա-
թիվը շարժական է: Մեծ Պահքին նախորդում է անշարժ տոն՝
Տյառնընդառաջը (փետրվարի 14), որի պատկերով էլ Ճաշոցի
մեջ սկսվում է ծխական տարվա երկրորդ փուլը: Այն նույնպես
տևում է մեկ և կես ամիս և ավարտվում Ջատիկով՝ Հիսուսի Հա-
րությանը: Այս փուլի մեջ է ընդգրկված Քրիստոսի, Նրա առաքե-
լության և Չարչարանքների հետ կապված տոների մեծամաս-
նությունը: Չարմանալի չէ, որ հենց դա է Ճաշոցի առավել շատ
նկարագրողված մասը, չնայած որ այդ շաբթի կարևորագույն
տոները ներկայացնող պատկերներից շատերը՝ «Ղազարոսի
հարություն», «Ռաբբի», «Խաչելություն», մեզ չեն հասել, սա-
կայն պահպանվել են դրանց անվանաթերթերը: Առաջին փուլի է-
ջով մեկ տեսարաններից պահպանվել է միայն մեկը՝ «Մուսք Ե-

քուսադեն»։ Մի շարք մանրանկարներ ներառված են տեքստային թերթերի մեջ։ Դրանք Տերունական շարքի ավելի երկրորդական տեսարաններն են՝ «Զրիստոսի զրույցը աշակերտների հետ», «Խաչից իջեցնելն ու գերեզման դնելը» և հինկտակարանյան՝ «Հովնանի պատմությունը» (չորս տեսարանով), «Հրեաների անցումը Կարմիր ծովով», որոնք ունեն խորհրդարանական իմաստ և կապված են տոնական այդ շրջանում երգվող շարականների հետ։ Տեքստային ևս մեկ, համեմատաբար փոքր մանրանկար եզրափակում է փուլը։ Դա զատկական կիրակին սկզբնավորող՝ «Հրեշտակի հայտնությունը յոդաբեր կանանց» մանրանկարն է։ Թեև այդ տեսարանը եղել է նաև Հարության աննկարագրելի խորհրդի նշանակային փոխարինողը, սակայն նրա փոքրությունը, տեքստի մեջ գտնվելը, նաև ինտիմ մեկնաբանությունը թույլ են տալիս մտածելու, որ Ճաշոցի նկարիչները Հարությունը մարմնավորելիս պետք է ընտրեին մեկ այլ սյուժե՝ «Դժոխքի ավերումը», որով էլ սկսվում է հաջորդ, ծիսական երրորդ փուլը։ Յավոք ո՛չ տեսարանը, ո՛չ էլ Անվանաթերթը չեն պահպանվել։ Միայն կտրված զույգ կռնակներն են այն տեղում, որտեղ սկսվում է երրորդ փուլը։ Այս շրջանում տոնվում է Ավետումը (ապրիլ 7)։ Այդ մանրանկարը նույնպես կորսված է, բայց պահպանվել է Անվանաթերթը։ Այս փուլի վերջը և հաջորդ՝ չորրորդ փուլի սկիզբը պետք է ազդարարեր «Հոգեգալուստ» տեսարանը և նրա Անվանաթերթը։ Դրանք նույնպես մեզ չեն հասել։ Երկ զույգ կռնակներն են ձեռագրի համապատասխան մասում վկայում նրանց մասին։ Հինգերորդ փուլի սկզբում, որտեղ պետք է լիներ «Պայծառակերպությունը», պահպանվել է միայն Անվանաթերթը։

Այսպիսով, թեև շատ մանրանկարներ կորսության են մատնվել, այնուամենայնիվ, ընդհուպ մինչև հինգերորդ փուլը, կարելի է վստահորեն վերականգնել ձեռագրի նկարազարդող տեսարանների շարքը։

Ինչ վերաբերում է հաջորդ՝ վեցերորդ, յոթերորդ և ութերորդ փուլերին, որոնք սկսվում են համապատասխանաբար՝ «Աստվածամոր նինջը», «Խաչվերաց» և «Ընծայումն տաճարին» տոներով, ապա չկա որևէ ակնհայտ հետք, որ նախկինում, փուլերի սկսման տեղերում եղել են մանրանկարներ: Այդ առիթով կարելի է զանազան ենթադրություններ անել. մանրանկարները իրենց անվանաբերքերով կարող էին կորսվել ձեռագրի վերջին վերանորոգումից առաջ, իսկ քերթերի կտրվածքները վերանորոգելիս այնքան խնամքով են ստանձված, որ անհնար է նկատել: Դա կարելի է վերաբերել հատկապես «Աստվածամոր նինջը» մանրանկարին, քանզի այդ թեման քաջածանոթ էր հայ վարպետներին (և ոչ միայն կիլիկյան) XIII դարից: Ինչ վերաբերում է «Խաչվերաց»-ին, ապա այն փոքրիկ լուսանցապատկերի տեսքով գտնվում է Ճաշոցի համապատասխան տեղում: Նման կրճատ, նվազագույնի հասցրած մանրանկար-նշաններն ընդհանրապես բնութագրական են կիլիկյան մանրանկարչությանը: Հնարավոր է նաև, որ «Խաչվերաց» տեսարանի մեծ պատկերը (յաչն ի տես բոլորի գլխից վեր բարձացրած Երուսաղեմի եպիսկոպոսով), ընդունված չէր հայկական մանրանկարչության մեջ: Չի կարելի հաշվի չառնել նաև հետևյալը. մի շարք տեսարաններ կարող է և չլինելին ձեռագրում ի սկզբանե: Ուշադրություն դարձնենք այն հանգամանքին, որ առաջին փուլերը նկարազարդված են շատ մանրամասնորեն, իսկ սկսած չորրորդ փուլից (այսինքն՝ մոտավորապես հունիսից) մանրանկարները քշանում են: Խոսքը ոչ միայն էջով մեկ, տեքստային և լուսանցքային մանրանկարների մասին է: Ակնհայտ է, որ «մեղավոր» է նաև վերջին փուլերի ծիսական ընթերցվածքների՝ պատկերների համար ոչ այնքան «բարենպաստ» բովանդակությունը, ինչպես առաջին երեքում: Հավանաբար այդ թերթերի որոշ մասը նույնպես կորել է: Բայց այնուամենայնիվ, հիմնական բացատրությունը երևի թե պետք է փնտրել մեկ այլ բանում: Թվում է, որ մանրամասն նկարազար-

դումը «կրճատել» է հենց պատվիրատուն՝ ցանկանալով ձեռագրի ստեղծման ձգձգվող աշխատանքներն արագ ավարտին հասցնել (քանի որ աշխատանքի ծավալը ահռելի էր)։ Հնարավոր է նաև, որ առկա էր մագաղաթե մատյանը շատ ծանր և օգտագործման համար ոչ այնքան պիտանի լինելու վախճ⁶ :

Ճաշոցի մանրանկարները ներկայացնում են Հին Կտակարանի՝ Հնգամատյան, Առակաց, Սողոմոնի Իմաստություն, Մարգարեների գրքերից, չորս Ավետարաններից, Գործք Առաքելոցից, Պողոս առաքյալի քղերից վերցված այն սյուժեները, որոնք հիշատակվում են ընթերցվածքներում:

Գրական աղբյուրների բազմազանությունը Ճաշոցը դարձնում է նկարազարդման համար եզակի և բարդ գիրք։ Բնական է, որ Ճաշոց նկարազարդողները մանրանկարների գաղափար օրինակները ունենալու համար, պետք է դիմեին Աստվածաշնչի և ծիսական ժողովածուների այն գրքերին, որոնք ունեին նկարազարդման ձևավորված համակարգ։ Կ.Վալցմանը, խոսելով հունական ճաշոցների մասին, դրանց նկարազարդման սկզբունքը անվանում է պոլիցիկլիկ, քանզի դրանց մանրանկարների համար գաղափար օրինակ էին ծառայել տարբեր բովանդակության ձեռագրերը և նույնիսկ կոթողային գեղանկարչությունից փոխառնված հորինվածքները⁷ : Հավանաբար նույնանման էր նաև հայկական Ճաշոցի նկարազարդման ձևավորումը։ Տերունական պատկերաշարում հստակորեն երևում է կապը սկզբնաղբյուրի՝ նկարազարդ Ավետարանի հետ։ Այստեղ օգտագործված է հայկական նկարազարդ Զառավետարանի հարուստ փորձը, ինչպես հիմնական տոնական շարքի էջով մեկ մանրանկարներում, այդպես էլ թերթի մեկ հատվածում և լուսանցքներում նարդատիվ (պատմողական) մանրանկարների շարքում:

Ավետարանների նկարազարդման համակարգից են վերցված նաև շքեղազարդ անվանաթերթերը։ Սակայն Ճաշոցի և Զառավետարանի հիմնական Տերունական տոները պատկերով

էջով մեկ մանրանկարների և անվանաթերթերի տիպերի նմանությամբ մեջ չի կարելի չնկատել նաև որոշակի տարբերություններ: Ճաշոցում դրանք ավելի շքեղագարդ էւ հանդիսավոր են (ինչը բնորոշ է նաև հունական ճաշոցներին):

Պահպանված մանրանկարներից մեկի՝ Բարսեղ Մեծի դիմանկարի համար օրինակ է ծառայել սրբապատկերը: Սրբապատկերային հորինվածք է հիշեցնում ոչ միայն հասակով մեկ կանգնած սրբի պատկերման տիպը, այլև մանրանկարը երիզող, լայն, օրնամենտալ շրջանակը, որտեղ օգտագործված է ռելիեֆային տեխնիկա, ասես նմանակելով ոսկերչական դրվագագարդ շրջանակ, որը ևս խոսում է սրբապատկերային նախօրինակի մասին:

Ինչ վերաբերում է հինկտակարանյան մանրանկարներին, ապա դրանց սկզբնաղբյուրները այնքան էլ որոշակի չեն: Թեև հինկտակարանյան որոշ տեսարաններ հաճախ հանդիպում են հայկական քարակոթողների, որմնանկարների և վաղ միջնադարյան մանրանկարների մեջ, մեզ հասած հայկական նկարագարող Աստվածաշնչերի վաղագույն օրինակները թվագրված են XIII դարի երկրորդ կեսով և զարդարված են միայն գրքերի հեղինակների դիմանկարներով՝:

Հնարավոր է, որ լուսանցքային մանրանկարների մի մասի վրա ազդեցություն են բոլել սաղմոսարանների նկարազարդումները, իսկ վարքագրական տեսարանների, նահատակների և սրբերի պատկերների համար օրինակ են ծառայել հայսմավորքները: Սակայն դա չի կարելի հաստատապես պնդել, քանզի XV դարից վաղ նկարազարդված հայկական սաղմոսարաններ և հայսմավորքներ չեն պահպանվել՝:

Մյուս կողմից տալափորություն է ստեղծվում, որ XIII դարի կեսի և երկրորդ կեսի կիլիկյան վարպետները հաճույքով էին ներմուծում մի քանի հինկտակարանային տեսարաններ (ամենից առաջ այնպիսի սյուժեներ, որոնք ուղեկցվում էին շարական-

ների երգեցողությամբ, ինչպես «Հրեաների անցումը Կարմիր ծովով», «Երեք մանուկները հրե հնոցում», «Հովնան մարգարեի պատմություն») եկեղեցում օգտագործվող Սաղմոսարանների, Մաշտոցների, Ծաշոցների նկարազարդման համար¹ :

Այսպիսով, Ծաշոցի նկարազարդման համակարգ մշակելիս հայ մանրանկարիչներն օգտագործել են Աստվածաշնչի տարբեր գրքերի նկարազարդման փորձը, բայց նաև ստեղծել նոր տիպեր ու տարբերակներ:

¹ K. Weitzmann. The Constantinopolitan Lectionary. Morgan 639 // Studies in Art and Literature for Beale da Costa Green. Princeton, 1954, p. 358. Ի դեպ, բյուզանդական վաղագույն Ծաշոցները նկարազարդ չէին (որպեսզի մանրանկարները չշեղեին ընթերցողին), բայց ժամանակի ընթացքում դառնալով ամենահարգի գիրքը՝ պատկերազարդվում էին առանձնահատուկ շքեղությամբ, թեև նախատեսված չէին դիտելու համար, քանի որ դրվում էին խորանում և դուրս էին բերվում միայն փոքր թափոքի ժամանակ, իսկ ընթերցումը կատարվում էր պարզ ընդօրինակությունից: Տես՝ *idem*. Byzantine Book Illumination and Ivories. London, 1980, p. 98.

² Հայկական Ծաշոցի մասին տես՝ F. C. Conibear. *Rituale Armenorum*. Oxford, 1905, Appendix II, p. 507–527, Ch. Renoux. Le codex arménien Jérusalem 121. *Patrologia Orientalis*. t 35/1 et 36/2: Turnhout 1969–1971. Շ. Ռընու, «Ծաշոց» գրքի ծագումն ու զարգացումը // Պատմա-քանասիրական հանդես, 1987, № 2, էջ 28–45, Ֆրանսերենից թարգմանությունը՝ Ա. Բոգոյանի. Le Lectionnaire de Jérusalem en Arménie: Le Çašoc. I. Introduction et liste des manuscrits (par Ch. Renoux. Tournhout, 1989).

³ Շ. Ռընուն ենթադրում է, որ Սահակ կաթողիկոսը, որին ավանդությունը վերագրում է առաջին ծեսերի օրինադրումը, պատահական չի դիմել երուսաղեմյան կարգին. դրանով նա ցանկացել է հակադրել քրիստոնեության մայրաքաղաքի հեղինակությունը հունական և ասորական եկեղեցիների ազդեցությանը:

⁴ Տես՝ B. B. Болотов. Об армянском церковном годе // Христианский Восток, т. I, вып. 3, 1912, с. 267: Ի դեպ, գոյություն ունեւ հայկական ծիսական տարվա բաժանման մեկ այլ՝ չորս փուլանի համակարգ, երբ հիմք էին ընդունվում ոչ թե տոները, այլ պահքերը (դրա վրա իմ ուշադրությունն է հրավիրել արվեստաբան Աստղիկ Ստամբուլյանը):

⁵ Բայց հանդիպակաց Անվանաբերում «Յայտնութեան Տ/եառ/ն մերոյ/ Յ/իսուս/ի» գիրը հուշում է, որ այդտեղ պետք է լինեւ «Սկրտություն» պատկերը:

⁶ Ընդհանրապես Ճաշոցը մեծածավալ գիրք է, Մ.Օրմանյանի բնորոշմամբ «հաստափոր գիրք»: Մ.Օրմանյան. Ծիսական բառարան. Անթիլիաս-Լիբանան, 1992, էջ 153: Ակնհայտ է, որ հենց դրանով է բացատրվում ճաշոցների համեմատաբար հազվադեպ նկարազարդումը և լուսանցքային փոքրիկ պատկերների նախընտրությունը: Նույնը կարելի է ասել և աստվածաշնչերի նկարազարդման մասին:

⁷ K. Weitzmann. The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations // New Testament Manuscript Studies, Chicago, 1950, pp. 151-174; *idem*. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. London, 1971, p. 248.

⁸ Մեզ հասած նկարազարդ Աստվածաշնչերից վաղագույնը՝ 1269 թվականի Երզնկայի Աստվածաշունչն է: Տե՛ս S. Der Nersessian S. La Bible d'Erznka de l'an 1269; Jérusalem # 1925 // Etudes byzantines et arméniennes, Paris, t. I, p. 603.

⁹ *Idem*. Le Psautier arménien illustré // Etudes byzantines et arméniennes, p. 637. Հնարավոր է, որ հայկական ճաշոցների մանրանկարների վրա կարող էին ազդել ոչ միայն հայկական, այլև բյուզանդական սաղմոսարանները:

¹⁰ Մասնավորապես Ճաշոցից վաղ մեզ հասած օրինակներից պետք է նշել Թորոս Ռոսլինի նկարազարդած 1266 թվականի Մաշտոցը:

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆ ՋԱԿՅԱՆ

«ԲՅՈՈՕՂԻՒՆ» ԵՎ ՀԱՅ-ԹՈՒՐԲԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ԱՂԵՐՄՆԵՐԸ

Թուրքական երաժշտությանը նվիրված հետազոտություններում բազմիցս քննարկվել են նրա ծագումն ու ակունքները, նշվել են մասնագիտացված երաժշտարվեստի կազմավորման ու զարգացման խնդրում վճռորոշ դեր խաղացած հզոր մշակութային աղբյուրները՝ հունական, բյուզանդական, իրանական, արաբական, որոնցից յուրաքանչյուրի առաջնության ցուցանիշները տարբեր են այլևայլ հեղինակների մոտ։ Թուրքական քաղաքային երաժշտության երկացանկի ձևավորման գործընթացում բացառիկ ներդրում ունեցող այլազգի գործիչների շարքում կարևորվում են հրեա, հույն, մոլդավացի երաժիշտները։

Որևէ ուսումնասիրության մեջ հայկական ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստը չի արժանացել ուշադրության՝ իբրև մերձավորարևելյան մշակույթի հավասարազոր անդամի, որի հնագույն երաժշտական ավանդույթներից բխող մեղեդիական հարստությունները վճռորոշ դեր են խաղացել հատկապես աշոտական երգաստեղծության զարգացման գործընթացում։ Անշուշտ, Արևմուտքի օտարալեզու գրականության մեջ մեր օրերում ավելի հաճախ են հանդիպում տեղեկություններ հայ երաժիշտների գործունեության մասին Իրանի և Թուրքիայի երաժշտական արվեստներում։ Որքան էլ որ կողմնակալ են դրանց մեկնությունները, ինչպես, օրինակ, իրանական Աղրբեջանի մշակույթում պարսկական ավանդույթի ազդեցության վերաբերյալ, որը XIX դարում գերազանցապես հարստել է հայ երաժիշտների շնորհիվ¹, վերագրելով նրանց միայն կատարողների դերը, այնուամենայնիվ, դրանք օբյեկտիվ իրողության վերաբերյալ փաստեր են,

որոնք հայ երաժիշտների դերի գնահատման ուղղությամբ դրական քայլեր կարելի է համարել:

Ուկրաինացի անվանի երաժշտագետ Կ. Կովիտկան պարզորոշ ձևակերպել է, որ Թուրքիայի քաղաքային երաժշտությունը զարգացել է նաև հայ արվեստի նշանակալից ազդեցության ներքո, բացի դրանից, հայերը XIX դարում և XX դարի սկզբին գրի առնված մի շարք թուրքական երգերի, այսպես կոչված «շարքիների»՝ հեղինակներն են²: Նմանօրինակ մտքերի ենք հանդիպում թուրքական երաժշտության մասնագետ Վ. Ֆելդմանի մոտ. Ստամբուլի հասարակական զվարճատեղիներում և զիշերային ակումբներում ելույթ ունեցած հայ և հույն երաժիշտների շարքում հեղինակը հիշատակում է Անդրյին, Աստիքին, Թադևոսին՝ իբրև քաղաքային երաժշտարվեստի զարգացած ժանրերի՝ շարքիների, փեշրեֆների. սեմայիների ստեղծագործող-կատարողների³: Այդ անունները հաստատագրված են և Ա. Հիսարյանի գրքում⁴, որն ընդգրկում է շուրջ մեկուկես դար ժամանակահատված (1768–1909): Հիշեցնենք, որ այս բնագավառում իրենց լուծման են ներդրել նաև Հ. Լիմոնջյանը, Հ. Ալվազյանը և շատ ու շատ նշանավոր երաժիշտներ, որոնք հեղինակելով, նոտագրելով և հրատարակելով Արևելքի մոնոդիկ երաժշտության նմուշները, գործնականում լուծել են ավանդական երկացանկի հաստատագրման խնդիրը: Որոշ մասնագետների կարծիքով, թեև Թուրքիայում XVII դարում գոյություն է ունեցել նոտագրական համակարգ, գործիքային ժանրերը մեծ ճանաչում են ստացել միայն XIX դարի կեսերից՝ «Համբարձումի նոտագրության տարածման շնորհիվ»⁵:

Հայտնի թուրքագետ Վ. Գորդլիսկին «օզանների»՝ իբրև երգիչ-դաստանչիների հատուկ խավի, առկայությունը սելջուկյան պալատական շրջաններում համարում է հայերից փոխառնված երևույթ⁶:

Իրավացի է Ն. Թահմիզյանի հարցադրումը հայկական մոնոքիաների մի ստվար քանակի հետագա ճակատագրի վերաբերյալ, որ «ոտդակի կամ անոտդակի կերպով ներքաշվել է մերձավորարևելյան արվեստի ընդարձակ խճանկարի մեջ»։ Ըստ հեղինակի, գործընթացը սկսվել է XII դարում և աստիճանաբար խորացել հետագա հարյուրամյակներում⁷ :

Մեր ձեռքի տակ եղած նորահայտ փաստագրական տվյալները, XIX–XX դարերում տարբեր ժամանակափուլերում կատարված ձայնագրություններն ու դաշտային աշխատանքների ընթացքում կուտակված նյութերը գալիս են համալրելու և հաստատելու հայ աշուղների և սագանդարների խոշոր ափանդը Իրանի, Թուրքիայի և Անդրկովկասի էպիկական երգաստեղծության բնագավառում, մինչ նրանց հեղինակած մեղեդիներն այսօր էլ շարունակում են անհեղինակ և անթարույց կենցաղավալել խնդրո առարկա տարածքի աշուղական արվեստում⁸ : Հետագոտությունների արդյունքում ակնհայտ է դառնում, որ թուրքական ժողովրդական երգերի բազմաթիվ ժողովածուներում ընդգրկված թուրքի և շարքի կոչվող մեղեդիների մի մասն էլ հայկական միջնադարյան հոգևոր մեղեդիների, տաղերի, զանգերի թուրքերենի վերածված տարբերակներն են։ Չափազանց բնութագրական է, որ ներքաշվելով թուրքական ժողովրդական երաժշտության ոլորտը, հայկական մոնոքիաների ռիթմաչափական և հուզական-արտահայտչական բնութագրերը ժանրային-գործառնական ու բովանդակային փոխակերպումների են ենթարկվել, սակայն ձայնակարգն ու մեղեդային գծագրերը գրեթե անփոփոխ են։ Յայտուն օրինակներից է «Vardar ovasi» թյուրքուն, որ Մ. Այրիվանեցու «Սիրտ իմ սասանի» զանգի նմանակն է⁹ : Այս ցավոք երևույթը, որ խոր արմատներ և բացատրություն ունի Մերձավոր Արևելքի տարբեր երկրներում ստեղծագործող հայ երաժիշտների պատմական ճակատագրի առանձնահատկություններում, անդարձելիորեն բացատրական դեր է կատարել այդ երաժիշտնե-

րի ստեղծագործության ազգային ակունքների գնահատման խնդրում:

Աշոտական ամենատարածված սիրավեպ-դաստանների, հատկապես «Զյոռօղլի» հերոսական ասքի քննությունը թույլ է տալիս նոր հարթության վրա հիմնավորել հայ-թուրքական երաժշտական աղերսների «գոյությունը»:

Զյոռօղլին աշոտական սերունդների ժառանգական ամունքի սիրված թեմաներից է: Էպիկական ասքի ժողովրդականության բարձր ցուցանիշը պայմանավորված է երկի սոցիալական բովանդակությամբ, հերոսի արտառոց նկարագրով և այն պատմական իրադրությամբ, որի համատեքստում հերոսի գործն ու վարքը վերաճել են լեգենդի, փոխակերպվել առասպելի ու հիմք հանդիսացել բազմաթիվ ազգային տարբերակների ձևավորման համար:

Զյոռօղլու վերաբերյալ պահպանված ամենավաղ տեղեկությունները գտնում ենք հայ հեղինակների վկայություններում: Թե՛ աղբրեջանցի, թե՛ թուրք և այլազգի մասնագետները դաստանի ծագման ժամանակաշրջանն ու հերոսի պատմական անձնավորություն լինելը փաստարկելիս դիմում են XVII դարի հայ պատմագիր Առաքել Դավրիժեցուն¹⁰, որն ըստ ամենայնի, Զյոռօղլու ժամանակակիցն է եղել, և XVIII դարի քաղաքական գործիչ Էլիաս Մուշեղյանին՝ իբրև առաջին և միակ հավաստի աղբյուրների¹¹:

Բանասեր-աշոտագետ Շ. Գրիգորյանը, ի մի բերելով Զյոռօղլու հետ կապված փաստագրական նյութը, հենվելով հայ գրականության մեծերի՝ Խ.Աբովյանի, Ռ. Պատկանյանի, Ղ. Ադալանի դատողությունների, փաստարկների, ինչպես նաև Զյոռօղլու մասին գրած նրանց ստեղծագործությունների վրա, այն համոզմունքն է հայտնում, որ Զյոռօղլին հավասարապես կարող էր և հայ լինել¹²:

Անկախ իր ծագումնաբանական արմատներից և հերոսի ազգային պատկանելության խնդրից, թե՛ բանահյուսական, թե՛ ժողովրդամասնագիտացված արվեստի մակարդակներում այն գոյատևել է ավանդական երգախառն պատմությունների ձևով, որոնց երաժշտական լեզուն խառնախմբված է եղել ոչ միայն հայ ժողովրդական և գոսանաաշուղական մեղեդային մտածողության վրա, այլև ընդհանուր արևելյան ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի կանոնակարգված մեղեդիական ֆոնդի, որի ամենաակտիվ կերտողներն են եղել դարձյալ հայ աշուղներն ու գործիքահարները^{1 3} : Նրանց ստեղծած երգերից լավագույնները յուրատեսակ լեյտմոտիվներ են դարձել Զյոռօղլի վիպերգով աշուղների համար: Հայ կոմպոզիտորները նույնպես մշակել և հրատարակել են այդ մեղեդիները, որոնք նյութ են դարձել նաև կինոարվեստի բնագավառում ստեղծված ազգային ֆիլմերի, մասնավորապես, հանրահայտ «Պեպո»-ի համար, որի երաժշտությունը գրել է Ա. Խաչատրյանը: Սոցիալական անհավասարության ու մարդկային անարդարության դեմ ընդվզող Պեպոյի ոգու և զգացմունքների համահունչ արտահայտությունն է դարձել Զյոռօղլուն նվիրված ձոներգը, որով ավարտվում է Գ. Սունդուկյանի համանուն պիեսի դարասկզբին կատարված էկրանավորումը:

Ուսումնասիրված նյութը հնարավորություն է տալիս դիտարկել վերոհիշյալ տարածքում կենցաղավարող Զյոռօղլու տարբերակներն իբրև ծագումնաբանորեն մոտ և միևնույն աղբյուրից սերող վարկածներ, որոնց միջուկը ձևավորվել է պատմական Հայաստանի Կարս-Էրզրում մահանգներում. այստեղ են կատարվել ասքի առաջին ձայնագրությունները: Հետևաբար, հիշյալ տարածաշրջանում հաստատագրված նյութը, որ ամենա հինն է, արտացոլում է ժամանակի երաժշտաէպիկական մտածողության ավանդույթները^{1 4} : Ընդհանուր առմամբ «Զյոռօղլի» դաստանը կենցաղավարում է իրար հետ սյուժետային փոխկա-

պակցվածություն չունեցող պատումների ձևով, որոնք կատարվում են երաժշտաբանաստեղծական հատվածներով մեջընդմիջվող պատմողական՝ արձակ կամ չափածո մասերով: Այդ դրվագների թիվը և վերնագրերը չեն համընկնում նշված մշակույթներում, սակայն բովանդակային առումով դրանք մոտ են միմյանց: Ավանդական վիպերգության զարգացման գործընթացում աստիճանաբար սղվել են երկրորդական մոտիվներն ու մանրամասները, սակայն ասքի ընդհանուր կադասյարը, որի միջուկն են կազմում երաժշտաբանաստեղծական առավել բնութագրական ու կարևոր դրվագները՝ Զոռոդլու պատանեկությունն ու Ղռաթ ձիու ծնունդը, նրա արշավանքներն ու սիրային արկածները, մնացել է հաստատուն: Զոռոդլու դաստանին կից հայտնի երգերի թվարկումն իսկ՝ Զոռոդլին ջադացյան, Զոռոդլի ջանգի (ռազմասեր), Զոռոդլի գյոզալլամա, Աջամ (պարսիկ, իրանցի) Զոռոդլի և ալլն, վկայում է, որ տվյալ երաժշտապատմողական ասքի հիմքում ընկած է վառ մեղեդային նկարագիր ունեցող համակարգ: Բոլոր նշված մշակույթներում առկա են տեքստի երգային և ասերգային մեկնաբանությունները, տիպականացված և հաստատուն մեղեդիները, որոշակի տաղաչափական ձևերի կիրառությունը, ընդհանուր և հանրահայտ մեղեդիների լայն կենցաղավարումը, որոնց բնութագրական հատկանիշներն աննշան փոփոխություններով պահպանված են ասքի հիմնական դրվագներում: Մեզ հաջողվել է հայտնաբերել Զոռոդլու ասքին պատկանող մի շարք ավանդական մեղեդիներ, որոնք տարածված են եղել Իրանում, Թուրքիայում, Հայաստանում և Ադրբեջանում. դրանցից հնագույնները գրառվել են 1830-ական թվականներին⁵:

Համեմատական քննությունից պարզվում է, որ գործ ունենք ռիթմահնտոնացիոն կայուն հիմք ունեցող մի մեղեդային մոդելի հետ, որն իր առաջին հաստատագրումից առ այսօր պահպանվել է տարբեր ազգերի աշուղների բազմաթիվ սերունդների արվեստում (տե՛ս նոտային օրինակները): Այդ հաստատուն ռիթմամե-

դեղային դարձվածքը, որ գրեթե բոլոր նմուշներում խարսխված է սեպտիմայի վրա, առանձնահատուկ կոչական-հերոսական երանգավորում է տալիս ավանդական մեղեդուն։ Հարկ է նշել, որ աշոտական երգերին առանձնապես բնորոշ չէ մեծ ձայնածավալը և, այս առումով, Զյոռօղլու մեղեդիները՝ իրենց հաստատուն հուզական-էլեմջային ու չափակշռության գծագրերով, արևելյան սիրավեպային երաժշտական գրականության եզակի նմուշներից են։ Ավանդական նյութի պահպանման և ավարտուն-արտահայտիչ մեկնաբանության արժեքավոր օրինակներ են Ա. Քոչարյանի և Ս. Ռուստամովի Զյոռօղլու ձայնագրությունները՝ անվանի հայ աշուտներ Գրիգորի և Ավագի կատարումներից։ Դրանց ռիթմամեղեդային գծագրերի նույնականությունը թույլ է տալիս խոսել ազգային լեզվաոճի դրսևորման մասին՝ անկախ գրական տեքստի լեզվական տարբերությունից^{1 6}։ Այս արխետիպային մոդելի իմմանենտ հատկությունների հետագա բացահայտումը հանկարծաբանական արվեստին բնորոշ մասնատման և հանգածների կիրառման միջոցով յուրաքանչյուր երաժշտաբանաստեղծական դրվագի կամ առանձին բնութագրական մեղեդու կառույցների մակարդակներում դառնում է տվյալ կատարման ավանդական և անհատական հայտը։ Ուսումնասիրվող երգերի, ինչպես և սազի նվագակցության սկզբնական, միջին և եզրափակիչ հատվածներում հանդիպող ռիթմամեղեդիական դարձվածքները էապես նման են միմյանց. սակայն տարբերվում են այդ տիպականացված դարձվածքների հետագա ծավալման սկզբունքները։ Սկսվելով ասերգային տիպի մեղեդիներին համոտի բարձր սեպտիմային կետից, հիշյալ դարձվածքները հայկական նմուշներում զարգանում են երգային մտածողության օրենքներով ու էլեմենտում հայ զեղջկական ու ժողովրդապոֆեսիոնալ մեղեդիներին բնորոշ եզրափակիչ ձևությամբ։ Մինչդեռ թուրքալեզու տարբերակներում հիմնականում զերիշխում է ասերգային լեզվաոճը։

Նվագարանի ու ձայնի ոճական ներդաշնակությունը բնորոշ է հայկական տարբերակներին: Թուրքական նմուշներում ոճական հակադրության սկզբունքն է գործում: Գործիք-ձայն համադրական սկզբունքն առկա է Քյոռոզլու երգային բնույթի այն թուրքական և ադրբեջանական տարբերակներում, որոնց գրական-բանաստեղծական տեքստերը երկլեզու են՝ երբեմն տեղական բացականչություններով հագեցած և քիչ իմաստային բաներ պարունակող թուրքախառն հայերեն: Նման տեքստերով առանձնապես հագեցած է ադրբեջանցի երաժշտագետ Տ. Մամեդովի աշխատությունը, որտեղ ընդգրկված են Քյոռոզլու թուրքական և ադրբեջանական մի շարք երգեր^{1 7}: Սակայն հիշյալ համագամները, թերևս, անփութորեն վրիպել է հեղինակի ուշադրությունից, թեև հրատարակության առաջաբանում նշվում է, որ ձայնագրություններն արվել են նաև Հայաստանի տարածքում: Ուշագրավն այն է, որ հատկապես Ղռաթին՝ Քյոռոզլու անբաժան «ընկերոջը» վերաբերող տեքստերն են ներծծված ընդհանուր արևելյան բացականչություններով և հայերեն բառերով: Հատկապես այս տեքստերում են նվագարկվում քնարական-երգային բնույթ ունեցող ռիթմաինտոնացիոն ձևայինները, որոնք մեծ ընդհանրություն ունեն հայկական օրինակների և հայ մոնոդիկ երաժշտության այլ ժանրային ձևերի հետ^{1 8}:

Ուսումնասիրված նյութը փաստացի հաստատում է, որ «Քյոռոզլու» հայերեն երգերն այնքան ճանաչված են եղել Անդրկովկասում ու Թուրքիայում, որ նույնիսկ ժամանակի ու սոցիալ-քաղաքական իրավիճակի փոփոխության պայմաններում, առավաղված ու վերանվանված շարունակել են զոյատևել ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի երկացանկում: Այդ երգերի հուզական-արտահայտչական չափագծերն այնքան ցայտուն և ազդեցիկ են եղել, որ կատարողները ձգտել են վերարտադրել ավանդական երաժշտական մոդելը՝ երբեմն անտեսելով գրական տեքստի լեզվական համասեռությունը: Խոսքը, անշուշտ, չի վե-

րաբերվում պարսկերեն ու թուրքերեն զանազան բառերի, ալեգորիկ արտահայտությունների ու խորհրդանշական պատկերների օգտագործմանը, որ աշուղական արվեստի կրոնափիլիսոփայական հիմքն ու սուֆիական միստիցիզմի ազդեցությունը վկայող պարագաներ են:

Հիմքեր ունենք հաստատելու, որ «Բյոռօղլին» միակ օրինակը չէ, որ ապացուցում է թուրքական երաժշտաէպիկական ավանդույթի զարգացման գործում հայ աշուղների անժխտելի վաստակը¹⁹: Օտար աղբյուրներում զետեղված և միակողմանի մեկնաբանվող փաստագրական և երաժշտական նյութերի համալիր ուսումնասիրությամբ և հրապարակմամբ հնարավոր ենք համարում ուղիներ հարթել Մերձավոր Արևելքի երաժշտարվեստին նվիրված աշխատություններում հանիրավի լռության մատնված հայկական երաժշտական ավանդույթի պատմական դերի ճանաչման և կարևորման համար:

Բյոռօղլին՝ շաղացական
(Ա. Բոչարյան)

Այ Բյոռ - օղ - լի, ջա՛ն Բյոռ-օղ-լի, Այ Բյոռ-օղ-լի, ջա՛ն Բյոռօղ-լի,
Էեզ խա-բեց Զամ - զան Բյոռ-ոօղ - լի, հայ՛, հայ՛, հայ...,
Բայց որ դա-ռել ես ջա - դաց-պան, Կան - չիր թող զա դան Բյոռ - օղ-լի
ջան, ջան Բյոռ-օղ-լի ջա՛ն ջան Բյոռ-ոօղ - լի::

(ប. វិស័យសេវា)



Քյոռուզլի
(Տ. Մամեդով)



¹ St'u Azerbaijan: Musique Traditionnelle. Recording Reviews, recordings and accompanying notes by Jean During // *Ethnomusicology*, 1992, vol. 36, # 2:

К. Квитка. Избранные труды. В 2-х томах, т. 1, М., 1971, с. 336–348.

³ Տե՛ս *W. Feldman*. Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire // *Asian Music*, 1990, vol. 22, # 1, pp. 76–77: Ի դեպ, հիշյալ ժանրերի երաժշտական նկարագրի ժամանակ նշվում են տարբեր արևելյան ազգերի՝ զնչուների, արաբների, պարսիկների երաժշտությանը բնորոշ ռիթմա-մեղեդիական հատկանիշներ: Իր ամբողջության մեջ այդ երկացանկի կազմավորման առանձնահատկությունները համադրելի են ռաբիսի որոշ դրսևորումներին՝ իբրև բազմամշակութային, խալաթադետ և սոցիալական շեշտված կողմնորոշում ունեցող և այլ երաժշտական միջավայրում ձևավորված երևույթի:

Տես Ա. Հիսարլեան, Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնը երաժիշտ ազգայնոց, 1769—1909, Կ. Պոլիս, 1914:

W. Feldman. Op. cit., p. 88.

⁶ Տե՛ս *В. Гордлевский*. Происхождение османского «узан» // Научные труды института народов Востока. М., 1930:

⁷ Տե՛ս *Н. Тагмизян*. Музыкальная культура Армении и ее связи с Востоком // Музыка народов Азии и Африки. М., 1986, с. 77—87. Տեղին է մեջ բերել նաև Շ. Նարդունու կարծիքը՝ «Ապագա երաժշտագետին կմնա լուծել երաժշտական երանգները՝ ճշտելու համար Անատոլու կոչված երկրամասի ժողովուրդներին յուրաքանչյուրի նպաստը, առանց խաբվելու բառերուն ազգութենեն» (*Շ. Նարդունի*, Յակոբոս Այվազեան երաժշտապետ, Փարիզ, 1958, էջ 89):

⁸ Մերձավորարևելյան էպիկական երգարվեստում տարածված «հավա արմանի» անունը կրող մեղեդիների առկայությունն ասվածի վկայություններից է, իսկ դրանց ուսումնասիրումը ի հայտ է բերում հիշյալ մեղեդիների սերտ աղետները հայկական մոնոդիայի ամենատարբեր ժանրային տարատեսակների հետ:

⁹ Տե՛ս *Halk Türküleri, İstanbul, 1929:*

¹⁰ Տե՛ս Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցոյ. Վաղարշապատ, 1896:

¹¹ Իրանի հայտնի վաճառական Էլիաս Մուշեղյանը ժամանակի նշանավոր դերբերից է եղել, որ շահի կողմից գործուղվել է Ռուսաստան և Աստրախանում ձերբակալվել որպես գաղտնի քաղաքական գործակալ: Նրա արխիվային գործի մեջ հայտնաբերվել է 1721 թվականով թվագրված մի երգարան, որ պարունակում է Զյոռօղլուն վերաբերող տվյալներ, ինչպես և բուն ասքը՝ հայատառ թուրքերեն երգերով: Տե՛ս *Զյոռ-օղլի*, Ժողովրդական վիպասանություն, էջ 11—12:

¹² Տե՛ս Աշոտ Ղարիբ և մյուս սիրավեպերի հրատարակության 1-ին հատորի համար Շ. Գրիգորյանի գրած առաջաբանը և ծանոթագրությունները. Երևան, 1992: Հիշատակելի են և Խ. Աբովյանի խոսքերը Զյոռօղլու ծագման կապակցությամբ. «Լավ գիտեի, որ թե օսմանվի, թե ղզբաշի երկրում ինչքան էնպես երևելի, խելոք հունարով մարդ են եղել, ինչքան խանի, շահի, սուլթանի դռներին սիրական աշոտ, լավ խաղ ասող, ոտանավոր շինող մարդ են եղել, շատերը հայ են: Սենակ Զեշիշ-օղլին, Բոռ-օղլին, բավական են, որ ասածս սուտ չի դուրս գա» (*Խ. Աբովյան*, Երկեր, 1984, Առաջաբան, էջ 7): Ղ. Աղայանը նշում է, որ, ըստ ավանդության, Ռուշանի հայրը քյոո չի եղել, այլ խոր կամ խոո՝ Խորխոռունյաց ցեղից, որը ավագակ դառնալով՝ խառնվել է ջալալիներին և համարվել բուրդ կամ բուրբմեն: Խոռ անունը հետագայում փոխակերպվել է Բոռի, որտեղից էլ սկսվել է ավանդապատումը (տե՛ս Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, 1962, էջ 100):

¹³ Տե՛ս *L. Երևցակյան*, Հայ մուղամաթիստները և նրանց դերը արևելյան երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1982, № 2, էջ 44–53:

¹⁴ Եվրոպացի տեքստաբան-բանագետների ծայնագրած նյութի ամբողջական համեմատական ուսումնասիրությունը վկայում է, որ ամենահին տեքստերում ավելի հաճախ են հիշատակվում Իրանի և պատմական Հայաստանի տեղանունները, մինչդեռ ավելի ուշ շրջանի տեքստերում (գերագանցապես XX դարի) գերակշռում են թուրքական բաղադրների անունները: Տե՛ս *W. Eberhard. Minstrel Tales from Southeastern Turkey*, University of California, 1955, p. 48:

¹⁵ Տե՛ս *A. Chodzko. Specimens of the Popular Poetry of Persia as Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou. The Bandit Minstrel of Northern Persia*. London, 1842, reprinted – New York, 1971:

¹⁶ Աշուղ Ավագի Քյոռողլու կատարումները Է. Էդարովայի գրքում ներկայացված են իբրև ադրբեջանական երաժշտության նմուշներ (տե՛ս Յ. *Эльгарова. Искусство ашугов Азербайджана*. Баку, 1984): Աշուղական արվեստում չափանմուշ դարձած այս մեղեդին է ընկած Ա. Խաչատրյանի և Ս. Մազմանյանի մշակած Քյոռողլու հանրահայտ երգերում:

¹⁷ Տե՛ս *T. Мамегов. Песни Кероглу*. Баку, 1984.

¹⁸ XIX–XX դարերում հայ անվանի երաժշտագետներ Ա. Բրուտյանի, Սպ. Մելիքյանի, Զ. Քոչմարյանի և այլոց գրառած նյութերը վկայում են հիշյալ երգերի համատարած կենցաղավարումը Հայաստանում:

¹⁹ Այս խնդրին վերաբերող նյութերը ներկայացված են մեր՝ «Աշուղական սիրավեպը հայ-արևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում» (Երևան, 2004) դոկտորական ատենախոսության մեջ, որի ձեռագիրը պատրաստվում է հրատարակության:

ԶԱՎԵՆ ԹԱԳԱԿՉՅԱՆ

«ՀԱՅ ԵՐԿՐԱԳՈՐԾԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐ»
ՀԱՄԱՀԱՎԱԶ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆ ՀՈՌՈՎԵԼՆԵՐԻ
ԻՆԴԵՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՌՁ

Երկրագործական աշխատանքային երգերը՝ հոռովելներն իրենց արմատներով սերտորեն կապված են հայոց վաղնջական անցյալի՝ հողի պաշտամունքի ծիսական համակարգերի հետ:

Պահպանելով իրենց բնորոշ հատկանիշները (ելևէջակարգ, չափակշռույթ) և բանահյուսական շարահարության հետ դրանց միաձուլյ կերտվածքների վերնաշենքային դրսևորումները՝ հոռովելներն աղերսվում են հայ հողևոր երգարվեստի վեհանիստ կառույցներին: Խնդրի խորագին ուսումնասիրությունից Կոմիտասը եզրակացրեց, որ հողևոր և ժողովրդական երգերի՝ այդ թվում նաև հոռովելների միջև կապը կարելի է որակել որպես արյունակցական (քույր և եղբոր) հարաբերություն¹: Նույն ակունքից ծնունդ առած, դարեր շարունակ կողք կողքի գոյատևած հողևորն ու ժողովրդականն իրենց ինքնության յուրօրինակ դրսևորումները կադապարելիս՝ միմյանցից փոխազդվել ու հարստացել են, որն առավել ընդգծվում է հոռովելների պարագային: Նրանց հատկանիշների նմանության ու տարբերությունների ստուգաբանումը առանձին ծավալուն ուսումնասիրության է կարոտում: Ներկա աշխատության շրջանակներից դուրս լինելով, դրանց կանդրադառնանք մեկ այլ առիթով:

Հոռովելները, որպես հայ ավանդական երաժշտարվեստի մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող տեսակ, մշտապես եղել են երաժիշտ-բանահավաքների ուշադրության առանցքում: Յավոր, մինչ այժմ հրատարակված նոտագիր նմուշները դրա ապացույցը չեն կարող հանդիսանալ, քանի որ Զր. Զուռնայանից մինչև մեր օրերը, հոռովելների մեխանիկական ձայնագրություններից

շատերը, հրատարակված չլինելու պատճառով, մասնագիտական տեսադաշտից դուրս են մնացել: Պատկերն ավելի պարզ դարձնելու համար՝ խնդիրը փոքր-ինչ մանրամասնենք:

Հոռովելների առաջին նոտագիր տեքստերը XIX դարավերջին և XX դարասկզբին գրի է առել Կոմիտասը: Այնուհետև, կոմիտասյան լսողությամբ գրառած, ներկայումս հրատարակված 29 օրինակին հավելվեց նաև Սպ. Մելիքյանի, Ա. Բոչարյանի և այլոց մեխանիկական ձայնագրություններից վերծանված 12 նմուշի հրատարակությունը: Համահավաք ժողովածու կազմելիս, պատկերը հնարավորինս ամբողջացնելու նպատակով, հարկ էր հրապարակում եղած հիշյալ նմուշներին հավելել ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ ձայնադարանի ֆոնդերում պահվող 90 օրինակից գեղարվեստական, ինչպես նաև մասնագիտական հետաքրքրություն ներկայացնող 77-ը: Վերջիններս ձայնագրվել են 1920-ական քվականներից առ այսօր Բր. Բուշնարյանի, Ա. Բոչարյանի, Ռ. Աթայանի, Մ. Մուրադյանի, Հ. Գրքաշարյանի, Զ. Թազակչյանի, Հ. Պիկիչյանի և այլոց գիտարշավների ժամանակ: Ի դեպ, հրատարակվելու պարագային, այն, որպես մեկ ամբողջական երգատեսակ ներկայացնող քեմատիկ համահավաք ժողովածու, մեզանում առաջինը կլինի: Նշենք, որ ԱԻ ձայնադարանից բացի հոռովելների տասնյակ նմուշներ ամբարված են Կոմիտասի անվան երաժշտանոցի Ժողովրդական երաժշտության ամբիոնի ձայնադարանում, ինչպես նաև առանձին անձանց մասնավոր հավաքածուներում, որոնցից, սակայն, օգտվելու իրավասությունը չունենալով, ստիպված ենք եղել բավարարվել ԱԻ ձայնադարանի նյութերով:

Մեր կողմից կազմված համահավաք ժողովածուում ներժանրային բաժանումից զատ (գութաներգ, սալլերգ, կալի, տափանի երգեր), յուրաքանչյուր խմբի ներսում նմուշները խմբավորելիս կարևորել ենք նրանց ձայնակարգային հատկանիշները: Նասակարգմանը հստակություն հաղորդելու նպատակով՝ հա-

ջորդական կարգի մեջ, միմյանցից զատվել են նաև նույն հենքն ունեցող միաձայնակարգ և բազմաձայնակարգ նմուշները: Հետագա ուսումնասիրությունների համար կարևորվող վարչատարածքային պատկանելության տվյալները ժողովածուում արժարժվել են, ինչպես վերջնամասում զետեղված առանձին ցանկով, այնպես էլ ծանոթագրություններ բաժնում՝ յուրաքանչյուր նմուշի անձնագրային տվյալները ներկայացնելիս: Որպես հավելված ժողովածուին են կցվել քաղաքային ժողովրդական երգարվեստում, ինչպես նաև աշուղական ստեղծագործության մեջ տեղ գտած հայ հողագործի աշխատանքն ու արդար վաստակը գովերգող, նաև գութաներգերի հետ առնչվող երգային նմուշներ:

Ժողովածուի 130 օրինակները հանգամանալից ուսումնասիրելիս կարևոր նկատվեց պարզել դրանց ինքնության՝ ֆուլկլորային հավաստի նմուշ լինելու հետ կապված մի քանի վիճահարույց խնդիր:

• Շշգրտելու անհրաժեշտություն ունի, ընդհանրապես, ժանր եզրի դիֆերենցումը: Երաժշտագիտության մեջ բազմիցս չարժեքված այս գերխնդիրը² (Լ. Մազել, Վ. Յուկերման, Բ. Ասաֆև, Հ. Բեսսելեր, Ա. Սոխոր և այլք) դեռևս հստակեցված չէ: Երաժշտագիտական պրակտիկայում, կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը դասակարգելիս, որպես առաջնակարգ ժանրային խոշոր կառույցներ, սահմանազատվել է օպերան օրատորիայից, օպերա-բալետը՝ բալետից, սիմֆոնիան՝ սիմֆոնիկ մանրանվագներից և այլն, որտեղ կարևորվել են ինչպես կատարման միջոցները, այդ թվում նվագարանների տեսականին ու խմբաքանակը, այնպես էլ ստեղծագործության ծավալն ու կառուցողական մի շարք այլ հատկանիշներ: Բազում տարիների բովով անցնելով՝ դրանցում հստակեցվել ու հաստատագրվել է յուրաքանչյուրի սահմանումը, դիֆերենցվել են ներժանրային դասերը: Օրինակ, օպերան տրոհվել է կոմիկականի (բուֆֆ), դրամատիկականի (սերիա), երգ-խոսքայինի (գինգզայի) և այլն: Այս հար-

ցում, զուտ կառուցվածքային հատկանիշների կողքին, առանց-
քային նշանակություն է ստացել ինչպես երկերի գեղարվեստա-
կան ընդհանուր ուղղվածությունը, այնպես էլ գրական հիմքի ու
բովանդակության հետ առնչվող մի շարք խնդիրներ: Այսուհան-
դերձ, հաճախ որևէ երաժշտական ստեղծագործության ժանրա-
յին նկարագիրը սահմանելիս՝ տեսաբան-երաժշտագետների
աշխատությունների մեջ հանդիպում ենք իրարամերժ տեսա-
կետների, որն էլ խառնաշփոթ է առաջացնում: Դրա հետևանքով,
առ այսօր դասական երաժշտության բնագավառում ժանր հաս-
կացությունն իր վերջնական, հստակ սահմանումը դեռևս չի
ստացել:

Ավանդական երաժշտարվեստի բնագավառում ևս ժանր
հասկացությունն իր հանգուցալուծմանն է սպասում: Պատճառը,
նույնպես, տեսակետների առանցքային տարբերություններն են:
Այստեղ խաչաձևվում են զուտ երաժշտագիտական հայեցա-
կարգերը պատմա-բանասիրականի, ստրուկտուրալ-սխեմատի-
կը՝ թեմատիկ-բովանդակայինի հետ և այլն: Նկատի ունենալով
այս ամենը՝ փորձենք ներկայացնել ժանրի մեր ըմբռնումը հոռո-
վելների օրինակով, որտեղ, նկատի ունենալով մեզ հայտնի տա-
րակարծությունները, աշխատել ենք հարցը լուսաբանել բոլոր
հնարավոր կտրվածքներով:

1. Հռոտվելները հողագործի աշխատանքային երգեր են և
ինչպես հայ ավանդական երաժշտարվեստի շատ ժանրեր, հնա-
գույն ժամանակներում գոյացած տեսակների շարքին են պատ-
կանում: Ծնունդ առնելով Հայաստանում հնագույն շրջանում և
ձևավորվելով գյուղացու առօրյա կենցաղում, նրանք իրենց կեն-
սունակությունը պահպանել են ընդհուպ մինչև XX դարի 40-
50-ական թվականները: Թեպետ վերջին 50 տարիներին, տեխ-
նիկական վերազինման հետևանքով, գութանը դուրս մղվեց կի-
րառությունից, սակայն գութաներզը, սալերզն ու տափանի, կա-
լի երգերը մեր օրերում էլ շարունակում են վառ մնալ տարեցների

հիշողության մեջ ու ներկայանում են որպես հնագույն անցյալի կենդանի վկաներ: Ասածի ապացույցը 1990–1998 թվականներին Վայոց ձորի մարզում կազմակերպված գիտառչալների ընթացքում մեր գրանցած 20-ից ավելի հոռովելների ծայնագրություններն են՝:

2. Հոռովելների գոյացման հիմքը երկրագործական-ձիսական է⁴, որը հիմնականում բացահայտվում է նրանց խոսքային բովանդակության, ինչպես և բանաստեղծների կողմից տված բազմաթիվ վկայությունների միջոցով:

3. Հոռովելները հողը հերկելու գործընթացի համատեքստի առանցքային մասերից են, կապում են ձիսակարգի բաղադրիչները միմյանց, իմաստավորում ու ամբողջացնում են դրանցից յուրաքանչյուրը:

4. Հոռովելների, որպես երգատեսակ դիֆերենցելով խնդրում կարևորվում են կադապարման գործոնների՝ բանաստեղծական խոսքի, եղանակավորման և դրանց միաձուլումը՝ հանդիսացող երաժշտախոսքային գոյացումների տիպային հատկանիշները:

Տանք հատկանիշների հսկիրճ նկարագիրը:

Խոսքային տեքստը կազմված է կենցաղային մանրամասներ ներկայացնող ազատ շարադրանքի ինչպես զուտ խոսքային գոյացումներից, այնպես էլ երաժշտախոսքային ամբողջություն կազմող կանչերից, անասուններին ու գութանավորներին ուղղված հորդոր-փաղաքշանք արտահայտող կրկներգ-կրկնակներից ու Բարձրային հղված աղոթք-խնդրանքից, բնությունը, աշխատանքի գործընթացն ու գյուղացու առօրյա կենցաղն արտացոլող երաժշտախոսքային հիմնատողերից: Հանպատրաստից շարահարությամբ, դրանք իրենց շարունակական կարգի մեջ ազատ են ու չունեն հաստատագրված հաջորդականություն՝ միմյանց շղթայվում են մեկը մյուսով սլաքմանավորված տրամաբանությամբ:

Հոռովելների խոսքային կառույցներն ունեն ինչպես ազատ, այնպես էլ՝ չափածո կերտվածք: Երկու դեպքում էլ տեքստն ամբողջությամբ կազմող տողերի վերածելու (բառխար-ի ենթարկելու) հանգամանքը խստագույնս բխում է եղանակավորումից՝ երաժշտական մտքի ավարտուն ամբողջական կառույցների հետ խոսքերի սերտաճից:

Եղանակավորման առումով հոռովելները, ինչպես և խոսքային բաղադրիչները, տրոհվում են կանչերի, կրկնակ-կրկներգերի և հիմնատողային կառույցների:

Որպես կանչերի տիպային հատկանիշ, հո, հե, հա, ել և այլ նմանօրինակ 3–5 և ավելի բացականչություններից կազմված կառույցը, մեծավ մասամբ, ուղղորդվում է միմյանց կապակցված երկու տարակերպ եղանակավորում ունեցող շարադրածներով: Դրանցից առաջինը սկիզբ է առնում մեղեդու ձայնակարգի հիմնաձայնից հնգյակ, վեցյակ կամ յոթյակ վեր հնչյուններից, որոնք ըստ վանկերի քանակի, միմյանցից անջատ, հաճախ հնչյունազարդված, առավելապես երկար տևողությամբ ելևէջապատում ունեն: Երկրորդ շարադրածնր բնորոշվում է մինչև հիմնաձայն թավալվող, ըստ վանկերի տրոհակվող, ձայնախաղերով հարուստ աստիճանական վարընթաց ելևէջակարգով, որտեղ աստիճաններից յուրաքանչյուրը մեղեդու շարադրանքի տրամաբանական հանգույցը լինելով, երկար, ընդգծված տևողություն է ունենում: Վերջին հանգուցակապը, որ մեծավ մասամբ եզերվում է հիմնահնչյունով, տևողությամբ գերազանցում է նախորդներին, իր գեղերգված կրկնություններով ամրագրվում և հնչում որպես կանչ կառույցի ավարտ:

Նման կանչի բնորոշ օրինակ կարող է ծառայել Զ. Զուռնարյանի 1927 թվականին Սյունիքի մարզի Խնձորեսկ գյուղում ձայնագրած «Հո, հո, հո...» հոռովելի սկզբնավորող երաժշտական պարբերությունը:

♩ = 138



Հո, ևո, հո, ևո, հո... հո...

Տես ի՞նչ ժա-նա-նակ ա, ա-րա ևո, յա.

ևո, ևո, ևո... Բա-շիք, Սի-րա-նու, է-հե,

քա-շիք, Սի-րա-նու, է-հե,

ևո, ևո, ևո-ո-ևո, ևո... չո, ու-րա

ևո, ևո...

Ինչպես կանչերում, այնպես էլ բանահյուսական խոսքի մյուս՝ կրկնակ-կրկներգային և հիմնատողային կառույցներում, եղանակավորման ընթացքն ազատ չափակչությունի։ Դրանք բխում են հողը հերկելու միալար՝ չափական պարբերականությամբ զերծ աշխատանքի բնության, մասամբ՝ կապված են հողովելների հոսկարծաբանական կերտվածքի յուրահատկությունների հետ։ Ելե՛ջակարգման մեջ նշված կառույցներից յուրաքանչյուրն իր ախպային բնորոշումն ունի, սակայն զերծ է ստույգ ձև ու իմաստ պարունակող կադապարումներից։ Սրանք բխում են տվյալ նմուշի սկզբնավորման մեջ որոշակի ելե՛ջակարգ ու չափակչություն ունեցող կանչերի եղանակավորման ինքնատիպ

դարձումներից ու դրանց տրամաբանական շարունակությունն են: Պահպանելով իրենց տեսակին բնորոշ գծերը, նրանք ամեն մի նոր շարադրության մեջ նոր կերտվածք ունենալով, շարունակում են մնալ հնուց եկած ավանդական հասնգ ու կապի հաստատուն կերտվածքների մեջ ամփոփված ելևէջային ու չափական դրսևորումների շրջանակներում: Այս հարցում բանասացին օգնում են նրա մտապատկերման մեջ ավանդաբար փոխանցված ու ամրագրված, հոռովելներին բնորոշ խոսքի ու եղանակավորման, դեռևս, ավարտուն ձև ու մարմին չունեցող կադապարումները:

Հոռովելների փաղաքշանք կամ հորդոր բովանդակող կրկներգային կառույցներում եղանակավորումն ընթանում է երգային շարադրածույն: Այդ առումով, յուրահատուկ երանգով հանդերձ՝ դրանք ելևէջադարձման ազատ կամ շեշտավոր պարբերական չափակարգմամբ, նմանվում են օրորերգերին, ողբերգերին կամ սիրերգերին: Հաճախ, ինչպես Կոմիտասի գրառած «Լուռու գութաներգում» (ԿԵԺ, հ. 10, թիվ 1, էջ 44, 5-7 տողեր), կրկներգերը հաստատուն սկիզբ, զարգացում և ամփոփ ավարտ ունենալով, ամբողջական շարահարության մեջ առանձնանում են՝ չկորցնելով իրենց փոխկապակցությունն ու հարաբերելու միասնությունը հոռովելների մյուս բաղադրիչների՝ կանչերի ու հիմնատողերի հետ:

Ժողովածուում տեղ գտած նմուշներն իրենց բովանդակությամբ ու ծավալով համարժեք չեն: Հանդիպում են թե՛ բոլոր երեք և թե՛ բաղադրիչներից մեկը կամ երկուսն ամփոփող, մեկ կամ մի բանի տող և կամ բազում էջեր կազմող նմուշներ: Սա գալիս է բանասացի հանպատրաստից երգելու պահին ունեցած տրամադրվածությունից՝ մտապատկերման մեջ առկա, հոռովելներից հատուկ երգ ու բանի ձուլվածների տեսականուց⁵: Այսու, համահավաքում քիչ չեն միայն կրկներգային կառույցներ պարունակող նմուշները: Որպես օրինակ նշենք Կոմիտասի ծայ-

նագրած հայտնի «Դե, ձիգ տո, քաշի» Վարանդայի հոռովելը (ԿԵԺ, հ. 10, թիվ 3): Դ. Դերոյանի 1985-ին Գորիսի շրջանի Հար-քաշեն գյուղում ձայնագրած «Վարի, վարի, իմ գութան» օրինա-կում, բանաստեղծական խոսքը կազմված է երկու բաղադրիչնե-րից՝ կրկներգային կառույցներից ու հիմնատողերից, որոնք ի-րենց հաջորդական կարգի, տողերի վանկերի քանակի, հանգա-վորման կանոնական շարադրանքի նորմերին ենթակա լինելով իսկ, ունեն տաղաչափական համաչափությունից դուրս կառույց-ներ.

Վարի, վարի, իմ գութան,
Վարի, վարի, իմ գութան...

(7-ավանկ հանգավոր երկտող կրկներգ):
Տիգրանիկս գուլպա չունի,
Արմենիկս չուխա չունի:

(8-ավանկ հանգավոր երկհիմնատողեր):
Վարի, վարի, այ իմ գութան,
Վարի, վարի, վար, այ իմ գութան,
Վարի, վարի, այ իմ գութան:

(8, 9, 8 վանկերից կազմված հանգավոր եռատող կրկներգ):
Գութան էրք բանի՝ դարով քզա,
Եզն եմ քըշըմ ճըպատով...

(10-ավանկ և 7-ավանկ ներքին հանգավորում ունեցող երկ-հիմնատողեր):

Վարի, վարի, այ իմ Թարխան եզնը,
Վարի՛ հացն ու զարի արարի:

(10-ավանկ կրկնակային տող և 9-ավանկ հիմնատող պա-րունակող այս երկտող կառույցում ակնբախի հանգավորում չկա, սակայն առկա է ներքին հանգ ու կապը):

Յուրաքանչյուր ավարտուն խոսքային կառույց, անկախ կրկներգ կամ երկհիմնատող լինելուց, եղանակավորման մեջ ծնունդ է առնում առաջին՝ կրկներգերին բնորոշ երգային շարափ-

Բանքի նախադասություն-պարբերությունից, զարգացնում է նրանում առկա ելևէջադարձման յուրաքանչյուր հատիկ՝ նոր և բանգավորում հաղորդելով դրանց: Մրանով ընդլայնվում է մեղե-
րու զարգացման դինամիկան և դրամատիկ լարվածությանը.

168

Վա - րի, վա - րի, իմ գաւ - րան, Վա - րի, վա - րի,

Իմ գաւ - րան... Տիգ - րա - նի - կըս գող - պաւ չաւ - նի -

Մը - մե - նի - կըս չաւ - իս չաւ - նի - Վա - րի, վա - րի,

այ իմ գաւ - րան Վա - րի, վա - րի, վար, այ իմ գաւ - րան,

Վա - րի, վա - րի, այ իմ գաւ - րան:

Գաւ - րան Լ - թը բաւ - նի - դու - լով չը - գաւ -

Եզն եմ բըր - չում ճը - սիւս - առմ. Վա - րի, վա - րի,

այ իմ ճար - իսն Եզ - նը - Վա - րի,

Խաղն աւ գաւ - րի աւ - բաւ - րի -

Հոռովելներն իրենց հիմնատողային կառույցների եղանակավորմամբ մեկ ավարտում համաձուլվածք ներկայացնող, երբեմն եռամաս կառուցվածքի, երկբաղադրիչ կերտվածքներ են: Դրանցից առաջինը, որ խոսքառատ է, ունենում է մեղեդու դիմող ձայնի ոլորտում շարադրված՝ հոռովելներին հատուկ ասերգային կերտվածք:

Երկրորդ բաղադրիչն իր կառուցվածքով, հաճախ, նմանվում է կանչերի եղանակավորման վերջնամասերին: Այն կազմված է լինում խոսքի 1-2, սակավ՝ 3, երբեմն՝ հորդոր ու փառաբանք բովանդակող, վանկերից: Այստեղ յուրաքանչյուր վանկ ունենում է երկարահունչ շարադրանք և մյուս վանկերի հետ հարաբերելիս կապակցվում է տրամաբանական հաջորդակարգով: Վերջիններս աչքի են ընկնում վարընթաց ոտղվածությամբ և եզերվում են առավելապես հիմնահնչյունի, նաև ձայնակարգի ցածր ոլորտի այլ հնչյուններով: Որպես միայն հիմնատողային կառույցներից կազմված նմուշի օրինակ կարող է ծառայել ԱԻ ձայնադարանի մեր վերծանած Ա. Քոչարյանի 1940 թվականին ձայնագրած Մոկսի հոռովելը՝ «Երանի էն ավուր».

♩ - 132 Մ Ո Ն Ս

Ե-րա-նի էն ավ-ւ-ր...

Լո, աղ-ջիկ ու սին դա-րոն Լ-կե. Բա-վո, Հո, հո...

Դեմ ա-րա. Բա-վո, դեմ ա-րա-. Հա, հո, հո...

Չա-լո, Հիշ-աւա-րա-յուն, Օ - հո...



Դեմ ա-րա Բա-վո, Մեր Մո-կաց սա-րե-ր,
Բեղ-բեղ քա-րե-ր,
Հե-զան, հրե-ցա-ն աղ-կունք-նր, Ա-գո, բո, Հո...
Դա ա-սայ-րի լեճ, Հո... Դեմ ա-րա Բա-վո, դեմ ա-
րա...
Չա-լո, Հիշ-առա-րա-շուն դեմ ա-րա, Բա-վո, Օ-հո...
Դեմ ա-րա, Բա-վո, դեմ ա-րա, Չա-լո, Հիշ-առա-րա-շուն դեմ ա-րա, Բա-վո,
Օ-հո...

Այս ամենը գալիս է հաստատելու հոռովել երգատեսակի ոչ միայն բնիկ ծագումն ու էությունը, այլև նրա՝ հայ ավանդական երգարվեստի անբակտելի մասը լինելու հանգամանքը:

• Ըստ մեզ, երկրորդ վիճահարույց գերիսնդիլը համահա-վաք ժողովածուում ընդգրկված նյութերի ձայնագրման եղանակ-

ների հավաստիության հարցն է: Թե ի՞նչ պարագաներում են ի-
 րականացվել հոռովելների մեխանիկական գրառումները, վկա-
 յող փաստարկներ չունենալու պատճառով, առկախ են մնում:
 Որպես մեխանիկական գրանցման կատարյալ ձև, ընդունված է
 կիրառել քաքնված ձայնագրիչներ: Դրա նպատակն է առանց
 հարցաշարերի միջոցով երգասացի հիշողության խորքերը քա-
 փանցելու, նյութը գրանցել բանաստացներից աննկատ, կատար-
 ման ինքնաբերական հորձանքի՝ աշխատանքի բնականոն ընթացքի
 ժամանակ, որպիսիք համաշխարհային գործառնություն խիստ
 սակավ են: Այս տեսակետից, մեզանում կոմիտասյան ոչ մեխա-
 նիկական ձայնագրությունները մեծ արժեք են ներկայացնում:
 Ըստ հավաստի տվյալների, բանահավաքը գյուղեգյուղ շրջելով,
 բանաստացներից աննկատ, բուն գործընթացի ժամանակ լսել, ա-
 պա և նոտագրել է հոռովելների բավական ստվար քանակությո-
 յուն: Յավոք, այս գրառումների մի մասը, երբեմն առանց բանա-
 յուսական տեքստի, մեկ կամ մի քանի տող կազմող պատառիկ-
 ներ են: Սրանց և մեխանիկական գրառումների համեմատակա-
 նը ցույց է տալիս, որ խոսքային կառույցների ու եղանակավոր-
 ման դրսևորումներում նրանց միջև տարբերություններ գրեթե չեն
 նկատվում: Ավելին, ԱԻ ձայնադարանի նմուշներից շատերը բո-
 վանդակությամբ ու ծավալով ավելի ընկրկուն են: Հանդիպում են
 այնպիսիք, որտեղ բանաստացն իր հիշողության դեռևս քարմ մնա-
 ցած շեղբերը կենդանացնելով՝ դրանք ներկայացրել է համա-
 տեքստի մի շարք մանրամասներով՝ տվել հոռովելների ծիսա-
 կարգի ու ընթացակարգի շատ արժեքավոր վկայություններ ու
 բացատրություններ: Որոշ նմուշների երկար տևողությունը (եթե
 բեմն 10 և ավելի րոպե ձգվող մեխանիկական ձայնագրություն-
 ներ) մեղեդիական շարադրանքի առավել ամբողջական պատ-
 կերներ են, որոնք նույնի տարբերակման զարգացման տարյե-
 րով հարուստ օրինակներ լինելով՝ օգնում են ճշգրտել հոռովել-
 ների երաժշտական կառուցողական տիպային հատկանիշները:

Ասածից հետևում է, որ հոռովելների մեխանիկական ծայնագրությունները համարժեք լինելով կոմիտասյան գրառումներին, գիտական առումով ևս միանշանակ հավաստի աղբյուրներ են:

• Հոռովելների երաժշտաոճական և բանահյուսական խոսքի բարբառային հատկանիշների քննության հարցում առանձնահատուկ նշանակություն ունի նրանց վարչատարածքային պատկանելության խնդրի հստակեցումը: Այն մեր պարագային փոքր-ինչ 2 փոք պատկեր է ներկայացնում:

Ներկայումս ՀՀ Արագածոտնի, Գեղարքունիքի, Արարատի, Վայոց Ձորի, Արմավիրի և մի քանի այլ մարզերի գյուղերում ու քաղաքներում, սկսած XIX դարի երրորդ տասնամյակից, գոյացել են բնակչության ներէքնիկ շերտավորումներ: 150 և ավելի տարի համատեղ ապրելով տեղաբնակների հետ՝ Արևմտյան Հասստանից զաղթած հայության ստվար զանգվածներն իրենց կենցաղի և սովորությունների, նաև երգ ու բանի մեջ փոխազդվելով, զգալիորեն վերակերպվել են: Մասնավորապես, փոխվել են նրանց երգացանկն ու եղանակավորման սկզբունքները: Այն դրսևորվել է հոռովելների պարագային ևս: Այսպես օրինակ, Վայոց Ձորի և Արարատի սահմանակից մարզերում պարսկահայ վերաբնակները, որ մեծամասնություն են կազմում, խոսվածքով և հատկապես երաժշտական մտածողությամբ միմյանցից զգալիորեն տարբերվում են: Վայոց Ձորում վերջին 50 տարիների ընթացքում էթնոերաժշտագիտական պեղումներ կատարելիս, վերաբնակներից գրի է առնվել երկու տասնյակից ավելի հոռովել, որն այս երգատեսակի պարագային, առատ հունձք է համարվում: Մինչդեռ Արարատի մարզում այդ նույն ժամանակահատվածում, տասնյակ գիտարշավների ժամանակ, տեղի պարսկահայ զաղթականներից հոռովելներ գրանցելու բոլոր փորձերն անհաջողությամբ են պսակվել: Հրապարակված ժողովածուներում ևս չեն հանդիպում Արարատի մարզում պարսկահայերից Գրի առնված հոռովելների նմուշներ (հարցը հետագա պարզա-

բանման կարիք ունի): Շարունակելով քննարկել առաջ քաշված խնդիրը ասենք, որ Վայոց Ձորում ներէքնիկ մյուս շերտի՝ փոքրամասնություն կազմող տեղացի հնաբնակներից գրի առնված հոռովելներն իրենց խոսքի և եղանակավորման տիպային հատկանիշներով պարսկահայերի ներկայացրած նմուշների համեմատությամբ տարբեր են: Այսու, Վայոց Ձորի վերաբնակներից գրի առնված հոռովելները դիտել որպես բուն Պարսկահայքի ժողովրդական երգարվեստի արտահայտություն, ճիշտ չի լինի, քանի որ բազում տարիների փոխառությունների հետևանքով պարսկահայերի բանահյուսության մեջ, ինչպես նաև երաժշտարվեստում տեղ գտած փոխակերպումները զգալի են: Իրողությունը թելադրում է այն, որ Վայոց Ձորի պարսկահայոց ժողովրդական երգն ու բանը հարկ է դիտել որպես նախկին բնակատեղիներից նոր հողի ու նոր էթնիկ միջավայրի շրջապատում հայտնված զանգվածի վերնաշենքային մի նոր գոյացում, որը մասամբ պահպանելով նախնյաց ավանդական հատկանիշները, նոր բնակավայրի ներէքնիկ շերտերի երգ ու բանի ազդեցությունը կրելով իսկ, նրա հետ չի նույնանում, այլ մի նոր կերտվածք է ձեռք բերում: Այսու, Հայաստանում ներէքնիկ բազմաշերտ գոյացումները միարմատ նույնություն չեն: Վերաբնակ շերտերից յուրաքանչյուրն իր բնօրրանից զատվելով, նոր միջավայրում ազդեցություններ կրելով այլակերպվում է, հնի հիմքի վրա վերակերտվում ու մեզ է ներկայացնում նախկինից տարբեր մի դրսևորում: Սակայն, տարբերվելով մյուս ներէքնիկ միավորումներից, այն դեռևս վերակերտվելու և վերահաստատվելու ճանապարհին է, քանի որ անխուսափելի է ներէքնիկ շերտերի որպես մեկ ամբողջություն միաձուլումը, որն իր հերթին կունենա վերնաշենքային երևույթների միասնական դրսևորումներ: Այլ կերպ ասած, 150 և ավելի տարիները դեռևս բավական չեն Հայաստանի մարզերում ներէքնիկ շերտավորումների որպես մեկ համաձույլ վարչատարածքային միավորումներ ձևավորվելու համար:

Ինչպես պարզվեց, հոռովելների երաժշտաբարբառային պատկանելության հարցում դեռևս լուրջ խոչընդոտներ կան: Այս առումով դրանց ուսումնասիրությունը, որոշ պարագաներում խիստ բաղադրյալ լինելով, լիարժեք չի կարող համարվել, և խնդրին անդրադառնալով հարկ է դրսևորել մեծ զգուշավորություն: Ներկայումս հոռովելների տիպային հատկանիշների բացահայտման խնդրում նախընտրելի է քննությունը կատարել եղանակավորման ամբողջության մեջ՝ առանց նկատի ունենալու նրանց վարչատարածքային պատկանելությունը, որին հանգամանալից անդրադարձանք ներկա աշխատության մեջ՝ հոռովելների ժանրային կերտվածքը ներկայացնելիս:

Հոռովելների առնչությամբ բերված դրույթները հավասարապես վերաբերում են հայ ավանդական երաժշտարվեստի մյուս տեսակներին ևս: Մեր կողմից կատարած պարզաբանումներն էապես կօգնեն ճիշտ տեսանկյունից դիտարկել դրանց ինքնությանը՝ բառ ու բանին ու եղանակավորմանը վերաբերող խնդիրները:

¹ Տե՛ս Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական յեվ յեկեղեցական յերգերը // Կոմիտաս, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, Յերևան, 1941, էջ 9–14:

² Տե՛ս А. Сохор. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971:

³ Գիտարշավների ընթացքում (դեկ.՝ Հ. Պիկիչյան, մասնակիցներ՝ Զ. Թագակչյան, Ա. Պետրոսյան, Ե. Դիլանյան) ուսումնասիրվել է Վայոց ձորի մարզի Աղավնաձոր, Գլաձոր, Խաչիկ, Քարագլուխ, Հորբատեղ, Արենի գյուղերի և Եղեգնաձոր քաղաքի, Վայքի շրջանի Հերիեր, Ագատեկ, Մարտիրոս գյուղերի և Վայք քաղաքի ժողովրդական երաժշտական մշակույթը՝ հատուկ ուշադրություն է դարձվել ժողովրդի կենցաղից դուրս եկած ժանրերի (հոռովել, օրորոցային, մանկախաղաց երգեր, ծխական երգեր ու նվագներ) հավաքմանը:

⁴ Տե՛ս Հ. Պիկիչյան, Երկրագործական ծխակարգը «Հոռովելների» ենթատեսակում // Հանդես ամսօրեայ, 2002, էջ 441–461:

⁵ Տե՛ս Զ. Թագակչյան, Հանպատրաստից երաժշտական մտածողությունը հայոց աշխատանքային երգերում // Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները, Երևան, 2004, էջ 443–447:

ԶԵՓ ՅՈՒՌ ԹԱՌԱՅԱՆ

ՀՆԱԳՈՒՅՆ ՍԱՐԴԱԿԵՐՊԱՐՁԱՆԻԿՆԵՐԸ ՈՐ ՊԵՍ
ԿՈՒՅՍԻ ԵՎ ԵՐՐՈՐԴՈՒԹՅԱՆ ՆԱԽԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐ

Հետազոտողների կարծիքով կանանց պատկերներն ավելի հին են, քան մյուս մարդակերպ գեղարվեստական պատկերումները: Այս դրույթը դեռևս չի հերքվել, և ենթադրվում է, որ կնոջն այս դեպքում վերագրվում է հատուկ դեր տոհմի անմահության հարցում: Թեև չի կարելի բացառել, որ տղամարդու կերպարը մոգարգելքի տակ էր գտնվում հենց այն պատճառով, որ նա շատ ավելի նշանակալից էր, ինչ տեսնում ենք տարբեր ժամանակներում հրեական Յահվեի նկատմամբ: Հասարակական կենցաղի հոգեբանությունը մեզ հուշում է, թե կնոջ հատուկ դերը չի կարող բացատրվել տոհմի շարունակությամբ, որի նկատմամբ արական սեռը բավականին անտարբեր է: Ավելի մեծ նշանակություն է տրվում սնունդը հայթայթելու և այն առավել դյուրամարս դարձնելու կնոջ ունակություններին:

Թե ինչպիսին էր իսկական իրադրությունը, կարելի է միայն կռահել, մանավանդ որ առավել վաղ շրջանի հուշարձաններում նախապատվությունը տրվում է լայնագոյր, լիակուրծք կանանց պատկերներին, որոնք ավելի հակված են մայրությանը: Օրինակ, ժամանակաշրջանի վեներաները, ինչպես անվանվում են կանանց պատկերող վաղ արձանիկները, մշակված են բավականին մանրամասնորեն: Նրանց գլուխները դեմք չունեն, բայց մազերի սանրվածքը բարդ է և հարուստ: Հնարավոր է նույնիսկ, որ գլխներին ցանցավոր գլխարկներն են հագցրած, քանի որ մետաղալարերից կամ խխունջների շարաններից հյուսված այլ-պիսի գլխարկներ գտնվել են դամբարաններում: Մեծ որովայնները, ծանր կրծքերը բույլ են տալիս վերագրել վեներաներին ո՛-

որչ էրոտիկ հմայք: Նույնիսկ այն արձանիկներում, որտեղ բացակայում են գլուխները, ձեռքերը, ոտքերը, կերպավորված են գեր, որդեծնությանն ընդունակ կանայք (նկ. 11): Անգամ ընդգրծված ընդհանրացումը և սխեմայացումը չեն խանգարում եռանկյան նշանով ընդգծել որովայնը որպես նոր կյանքի հիմք (նկ. 12):

Բայց Հայաստանում գտնված և մեծ մասամբ վերին պալեոլիթին, նեոլիթին վերաբերող (նախորդ շերտերը չի կարելի լավ ուսումնասիրված համարել) կանանց պատկերումները ունեն մի այլ տեսք: Նրանք շատ հաճախ վերածված են նշանի: Երկրաչափականությունը նրանց մեջ արտահայտված է ավելի շատ, քան տղամարդկանց քանդակներում և կենդանիների արձանիկներում, որոնք ամեն դեպքում օժտված են որոշ բնավորությամբ (նկ. 13): Ի դեպ, կանանց արձանիկներին մեծ մասամբ բնորոշ է գլխի բացակայությունը. գլխին երբեմն փոխադրվում է մի փոքրիկ ելուստ ցցված «ականջիկներով», այնպես որ դա ոչ էլ վիզն է: Այդ ելուստի վրա կամ շաղափված են կամ փորված փոսիկներ աչքերի և քթափոսիկների տեղում: Բանդակը տափակ է բառացիորեն և փոխաբերական իմաստով: Արձանիկներից շատերը չեն պարունակում էրոտիկայի կամ որդեծնության որևէ հակում (նկ. 14): Որովայնը ընդգծված չէ, կտրծքը, լավագույն դեպքում, թեթևակի կտրացված է կամ էլ նշված ընդամենը կետով շրջանագծերի կենտրոնում: Ստուգապես, մեծաչափ սակրեթի և վարսանդների տեսք ունեցող քարերը Մեծամորում, Կարմիր բլրում և շատ ուրիշ տեղերում, ներառյալ Կիսպրտում և Կրետեում, նույնպես մարդակերպ կոտքերի դեր էին խաղում (նկ. 15): Կանխամտածված «անգլուխ», ապաճված ձեռքերով այս արձանիկները վկայում են, որ ոչ գործողությունը, ոչ էլ ինտելեկտը չեն հետաքրքրել հին քանդակագործներին:

Թեև ընդունված է կարծել, թե այս արձանիկները ձոնված են կանանց գեղեցկությանը¹, սակայն շատ անգամ կարելի է համոզվել, որ պատկերման օբյեկտի գրավչությունը և սեռազգա-

ցությունն առանձնակի դեր չեն խաղացել: Արվեստի հարցերը նույնպես չեն զրափում նախնադարյան վարպետներին: Անշուշտ, արձանիկները գեղեցիկ են, բայց այդ գեղեցկությունը կարծես թե վերաբերում է պատկերված առարկայի ստվերին, նրա դաջվածքին կամ նշանին: Մխալ է բացատրել այդ առանձնահատկությունը վարժվածության պակասով կամ վարպետների պատրաստվածության տարբեր մակարդակով: Այստեղ, անշուշտ, սկզբունքն է շեշտված: Կարելի է ենթադրել ծեսերի հետ կապված արձանիկների մոզական (բժշկական կամ կախարդական), բայց ոչ երկրպագության նշանակությունները: Երևի հնարավոր չէ լիովին բացառել նրանց նկատմամբ հմայիլի նշանակությունը: Արձանիկների կուտակումը սրբարաններում թույլ է տալիս կռահել նրանց նվիրաբերության գաղափարը: Չափազանց փոքր չափերը հուշում են արձանիկների հետ տարբեր գործարքներ կատարելու հնարավորությունը: Նրանք դյուրակիր են, հարմար են պահվում և տեղափոխվում: Կինը՝ պահապան, պահպանիչ, մոր դերի բավական տրամաբանական մեկնաբանություն է, որը հատուկ է նաև քրիստոնեական Միգերիկորդիային: Այդ դերը առավել կարևոր է, երբ մայրը բացակայում է կամ հատուկ հեռացված է միջկլանային վեճերի, վերաբնակեցման, ինիցիացիայի (խորհրդագործության) ժամանակ: Հնագիտական տվյալները վկայում են, որ կանայք հազվադեպ էին հասնում միջին տարիքի:

Արիամարիանքը սեռի հայտանիշերի նկատմամբ, գուցե, թույլ է տալիս վերանայել այդ հուշարձանների նշանակությունը և ենթադրել նրանց նվիրումը կույսին: Գլխավորապես, կնոջ պաշտամունքը ունենում է երկու արտահայտություն, որոնք որոշ չափով իրար հակասում են.

1 – պտղաբերության կամ մոր պաշտամունքը, որոնք ոչ միշտ են ձուլվում իրար,

2 – կույսի պաշտամունքը, որը մեծ մասամբ աստվածամոր՝

դերում է հանդես գալիս:

Ավանդական արվեստի պատմությունը կանանց պատկերները հին հուշարձաններում համարում է Մեծ Աստվածուհու, Մեծ Մոր, Աստվածամոր պաշտամունքի արտացոլում: Քրիստոնեական Մարիամը, Մադոննան ժառանգում է նրանց տարբեր հատկանիշները, իսկ այն հանգամանքի հակաբնականությունը, որ կույսն է կյանք տալիս որդի-աստծուն, փաստորեն, մատուցվում է առանց քննարկման: Այնինչ արժե մտածել, թե ո՞ր նախադրյալները ծառայեցին «անարատ յղության» սյուժեի մշակմանը և ինչպիսի նախապաշարումներ զուգակցեցին դրան:

Մեծ Մայր – աստվածուհիների պաշտամունքները ինչ որ չափով հավակնոտ են, դեկլարատիվ՝ մենք համարյա չենք ճանաչում նրանց ակնհայտ դրսևորումները: Կույսը շատ ավելի հարմար, համեստ և ամենուրեք տարածված գործող անձ է կանանց պաշտամունքների մեջ:

Մայր – աստվածուհիների պաշտամունքների մասին խոսելիս, մենք չպետք է մոռանանք շատ կարևոր մի հանգամանք, որը օտար չէր նախնադարյան մարդուն. երեխայի աշխարհ գալը ոչ միշտ էր ընդունվում համակրանքով, քանի որ պարունակում էր տոհմի կամ, որ առավել կարևոր է, հոր իշխանության համար ուղղակի վտանգ, տնտեսության բարիքների, կնոջ ուշադրության և սպասարկման բաժանում:

Բոլոր ժողովուրդների դիցաբանության մեջ արտացոլվել է հին աստվածներին փոխարինելու դրամատիկ պատմությունը: Եվ Քրիստոսը չէր հետևում Աստվածաշնչի բոլոր կանոններին, ինչը առիթ էր տալիս փարիսեցիներին հետապնդելու նրան: Քրիստոսի աշակերտները չէին պահում պասը, շաբաթ օրը Քրիստոսը հասկ էր քաղում, նրանց կերակրելու համար, անվաճեղքերով կարող էր ուտել և ալյն: Կանոնների վերափոխումը Փրկչի պարտականություններից մեկն է: Նույնս ավետարանիչը սովորեցնում էր, որ «ոչ որ նոր գինին հին տիկերի մեջ չի լցնի, ա-

պա թե ոչ՝ նոր զինին հին տիկերը կը պայթեցնի, զինին կթափվի և տիկերը կփչանան» (5:37): Իհարկե, քրիստոնեության հրեական խմորումը մեծ դեր խաղաց աստվածամոր պաշտամունքը՝ արհամարհելու հարցում, ինչն ապացուցում է թեկուզ Զրիստոսի տոհմածառը. «Աբրահամը ծնեց Իսահակին» և այլն: Բայց կրոնական կանոնների վերափոխման վտանգը, որը համարյա միշտ կար, երբ նոր սերունդ էր աշխարհի գալիս, աստվածաշնչական օրենքներից ավելի վաղ էր հիմնավորված:

Որդեծնությանը ընդունակ կնոջից արական իշխանության համար ելից վտանգը հարկադրեց որոշ պաշտամունքներում նախընտրել կույսի կերպարը, որի մեջ կնոջ էությունը ավելի մեղմ է արտահայտված: Դրա համար նաև հարմար էր օգտագործել աստղերի դասավորությունը:

Մեր քվականությունից առաջ 3000 մինչև 800 թիվը Արևը գտնվում էր Յուլի համաստեղության տակ և ձմեռային արևադարձի ժամանակ հայտնվում էր Ավանակի (այդպես էր կոչվում Մեծ Արջը) և Յուլի համաստեղությունների միջև: Այդ հանգամանքը հիմնավորում է առնական ուժին նվիրված ցուլի պաշտամունքը և առիթ է տալիս Հիսուսի ծնունդը պատկերացնել գոմում, որտեղ ցուլ և ավանակ էր տեղավորված: Կեսգիշերին, ձմեռային արևակայության ժամանակ, երկնքում հայտնվում էր Կույսի համաստեղությունը: Նրանից հետո երևան էր գալիս Վիշապի համաստեղությունը, կարծես թե վիշապը հետապնդում էր կույսին՝ ծառայելով որպես փոքրասիական և հնդեվրոպական ժողովուրդների ընդհանուր ընտանիքի կրոնական ավանդույթների վիշապաքաղների նախադրյալ: Կույսի որդիները (Ազնի, Կրիշնա, Միհր, Մհեր, Զրիստոս և ուրիշներ), արևակերպ և առաքինի աստվածները համարվում էին վիշապաքաղներ: Այս սյուժեն շարունակվում է Ավետարանում և Հովհաննես առաքյալի Հայտնությունում, որպես սպառնալիք ուղղված մանկիկով ոմն կույսին (12): Նրան փրկելու համար պետք է գահավիժեցնել ոչ միայն վի-

շապին, այլ նաև Սատանային: Ժամանակահաջորդականությամբ Կույսի համաստեղության ապոգեյը համընկնում է «տափակ» արձանիկների տարածման հետ: Եվ պատկերման օբյեկտը, փաստորեն, սխեմատիկ է՝ նման այն նշաններին, որոնք վերադրվում են համաստեղությունների նկարներին, իրենց անունները հիմնավորելու համար: Կույսի պաշտամունքները նաև կապված են ոչ այնքան տիեզերական երևույթների, որքան կենսավորձի հետ:

Առաջավոր Ասիայի և Եվրոպայի կրոններում կնոջ աստվածային ուժը սահմանափակվում է արական հետևորդ աշխարհ բերելով: Բայց նույնիսկ այստեղ ոչ այնքան ծնունդը, որքան «մարդկային զավակի» վերամարմնավորումը առավել բնորոշ է աստվածների համար: Կինը ընտրվում է արական աստվածների կողմից ճիշտ այնպես, ինչպես Բուդդան, որը իրեն վերագրելով փրկչի դեր՝ հայտարարեց երկրային կնոջ ծոցն իջնելու որոշումը: Նույն ձևով Վիշնուն ուզեց վերածնվել երկրի վրա Կրիշնայի պատկերով՝ հնդիկ ժողովրդին չար արքա Կանսայից ազատելու համար: Զրիստոսը նույնպես ՈՒՂԱՐԿՎԱԾ է հայր – աստծո կողմից երկիր: Արական աստվածը մարմնավորում է Կամքը, որի համաձայն պլանավորվում է զավակ – աստծո ծնունդը, և Կամքը այդ, մեծ մասամբ, հաղորդվում է այսպես կոչված «հավերժական կույսին», ինչը կանխում է նաև հաջորդ ծննդաբերությունների շղթան:

Արտակարգ աղջկա ծնունդը աստվածային կարգավիճակ չի հաղորդում: Հիշենք թեկուզ Մարիամի ծնողներին: Իսկ կենսոնոմական աստվածուհիների ծնունդը երբեմն արական աստծո քմահաճությի արդյունք է: Իշտարի մոր մասին ընդհանրապես չի հիշատակվում: Աֆրոդիտեն մի տարբերակի համաձայն ծնվել է կռտած Ուրանի արյունից, իսկ Աթենասը՝ Զևսի գլխից, որպես նրա «Գերիմաստությունը» (Սոֆիայի նման): Ընդ որում, նրա մայրը՝ Մետիսը (Խուն. Me'tis – միտք, մտածմունք, իմաստություն

յուն), ենթարկվել է ակնհայտ խտրականության: Ձևար կուլ տվեց նրան հղի լինելու պատճառով, քանի որ խուսափում էր, որ եթե ծնվի որդին, նա հորից կխլի իշխանությունը: Աստված հաշվի չառավ նույնիսկ այն, որ հենց Մետիսի շնորհիվ ստացավ այդ իշխանությունը և ազատեց Բոռոնոսի կուլ տված եղբայրներին ու քույրերին;

Պլեյստոցենի ժամանակներից հայտնի կանանց սիմվոլները ունենին (Ա. Բ. Ստոլյարի կարծիքով) իմացաբանական նշանակություն, որը մեծ մասամբ ընդհանրապես բնորոշ է կնոջը²: Եվ դա այն իմացաբանական ֆունկցիան է, որի համար Սուրբ Գիրքը կշտամբում է առաջին կնոջը՝ Եվային և պատժում ամբողջ կանանց սեռը (հմմտ. ռուս. пол—половина), այսինքն մարդկության կեսը դեպի իմացությունը ցուցաբերած բնական մղման համար: Ռաբբիների ուսմունքով, «ով օրենք է սովորեցնում իր դստերը՝ հիմար է» և «ավելի լավ է վառել օրենքի խոսքերը, քան տալ կնոջը»: Կնոջ իմաստությունը մարդկանց շատ սերունդների համար մեծ ողբերգություն է, բացարձակ դրամա և մեղք: Դա առավել երևան է գալիս գնոստիկների մոտ Ս. Սոֆիայի օրինակով: Սոֆիան բնորոշվում է որպես «պայծառացած արարած»: Նրա կերպարը նմանեցվում է Մարիամ կույսին, որը կրկնում է անառակ Սոֆիայի մեղքը: Նա նետվել է անգոռավ պոռթկման մեջ դեպի անհասանելի «էոնների հայրը»: Այդ ակցիայի հետևանքն էր՝ հղիացումը անկազմակերպ սուբստանցիալով: Կնոջ ակտիվությունը խանգարեց տիեզերքի հավասարակշռությանը: Անգործության մեջ գտնվող «էոնների հայրը» գիտեր այդ վտանգի մասին, բայց միայն անկազմակերպ, անիմաստ ուժի երևան գալուց հետո ստեղծեց այդ ուժին դիմադրող դեմիուրգին, որը աստված չէ, բայց իրեն աստված համարելով, բազմաստվածություն հաստատեց: Մարդու ստեղծումն անհրաժեշտ եղավ, որպեսզի իր բարոյական կեցվածքով հարթի բարձրագույն ոլորտների անբարեհաջող դրությունը: Բայց դեմիուրգը

վախենում է իր իշխանության համար և վռնդում մարդուն երկ-
նային տիրապետությունից: Ինչքան էլ անկեղծ չլիներ Ս. Սո-
ֆիայի զղջումը, ըստ գնոստիցիզմի, ամոթալի ճակատագրից են
առաջանում, «բոլոր ծննդաբերությունները»³ (Αποκριφ Μοαν-
ηα, 28:10, 20): Իսկ պարականոն «Թոմասի Ավետարանում»
Հիսուսը սովորեցնում է. ով կճանաչի իր հորն ու մորը, նրան կկո-
չեն պռոնիկի որդի, ինչը հաստատում է ամոթալի ծննդաբերու-
թյունների դրույթը:

Առանց ամուսնու մասնակցության փորձել է սերունդ ունե-
ցնալ նաև դասական Հերան, որը ուզում էր պատժել Զևսին բազ-
մաթիվ դավաճանությունների համար: Բայց ինչպես Ս. Սոֆիայի
մոտ, ծնվում էին տարբեր հրեշներ, որոնց հետագայում անհրա-
ժեշտ էր ոչնչացնել: Այդպիսով, կնոջ կենսատու սուբստանցիան
մնում է խորը քաբքյաժ, հոգեպես չարտահայտված և հանցա-
վոր: Մոր պաշտամունքը (հատկապես բազմազավակ) պարսա-
վանքի է ենթարկվում ոչ միայն արական աստվածների, այլ նաև
կույս աստվածուհիների կողմից, ինչը վկայում է Նիոբեյի օրինա-
կը: Արտեմիսը, որը իր եղբոր՝ Ապոլոնի հետ, ոչնչացրեց իր
տասնչորս երեխաներին, մոլեգին կույս էր, ինչը չխանգարեց
նրան ծննդաբերել սերունդներ քնեցրած Էնդեմիոնից:

Արտեմիս և Ապոլոն երկվորյակների մայրը, Լետոն, նույն-
պես հրապուրեց Զևսին ոչ միայն գեղեցկությամբ, այլև՝ կուսութ-
յամբ: Հանելուկ է մնում, թե ինչպես Աթենասը, որը համոզված
կույս էր, աշխարհի բերեց կուրեւտներին, որոնք ուշ անտիկ շրջա-
նում ուղեկցում էին նրան, ինչպես ավելի վաղ ժամանակներում՝
փռուզիական ծագում ունեցող աստվածների Մեծ Մորը՝ Կիբե-
լային: Այդ կատաղի աստվածուհու սպասավորները պատժվում
էին, եթե ուշադրություն էին դարձնում ուրիշ կանանց: Հետա-
պրնդման է ենթարկվել Բզիդան, որը Գորով հղիացավ սպանված
ամուսնուց: Սիրո և գեղեցկության աստվածուհի Աֆրոդիտեն

բնորոշվում էր որպես հետերա և պոռնիկ: Այդ բոլոր աստվածուհիների պաշտամունքները (ներառյալ ամենաանարատների), կրում էին օրգիաստիկ բնույթ: Հղի կանանց պարսավանքը տարածվում է նույնիսկ աստվածամոր վրա: Կույս Մարիամի կերպարանքով նա մնում է շատ ողբերգական «պայծառացած արարած»: Աստծո որդու «անարատ ծնունդը» բազմաթիվ կրոններ կասկածի տակ են առնում: Բայց կուսակրոնության ուխտի խախտողը մահապատժի էր ենթարկվում: Պարականոն Հակոբոսի «Մարիամի ծնունդի պատմության» մեջ Հովսեփն ասում է. «Եթե ես քաքցենեմ նրա մեղքը, օրենքը կխախտեմ, իսկ եթե ես պատմեմ նրա մասին Իսրայելի որդիներին, անմեղ արյունը կքափվի»: Հովսեփը որոշել էր Մարիամին տալ «ամուսնալուծության նամակ», որով հրեաները փտարում էին անհավատարիմ կանանց: Բայց այդպիսի նամակը հավասար էր այն անեծքին, որով շնորհեց մահամերձ Էնկիդուն պոռնիկին, որը իրեն՝ կիսամարդ – կիսազազանին մարդկանց մոտ բերեց.

«Խաչմերուկները քեզ կացարան լինեն,
Ամայի տեղերը քեզ գիշերատեղ լինեն,
Պատի ստվերը բնակարան լինի,
Թող հանգիստ չունենան ոտքերդ,
Հաշմանդամն ու հարբածը այտերիդ թող խփեն,
Թող քեզ վրա բղավի կինը հավատարիմ ամուսնու...»⁴:

Բյուզանդական արվեստում մոտավորապես 1303 թվին է վերագրվում Կոստանդնուպոլսի Կախիլե-Ջամի եկեղեցու «Հովսեփի հանդիմանությունները Աստվածածնին» խճանկարը: Բնորոշ է, որ վիճաբանությունը կատարվում է տան շեմին և Հովսեփին, որն ըստ Մատթեոս ավետարանիչի «Չէր կամենում նրան (Մարիամին) խախտառակել» (1:19–25) չի շփոթեցնում, որ ավելի զրավում է անցորդների ուշադրությունը և շուրջը բամբասում են հարևանները: Բնորոշ է նաև աստվածածնի կեցվածքը՝ ամոթխած, գլխահակ, ձեռքերով ծածկում է որովայնը (նկ. 16):

Հպարտ չէր նա, որ հաստունացնում էր աստծո որդուն և պետք է անցներ բոլոր հալածանքների միջով, որոնց արժանանում են պոռնիկները Մարիամ Մագդաղենացու և Մարիամ Կոնովպասի պես: Նրանց անունների համընկները պատահական չէ, ինչպես պատահական չէ այն, որ կույս Մարիամին բախտ է վիճակվել մանել ծիրանիի թելը: Թեև ըստ Ավետարանի ուշ մեկնաբանումների դա մի նշան էր, որ որդու արյունը խառնվում է մոր արյանը. ծիրանի հագուստը բնորոշ էր պոռնիկներին (Հովհ., 17 և ուրիշներ): Կույս Մարիամը կոպիտ, բայց դիպուկ արտահայտվելով, ներկայացնում է ընդամենը մի ծավալ մանուկ-վերանորոգիչի «ըստ մարմնոյ» (Դուկ. 3) հաստունացնելու համար. այդ տեսակետից նա նման է մոր պաշտամունքին նվիրված այն մարդակերպ անոթներին, որ Փոքր Ասիայի նյութական մշակույթի մեջ հայտնի են չափազանց վաղ ժամանակներից (նկ. 17):

Քրիստոնեական աստծո հովանավորությունը միջնադարյան կույսերին վկայում է դրության կայունության մասին: Ըստ Հովհաննեսի Ավետարանի անմեղ գառի գորքը կազմում են 144000 հոգի, որոնք անբիծ են, արատ չունեն և կնոջը չեն իմացել: Միջնադարում անբարեհաճությունը հակառակ սեռի նկատմամբ հասնում էր էքստազի և ուշագնացության, իսկ կույսերի երթերը (Ս. Հռիփսիմեի, Ս. Ուրսուլայի, Ս. Կոլետայի, Ս. Կլարայի և ուրիշների) նման էին օրգաստիկ ծիսակատարությունների:

Առանձին պատմություն ունի մկրտման արարողությունների հետ կապված Ս. Թեկոյի կերպարը: Հերակոնպոլի (Հյուսիսային Աֆրիկա, 4 հազ. վերջին քառ.) որմնանկարի անջատ-անջատ սյուժեների մեջ կա հերադիկ մի կոմպոզիցիա, որտեղ հեռուսը դիմադրում է երկու գիշատիչների: Եզիպտոսի համար այդպիսի հորինվածքը բնորոշ չէ: Առաջավոր Ասիայում տարածված է Գեղգամեշի պատկերը երկու առյուծների միջև: Հորինվածքի հերադիկ ձևը օգտագործում է նաև արևելյան քրիստոնեությունը՝ պատկերելով Ս. Դանիելին առյուծների փոստմ, փոխ առնե-

լով այդ սյուժեն, ինչպես և գործող անձին (Դանիիլ, Դանել) ու՝
գարիթյան և քումրանական դիցաբանությունից: Դա նաև ամենատարածված սյուժեներից մեկն է, որը հանդիպում է հայկական վաղ քրիստոնեությանը նվիրված հուշակոթողների խարխսիների վրա (Էլար (Աբովյան), Փարոս, Հառիճ): Բ. Առաքելյանը նկատում է, որ վարպետները համարյա հեքանոսաբար անտարբեր են Դանիելի կերպարի նկատմամբ, ամբողջ ուշադրությունը նվիրելով առյուծների պատկերներին⁵: Իսկապես, Փարոսում առյուծները հսկայական են, նույնիսկ չեն տեղավորվում խարսխի մի կողմի վրա: Պատկերված են շարժման մեջ. բարձրացրած թաթը անցնում է քարե սալիկի մյուս կողմը: Նույնպես և մեծ գլուխը, բացված երախտով, երկար լեզուն հանած, զբաղեցնում է խարսխի երկու կողմերը: Բաշը՝ գալարվող խոպոպներով, դարսվում է մեջքին: Առյուծին բնորոշ ճակատի և քթի կորագիծը, քավական մանրամասնորեն մշակված աչքը, լրացնում են այն նշանավոր կերպարը: Իսկ Դանիելը, ընդհակառակը, փոքր է, աննկատելի և շատ ընդհանրացված իր ուրվագծերի մեջ:

Բացի հիշյալ հուշարձաններից այս սյուժեն ներկայացված է հայ քրիստոնեական ամենավաղ խորաքանդակներում՝ Աղցում (Չորափ) և Երզնկայում (IV դ.)՝ ևս մեկ անգամ վկայելով հեքանոսության ազդեցությունը:

Բոլոր հուշարձանները անպայման չեն նվիրված Դանիելի պատմությանը: Շատ հնարավոր է, որ մարդու ֆիգուրները նկարագրում են պարականոն Պողոսի ընկերակից Թեկդին, որը դատապարտված էր գիշատիչների կողմից հոշոտվելուն, քանի որ ոլորշել էր վարել ասկետիկ կյանք և պահպանել կույսի անարատությունը: Աղցում և Երզնկայում մարդկային ֆիգուրը հազվադեպ է ծնկները ծածկած մի շոր: Իրանը, կարծես թե մերկացած է, և Երզնկայի քանդակի կտրծքը կանացի կրծքի է նման: Աղցի խորաքանդակը գլուխը պատկերում է կարծես թե բարձր սանրվածքով կամ գլխարկով: Երզնկայինը՝ հակառակը. գլուխը մերկ է

(ճաղատ), նույնիսկ ականջներն են ցցված: Ֆիզուրի ոտքերը տեղափոխված են ինչ որ «զուանյակի» մեջ: Դա կարող է լինել ջրավազանը, որի մեջ նետվեց թեկղը՝ մահվանն ընդառաջ մկրտումն ընդունելու նպատակով: Սյուժեն իր մեջ պարունակում է նաև վերափոխման մոտիվը, քանի որ երկնային կրակը լուսավորեց կույսին և տապալեց զազաններին:

Թեկղը առաջին քրիստոնյան է, որը մկրտվել է արհեստական ջրամբարում. սա կարելի է կնքավազան համարել: Էջմիածնի տաճարի դրսի պատի վրա, այն պատուհանի վերևում, որի ներքևում տաճարի ներսում կնքավազան է տեղադրած, պատկերված է Թեկղը, որը նստած ծալվող աթոռի վրա Պողոսին պատմում է իր հետ պատահածը:

Ամպրոպի աստծուն նվիրված խեթական ծեսերում, ինչպես նաև հնդկական Ագնիի (և ուրիշ) պաշտամունքների մեջ կայծի վրա հեղուկ թափելը մեծ կրակ է առաջացնում: Կնունքը նույնպես նպաստում է լուսավորմանն ու ոգու վերափոխմանը: Մկրտելը նշանակում է ջրել, հեղուկով կյանք ոգեշնչել, ինչպես դա ենթադրվում է պտղաբերությանը նվիրված ծեսերում: Ինչու՞ դասական քրիստոնեական երրորդությունը ծնող զույգը աստվածային որդու հետ չէ: Զրիստոնեությունը թաքցնում էր այդ գաղափարը՝ երկար ժամանակ ընդհանրապես մերժելով Մարիամի պաշտամունքը:

Բնորոշ է, որ արական աստվածները կարող են ընդունել տարբեր կերպարներ՝ ներկայանալով որպես արև, լուսին, ամպրոպ, արծիվ, հովազ, արջ և այլն: Կնոջ վերափոխումները անհամեմատ քիչ են և մեծ մասամբ սահմանափակվում են թռչնի, գլխավորապես՝ աղավնու կերպարով, որովհետև կնոջից պահանջվում է անարատություն, նվիրվածություն իր «աղավնոցին» և իր տիրոջը: Նաև թռչունը միջնորդ է երկնային և ստորգետնյա աշխարհների միջև: Միասնության վերափոխումը բազմության և բազմությանը՝ միասնության տիեզերքի ամենագլխավոր վերա-

կառուցումներից մեկն է, որի իդեալական արտացոլումն է երրորդությունը, իսկ նրա թաքցրած պոտենցիալը կույսն է:

Երրորդությունը համարվում է քրիստոնեության գաղափարը: Բայց նրա հինավուրց դրսևորումներից կարող էին լինել ծնող գույգի և երեխայի քանդակախմբերը: Կարելի է ենթադրել, որ այդպիսի երկու խումբ էին կազմում Իերիխոնում գտնված ֆիգուրները⁶: Նույն գաղափարին, գուցե, համապատասխանում են երեք մասից բաղկացած Մեզինի քարե դարին վերագրվող՝ կենդանիների ոսկորներից պատրաստված փոքրիկ ֆիգուրները (նկ. 18), ինչպես նաև Մեծամորի և Կարմիր բլուրի նախաուրարտական որոշ քանդակներ (նկ. 19, 20): Եղևնաձև զարդը այդ հուշարձանների վրա համապատասխանում է կենաց ծառի գաղափարին, բայց կարող է նաև թռչունի փետուրներ նշանակել: Մեծամորում եղևնու ճյուղերը վառում էին այսպիսի եռամասնյա կուռքերի առջև⁷: Իսկ Մեզինում եռամասնյա ֆիգուրների հետ գտնվել են բազմաթիվ թռչունների տափակ պատկերներ՝ եղևնաձև զարդերը մեջքներից: Բացառված չէ, որ մարդակերպ ֆիգուրը «ձեռքերն» է բարձրացրել, ինչը կարող է աղոթք նշանակել: Ավելի ուշագրավ է, որ Մեծամորի «երրորդությունները» վերևի մասերում ծավալներ ունեն: Նրանց մեջ կարող էր անձրևաջուր կամ որևէ հեղուկ լցվել, որը մկրտման գաղափար էր պարունակում, գուցե և վառվում էր՝ խորհրդանշելով «մեծ կրակ»: Այստեղ հիշում ենք ծիսական կերնոսները, որոնք և կենաց ծառ և մարդու, հատկապես, կնոջ ֆիգուրն են հիշեցնում (օրինակ, Դվինում գտնված, սև փայլեցված խեցիից, X–IX դդ. մ. թ. ա. Ազգ. պատմ. թանգ., ինվ. № 2121/286): Մանր ելուստները նրանց վրա մեկնաբանվում են որպես մոր – աստվածուհու կրծքի նշան:

Քրիստոնեությունը հետևողականորեն պաշտելով արական աստծուն և թաքցնելով կնոջ ներկայությունը երրորդության մեջ սուրբ հոգու կերպարով, չի կարողացել լիովին հրաժարվել այդ խափի պատկերացումներից: Պարականոն ստեղծագործություն-

ներում էոնը բացականչում է՝ «ես՝ հայրն եմ, ես՝ մայրն եմ, ես՝ որդին եմ»: Նաև ակնարկներն են արվում, որ «բազմության ստեղծումը կուսական ոգու փառքն է» (III, Апокриф Иоанна, էջ 197 և ուրիշներ):

Կույս-աստվածածնի պաշտամունքը անհրաժեշտ օղակ է դիտվում ծնող կին բնության, բնական բնածԺՆ (իմամտ. ռոու. — РОД, РОД-матель, որս-РОД-а) շրջապտույտի մեջ, բացատրելով ֆիզիկական ոգեշնչված մատերիայի առաջացումը երկիր ուղարկված աստծու ստեղծագործական մտքի տեսքով: Դա մեծ զիջում և շեղում է հասարակական կացութաձևի օրենքներից, որոնց մեջ ֆիզիկական ուժը առաջատար դեր է խաղում: Զիջումը արվում է բնության օրենքների համաձայն, որ պահանջվում են դուալիստական հարաբերություններ, որոնցում հայելավոր, դիմադրող ուժերի զույգը առաջադրում է երրորդ, միջին և հաշտեցնող սկզբունք:

Ոգու և մարմնի հաշտեցումը մոր կենսաբանական պարտականությունն է, բայց նաև նրա մեղքը: Կույսի համաստեղությունը Հնդկաստանում կոչվում է Մայա, Պարսկաստանում՝ Միր, Միրիամ, Մայրա⁸: Մայա անունը կրում են Բուդդայի և Հերմեսի մայրերը, Հեփեստոսի կինը, յոթնաստեղություններից մեկը: Ընդ որում Կրիշնայի մոր անունը — Դեվակա է, ինչը համընկնում է կույսի հնդեվրոպական Դեվա (ռուս. Дева) անվան հետ: Որպես ոչ միայն աստվածաման մարդու, այլ նաև բնության մեջ ամենայն գոյի ՄԱՅՐ, աստվածամայրը բարձրանում է հիերարխիկ աստիճանին, որը զբաղված է արական աստծով: Բայց մայրության գաղափարը ձևակերպում է այնպիսի ֆունդամենտալ հասկացություն, որպիսին ՄԱՏԵՐիան է: Mater բայի ձևը օգտագործվում է շինանյութի նշանակությամբ, որին պատկանում է նաև Կենաց Ծառի հասկացությունը: «Մայր», «մայրիկ» բառերը ներառում են մեծ ծառերի և ընդհանրապես անտառային բավու-

տի նշանակությունը: Ըստ «Գեղզամեշի» հենց մայրիների անտառում են բնակվում աստվածները և մայրի «սպանել», կտրտելը դաժանորեն պատժվում է: Բայց որոշ բառակապակցություններում «մայր» բառը նշանակում է նաև խավար, մայրամուտ, մարում, որը նույնանում է շումերական *martu*, «արևելք» բառին: Այստեղ արտահայտված է կյանքի և մահվան իդեալական զադափարը, որը մարմնավորում են ծնվող և մեռնող աստված – որդիները: Ծնված «անարատ կույսից» և ոչ թե «մեղքի» մեջ, նրանք ներկայացնում են իդեալը և ոչ թե մարդ և, անշուշտ, ոչ կոնկրետ անձնավորություն՝ Քրիստոսի կամ այլ կերպարանքով: Նաև մահն ու ծնունդը վերածվում էն նույնպիսի իդեալական, հավիտյան ընթացքի, որը կանոնավորվում է աստվածուհիների կողմից: Կյանք տվողը կարող է նաև խլել այն: Բազմաթիվ ժողովուրդների մոտ Մա՛մա, Մամա՛ անունները կրում են մերթ քարի, մերթ չար ոգիները, որոնք մոտ են ստորգետնյա աստվածներին: «Մամա» արմատով (Մարա, Մարենա, Մատուտա, Մարուքե, Կիկի՛մորա, Կոշմար և այլն) անունները և բառերը հնդեվրոպական հիմքի մեջ ունեն ՄԱ-իվան նշանակություն: Հասկանալի է, թե ինչու քրիստոնեության մեկնաբանների գերիշխող մասը (ինչպես նաև դիցաբանական բառարանները, օրինակ⁹) համարում են Մարիամի անվան ստուգաբանությունը անհայտ, ընդ որում նա պատկանում է մոր – մահվան – մատերիայի ձևավորման սուբստանցիայի սահմանումներին, բայց «փոքր», ՄԱՀՄԱՆԱՓԱԿ բառի բուն իմաստով, ՄԱՀՄԱՆված տարածքի համար: Այդպիսով կնոջ պաշտամունքը կարգավորում է մշտական ապրելու ուրտ – միջավայրի տնտեսուհու, երկրի – տան – ստորերկրյա աշխարհի, ֆունկցիոնալ պարտականությունները:

Նույնիսկ, եթե կանխակալ լինենք, ոչ մի դարաշրջանում չենք կարող կնոջ պաշտամունքը դիտել բարձրագույն աստվածաներում: Դա նկատել են նաև Խ. Ա. Կինկը¹⁰, Պ. Ուկկոն¹¹ և ուրիշները: Ա. Դ. Ստոլյարի դիտողությամբ՝ պալեոլիթի կանանց

կամ այլ մարդակերպ քանդակները, նույնիսկ ամբողջ նրանց հարստությամբ վերցրած, չեն տալիս ընդհանրապես մատրիար-խատի կոնցեպցիայի համոզիչ վկայությունները իրենց պատ-մագրական իմաստի մեջ:

¹ Տե՛ս Հ. Սիմոնյան, Հնագույն արվեստի մի բացառիկ գտածո Շենգավիթից // Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողով, Հիմնադրույթներ, Երևան, 2004, էջ 60-61: Վերոհիշյալ մեկնաբանությունը ամենատարածվածներից մեկն է:

² Տե՛ս А. Д. Столяр. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985, с. 254:

³ Апокрифы древних христиан. М., 1989.

⁴ Գիլգամեշ («Ամեն բան տեսածի մասին»), Երևան, 1982, էջ 109 – 115:

⁵ Տե՛ս Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակները, Երևան, 1949, էջ 88:

⁶ Տե՛ս Дж. Мелларт. Древнейшие цивилизации Ближнего Востока. М., 1982, с. 44:

⁷ Տե՛ս Է. Վ. Խանգաղյան, Կ. Հ. Սիրաշյան, Է. Ս. Պարսամյան, Սեծաճոր, Երևան, 1973, էջ 112:

⁸ Տե՛ս А. Древс. Миф о Христе. М. – Л., 1925, с. 82:

⁹ Տե՛ս Мифологический словарь. М., 1990, с. 338:

¹⁰ Տե՛ս Х. А. Кинк. Художественное ремесло Древнего Египта и сопредельных стран. М., 1976:

¹¹ Տե՛ս P. J. Ucko. Antropomorphic Figurines of Predinastic Egypt and Neolithic with Comparative Material from Prehistoric Near East and Mainland Greece. London, 1973:

ԱՐԱ ԽՉՄԱԼՅԱՆ

ՀԱԿՈՐ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

XIX դարավերջի հայ թատերագիտական միտքն անկախ չէ բարոյա-հասարակական խնդիրներից և նպատակներից: Դրանից ազատ չեն նաև գրականությունն ու արվեստը, մասնավորապես՝ թատրոնը: Հասարակությունն ալիքատի միջոցով կրթելու, գեղարվեստական ներգործությամբ միջավայրը բարեկարգելու միտումը, որ գալիս էր Լուսավորականության էսքետիկայից և իշխող էր ռուսական ու եվրոպական գեղարվեստական մտածողության մեջ, հայ իրականության պայմաններում, հայ ժողովրդի պատմության համատեքստում դառնում է ոչ միայն անխուսափելի, այլև՝ անհրաժեշտ: Պետականության բացակայության պայմաններում թատրոնին է վերագրվում բացառիկ ու բացարձակ բարոյա-կրթական դեր, ավելին, քան կրթական ընկերություններին, միություններին, դպրոցներին ու վանքերին: Պատահական չէ, որ մամուլում հարց է բարձրացվում, թե ինչու՞ փոխանակ հայ դպրոցի՝ հայ թատրոնն է առաջադիմում¹: Առանց այդ նշանակության չէին ընկալում արվեստը ժամանակի հայ առաջատար քննադատներն ու մտավորականները՝ Արմենակ Հայկունին, Միքայել Նալբանդյանը, Գրիգոր Արծրունին, Ավետիք Արասխանյանը, Գրիգոր Զոհրապը, Արշակ Չոպանյանը և 90-ականների քննադատության կենտրոնական դեմքը՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեն: Նրանց դատողություններում անորոշ են գուտ գեղագիտականի սահմանները, բայց շոշափելի են ելակետերը:

Թատրոնի բարոյա-հասարակական դերը կարևորել է նաև XIX դարի երկրորդ կեսի արևմտահայ իրականության ամենատրափ, կողմնորոշված ու խորատես դեմքը՝ Հակոբ Պարոնյանը:

Սակայն, ի տարբերություն այլ բննադատների, Պարոնյանի քատերական գեղագիտության ելակետերը շատ դժվար է որոշել: Գիտենք, որ նա մերժել է պատմական ողբերգությունները («ազգին մեջ հարյուրի չափ ողբերգություններ կան, այլ մեկ ողբերգակ մը հազիվ կա»), բննադատել է Արևելյան քատորոնի որոշ դեռասանների անբնական ու չափազանցումներով լի խաղը, վճիռների ծայրահեղ արհեստականությունը, ազգային խաղացանկի բացակայությունը, ոչ ազգայինի տեղայնացումը՝ Մոլիերի կատակերգությունները «յաշմախով ու ֆերաճեով» ներկայացնելը: Բայց ի նշն է նա հաստատել բեմական արվեստում, ընդունել որպես չափանիշ, որն է եղել նրա իդեալը մասնավորապես դերասանի արվեստում՝ դժվար է որոշել, եթե կողմնորոշվելու ենք միայն նրա քատերախոսականներով: Բեմականության ու քատերայնության բացառիկ զգացում ունեցող հեղինակը գերազանցապես չեզոքություն է ցուցաբերել իր ժամանակի բեմական իրողությունների գեղարվեստական արժեքի հանդեպ: Թերթերով Պարոնյանի հողվածները, որոնք լույս են տեսել հիմնականում 70-ական թվականներին «Մեղու»-ում, որ 1872-ին նրան էր հանձնել Հակոբ Սվաճյանը, և «Թատրոնում», չենք հանդիպում էսթետիկական դատողությունների, զուտ արվեստագիտական հարցադրման՝ բացառությամբ կատակերգական կաթարսիսի համառոտ և ընդհանուր մի բացատրության:

Ինչպե՞ս հասկանալ: «Ընթերցող, — գրում է Պարոնյանը, — աչքիդ առջև բեր ծովն, որ սաստկաշունչ հողմոց առջև տակնուվառ կ'ըլլա: Լեռնաձև ալյաց ձեռքը խաղալիք եղած նավ մը երևալայե, լեցուր այս նավն ոչխարներով, դի՛ր դեկավար մ'ալ, որ դեկը ձգած գլուխը կը քերե և ահա աչքիդ առջևը բերած կ'ըլլաս ազգերուս վիճակը»²:

Ազգային գործիչների անշրջահալաց և հաճախ փտանգավոր քաղաքականությունը, կրոնավորների անմիաբանությունն ու ալլասերումը, աշառու լրագրողների ու խմբագիրների մշտա-

կան բախումներն ու անհանդուրժողականությունն ստեղծել էին անհույս ու անհեռանկար մի վիճակ, և դրա գիտակցումն էր կրում Պարոնյանը: Այս են վկայում նրա կենսագիրները: «Պարոնյանը հոռետես էր հույժ [...] – գրել է Հրանտ Ասատուրը: – Հուսահատ էր ազգին ապագայի վրա: Գերազանցապես դժգոհ հոգի մը: Մարդատյացության վայրկյաններ շատ ուներ և առավոտները միշտ տխուր, մելամաղձիկ: [...] Դեմքին վրա վիատանքի, անտարբերության հով մը կար, քեւ անտարբեր չէր հանրային խնդրոց հանդեպ մանավանդ: Ապացույց իր գրածները»³:

Այդ պայմաններում դժվար քե Պարոնյանը տարվեր քառորոնի գեղարվեստական բովանդակության քննությամբ և եթե անդրադարձել է քատրոնին, ապա առավելապես այնքանով, որքանով դա կապ ուներ իր հասարակական և քաղաքական հայացքների հետ:

Նկատի առնենք, որ Պարոնյանի խոսքը միաշերտ և միանշանակ չէ, հարուստ է ենթամաստներով ու անոտղակի ակնարկներով: Նրա ակնարկը երբեմն ավելին է պարունակում, քան իր ժամանակակիցներից շատերի ընդարձակ դատողությունները միասին առնված: Ուստի, հասկանալու համար նրա վերաբերմունքն ու դիրքորոշումն այս կամ այն դերասանի, բեմական գործչի և քատրոնում ծագած խնդրի հանդեպ, անհրաժեշտորեն անդրադառնում ենք քատրոնից դուրս գործող ուժերին, որոնք, ոտղակի քե անոտղակի, ներգործել են քատերական կյանքի ու ներքատրոնական վիճակի վրա: Այսպես, օրինակ, Պարոնյանը հետևողականորեն պաշտպանել է դերասան, բեմադրիչ և քատրոնական ձեռնարկատեր Հակոբ Վարդովյանի շահերը և նույնքան հետևողական եղել նրան հակադրված մեկ այլ առաջատարի՝ Պետրոս Մաղաքյանի քննադատության մեջ, մինչդեռ դերասանները, քատրոնի պատմաբաններն ու հուշագիրները (Արշակ Չոպանյան, Հրանտ Ասատուր, Սմբատ Դավթյան, Ազնիվ Հրաչ

յա) բացահայտ համակրանքով են խոսել վերջինիս մասին, կարևորել հատկապես նրա դերը թատրոնում:

Արդ, ո՞րն է Պարոնյանի դիրքորոշման տրամաբանությունն այս խնդրում:

Խղճի ազատությունը, որ ինքնագիտակցությամբ օժտված ամեն մի անհատի ներքին սկզբունքն ու գոյաձևն է, ինքնին ենթադրվող իրավունքը, գոեհկանում է ամբոխային մարդու պատկերացումներում, դառնում պառակտման միջոց ազգակործան ուժերի ձեռքերում: Դավանանք և լեզու. սրանք ազգային միասնության կարևորագույն պայմաններն են, մանավանդ քաղաքական պատմությունից գուրկ ազգերի կյանքում: Մրա գիտակցումից ելնելով՝ Պարոնյանն իր բազում հոդվածներում և հատկապես «Ազգային ջոջեր»-ում, խարազանել է մի կողմից 50-60-ական թվականների կղերա-ամիրայական հոսանքի պարագլուխներին (Հովհաննես Չամոտճյան-Տերոյենց, Մխիթարյան վանականներից ոմանք)՝ թուրքամետ քաղաքականությամբ և լուսավորչական կողմնորոշումով, մյուս կողմից՝ կաթոլիկական շարժման մասնակիցներին (Անտոն Հասունյան, Հովսեփ Վարդանյան), որոնք Պապի անմիջական հսկողությամբ ու հրահանգներով իրականացնում էին հայության դավանափոխության ծրարող: Պարոնյանի հայացքն ոտդված էր դեպի Էջմիածին. նա եղել է Խրիմյան Հայրիկի ջատագովը և, աղոտահանդերձ, չի ընդունել լուսավորչականների հետադիմական միտումները: «Կաթոլիկ հայերը տաճկերենը պիտի մոռնան, լուսավորչական հայերն ալ հայերենը», – ասել է Պարոնյանը⁴:

1861 թվականին հիմնված հայ առաջին պրոֆեսիոնալ թատրոնի՝ «Արևելյան թատրոնի» գործունեության առաջին իսկ տարիներից դավանական այս պայքարի մեջ են ներքաշվել նրա առաջատարները՝ Արուսյակ Փափագյանն ու Ստեփան Էքշյանը: Փափագյանին հաջողվել է «Մեղոս» պարբերականում լույս տեսած մեկ հոդվածով խուսանավել դավանափոխ տարրերի

ազդեցությունից: Անհետևանք չի անցել վերջինիս հետ կապված միջադեպը:

1863 թվի ապրիլի 27-ին տեղի է ունենում մի ներկայացում, որին մասնակցում է նաև Էքշյանը: Առաջին գործողությունից հետո նա դուրս է գալիս բեմ, պարսալում թատրոնի վարչությանը, հայտարարում, որ իր աշխատավարձը չեն վճարում և հրաժարվում խաղալուց: Դահլիճում աղմուկ է բարձրանում, հանդիսականները բոլորքում են, ներկայացումը տապալվում է: «Ժամանակ» շաբաթաթերթում լույս է տեսնում մի հոդված՝ «Պ. Էքշյանի անպատկառ ներկայացումը» վերնագրով: Այս միջադեպից հետո խումբը ցրվում է, թատրոնը՝ փակվում: Համամիտ ենք, սակայն, Գառնիկ Ստեփանյանի այն տեսակետին, որի համաձայն՝ «միամտություն կլինի կարծել, թե «Արևելյան թատրոնի» փակման միակ պատճառը Ստեփան Էքշյանի քմահաճույքն էր, ինչ-որ քսան ոսկու պատմություն»⁵: Ավելին, թատերագիտական գրականության մեջ ակնարկվում է այն մասին, որ այս պատմության ծրագրողն ու կազմակերպիչը եղել է կաթոլիկ հայերի պարագլուխ, Պարոնյանի ծաղրի ու հեզմանքի առարկա Անտոն Հասունյանը:

Այս իրադարձություններից տասը տարի անց Պարոնյանի գրած հոդվածներից կարելի է կռահել, որ դավանափոխական քաղաքականությանն է հարել նաև կաթոլիկների ընտանիքում ծնված Պետրոս Մաղաքյանը: «Մաղաքյան տալեդարձի հայտարարության մեջ դերասանաց անունները հիշած ատեն ինչպե՞ն կը հանդգնի թատրոնի կործանիչ Էքշյանի անունը հիշելու և թատրոնի վերականգնիչ Վարդովյանի անունը դուրս ձգելու: Եթե ըսվի, թե Վարդովյանը այն ատեն չկա, կը հարցունենք, ինչպե՞ն կը հանդգնի երկու-երեք տարվան դերասան Աղամյանը հիշելու: Միթե այդ հայտարարությունը հայ դերասանաց (նկատի ունի լուսավորչականներին – Ա. Խ.) դեմ ատելություն մը չհայտ-

նե՞ր: [...] Մաղաքյանը այն ատելությունն ունի հայոց դեմ, զոր էնկյուրցի կաթոլիկ մը կրնա ունենալ»⁶ :

Այնուհետև, Մաղաքյանի այն հայտարարությանը, թե՝ «Վարդուլյանի թատրոնը հայու թատրոն չէ, օսմանիյե է», Պարոնյանը պատասխանում է. «Արմենակ Հայկունիին ոսկերքը գերեզմանեն կը բողոքեն Մաղաքյանի հայտարարությանց դեմ: Ամեն մարդ գիտե, որ այս անձը հղացաւ թատրոնը և վերջեն կերպով մը դուրս նետվեցաւ. և այն փառքը, որ իրեն կը վերաբերի, այսօր Մաղաքյանը կառնէ և ուրիշներուն կուտա: Եթէ Մաղաքյանի խումբը հայ քլար, ամենեն առաջ Արմենակ Հայկունիին տարեդարձը ընելու էր և ետքը գոնե յուր մոլի եռանդը ծածկելու համար Աթուրյաններու համար երկու խոսք ընելու էր իր հայտարարությանցը մեջ»⁷ :

Առաքել և Ստեփան Աթուրյանները «Արևելյան թատրոնի» հիմնադիրներն էին և նույնպես կաթոլիկներ: Պարոնյանը, հակադրելով նրանց Հայկունուն, դարձյալ ընդգծել է Մաղաքյանի հակումը կաթոլիկների հանդեպ:

«Արևելյան թատրոնը» եղել է ազգային միասնության և հասարակական համերաշխության թերևս միակ կայանն ու կենտրոնը: Անտեսելով դավանական ու քաղաքական հակասությունները՝ հայը եկել է այստեղ, դիտել Թովմաս Թերզյանի «Սանդուխտ կույսը», Մկրտիչ Պեշիկթաշյանի «Արշակ Բ»-ն, Սարգիս Վանանդեցու «Մեծն Ներսեսը», «Միիրդատը», «Մխիթար Դ-յու-ցազը», ներշնչվել է ազգային գաղափարներով, համակվել հայրենասիրական ապրումներով: «Հռոմեական, էջմիածնական, աբբացի, գոլենցի, էնկյուրցի, ստամպուլցի, լուսավորչալ, խավարչալ, ամենը գիրկը գրկի, համամիտ, համակարծիք մեկտեղ կը խնդան, մեկտեղ կուլան, մեկտեղ ազգասիրություն կը ցուցնեն», - գրել է կաթոլիկների պաշտպանն ու համակիրը՝ Հովսեփ Վարդանյանը⁸ : Այս է պատճառը, որ «Արևելյան թատրոնն» իր գոյության ողջ ընթացքում եղել է պառակտողական ուժերի ուշադ-

րության կենտրոնում: Թատրոնը վարկաբեկելու նպատակով դավանափոխներն իրենց են ենթարկել նաև մամուլը: Հայ բողոքականների ձայնափող «Ավետաբերը», որին Հայկունին տվել էր «Ադետաբեր» անունը, թատրոնի մերժման միջնադարյան հիմնավորումով, իրականում քաղաքական նպատակներով, ոտդակիտրեն կոչ էր անում հասարակությանը հեռու մնալ թատրոնից: Նույնիսկ փորձ է արվել ֆրանսիականացներու թատրոնը՝ Փարիզից հրավիրելով դերասանական մի խումբ:

Այս իրադարձությունների համատեքստում էլ պարզ է դառնում, թե ինչու են Պարոնյանի ազգային-հասարակական մտահոգություններն ստվերել գեղագիտական նպատակները և մղել նրան նայելու թատրոնին ոչ այնքան գեղագետի ու թատերական քննադատի, որքան իր ազգի գոյության խնդրով և քաղաքացիական զգացմունքներով ապրող մարդու դիրքերից:

¹ Տե՛ս Ժամանակ, 1863, թիվ 7:

² Հ. Պարոնյան, Երկերի ժողովածու, հ. 9, Երևան, 1972, էջ 239:

³ Գ.ԱԹ, Հ. Պարոնյանի ֆոնդ, № 7:

⁴ Հ. Պարոնյան, Նշվ. աշխ., հ. 7, էջ 8:

⁵ Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, Երևան, 1962, հ. 1, էջ 268:

⁶ Հ. Պարոնյան, Նշվ. աշխ., հ. 8, էջ 409–410:

⁷ Նույն տեղում, էջ 416:

⁸ Գ. Ստեփանյան, Նշվ. աշխ., էջ 260:

ՍՈՒՐԱԴ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ

ՈՒՇ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ԵՎ ՎՐԱՍՏԱՆԻ ՊԱՇՏՊԱՆԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՅՑՆԵՐԻ
ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
Տիպաբանական գուգահեռներ

Ուշ միջնադարի հայկական և վրացական ճարտարապետությունը, թեպետ հուշարձանների գեղարվեստական մակարդակով անհամեմատելի է զարգացման նախորդ շրջանների ստեղծագործական նվաճումների հետ, այնուամենայնիվ, այս երկու հարևան ժողովուրդների դարավոր մշակույթի կարևոր և ինքնատիպ բնագավառն է:

Հայաստանի և Վրաստանի XVI-XVIII դարերի պաշտպանական ճարտարապետության ճիշտ գնահատականը կարելի է տալ միայն երկու երկրների այս ժամանակաշրջանի քաղաքական ու սոցիալ-տնտեսական վիճակը հաշվի առնելով: Թե՛ Հայաստանը և թե՛ Վրաստանն այս դարերում դարձել էին երկու մահմեդական զորեղ տերությունների՝ Թուրքիայի և Իրանի էքսպանսիայի օբյեկտ: Վրաց ժողովուրդն օտար նվաճողների դեմ անընդհատ մարտնչում էր իր անկախությունը պահպանելու, իսկ հայ ժողովուրդը պայքար էր մղում իր ֆիզիկական գոյությունն ապահովելու համար: Դա շարունակվեց մինչև XIX դար՝ մինչև Ռուսաստանին միանալը (Վրաստանը՝ 1801-ին, իսկ Հայաստանը՝ 1828-ին), որը երկու ժողովուրդների ճակատագրի համար շրջադարձային եղավ՝ նոր էջ բացելով նրանց արվեստի ու ճարտարապետության պատմության մեջ:

Սակայն, չնայած անբարենպաստ իրավիճակին, Հայաստանում և Վրաստանում ուշ միջնադարում շինարարական կյանքը կանգ չէր առել, որի սպացույցն են XVI-XVIII դարերից

մեզ հասած հսկայական քանակությամբ աշխարհիկ, պաշտամունքային, մեմորիալ հուշարձանները:

Հայաստանի և Վրաստանի այդ դարերի աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ կարևոր տեղ են գրավում պաշտպանական կառուցվածքները: Վրացական ամրոցները հանգամանորեն ուսումնասիրված են Պ. Ջաքարայայի և Վ. Բերիձեի կողմից¹: Ուշ միջնադարի հայկական պաշտպանական կառուցվածքները դեռ ինչպես հարկն է չեն ուսումնասիրվել և հիմնականում ներկայացված են ընդհանուր բնույթի աշխատանքներում²:

Հայաստանի և Վրաստանի պաշտպանական կառուցվածքներն ունեն մի շարք ընդհանրություններ, որոնք բխում են ինչպես միջնադարյան ամրաշինական արվեստի ունիվերսալությունից և պահպանողական բնույթից, այնպես էլ միևնույն որոշ գործոններից: Այսպես, օրինակ, երկու երկրներում էլ պաշտպանական կառույցների համար որպես շինանյութ ծառայում է բնական քարը, ընդ որում, ի տարբերություն նախորդ դարերի, երբ պարիսպներն ու աշտարակները շինվում էին կանոնավոր շարքերով, սրբատաշ կամ կոպիտ տաշված քարերից, ապա ուշ միջնադարում կիրառվում էր անմշակ կամ կիսամշակ քար, որով դեպքերում նաև աղյուս: Լեռնային երկրներ Հայաստանի և Վրաստանի կտրտված տեղանքը կարևոր դեր էր խաղում ինչպես ամրոցների տեղի ընտրության հարցում, այնպես էլ նրանց հատակագծային հորինվածքի ընտրության գործում: Բնության առանձնահատկությունները նպաստում էին ամրոցների անառիկությանը, դառնում պաշտպանության օժանդակ, բայց կարևոր տարր:

Հիմնական ընդհանուր գործոնը, որն ազդեց XVI-XVIII դարերի վրացական և հայկական պաշտպանական կառույցների ճարտարապետության էվոլյուցիայի վրա, դա հրազենի կիրառումն էր: Գերադասությունը տրվեց ամրոցների կանոնավոր, հնարավորին չափ ուղղանկյուն հատակագծին, աշտարակներին

տեղաբաշխւեցին հալիսարաչափ, նրանք դարձան գլանաձև, ավելացան հրակնատների քանակը և այլն:

Սակայն XVI-XVIII դարերի վրացական և հայկական պաշտպանական կառույցներն ունեն էական տիպաբանական տարբերություններ, որոնք հետևանք են երկու երկրների քաղաքական տարբեր իրավիճակի: Բանն այն է, որ Վրաստանը մինչև XIX դարի սկիզբը պահպանեց իր անկախությունը (թեպետ և տրոհված Զարքիի, Կախեթիայի և Իմերեթիայի առանձին քաղաքությունների), որը հնարավորություն տվեց ամրացված պալատների, միջնաբերդերի, դղյակների կառուցմանը և ամրոցների մասսայական շինարարությանը: Իսկ անկախությունը կորցրած և Թուրքիայի ու Իրանի միջև բաժանված Հայաստանը զուրկ էր ամրոցներ կառուցելու հնարավորությունից և այստեղ գերադասությունը տրված էր ամրացված վանքերի շինարարությանը: Միայն Սյունիքում է, որ, ի տարբերություն Հայաստանի այլ շրջանների, ազգային-ազատագրական պայքարը ոչ միայն հարատևել է մինչև ուշ միջնադար, այլ նաև հաջողությամբ է պսակվել: Այն ժամանակ, երբ ողջ երկիրը գտնվում էր պարսկաթուրքական տիրապետության տակ, Սյունիքում XVIII դարի 20-ական թվականներին ստեղծվեց Ղափանի անկախ իշխանությունը: Դա նպաստեց ոչ միայն շինարարության ծավալմանը, և Հայաստանի ուշ ընդհանրապես, այլև ամրոցաշինությանը, և Հայաստանի ուշ միջնադարում հայերի կողմից, իրենց պաշտպանության համար կառուցված ամրոցները գտնվում են Սյունիքում: Մինչդեռ Հայաստանում XVI դարից մինչև XIX դարի սկիզբը հայ ճարտարապետների ու շինարար վարպետների կառուցած բերդերը պատկանել են օտար նվաճողներին: Այդպիսին են, օրինակ, Երևանի բերդը՝ կառուցված XVI դարի հին ամրոցի տեղում և վերակառուցված XVII դարի երկրորդ արժից հետո, և Զադենիի բերդը (XIX դարի սկզբի ընդարձակումից հետո):

Երևանն ուներ երկմաս հատակագծային կառուցվածք՝ քաղկացած բերդից և նրանից հյուսիս-արևելք գտնվող բնակելի քաղամասերից: Ի տարբերություն միջնադարյան Հայաստանի շատ քաղաքների (Անի, Կարս, Կարին և այլն), Երևանի բնակելի մասը պարիսպներ չուներ:

Ուշ միջնադարում Վրաստանի քաղաքներն ունեին հատակագծային նույն կազմությունը, քաղկացած երկու հիմնական տարրերից՝ միջնաբերդից և բնակելի քաղամասերից: Սակայն Վրաստանում XVI-XVIII դարերում թե՛ միջնաբերդը և թե՛ քաղաքն ընդհանրապես ունեին բազմապիսի հատակագծային բովանդակություններ. ա) միջնաբերդը լինում էր որպես միասնական կառուցվածք, բ) միջնաբերդը կազմված էր երկու մասից՝ վերին և ներքին բերդերից: Քաղաքի բնակելի մասը՝ ա) շրջապատված էր լինում պարիսպներով (Թբիլիսի, Բուքարյա), բ) քաղաքը պարիսպներ չուներ (Ախալքալաք, Ախալցխա): Երևանի բերդը միասնական համակառույց էր, առանց ենթաբաժանման (ինչպես, օրինակ, Գորիի, Փոթիի, Բաթումի բերդերը Վրաստանում):

Պաշտպանական կառուցվածքների ճարտարապետությունը XVI-XVIII դարերում առաջնակարգ տեղ է զբաղում Վրաստանի շինարարական արվեստում: Բերդերի անհրաժեշտությունը բխում էր ոչ միայն արտաքին բռնամիների ներխուժման տեղական վտանգից, այլև ներքին երկպառակտություններից: Ամրոցների քանակի աճին նպաստում էր նաև մանր խեղդալական իշխանությունների բազմացումը:

XVI-XVIII դարերում Վրաստանում, բացի ամրացված քաղաքներից և նրանց միջնաբերդերից, գոյություն ունեին հետևյալ պաշտպանական կառուցվածքները՝ ամրոցներ, դղյակներ, ամրացված եկեղեցիներ և վանքեր, առանձին կանգնած աշտարակներ: Համարյա այս բոլոր տիպերը կիրառվում էին նաև Հայաստանում, միայն, ինչպես արդեն նշվեց, ի տարբերություն Վրաստանի:

տանի, գերակշռող մաս էին կազմում ոչ թե ամբողջները, այլ ամբողջված պաշտամունքային շենքերը և համալիրները:

Վրաստանում XVIII դարում առաջ եկավ մի ինքնատիպ պաշտպանական կառուցվածք՝ «գալավանի», որն անժանոթ էր Հայաստանում: Սա բուրգեր ունեցող պարիսպներով շրջապատված քառակուսի տարածություն էր, առանց ուրիշ շինությունների, որը նախատեսված էր թշնամու հարձակումների ժամանակ շրջակա բնակչությանը և անասուններին պատսպարելու համար:

Վրացական այն ամրոցները, որոնք կառուցվում էին դժվարամատչելի վայրերում, բարձունքների վրա, ունեին տեղանքի առանձնահատկություններից բխող անկանոն հատակագիծ (Քսանի, Սնո, Օրբելի): Հարթ տարածությունում, բնակավայրերին մոտ կառուցված ամրոցներն ունեին կանոնավոր, ուղղանկյուն հատակագիծ (Մոխրանի, Զոլագիրի). վրացական ամրաշինական արվեստում էվոյուցիա է ապրում աշտարակների ձևը: Եթե XVI-XVII դարերում նրանց գերակշռող մասն ուներ քառակուսի հատակագիծ, ապա XVIII դարից սկսած՝ աշտարակները դառնում են զլանաձև (վերևում նեղացող): Իսկ Հայաստանում XVII դարում կիրառվել են բացառապես զլանաձև աշտարակներ, և ուղղանկյուն բուրգի միակ օրինակը պատկանում է XVIII դարի երկրորդ տասնամյակին (Մեղրի):

Հայաստանում առանձին կանգնած աշտարակները տարածում չստացան, իսկ, ընդհակառակը, ուշ միջնադարում Վրաստանում դրանք կիրառվեցին լայնորեն: Այդ աշտարակները, ունենալով ռազմական նշանակություն, միաժամանակ նաև բնակելի շինություն էին: Սրանք բազմահարկ էին, քառակուսի հատակագծով (Գոմիսջվարի, Սասխորի, Մչադիսջվարի) կամ զլանաձև (Խեիտի, Մարտկոպի, Կվեմո Չալա): Առանձին կանգնած խոշոր աշտարակներն ունեն ուղղանկյուն հատակագիծ, չորս անկյուններում զլանաձև ծավալներով (Կիսիսիսևի, Աբիսի):

Աշտարակների երկու տիպն էլ՝ ուղղանկյուն և շրջանաձև հատակագծով Հայաստանում հանդիպում է միայն Մեղրու բերդում: Այն կազմված է վեց աշտարակից, որոնք բարձրանում էին բնակավայրի հյուսիսային կողմում: Երկու լեռնաշղթաներ հատվելով հյուսիսում, ստեղծում են եռանկյունաձև գոգավորություն, որի հարավային լանջին տեղադրված է Մեղրի ավանը: Լեռնաշղթաների առանձին գագաթների վրա կառուցված են բերդի աշտարակները, որոնք պայտաձև ընդգրկում են ավանը հյուսիսից: Աշտարակներից չորսը գլանաձև են, երկուսը ուղղանկյուն հատակագծով և կառուցված են կոպիտ տաշված գրանիտի քարերից: Բոլոր աշտարակները դեպի վեր նեղանում են և երկհարկանի են, փայտե միջհարկային ծածկերով: Հրակնատները բացվում են աշտարակների պատերի մեջ նրանց ողջ պարագծով և դասավորված են շախմատաձև, ինչը հնարավորություն է տալիս առավելագույնն օգտագործել պատն ըստ բարձրության և երկարության: Մեղրու բերդն իր ճարտարապետությամբ ուրույն տեղ է գրավում Հայաստանի պաշտպանական կառուցվածքների շարքում՝ տարբերվելով մյուս բոլոր ամրոցներից իր ստրուկտուրայով: Բերդը կազմված է միայն առանձին կանգնած աշտարակներից, առանց պարիսպների: Այստեղ լեռնաշղթաներն են փոխարինել պարիսպներին, իսկ հրազենի օգտագործման ժամանակաշրջանում պարտադիր չէ բնակավայրը շրջափակել պարիսպներով, ալ կարելի է ավելի հարմար դիրքից այն պաշտպանել թեկուզ և որոշ հեռավորությունից:

Թե՛ Վրաստանում և թե՛ Հայաստանում XVI-XVIII դարերում ֆեոդալների դոյակները պաշտպանական կառուցվածքի հորինվածքը զուգակցում են բնակելի համալիրի հետ: Վրաստանում դոյակներն ունեն կանոնավոր ուղղանկյուն կամ ուղղանկյունին մոտ հատակագիծ: Դրանք շրջապատված են բուրգերով ու ժեղացված պարիսպներով, որոնց ներսից կից են 2-3 հարկանի բնակելի և օժանդակ շենքերը, եկեղեցին կամ մատուռը (Ա՝

խալզորի, Բելուտի, Դուշեթի): Որոշ դեպքերում պաշտամունքային շենքերը տեղադրված են համալիրի մեջտեղում (Լարգվիսի, Անանուրի): Հայաստանում ուշ միջնադարում վրացական դղյակներին համապատասխանում են Սյունիքի և Արցախի (Ղարաբաղի) մելիքական «ապարանքները» (Մոխրաթաղ, Ավետարանոց, Թալիշ, Մաղավուզ, Տեղ): XVI-XVIII դարերում Արևելյան Հայաստանի մելիքությունների դղյակները նրանց ինքնավարության ռազմական հենակետերն էին: Ապարանքներն ունեն կոմպակտ, ուղղանկյուն հատակագիծ, անկյուններում գլանաձև բուրգերով պարիսպներով շրջապատված, որոնց ներսից կից են մեկ-երկու հարկանի բնակելի և տնտեսական շենքեր: Դեպի ներքին բակն են բացվում քաղածածկ նախամուտք-սրահները՝ լուծված մեկ կամարային բացվածքով կամ սյունասարսառով: Մելիքական ապարանքները, հիմնականում սերվելով ժողովրդական բնակելի տնից, Հայաստանում առաջին անգամ կազմավորեցին բազմաբաժին բնակարանի տիպը և զուգակցելով այն ամրոցի ֆունկցիայի հետ, բերդերի և վանք-ամրոցների հետ միասին դառնում են Արցախի և Սյունիքի պաշտպանական համակարգի կարևոր օղակ:

Ուշ միջնադարում Վրաստանում եկեղեցիները և վանքերը հազվադեպ էին ամրացվում, որովհետև երկիրն, առաջին հերթին, իր պաշտպանության համար ամրոցներ էր կառուցում: Իսկ պաշտամունքային շենքերի ու համալիրների ամրացումը նախատեսված էր ոչ քե պատերազմական գործողությունների համար, այլ գալավանիի պես լեռնականների արշավանքների ժամանակ հարևան բնակավայրի բնակչությանը պատասպարելու և վանական ու եկեղեցական ունեցվածքը պահպանելու նպատակով:

Վրաստանում եկեղեցիները պատերի բարձրացումով վեր էին ածվում աշտարակի (Տաբորի) կամ դրանց կից նոր պաշտպանական աշտարակ էին կառուցում (Իլտոզա), կամ էլ շրջա-

պատվում էին պարիսպներով (Նինոծմինդա, Սվետիցխովելի), որոնք ունեն ամրոցին բնորոշ գլանաձև բուրգեր, դարպասներ, պատերում՝ հրակնատներ: Նման պարիսպներով շրջապատվեցին նաև որոշ հին վանքեր (Դավիթ Գարեջա):

Ի տարբերություն Վրաստանի, Հայաստանում XVII-XVIII դարերում լայն տարածում ստացավ բերդ-եկեղեցիների և վանք-ամրոցների շինարարությունը, որովհետև վերջիններս փաստորեն փոխարինում էին ամրոցներին: Մեզ հասած հայկական բերդ-եկեղեցիները վերակառուցման արդյունք են: Վաղ միջնադարյան մի շարք եկեղեցիներ պարագծով շրջապատվեցին կրկնակի, հաստ պատերով, որոնք բարձրանալով ծածկից վեր, տանիքում հարթակ են ստեղծում՝ պաշտպանվելու և թշնամուն հրակնատներից զնդակոծելու համար (Փարսյի, Աշտարակ): Որոշ դեպքերում եկեղեցու շրջապատի տարածությունը պարփակվել է պարիսպներով, որոնք ունեն անկյուններում շրջանաձև հատակագծով բուրգեր (Հռիփսիմեն):

Ուշ միջնադարում Հայաստանում պարիսպներով շրջապատվեցին նաև շատ վանական համալիրներ (Գնդեվանք, Տաթև, Նորավանք, Բջնի, Գանձասար, Թադեի վանք): Բայց վանք-ամրոցն իր ճարտարապետական ավարտուն կերպարն ստացավ XVII դարում կառուցված համալիրներում (Խոր վիրապ, Շատին վանք, Հալիժոր, Ամարաս, Ստեփանոս Նախավկայի վանք, Ագուլիսի Ս. Թովմայի վանք և ուրիշներ), որոնք հենց սկզբից կառուցվում էին կրոնական և պաշտպանական տարրերի զուգակցման միասնական մտահղացումով: Հայաստանում XVII-XVIII դարերի վանքերի տեղադրությունը ելնում էր անվտանգության գործոնից, առավելագույն օգտագործելով տեղանքի բնական պաշտպանական հատկությունները: Սակայն նույնիսկ լեռնային վայրերում կառուցված վանք-ամրոցների կոմպոզիցիան ամբողջովին չի թելադրվում ռելիեֆից՝ ակնհայտ երևում է կառուցողների ձգտումը դեպի կանոնավոր, ուղղանկյուն հա-

տակագիծը: Ուշ միջնադարի ռազմա-պաշտպանական շինարարության մեջ հրազենի օգտագործումն իր արտահայտությունը գտավ թե՛ համալիրների ընդհանուր կերպարում և թե՛ նրա առանձին մանրամասերում: Վանքերը ստացան կանոնադրոր ուղղանկյուն հատակագիծ, որը բխում էր ժամանակի պահանջներից և նորություն էր միջնադարյան հայ ճարտարապետության մեջ:

Վանք-ամրոցներին բնորոշ է կրոնական, ռազմական, գեղարվեստական տարրերի փոխադարձ սերտ կապը: XVII դարի վանք-ամրոցների ճարտարապետական ձևերի, կոնստրուկցիաների, կերպարի մեջ պարզորոշ նկատվում են գեներտիկ կապը միջնադարյան հայկական ամրաշինական արվեստի հետ և միաժամանակ այն բոլոր տարբերությունները, որոնք այս յուրօրինակ զուգակցման առանձնահատկությունների և շինարարական պայմանների փոփոխման արդյունք են:

Ուշ միջնադարում վանք-ամրոցներ հանդիպում են նաև Ռուսաստանում, Բալկաններում: Վանքերը խոշոր ռազմական նշանակություն ունեին ինչպես կենտրոնական Ռուսաստանում (Տիխվինյան, Կիրիլ-Բելոզերյան, Տրոիցյան-Սերգեևյան վանքերը XVII դարի սկզբում հաջողությամբ դիմադրել են շվեդների հարձակմանը), այնպես էլ նվաճված նոր հողերում՝ Ուրալում, Պոլովոժիեում: Այստեղ նրանք ամրոցների դեր էին խաղում, և այդ հետաքրքրական երևույթը կոչվել է «վանքային գաղութացում»: Բալկաններում ևս վանքերը ծառայում էին երկրի պաշտպանության գործին: Ուշագրավ է, որ ինչպես Հայաստանում, Ռումինիայում նույնպես XVII դարում լայն տարածում է գտնում վանք-ամրոցների շինարարությունը: Սա արդյունք է երկու ժողովուրդների իրավիճակի ընդհանրության՝ անկախության կորստին, որի հետևանքով վանք-ամրոցները կոչված էին բավարարելու երկրի պաշտպանության պահանջն այն ժամանակաշրջանում, երբ բուրքական կառավարությունը թույլ չէր տալիս ամրոցներ կա-

ռուցել: Իսկ Վրաստանում վիճակն այլ էր՝ իր անկախությունը պահպանած վրացական պետությունը կարող էր բազմաթիվ ամրոցներ կառուցել, որոնք և ապահովում էին երկրի անկախությունը քուրքական և պարսկական էքսպանսիայից:

¹ Տե՛ս Վ. Բերիժնե, Վրաստանի XVI-XVIII դարերի ճարտարապետությունը, Թբիլիսի, 1983 (վրացերեն, ռուսերեն ամփոփումով)։
П. Закарая. Крепостные сооружения Картли. Тбилиси, 1968:

² Տե՛ս Օ. Халпахчьян. Композиционные особенности планировки оборонительных сооружений Армении // Архитектурное наследство. М., 1972, № 19:

ԳԱԼՈՒՍՏ ՀՈՎԱՏՓՅԱՆ

ԲՆԱԳՐԻ ԵՎ ՊԱՏԿԵՐԻ ՓՈԽԱՌՆՉՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՅՈՒՆ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայկական այբուբենի ստեղծումից (405) հետո հենց Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի նախաձեռնությամբ իրագործվում են առաջին քարգմանությունները: «Հայերենի վերածումը բանավոր լեզվից գրավորի հանգեցրեց հայ մատենագրության բոլոր հորձանքի սկզբնավորմանը, արգասավորվեցին մշակույթի և արվեստի մնացյալ բոլոր բնագավառները»¹:

V դարում հայերեն քարգմանությունները կատարվում էին երկու լեզուներից՝ ասորերենից և հունարենից: Այդ ճանապարհով հայ գրականություն մտան վարքագրական երկերը և վկայաբանությունները. օրինակ՝ առաջին քարգմանությունների շարքում է ասորերենից քարգմանված Մարութա Մայֆերկատացու վարքագրական ժողովածուն²: Մեզ են հասել մի քանի տասնյակ վարքեր և շուրջ 200 մարտիրոսություններ:

Եվ այստեղ պետք է հաստույկ նշել միջնադարյան գրականության և արվեստի կապի մասին: Լիխաչովի կարծիքով, «կերպարվեստի սյուժեները մեծամասնությամբ գրական էին, կերպարները և դրվագները վերցվում էին գրականությունից՝ իհարկե եկեղեցական: Նկարիչը հաճախ կարդացած էր ողբերգությունները, որը գուցակցում էր տեղեկությունները տարբեր աղբյուրներից... բանավոր դիմանկարը նույնքան կարևոր էր ծաղկողի համար, որքան պատկերագրական կանոնը... Պատկերները ծառայում էին որպես տեքստի ինքնատիպ կոմենտարներ՝ օգտագործելով բոլոր տեսակի բացատրությունները»³: Հայտնի են դեպքեր, երբ իրմանվելով գրականության աղբյուրի տվյալների վրա ցանկացել են անգամ կառուցել ճարտարապետական կառույց: «Բորիս Գոլունովը մտածել էր կառուցել մի տաճար, որը իր ամբողջ տես-

քով և ներքին հարդարանքով նման լիներ Սողոմոնի տաճարին, և վարպետները, որոնք աշխատում էին շինարարության վրա, կիրառում էին տարբեր գրքեր՝ Հին Կտակարանը և Հովսեփի Ֆլավիոսի պատմությունը, որ նկարագրվում էր տաճարը»⁴ : Կամ էլ ինչպես գրում է Ե. Բարսուվը, «դեռ 550 թ. Հուստինիանոսը Սուրբ Սոֆիայի տաճարը զարդարում է Մարիամի ծննդյան պարականոն պատմության սյուժեներով: Իսկ Անաստաս Գրադարանապահի վկայությամբ, այդ նույն պատմության սյուժեներով Հռոմում Սուրբ Պողոսի եկեղեցին էր զարդարել Հռոմի Պապ Լևոն III»⁵ : Իսկ մյուս իրողությունն այն է, որ անգրագետ հավատացյալները Սուրբ Գրքի սյուժեներին պետք է ծանոթանային պատկերների միջոցով: «Ոչ ապաքեն դեղով գրեալ են զգիրսն, - հայտնում է Վրթանես Զերթողը, - զնույն բանս դեղովք նկարեալ է. յեկեղեցիս ի գրոցն ականջք միայն լսեն, իսկ զնկարսն աչօք տեսանեն և ականջօք լսեն, և որ սրտիւք իմանան և հաւատան»⁶ : Նույնը այլ կերպ կրկնում է ութերորդ դարի հեղինակ Հովհան Դամասկացին. «Մենք սրբացնում ենք ամենաազնիվ զգայարանը՝ տեսողությունը: Պատկերը հիշողություն է, պատկերը խոսում է աչքերին այնպես, ինչպես խոսքը՝ ականջին՝ հասցնելով հասկացության: Պատկերն անգրագետի համար նույն է, ինչ որ գիրքը՝ գրագետի համար»⁷ : Կամ «Եթե քեզ մոտ գա հեթանոսներից մեկը և ասի՝ ցույց տուր ինձ քո հավատը...դու կտանես նրան եկեղեցի և կկանգնեցնես սուրբ պատկերների տարբեր դրվագների առջև»⁸ : Այս տեսակետից չափազանց հետաքրքիր են ռուսական սրբապատկերները, նամանավանդ չորս կողմից «կլեյմոններով» պատված սրբապատկերները: Սրբի պիմանկարն այդ սրբապատկերներում զետեղվում էր կենտրոնում, իսկ չորս կողմից նրան շրջապատում էին սրբի կյանքից դրվագներ՝ «կլեյմոններ», որոնք նկարագրվում էին սրբի վարքը: Ինչպես գտնում է Ի. Ա. Կոչետկովը. «Կլեյմոների միջի պատկերները հաճախ օգնում էին ճշտել վարքերի տարբեր խմբագրությունները, արվեստ

տաբանի համար կարևոր է նաև տեքստի և պատկերների զուգահեռ ուսումնասիրությունը, և, ի վերջո, տեքստի և պատկերների համեմատությունը թույլ է տալիս հասկանալ միջնադարյան պատկերագրողման սկզբունքը, որովհետև միջնադարյան գեղանկարչության ստեղծագործությունների մեծամասնությունը ծագում է գրականությունից»⁹ :

Եվ առաջինը մենք կանդրատնանք սուրբ Թեկղի պատկերին՝ Էջմիածնի Մայր Տաճարի հյուսիսային պատի վրա: Սուրբ Թեկղի վկայությունը մեզ է հասել մի քանի խմբագրությամբ: Հայաստանում ամենատարածվածը «Թեկղի գործքը» տեքստն է: Առաջին հայերեն թարգմանությունը ասորերենից վերաբերում է հավանաբար V դարի կեսին: Պետք է նշել, որ հենց սկզբից օտարազգի այս կույսը մեծ ժողովրդականություն էր վայելում ոչ միայն Հայաստանում, այլ նաև ամբողջ Արևելքում և, մանավանդ, Ասորիքում: Թեկղին հիշատակում է նաև Փափստոս Բուզանդը¹⁰ : Փափստոս Բուզանդի Թեկղի մասին դրվագը հիշատակում է նաև IX դարի պատմիչ Թովմա Արծրունին¹ : Վերը նշված «Թեկղի գործք» հայկական տեքստի տարբերակը թարգմանված է ասորերենից, որն (ասորերենը) իր հերթին թարգմանված է հունարենից, հավանաբար II դարում² : Ասորերենից հայերեն առաջին թարգմանությունն արվել է, հավանաբար, V դարի կեսերին: Պետք է նշել, որ Թեկղի պաշտամունքը տարածվել է ավելի ուշ՝ XIV դարի սկզբին, Կիլիկիայից դեպի արևմուտք՝ Իսպանիա:

Եվ այսպես, Թեկղի բարձրաքանդակը դրված է Մայր տաճարի հյուսիսային ճակատի արևելյան մասում: Ինչպես նշում է Ա. Խաչատրյանը, այս բարձրաքանդակը պատկանում է IV դարի վերջին, V դարի առաջին կեսին, քանի որ նրա վրա կա հունարեն արված արձանագրություն՝ «Թեկղը և Պողոսը»¹³ : Հայկական եկեղեցին ամբողջ IV դարում սերտ կապված էր Կապադովկիայի հետ: Բարձրաքանդակի վրա պատկերված են

ձախ կողմում կանգնած Թեկղը և աջ մասում նստած Պողոսը: Հավանաբար այստեղ պատկերված է այն պահը, երբ Թեկղը պատուհանից կրանված լսում է Պողոսին: Հորինվածքը բաժանված է 2 մասի՝ ֆիգուրները պատկերված են 2 կամարի տակ՝ բաժանված կարճ սյունով: Թեկղը կանգնած է ճակատային դիրքով, կրծքին ծալված աջ ձեռքով և մարմնին հպած ձախ ձեռքով: Թեկղի ոտքերն ուղղված են աջ: Դիմագծերը փատ են պահպանվել. երևում են միայն փոքր քիթը, հոնքերը և մեծ նշաճն աչքերը, մազերը կարճ են: Հիշենք պարականոն տեքստը. «Եվ ասէ Թեկղ ց Պողոս – Փոքրեցից զհերս իմ և եկից զկնի քո յո և դու երթիցես... և զգեցաւ նա (Թեկղը) հանդերձ առնացի»¹⁴: Այստեղից երևում է, որ վարպետը քաջաժանոթ էր տեքստին: Պետք է նշել պարականոն տեքստից մեկ այլ մեջբերում ևս, ուր խոսվում է Թեկղի գեղեցկության մասին. Պողոսը ասում է՝ «Պատերազմ սաստիկ է և դու գեղեցիկ ես, գուցե և այդ փորձութիւն գայցե ի վերայ քո»: Այստեղ հիշելի է Մատենադարանում պահվող 1477 թվականի Ճաշոցը (Ժաղկող Սինաս, Արճեշ) և 1729 թվականի Հայսմափութը (Ժաղկող Հակոբ Հովնաթանյան, Էջմիածին): Այս երկու մանրանկարներում կույսը պատկերված է գեղեցիկ նուրբ դիմագծերով (ենթադրություն): Այս օրինակներից երևում է, որ թե՛ ծաղկողները և թե՛ քանդակագործները քաջ ծանոթ են եղել տեքստի բոլոր ցիտատներին:

Պողոսի ֆիգուրն ուղղված է դեպի Թեկղը: Առաքյալը նստած է ծալկող աթոռի վրա, պատկերված է կիսադեմ: Հագին կարճ տունիկա է: Ոտքերը դրված են ինչ-որ հենարանի վրա: Եթե հիշենք պարականոն տեքստի Պողոսի նկարագրությունը, ապա կտեսնենք, որ Պողոսը «կարճահասակ, ճաղատ, ծուռ ոտքերով, փարթամ հոնքերով, մեծ քթով էր»¹⁵: Ահա այս բարձրաբանդակի վրա տեսնում ենք Պողոսին բարձր ճակատով (ճաղատ), մեծ քթով և մանր նախշերով ոճավորված մորուքով, ինչպես նաև երկար, նշաճն աչքով: Այս դեպքում քանդակագործը հետևում է

գրական տեքստին՝ դիմագծերը (քիթ, բաց ճակատ), ինչպես նաև կարճ հասակը (ոտքերը չեն հասնում գետնին, այլ դրված են հենարանին): Գրականության և արվեստի կապն ակնհայտ է:

Այժմ անցնենք երկրորդ հարցին: Այստեղ ևս առկա է տեքստի և պատկերի փոխառնչության հարցը, սակայն սա մասնավոր օրինակ է: Վրաստանի Քարտլի տեղանքում էին գտնվում Անանուրի և Դուշետի քաղաքները, ուր բնակվում էին հայերը և հրեաները ու գրադվում էին արհեստներով և առևտրով: Իսկ XVII դարի առաջին կեսին, երբ բացվեց Օսեթական ճանապարհը, Անանուրին դառնում է տարանցիկ առևտրի կենտրոն: Հայտնի է, որ XVII դարի 80-ական թվականներին Անանուրիում նոր մեծ եկեղեցի է կառուցվում: Եկեղեցու պատին կա մի քանի արձանագրություն՝ արևելյան պատի վրա գրված է թիվը (ՌՃԼԷ, 1137-1688), իսկ երկրորդ արձանագրությունը, որը մասնավորապես հետաքրքրում է մեզ, հարավային ճակատի վրա քանդակված խաչի տակ է, ուր գրված է Գրիգորին: Տրական հողովը հուշում է, որ այստեղ բացակայում են արձանագրության հետևյալ բառակապակցությունը, այսինքն՝ Սուրբ Խաչս Բարեխախս է Գրիգորին: Կարելի է ենթադրել, որ արձանագրությունն ու նրան ուղեկցող պատկերը (բարձրաքանդակը) ընկալվում են իբրև մեկ ամբողջություն, ուստի փորագրողն ավելորդ է համարում խոսքային կրկնության ենթարկել այն, ինչ ընթերցողը տեսնում է իբրև հիմնական պատկեր, այսինքն՝ դիտումն ու ընթերցումն ընկալվում են որպես միասնական գործողություն, մեկ նախադասության բովանդակային մասեր:

Կան նաև արձանագրություններ թմբուկի վրա, ուր առկա են հայերեն տառակապակցություններ՝ ՄԱ, ՈՐ, ԺԱ: Սրանք եկեղեցու շինարարների վարպետների անուններն են, և կարելի է ենթադրել, որ վրացի վարպետների հետ եկեղեցու շինարարության իրենց մասնակցությունն էին բերում հայ արհեստավորները: Այդ են վկայում երկու փաստ. առաջինը՝ եթե նրանք լինեին

Վրաստանից, ապա կկարողանային քվադրել այն վրացերեն տառերով և երկրորդը՝ եկեղեցու զարդանախշերը ստիպում են մեզ որոշ նմանություններ փնտրել Ջոտայի խաչքարերում և Ախթամարի սր. Խաչ եկեղեցու զարդաքանդակներում¹ 6 :

¹ Գ. Սարգսյան, Մովսես Խորենացի, Հայոց Պատմություն, Երևան, 1991, էջ 5:

² Տե՛ս Լ. Տեր-Պետրոսյան, Վկայք Արևելից, Երևան, 1976:

³ А. Лухачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 26.

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Е. Барсов. О воздействии апокрифов на обряд и иконопись // Журнал министерства народного просвещения, 1885, декабрь, с. 100—110.

⁶ Ս. Տեր-Ներսիսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 12:

⁷ Նույն տեղում, ծան. 24:

⁸ В. Лазарев. История византийской живописи, т. I, М., 1986, с. 12.

⁹ И. Кочетков. Иконописец как иллюстратор жития // ТОДРА, т. 36, М., 1980,.

¹⁰ Տե՛ս Փ. Բուզանդ, Պատմություն Հայոց, 4-րդ դարություն, Ժ գլուխ:

¹¹ Տե՛ս Թովմա Արծրունի և Անանուն, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Երևան, 1985, գլուխ 3:

¹² Տե՛ս Վաղենտինա Կալցոլարի, Սուրբ Թեկդի ավանդությունը Հայաստանի մեջ // Հայաստանը և Զրիստոնյա արևելքը, Երևան, 2000, էջ 55-61:

¹³ Տե՛ս А. Kachatrian. L'Architecture Armenienne du IV du VI siecle. Paris, 1971, p. 68.

¹⁴ Տե՛ս Պատմություն վարուց սրբոյն Թեկդեայ աղախնոյ Զի:

¹⁵ Տե՛ս Деяния Павла и Феклы // От берегов Босфора до берегов Евфрата. М., 1987, с. 128—142:

¹⁶ Տե՛ս П. Мурадян. Армянская эпиграфика Грузии. Ереван, 1985:

ՎԻԳԵՆ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ՊԵՏՐՈՍ ԱՂԱՍՅԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԵՎ ՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

1880-ին լույս տեսած Պ. Աղամյանի «Զերթողականք և Քարզմանությունք» վերտառությամբ ժողովածուի առաջաբանում հրատարակիչ Ս. Արծրունին գրում է. «Հիշյալ բանաստեղծությունների ոճը և ստիլը մի նոր երևույթ է մեր գրականության մեջ: Ինքնուրույն, բայց միանգամայն կենդանի և կենսական դարձվածներով, զանազան գույներով և բազմաճյուղ հոգեկան շարժվածներով լի, ազատ աղբյուրից բխած մարդկային և արտաբին բնության արձագանք են հնչում այդ ոտանավորները»¹:

Աղամյանը այդ ժամանակ 31 տարեկան էր: Ամբողջ դժբախտությունն այն էր, որ Աղամյանի պոեզիան ոճ չուներ: Բայց իրոք այն ինքնուրույն էր «զանազան գույներով և բազմաճյուղ դարձվածներով»: Իսկ ինչու² այն ոճ չուներ: Նալբանդյանին, Պատկանյանին ոճ էին քերում քեման, մոտիվը, Պեշիկթաշլյանի մոտ ավելանում էր բանաստեղծական-լեզվական միաձույլ, մշակված գեղեցիկ միասնական լեզուն: Երբ լեզվի պատենշը նվաճված էր, ապա 19-20-ամյա Դուրյանին ոճ էր քերում իր անհատական ռոմանտիկ, պատանեկան ապրումների ամբողջ զամման, և այդ դեպքում Լամարթինից կամ Մյուսսեից ազդվելը միայն օգուտ կարող էր բերել. լեզուն կար:

Աղամյանի պոեզիան տարրաբերվում է լեզվի և քեմայի միջև, բանաստեղծական հյուսվածքի և մոտիվի կերպավորման միջև: Նա որպես բանաստեղծ իր նախորդներին ոչ միայն չի զիջում, այլև գերազանցում է ներքին բանաստեղծական խլրտումներով, որոշ առումով նաև բանաստեղծական կուլտուրայով և վերջրած նյութի բազմազանությամբ, քեմաների և մոտիվների բազմապլանայնությամբ: Բայց նա չունի մանկության լեզու, որ

իրեն ենթարկի «բազմաճյուղ հոգեկան շարժումները»:

Եվ եթե բանաստեղծական կոտ լեզու Ադամյանը ձեռք չի բերել, դրա համար ոչ թե թատրոնն է մեղավոր, որ խլել է մեծ արտիստի ժամանակը, ոչ էլ ընթերցանության պակասը, ոչ էլ բանաստեղծական-լեզվական կուլտուրան կամ ճաշակը, այլ նրա բանաստեղծական ճակատագիրը: Մեծ արտիստը գտնվում էր ճամփաբաժանին: Նոր-դասականությունը մխիթարյան իմաստով անհուստրեն հնացել էր, ռոմանտիզմը իր հոգեվարքն էր սալրում և նորոգում էր իր լեզուն ոչ միայն Հայաստանյան աշխարհում, այլև Արևմուտքում: Այն առաջին հզոր պոետներից հետո (Գյոթե, Բլեյք, Բայրոն, Հյուգո, Մյուսսե, Հայնե, Պուշկին, Լերմոնտով) տալիս էր նուրբ հոգեկան ապրումների և գեղարվեստական տեխնիկայի որոնողներ-պառնասականները Ֆրանսիայում, պրեռաֆայելիտները և Սվինբերգը Անգլիայում, Ֆետը, Տյուտչևի, Նադսոնը Ռուսաստանում և Պետրոս Ադամյանը, Թովմաս Թերզյանը, Հովհաննես Հովհաննիսյանը հայերիս մեջ: Այս խաչմերուկից պետք է բացվեր նոր մայրուղի շնորհիվ ժողովրդական հզոր կենդանի էպիկական և քնարական պոեզիայի յուրացման, նաև շնորհիվ այն բազմատարազ շարժման, որին տվեցին սիմվոլիզմ անունը: Պետրոս Ադամյանի ժամանակ այդ ուղղությունները իրենց խորհրդավորությամբ և ժողովրդական կյանքի բարդ կենդանի պատկերներով դեռ չէին ներխուժել հայ իրականության մեջ: Բանաստեղծության նոր լեզուն պետք է յուրացվեր 1890-ականներին և հետո, երբ այլևս Ադամյանը չկար:

Ադամյանի, որպես հայ բանաստեղծի, վիճակը բարդանում էր նաև նրանով, որ գտնվում էր արևմտահայ և արևելահայ բանաստեղծական մշակույթների կենտրոնում: Դա թույլ չէր տալիս բանաստեղծական շիկացումը հասցնել իր բարձրակետին: «Արքեր իմ» քերթվածում նա իր քնարի «բեկորներին» ասում է.

Գնացեք ուրեմն, ընդ հօդս ի թռիչ,
Մանկտիք ոգվոյն հեզ քերթողին,

Համբուրել ձեռքն այն ազատիչ՝
Ինչպես բոռունքն իրենց պապին:

Առաջին երկու տողը ասես Պեշիկբաշյան է կամ Դուրյան,
հաջորդ երկու տողով իր երախտիքն է հայտնում իրեն մեկեմաս
դարձած Նշան Օտյանին արևելահայերենով, գրեթե Աղայանի
ու Թումանյանի լեզվով: Սա ի՞նչ բանաստեղծական իրավիճակ
է:

Դա բավական չէ: Բանաստեղծը ժողովրդական խոսքի,
բառ ու բանի բույրի քաղց է զգում և վերահայտնագործում XVII-
XVIII դարերի բանաստեղծական լեզուն ու տաղաչափությունը.

Լուսնյակն է իմ թագ, մագերս են փայլում,

Աստեղք լալիս են, զի չգնամ հեռուն,

Արեգական են հարս կրակասուն.

Նորա հետ կյանք, սեր տալիս են մարդկան.

«Հոգի ու ճան են ինձ դուրբան» (էջ 10):

Սա ի՞նչ է: Հրեշտակ-զվարթուն է խոսում: Բայց ի՞նչ լեզ-
վով, ի՞նչ տաղաչափությամբ: Սա հիշեցնում է Ռիկեին ներշնչ-
ված իր «Պատկերների գրքում»: Որտեղի՞ց է զգում բանաստեղ-
ծը հրեշտակի «կապտոսկի քեթրը». կիլիկյան մանրանկարի՞ց,
Բյուզանդական խճանկարի՞ց, Կալալլինիի նկարի՞ց: Մի՞թե մի
նոր Յեյթս էր հայտնվել հայ պոեզիայի երկնականմարում Յեյթ-
սից շատ առաջ:

Բայց այս կետի վրա էլ պոետը չի կանգնում: Եվ որտեղից
որտեղ հայտնվում է բալլադային մի լեզու, որ պիտի շարունակեր
Աղայանը և առայժմ անգերազանցելի բարձունքի հասցներ Թու-
մանյանը – «Ձկնորսն ու բանաստեղծ որդին», որտեղ կա մի նե-
րանձնական երանգ՝ բանաստեղծ որդու կերպարը.

Նա ձկնորսի էր որդի,

Սակայն ուներ հուր սրտի

.....
Այդ կրակեն սրբազան

Ելին որդիք զանազան.
Դիցիան, Մոզար և Տանթե,
Շեքսպիր, Հյուկո և Կեթե (էջ 23)

Բայց դրան հակառակ
Երջանկություն կա անփուշ՝
Անսիրտ մարդկան և ապուշ (էջ 23):

Սրանք նոր խոհեր էին մեր պոեզիայում, թեև բալլադային ձևը արդեն ինչ-որ չափով ստեղծել էին Նալբանդյանը՝ և Գամառ-Քաթիպան: Սա պոետի ճակատագրի բալլադ էր: Մի այլ բալլադ էլ ներկայացնում է «Ֆլաման նկարչի», որ նկարում է թագուհուն՝ հավանաբար պոետը նկատի ուներ Մարիա Մեդիչիին և Ռուբենսին: Ֆրանսիան առաջինին պարտական էր Ռուբենսի մեծ թվով նկարներ ունենալու համար, իսկ երկրորդին՝ նոր զեղարվեստական ճանապարհ հարթելու Ֆրանսիայում Վատտոյից մինչև Դելակրուա: Ադամյանը բալլադում բացահայտում է նաև նկարչի և արդեն տարեց թագուհու հոգեկան կապը – նկարչի ռեալիզմը և անկեղծությունը, թագուհու կանացիությունը թեկուզ արդեն առաջին երիտասարդությունն անցնելուց շատ հետո:

Հ. Հովհաննիսյանը XIX դարի հայ թատրոնի պատմության Ադամյանին նվիրված գլխում նկատում է. «Բանաստեղծ Ադամյանն ավելի շրջահայաց և լայնախոհ է, քան իր ժամանակակիցներից որևէ մեկը»²: Դա, ըստ իս, բույլ է տալիս, որ նա ներշնչվել ոչ միայն հայ պոետներից, այլև Գյոթեից, Հյուգոյից, Նադսոնից հավանաբար իր գլխում բևաժած տողերից, մի երևույթ, որ հատուկ էր շատ ռոմանտիկ պոետների, այդ թվում՝ Տյուտչևին ու Ֆետին, երբ նրանց բարձր ու նրբին պոեզիայում բևաժում էին բառեր և տողեր Շիլլերից, Գյոթեից, Հայնեից:

Այդպիսիք են.

Կը հիշեն գրեզ, երբ ծաղիկ ծաղկին

Համբույր տա բնբուշ (հիշեցնում է Գյոթե).

կամ՝

Եթե ըլլայի վարդերու փնջիկ,

Կուզեի ծածկել քեզ տերևաթափ
կամ էլ՝

Չոտերից քերևս ներշնչված.

Ձի աստվածային այդ վեհ աչքերեդ,

Թափանցեց ինձ սեր կայծակի նման:

Դա բանաստեղծական հնարներ կամ «բանաձևեր» էին, և
այդ տիպի «բանաձևերից» փայլուն ձևով օգտվում էին Թուման-
յանը և Իսահակյանը, Մեծաբեկն ու Տերյանը, ինչը տափալ
քննադատներին առիթ էր տալիս նրանց մեղադրել բանագործու-
թյան մեջ:

Հաճախ էլ բանաստեղծ Ադամյանն էր հայտնաբերում մո-
տիվներ ու պոետական «բանաձևեր», որոնք գեղարվեստական
ցայտուն կերպարների են վերածվում հետագա մեծ բանաս-
տեղծների մոտ.

Գոնյա սփռվիսք մ'էր ոռենին

Ինձ, որ իմ տեղս արտասվեր (Իսահակյան)

կամ

Մի տաք քույրիկ, սիրելիք իմ, այդ դրան

Բախեք, զի հոն չեմ ալ, որ տամ ձեզի ձայն...

Վերջինս հիշեցնում է Թումանյանի «Դու քո ճամփեն գնա,
քույրիկ» (1902) կամ «Պանդուխտ եմ, քույրիկ» բանաստեղծու-
թյունների տրամադրությունը:

Ավելին, «Ալմե» բանաստեղծության մի երկու պատկեր
կարծես կանխանշում են Վարուժանին և վաղ Չաբենցին.

Հախճապակյա զինչ լապտեր,

Ջահիվ ի բաց թափանցիկ,

Միրո խարույկն յուր կուրծքեր

Կը մատնեին խաղաղիկ (էջ 165)

կամ

Գուցե Աստղիկն է էնի,

Մայր տրփանաց ջրածին... (էջ 164):

Ադամյանը մի քանի բանաստեղծություններում, ինչպես
երկու հանճարեղ ռոմանտիկներ Վիկտոր Հյուգոն և Բալթիին, դի-

մում է ընկած կնոջ ու անտուն երեխայի թեմաներին, դրանք ուղեկցելով հակապատկերներով:

Ի նչ հակապատկեր, մին երջանկություն,

Գլորեր հոր հետ կառքին մեջ հանգիստ.

Այլ մյուսն անոթի... անկողինն յոր ձյուն,

Աշխարհն իրեն դեմ, անգութ է և խիստ (էջ 170):

Սարսեղացող պատկեր. փոքրիկ երեխա՝ «անկողինն յոր ձյուն» («Կադանդ»):

«Հինգ կուպեկանոցի պատմությունը», «Զինվորն մահամերձ», «Ուսանողը», «Իսկական մի դեպք» և այլ բալլադանման և նովելանման բանաստեղծությունները բացահայտում են նաև Ադամյանի, որպես էպիկական և առարկայական բանաստեղծի տաղանդը: Դրանք բացարձակապես նոր թեմաներ էին հայ պոեզիայում և այսօր էլ հայ պոեզիայի առօրեական-առարկայական էպիկական փանդիլը դեռ պարտքեր ունի այդ ոլորտում: Դա ավելի վեր է սոսկ ազգային-բարոյագիտական նպատակներ հետապնդելուց: Դա ուզում է մտնել կյանքի խորքը, նրա ծալքերի մեջ: Դա պոեզիայի այլաբանական լեզուն, խորհրդավոր հնչյունավորումը, առօրյա կյանքը բազմանշանակ (տեղ-տեղ հոգևոր բովանդակության հասնող) արտահայտելու տաղանդավոր փորձ է: Բայց այստեղ էլ է դավաճանում լեզուն, որն օրգանական կենդանի տեսք չի ստանում – ոչ բարդ, ոչ պարզ, ոչ արևելահայերեն, ոչ արևմտահայերեն, ոչ խոսակցական, ոչ ոճավորված: Դա արդեն արևելահայ պոեզիայում Թումանյանի ու Չարենցի խնդիրն էր, իսկ արևմտահայ՝ Սիամանթոյի ու Վարուժանի: Բայց Ադամյանի պոեզիայում կա առարկայական մի աշխարհ, որ ժամանակակից պոեզիայի խնդիրն է և որը շոշափում է արտիստը «Հնացած հինգ կուպեկանոցի պատմության» մեջ:

* * *

Իսկ ինչպիսի՞ն է Պետրոս Ադամյանի տեղը հայ կերպար՝

վեստում: Թվագրված նկարները 1880-ական թվականների են: Այդ ժամանակվա արևմտահայ նկարիչներից մեզ հասել են Չաքար Չաքարյանի մի քանի նատյուրմորտներ՝ այն էլ 1990-ական թվականների, թեև նա Փարիզի սալոններում 1880-ին ոսկե մեդալ է շահել: Ադամյանը մոտ է եղել երիտասարդ Վարդգես Սուրենյանցին և նրա հորը՝ Հակոբ Սուրենյանցին, կապված էր Գևորգ Բաշինջաղյանի հետ: Ադամյանի տաղանդով հիանում էր Այվազովսկին, որին նվիրված բանաստեղծության մեջ Ադամյանը դիտարկում է որոշ գունանյութային մասնագիտական հնարներ: Բայց և այնպես նրա նկարչական ուսումնառությունը մեզ անհայտ է մնում, բացի դպրոցական տարիներից: Պարզ երևում է, որ արտիստի ինքնանկարները Կորբուզյի դերում (1884) և Համլետի դերում (1890), ինչպես նաև Երանուհի Շահբազյանի նկարը (1883) արված են լուսանկարներից (մի հին պրակտիկա, որ հասնում է մինչև Պիկասսո և մեր օրերը): Այն ժամանակներում լուսանկարները նմանակում էին կեցվածք արտահայտող բարեխիղճ դիմանկարներին, իսկ Նադարի կամ Ջոլայի նման լուսանկարիչները ավելի բարձր ոճի արվեստ էին նմանակում իրենց արած լուսանկարներում (Նադարի մոտ էին ցուցադրում իմպրեսիոնիստները իրենց գործերը): Այս առումով տարբերություն չկա Հովնաթանյանի պես «ոչ դասական» նկարչի և Ադամյանի պես դասական արտիստի միջև: Եթե կատարման մաքրության ու մանրամասների գեղարվեստական մշակման առումով բարձր է Հովնաթանյանը, ապա որոշ (թեև կաշկանդված) սլաթոսի առումով, շարժման, դեմքի կերպավորման առումով բարձր է Ադամյանը: Բայց 1886 թվականին Օֆելիայի երևակայական կիսադեկադենտական կիսասալոնային նկարում ոչ մի հետք չկա հովնաթանյանական տիպի ոչ կերպավորումից, ոչ կեցվածքայնությունից: Նման նկարը նորություն էր, նախորդելով Վարդգես Սուրենյանցի նմանատիպ պատկերները:

Ոճավորման, դեմքի արտահայտության ավելի նրբացման

որոտը արդեն պատկանում էր Սուրենյանցի վրձնին, որ շողշողաց 1890-ականներին: Սուրենյանցը 1884-ին նկարել է «Աղամյանը Օթելլոյի դերում» էտյուդը գրեթե մավրիտանական բաց փիրուզագույն ֆրոնի վրա: Նկարիչը գիտի ինչը շեշտի և ինչը սքողի, բայց արտիստը դա այնքան էլ լավ չգիտի – նրա համար Համլետի սրի պատյանի փայլը նույնքան կարևոր է, որքան դեմքը:

Ամիրան Մանդինյանի դիմանկարն արված է արդեն գրեթե իմպրեսիոնիստական եղանակով, էսքիզային ավարտվածությամբ, մոտ մանեական որոշ դիմանկարների: Ինչպես պոեզիայում, այստեղ ևս գլուխ է բարձրացնում արտիստի բարձր ճաշակը, որ նայում է դեպի ապագան. հայ իրականության մեջ նման դիմանկարներ տեսնելու համար պետք է հասնել մինչև Մ. Առաքելյանի և Վ. Գալֆեճյանի վաղ շրջանները, 30 տարի անց:

Իսկ ափսեների վրա արված սև գրաֆիկական դիմանկարները՝ Լիբ, Կորյուսդո, Օթելլո, ափսեի սպիտակ ֆրոնի վրա, մեզ համար մնում են առեղծված: Ինչի՞ց է ներշնչվել արտիստը:

Նատյուրմորտները ռեալիստական են: Նրանցում գերիշխում է հոլանդական ոճը, ինչպես ընդունված էր ֆրանսիական սալոններում: Բայց դրանցում երևում է արտիստի կենցաղը: Անշուշտ Աղամյանը չի տիրապետում գունաթափանցումների միջոցով լուսավորություն ստանալու Չաքար Չաքարյանի բարձր տեխնիկային: Բայց նա ցուցադրում է իր առարկաները – շքեղ ապակյա ըմպանակներ և հասարակ թեյի բաժակ՝ արծաթե գդալը մեջը, կիսով չափ լցված թեյ, թեյի խոտի թղթե տուփը, գինու կամ օղու շիշ, արծաթե սպասք, ոսկեջրած ապակի և այդ ամենի կողքին ձու և հաց, պղնձադրամներ, լիմոն: Նատյուրմորտները պատմում են արտիստի կենցաղը:

Բարձրարվեստ է «Ժամ սենյակի մի անկյունը» (1885), որտեղ նուրբ հոլանդական կուլտիստով նկարված այդ սենյակում կա արտիստական «թափթփվածություն» և ասես սենյակից մեկ

նելու մտադրություն (արտիստի քափառական կյանքը), որ երևում է սև կաշվե ճամպուրակից, ծղոտից հյուսածո սնդուկից, նրա վրա անփույթ գցված մետաքսե ոսկեկար արտիստական ֆիկնոցից և այլ առարկաներից: Ամբողջապես խաղաղ շնչով լի այս սենյակից տազնապի մի սարսուռ է շնչում, ինչը շեշտում է ձախ պատից կախված շերտավոր վարագույրը, որի հեռանկարը և առաստաղի գծի թեք հեռանկարը, նկարի շրջանակով հատվող աթոռը լարում են օստադեական գորշակապույտ գունային այդ մթնոլորտը: Կոլորիտը հին է, զգացողությունը վանգոգյան: Մա պակաս ուշադրության արժանի չէ, քան մոտ տասը տարի անց նկարված Սուրենյանցի «Ուտնահարված սրբությունը»:

¹ Տե՛ս Պետրոս Աղամյան, Երկեր, էջ XV (Ս. Տարոնցի, Պետրոս Աղամյանը որպես գրող):

² Հ. Հովհաննիսյան, Հայ քաարոնի պատմություն. XIX դ., Երևան, 1996, էջ 377:

ԼԻԼԻԹ ՄԱՆ ԱՍԵՐՅԱՆ

ԳՈՒՆԱՅԻՆ ԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐԸ
ՀԱՅ ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ
(1950–1970 թթ.)

Գունային լուծումն առաջնային դեր է խաղում հանդիսատեսի կողմից ներկայացման հուզական ընկալման գործում, այդ տահայտելով դրամատիկական գործողության հուզական հագեցածությունը:

1950–1970-ականների հայ բեմանկարչությունը դիտարկելիս, կարելի է եզրակացնել, որ այդ տարիների դեկորներին բնորոշ է հակումը թանձր, լույալ գույների նկատմամբ, որոշ դեպքերում՝ կիսատոների և միջանկյալ գույների բացակայությունը, լրացուցիչ գույների առատությունը: Գույնը չի կորցնում իր ինտենսիվությունը նույնիսկ ստվերներում: Գունային համադրությունները լի են ներքին լարվածությամբ և էներգիայով:

1950-ական թվականներին հայ թատրոնում դեկորի գունային լուծման նպատակն էր համապատասխան մթնոլորտ հաղորդել ներկայացմանը, ինչը մեկնաբանվում էր որպես բանաստեղծական վերամբարձ տրամադրության ստեղծում: Այդ տարիներին դեկորներին հատուկ են ռոմանտիկական աշխարհընկալումը, գործողության վայրի և ժամանակի իդեալականացումը: Համեմատելով այդ տարիներին ստեղծագործող տարբեր նկարիչներին տարբեր դեկորները անհնարին է չընկալել գունային համադրությունների նկատմամբ ցուցաբերած բնդիանուր մոտեցումը:

Պատկերվող դարաշրջանի կամ տեղանքի որոշակի գեղեցկացված կերպարը, վերամբարձ տրամադրությունը բնդիանուր են բոլոր ներկայացումների համար: Երկնագույն և կանաչավուն գույներով լրացված միևնույն վարդամանուշակագույն գունային զամման բնորոշ է թե՛ Հ. Մեքինյանի «Նամուս», թե՛ Ա. Միրզոյանի

նի «Լիր Արքա» (երկուսն էլ՝ Մունդուկյանի անվան դրամատիկական թատրոնում), թե՛ «Կարինե» (սենյակի մեղմ վարդագույն պատերը), թե՛ «Պարերի ուսուցիչը» (վարդամանուշակագույն մեղմ գույներով պատկերված դռակը և կանաչակապտավուն՝ ամպերով երկինքը) ներկայացումների ձևավորումներին: «Դա-վիթ Բեկ» օպերայում (նկարիչ՝ Կ. Մինասյան, Մպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոն, 1953) ետնապաստառին պատկերված վարդագույն լեռների և մուգ փիրուզագույն երկնքի ֆոնի վրա, առաջին պլանում կառուցված է բաց մանուշակագույն եկեղեցին: Նման գունային լուծումը հատուկ է նաև Ա. Շաքարյանի «Չար ոգի» (Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոն) և «Կոմիտասի անուրջները» (Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոն, երկուսն էլ՝ 1958-ին) ներկայացումների ձևավորումներին: «Չար ոգի» ներկայացման դեկորում ետնապաստառին թանձր, լուկալ գույներով հարթակին պատկերված են մանուշակագույն լեռը և մուգ վարդագույն երկինքը՝ վառ փիրուզագույն ամպերով: Իսկ «Կոմիտասի անուրջները» ներկայացման ժամանակ կապտամանուշակագույն մշուշում նշմարվում են արևից վարդագունած Արարատի կատարները: «Կարմիր կակա» բալետում (նկարիչ՝ Շ. Հակոբյան) բեմական նյութական միջավայրը ամբողջովին «ժալվում է» բաց մանուշակագույն մշուշում:

Պետք է նշել այդ տարիների բեմանկարչությունում հանդիպող շտամպերի՝ ներկայացումից ներկայացում կրկնվող պատկերների առկայությունը:

Լայնորեն տարածված են այսպես կոչված «ռոմանտիկական բնանկարները»՝ կապտավուն մշուշում հալվող լեռներ, ոսկեգոծված լեռների գագաթներ, իրիկնային լույսից վարդագունած դռակներ և բերդեր: Այդպիսի արհեստական բանաստեղծականացմանը հասնում էին գունային երանգների մոտեցմամբ և գունային ընդհանուր կարգի որոնմամբ: Ինչպես կարելի է նկատել, պայծառ ու անդորր տրամադյությունը հաղորդվում էր

սպեկտրային առումով մոտեցված՝ երկնագույն, մանուշակագույն, վարդագույն գույներով:

Հակառակ դրան, գործողության դրամատիզմը ստեղծվում էր տաք ու սառ գույների հակադրությամբ: Այդպիսի դեկորների առավել ցայտուն օրինակներից են Հր. Մեքինյանի «Նամուս» և «Վարդեր և արյուն» ներկայացումների ձևավորումները (1953 և 1955, Սունդուկյանի անվան դրամատիկական թատրոնում): «Նամուսի» դեկորներին հատուկ է բնանկարի սառը կապույտ և խրճիթի թանձր կարմիր պատերի կտրուկ հակադրումը:

«Վարդեր և արյուն» ներկայացման ժամանակ ետին պլանին պատկերված է կապտամանուշակագույն բնանկարով և առջևում կառուցված թանձր դեղին գույնի խրճիթը: Խրճիթի կա- հավորանքը կարմիր ստվերներ է գցում պատերին, իսկ հատակի մարնջագույն սալիկներին առկայծում են կապույտ և մանուշակագույն ցուլերը: Ի լրացումն նշենք, որ կերպարների բեմագ- գեստներում գերիշխում են կարմիր և սև գույները: Հակադիր գույների ընտրությունը, գոթական վիտրաժ հիշեցնող կարմիր և կապույտ գույների զուգակցումները հատուկ են և «Տրուբադուր» օպերայի վերջին՝ երրորդ, առավել դրամատիկական արարին (նկարիչ՝ Շ. Հակոբյան): Գունային նման լուծումները հատուկ են Հր. Մեքինյանի «Նամուս», Գ. Գևորգյանի «Ղուկաս Ղուկաս- յան» (Լենինականի թատրոն, 1957), Կ. Մինասյանի «Սևան», «Մարմար» (Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատ- թրոն, 1956–1957) և այլ ներկայացումների ձևավորումներին:

Հուզական գերհագեցածությանը նպաստող այդպիսի կտրուկ զուգակցումները, կիսատոների բացակայությունը, ան- շուշտ, համահնչյուն էին այդ տարիների բեմադրությունների ընդհանուր ոճին: Կերպարների մեկնաբանման մեջ հուզական ե- րանգների որոշ սակավությունը, հակվածությունը մեղոդրամա- տիզմին, բազմիցս նշվել են հայ թատրոնի ուսումնասիրողների և քննադատների, մասնավորապես, Ս. Ռիզակի¹, Գ. Բոյաջիկի².

Վ. Ռիժովայի³, Ա. Օբրազցովայի⁴ կողմից: Ս. Ռիզակը նշում է, որ 1950-ականների հայ թատրոնին հատուկ մեկողորամատիզմը արտահայտվել է խաղացանկի ընտրության, բեմավիճակների կառուցման և կերպարների մեկնաբանման մեջ⁵: Նշենք նաև, որ մեկողորամատիզմը արտահայտվել է նաև բեմանկարչական մակարդակով, քանի որ գունային ալյուրիսի հակադրումները հաճախ սահմանակից էին մեկողորամատիզմին:

1950-ականներին բեմանկարիչը, որպես կանոն, չէր ձգտում գունային համադրությունների միջոցով հաղորդել գործողության տեղի և ժամանակի յուրահատկությունները կամ հաղորդել ներկայացման իմաստային բովանդակությունը⁶: Ընտրված գունային համակարգը, ինչպես արդեն նշեցինք, անփոփոխ էր մնում անկախ պիեսի ժանրից, ներկայացման բնույթից: Վերը դիտարկված ձևավորումների հիման վրա կարելի է եզրակացնել, որ 1950-ականների նկարչի ստեղծագործական երևակայությունը պատկերվող նյութի նկատմամբ նրա անձնական մոտեցումը երկրորդ պլան էր մղվում: Առաջնայինը՝ գործողության դարաշրջանի և վայրի վերստեղծումն է դրանց մասին ունեցած համընդհանուր պատկերացումների համաձայն: Հակառակ դեպքում դեկորը որպես կանոն, չէր արժանանում քննադատների հավանությանը: Այդպես կատարվեց «Եզովպոսի» ներկայացման բեմանկարչության դեպքում (Մունդուկյանի անվան թատրոնում, 1958, նկարիչ՝ Մ. Արուտչյան): Ներկայացման ժամանակ Բսանթոսի տունը՝ սյունաշարը և սանդուղքը կառուցված էին դեղին օքրագույն պաստառի ֆոնի վրա: Դեղին օքրայի ֆոնի վրա պատկերված սև նոճիները զուգորդվում էին հունական արխաիկ ամանների վրա արված պատկերների հետ: Դեկորը լուծված էր դեղին, սև և սպիտակ, նրբորեն ընտրված գույների համադրությամբ: Ջուսպ և սակավ արտահայտչամիջոցները ընդգծում էին պիեսի վերկենցադային բնույթը: Սակայն, ներկայացումը վերլուծելիս, Հր. Հովհաննիսյանը կշտամբում է Մ. Արուտչյանին դեկո-

րի աղքատիկ լուծման համար, առաջարկելով փոխարինել պատ-
տառը ետնաբեմում արված հեռանկիստ բնանկարով⁷ :

Նման քննադատության ենթարկվեց նաև Ա. Գրիգորյանի
«Ռոմեո և Ջուլիետ» ներկայացման ձևավորումը (1961, Սուն-
դունյանի անվան թատրոն): Լ. Խալաթյանը իր ակնասանքն է
հայտնում, որ ձևավորման մեջ բացակայում է «կապուտակ
երկնքի տակ, հրաշագեղ ցուրերով ողողուն»⁸ Վերոնայի պատկե-
րը:

Այսպիսով, և՛ Լ. Խալաթյանը և՛ Հր. Հովհաննիսյանը քննա-
դատում են բեմանկարիչներին 1950-ականներին շտամպ դար-
ձած «ռոմանտիկական», «գեղեցիկ» պատկերներից հրաժարվե-
լու համար:

1960-ականներին պայմանական՝ գուգորդային բեմանկար-
չության տարածումը նպաստեց գունային դեկորների լուծումնե-
րի սկզբունքի փոփոխմանը: Առարկայի գունավորվածությունը
հաճախ պայմանական բնույթ է ձեռք բերում: Գույնի ընտրու-
թյունը որոշվում է ոչ այդքան առարկայի իրական գունավորվա-
ծությամբ, որքան տվյալ տեսարանի հուզական հագեցածությ-
յամբ:

Այդպես, դեկորներում հայտնվում են նարնջագույն անտիկ
տաճարներ (Ա. Միրզոյան, «Սպարտակ» բալետը, 1960, Սպեն-
դիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում), մուգ կա-
պույտ սյուներ (Խ. Եսայանի «Էդիպ Արքա», 1966), կարմիր եր-
կինք (Ա. Գրիգորյան, «Իմ սիրտը լեռներում է», 1960) կապույտ և
կանաչ ամբողջի պատեր (Ս. Արուստյան, «Բրոուդի ամբողջը»,
1965) երկնագույն շենք նույն գույնի երկնքի ֆոնի վրա (Մ. Ա-
րուստյան, «Մեռնող Ֆլորա», 1965, բոլորը՝ Սունդունյանի անվան
թատրոնում): Մանուշակագույն երկինք (Ա. Շաքարյանի «Ռիգո-
լետտո», 1966, Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի
թատրոնում) և այլն: Աճում է գույնի գործառույթը: Հաճախ այն
օժտվում է սիմվոլիկ նշանակությամբ (Ա. Գրիգորյան, «Ուսկն

անձրե», Ս. Արուտչյան, «Վարդանանք», «Խ. Արովյան». բոլորը՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնում, 1960, 1963):

1960-ականներին թատրոնին նվիրված հոդվածներից կարելի է հետևել «թատերայնություն» հասկացության աստիճանական վերաիմաստավորումը: 1950-ականներին բացասական իմաստով գործածվող տերմինը այժմ դառնում է հաջողված չափանիշը⁹: Ներկայացման վառ, անսպասելի արտաքին ձևը ուղեկցվում է նկարչի անձնական տեսողության նշանակության աճով:

Նկարիչը ավելի հաճախ է դիմում տվյալ դարաշրջանի և տեղանքի մասին ունեցած իր սեփական գուգորդումներին: Դեկորում ակնհայտ են դառնում նկարչի յուրահատուկ աշխարհընկալումը, պատկերվող նյութի հանդեպ անձնական ստեղծագործական մոտեցումը:

1970-ականներին նկատելի է դառնում բեմանկարչության բնույթի և գործառույթի փոփոխությունը: Այժմ նկարչի նպատակն է ոչ այդքան վերստեղծել պիեսի տրված տեղը և ժամանակը, որքան բացահայտել ներկայացման իմաստային բովանդակությունը, ինչպես նաև գլխավոր հերոսի հույզերը և գաղափարները: Ինչը խրագործվում է խորհրդանշանային և այլաբանական պատկերային համակարգով:

Գլխավոր կերպարի և նրան մարմնավորող դերասանի նշանակության աճի մասին են վկայում նյութական միջավայրի չափսերի փոքրացումը, ինչը ծառայում է դերասանի ֆիզիկորի տեսայնորեն խոշորացման համար, և դերասանի շարժունակ ճկաշկանդող ու բեմավիճակների վրա չազդող՝ բաց տարածության հաստատումը: Տարածում գտած երևույթներից է բնական նյութերի օգտագործումը: Խամրած գույներով դեկորը կարծես անհետանում էր հանդիսատեսի տեսադաշտից: Ոչ մի վառ բիծ չի շեղում նրա ուշադրությունը դերասանից: Այդպիսին են Ա. Սոֆրոնովի «Անավարտ մենախոսությունը», «Կատաղի փո-

դեր», «Հացավան», «Կորիդորան», Թ. Վարդանյանի «Արշալույսները այստեղ խաղաղ են», «Երեք գրողանոց օպերան», Ս. Արուստյանի «Ալմաստ», «Ակվարիում», «Զինվորի այրին», Ա. Պետրոսյանի «Սովիերի կյանքը» և այդ տարիներին արված այլ ներկայացումները:

Վերը թվարկած բոլոր դեկորներում տիրում են խամրած, մեղմ գունային համադրությունները: Բեմանկարչության գունավորումը հարստանում է կիսատոներով, նուրբ երանգավորումներով: Ինչպես հայտնի է, բեմանկարչության մեջ գունային լուծումը արտահայտում է ներկայացման հուզական հագեցածությունը: Կարելի է ենթադրել, որ 1970-ականներին տարածված գունային նուրբ համադրությունները վկայում են ավելի բարդ հուզական ընկալման մասին:

Այսպիսով՝ 1950–1970 թվականների ընթացքում բեմանկարչության մեջ գունային լուծումները դիտարկելիս կարելի է նկատել նկարչի անձնական մոտեցման և հուզական երանգավորման դերի աճը:

¹ Տե՛ս Հայ սովետական քատրոնի պատմություն, Երևան, 1967, էջ 522:

² Նույն տեղում, էջ 517:

³ Տե՛ս Վ. Ռիժովա, Թատրոնի ոճը // Սովետական արվեստ, 1960, № 8, էջ 15:

⁴ Տե՛ս Ա. Օքրագզովա, Թատրոնը և արդիականությունը // Սովետական արվեստ, 1960, № 8, էջ 29:

⁵ Նույն տեղում, էջ 523:

⁶ Այդ շրջանում գերիշխող բեմանկարչության պատկերազարդային բնույթի համաձայն, այդ խնդիրը իրագործվում էր համապատասխան նյութական միջավայրի ընտրությամբ:

⁷ Տե՛ս Հր. Հովհաննիսյան, Եզովպոս // Տարիներ և ներկայացումներ, Երևան, 1972, էջ 513:

⁸ Տե՛ս Հայ սովետական քատրոնի պատմություն, էջ 840:

⁹ Տե՛ս Е. Луцкая. Обновление театральной живописи // Театр, 1961, № 5. Н. Акимов. Театр и зритель // Театр, 1956, № 4:

ՉԱՌԱՄՈԿԱՑՅԱՆ

ՄԱՐԿՈՍ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ ՀՈՂԱՐՎԵՍՏԸ

Ես ավելի սիրում եմ տնկել բամբակ, քան նկարել այն:
Յի Բայ-շի

Տարբեր երկրներում տարբեր քաղաքակրթություններ և տարբեր սերունդներ ներկայացնող բազմաթիվ արվեստագետներ (Նամի, Զյալանթարի, Անսելմո Բիֆեր և այլոք) իրենց համարում են աշակերտներն ու հետևորդները հայազգի նկարիչ Մարկոս Գրիգորյանի, որի արվեստն արդեն կես դար համաշխարհային արվեստի իրողություն է: Այն ներկայացված է Նյու-Յորքի Ժամանակակից արվեստի թանգարանի, Ռոքֆելլեր Կենտրոնի հավաքածուներում, Հռոմի, Թեհրանի պատկերասրահներում և այլուր (նկ. 21-28):

Մեթոդաբանական, հայեցակարգային առնչություններ ունենալով Նեոռեալիզմի, «ABC-art»-ի, «Նոր ալիքի» Ավանգարդի, Անհնարին արվեստի հետ՝ Մարկոս Գրիգորյանի արվեստը ո՛չ արևմտյան, ո՛չ արևելյան և ո՛չ էպիֆենոմեն է:

Ծագումով Կարսից, ծնված Ռուսաստանում, հասակ առած Իրանում՝ արվեստագետը կրթվել է Հռոմի Գեղեցիկ արվեստների ակադեմիայում, ավարտել այն 1954-ին:

Բարձր Հայքի արմատները արյան մեջ, արիական Արևելքի իմաստությունն ու գեղեցկությունը ներկալած, Իտալիայում արևմտյան մշակույթի իմաստասիրությունն ու գեղագիտությունը յուրացրած և գուցե ի հետևանք այդ յուրացման և արժեքավորման՝ ստեղծագործել է Իրանում և Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում:

Մարկոս Գրիգորյանի աստանդականությունը՝ Հռոմ, Իրան, Նյու-Յորք, հայրենիք՝ Հայաստան, վերաիմաստավորում է պլաստիկի գծը, քե իսկական իմաստունը. ըստ էության, ճամփորդ

է՝ քարանձավը լքած և ի վեր ելնող:

Արվեստագետը քայլում է միաժամանակ տարբեր տեղերի տանող տարբեր ճանապարհներով՝ Կերպարվեստ, Հողարվեստ, Գորգարվեստ, սակայն և ոչ մի արտահայտման մեջ նրան չի սպառնում նույնականացման ճգնաժամը, որը միշտ կատարում է իր գործը, որքան էլ ընդունված չէ խոսել այդ մասին:

«ԺՆչն է ինձ մերձ ինձնից առավել: Ես տքնում եմ, ես տքնում եմ ինքս իմ ներսում: Ինքս ինձ հող եմ դարձել՝ ու՝ սերիս ծանրացած ու քրտնաքոր»:

Ս. Օգոստոս Ավրելիոս Երանելի

1963-ին Միննեապոլիսում հայ արվեստագետը անհատական ցուցահանդեսում ներկայացրեց հողի պատկերներ՝ արվեստ, որ սկիզբ էր առել դեռևս տարիներ առաջ Իրանում: Իսկ միայն 1968-ի Նյու-Յորքի ցուցահանդեսն է արևմտյան արվեստաբանության մեջ նշվում Անհնարին արվեստի և նրա արտահայտություններից մեկի՝ հողարվեստի՝ կոչված *Earth works, Land art*, մեկնակետ:

Ծագումնաբանորեն այն առնչություն է ունենալու *ready mades*-ի որոնումների հետ: Որպես ելակետային՝ վարկած ընդունվելու է խալական *art povera*-ի ավանդույթը, որի տեսաբան Չելենտան բնորոշում է. «Նկարիչը խաղարկում է համապարփակ իրականությունը, նկարչին հրապուրում է բնականության էությունը»: Այս արվեստում շեշտվելու է ոչ այնքան ստեղծագործական խնդիրը, որքան մեկնության, մոդելավորման ներուժը:

Անհնարին արվեստը շարունակելու է ֆուտուրիզմի ավանդույթը, նրա ծրագրային պահանջով՝ «լսել նյութի զարկերակը» (Մարինետի): Դասական է համարվելու Դվեն ցուցասրահում Մորիսի ցուցահանդեսը *earth works* ժանրում՝ «Երկիրը հրաշալի է» խորագրով: Յուգադույթը ներկայացնելու է տարատեսակ հո-

դի ցուցադրումներ: Հողարվեստի մեկ այլ դրսևորում է դառնալու Land art-ը: Այս արվեստն իրեն անվանելու է նաև միկրոէմոցիոնալ արվեստ, փխրուն արվեստ, կամ գուցե վաղանցիկ, կամ գուցե երևութական արվեստ:

Շինտարո Թանական 1969-ին Տոկիոյից Փարիզ է ուղարկելու ցեխով լցված մետաղե արկղեր, որոնք բացվելու են երեք ամիս անց՝ Փարիզի ցուցահանդեսում և որոնք ներկայացնում էին, ինչպես գրում է ճապոնացի արվեստաբան Տոնոն, չորացած ու ճաքճքված ցեխի գեղեցիկ և խորհրդավոր նախշեր և սա անվանվելու է process art, որը երաշխավորում էր (երաշխավորում էր) ստեղծագործությունը՝ առանց մարդու ձեռքի միջամտության:

Բայց այս բոլորը լինելու էր 1968-ից հետո, իսկ սկզբում՝ 1963-ին Միննեապոլսի ցուցահանդեսն էր, որտեղ հայ նկարիչը ցուցադրում էր հողի պատկերներ, իսկ սկսվել էր Իրանում...

Փարիզ Զյալանթարի

«Մարկոյի հիշողությունների հին սնդուկը»

(հատված)

Մարկոն հաց հայթայթելու նպատակով սլանում է հացավաճառի մոտ: Նա պետք է աճապարեք, որպեսզի գիշերն առանց հաց չմնային:

Պարոն Շաթերը հարցրեց. «Զունջութով, թե՞ սովորական»:

Վարպետն ասաց. «Չգիտեմ»:

Վերադարձավ հացավաճառի մոտ: Վաճառողը նորից հարցրեց. «Զունջութով, թե՞ սովորական»:

Մարկոն ասաց. «Չգիտեմ»:

Վաճառողն ասաց. «Իսկ ես գիտեմ»: Եվ նրան քունջութով մի քարի հաց տվեց (սանճաք-հացի տեսակ, որ մանր քարերի վրա են բխում):

Նյու-Յորքում ցուցահանդեսի բացմանը բոլոր լրագրողներն ու տեսաբանները պատատ-պատատ կերան այն հացն ու

պատմեցին: Պատկերասրահի տնօրենը նրանից հարցրեց հացի գինը, Մարկոն, որ երբեք Իրանում օրվա զնով հաց չէր գնել, նրան չպատասխանեց:

Անգամ ֆիլմերում նկարահանվելիս, երբ նա մի կողմ էր դրել նկարչությունն ու զբաղվում էր դերասանությամբ, ճաշելու համար սրճարան գնալիս անգամ զնացուցակի հետ գործ չունեիր:

Սրճարանատերը ուտելիքը դրեց սկուտեղի մեջ և ասաց. «Այստեղ էս ուտելու, քե՞տանում ես»:

Մարկոն մտածեց և Մոհաբերին ու Ղոլլարին մենակ բողնելուց հետո վերցրեց կավե կճուճն ու այն Նյու-Յորք տարավ: Պատկերասրահի տնօրենն հոտոտեց կճուճն ու ասաց. «Ինչ յուրոտ կերակուր է»:

Յուգահանդեսից հետո բազմաթիվ հոդվածներ գրվեցին: Նրանցից մեկում գրված էր. «Վան Գոգի կարտոֆիլ ուտողներից հետո Մարկո Գրիգորյանի արգուշքով լի կճուճը, հաշվի առնելով գործի տեխնիկան ու խոսքի պարզությունը, Էնդի Վորհոլի պահածոներից և սուպերից ավելի քննարկելի էր»:

Ճանապարհի և սրճարանի այն կողմում հողն անձրևներից ցեխոտ էր, իսկ առավոտյան արևը երբեմն չորացնում էր ծաղիկները: Արևն այնպես էր այրում, որ ցեխի խեցեղենն արևի քույրա՝ յում թրծվել ու ճաքել էր, և այդ ճաքերից բխում էր անձրևի վերջին շունչը: Մարկոն ցեխի չորացրած կտորները ցուցադրեց քանդաքանում: Նյու-Յորքում մի մեծ վերլուծաբան գրեց. «Աստծո ամենամեծ արարումը հողից ու կավից էր, և Մարկո Գրիգորյանն Աստծուն պաշտելով՝ իր գլուխգործոցներն արարեց հողից ու կավից»:

Հայ նկարչի Իրանից բերած հողանկարների հետազիծն անցնում է արդի կերպարվեստի՝ Գրիգորյանից առավել հռչակավոր նկարիչների արվեստի ծիրով: 1963-ին Միննեապոլիսի Վոլկեր արվեստի կենտրոնի երկու տարբեր հարկերում ցուցադրվում էին դեռ նեղ շրջանակներում հայտնի Մարկոս Գրիգորի՝

յանի հողանկարները և Ալբերտո Բուրրիի աքրիլիկ և պլաստիկ գործերը:

Տասը տարի անց Ալբերտո Բուրրին ցուցադրեց հողե և ար-
իլիկ ճաքեր: Յուրացումը նույնականության աստիճանին էր:

«Նոր ալիքի» Ավանգարդը՝ հասուն Մոդեռնիզմի ուշ ուղ-
ղություններից մեկը, արտաքսեց նյութը գեղարվեստական ստեղ-
ծագործության մարմնավորումից: Աննյութական արվեստը հիմ-
նավորվում էր «պնևմատիզմի» հայեցակարգով: Ստեղծագործու-
մը մեկնվում էր որպես արարում ոչնչից, արվեստագետը մեկն-
վում էր որպես արարման նյութի անհրաժեշտություն չունեցող ա-
րարիչ: Ռիտմի, համաձայն անտեցեղենու և կոմսեկվենտ տրա-
մաբանության, համընդհանուր ոչինչը հողն էր:

Որտեղի՞ց և ինչպե՞ս է գոյացել Մարկոս Գրիգորյանի ար-
վեստի հայեցակարգում հողի մետաֆիզիկան:

Հայրենյաց հողի՝ օտարի ոտքի տակ գտնվելը, օտար հողի
վրա քայլելու ճակատագիրը, արևմտյան ուրբանիստական ար-
վեստի ապամարդկայնացումը զուտ իմաստով՝ հանգիստ թողնե-
լով Օրտեգա-ի-Գասետին, և շրջանը փակվում է:

Գենոիիշողությունը Մարկոս Գրիգորյանին Եվրոպայում
բերում է Օավենցիմի դարպասների դիմաց. նա ստեղծում է Ռդ-
ջակիզման արտեֆակտը՝ 13 կտավներից բաղկացած 120 ոտ-
նաչափ երկարությամբ «Մարտավի ճիչը»: Վերջին՝ 13-րդ եզրա-
փակող կտավի վրա արվեստագետը հայտարարում է իր գոյա-
բանական հակապերտուրբացիան. մոխիրը, ի հետևանք անդր-
պայթյունի, դառնում է հող:

Գրիգորյանը տեսնում է հողը և այն, ինչ հողը դարձնում է
արվեստ՝ Մեդիո-Պոնտիի ձևակերպմամբ «բացարձակ անմեղո-
րեն» տեսնելով «առաջնային, անեղծ իմաստը»:

Մարկոս Գրիգորյանը ստեղծում է հավասարաձևունակ գո-
յության հարացույցը՝ հողի՝ որպես Անբաժանելի Անըմբռնելի
Բանականության, անկանխատեսելի և բացարձակ օրինաչափ

ալլաձևության պատկերաշարերով:

Մեր ոտքի տակից մեր տեսողությունից մարդաբանական առաջընթացի հետևանքով հետզհետե հեռացող հողը իր հորիզոնական գոյավիճակից բարձրացնում և դնում է մեր դիմաց զուգադիր և ուղղահայաց՝ իրականացնելով Նիլքին Հորիզոնի ազատագրումը: Սա Գրիգորյանի հողի հայւ՛ն. կարգն է՝ բառի արմատական իմաստով: Արքեոյութը դառնում է դիտանյութ:

Ապա հնչեցնում է իր հողարվեստի հարցը: Եթե հողը մեր նախանյութի վարկածն է, ապա ո՞րն է հողի նախանյութի վարկածը:

Ռեցիպիենտի՝ այն է մեր մեջ պատասխանի գիտակցման ծագման համար էլ նկարիչը կազմակերպում է նյութի հետ հանդիպման անսպասելիությունը, ստեղծում է իր հողի պատկերները՝ երկրի պատկերները: Գրիգորյանի հողն իր երեք գոյավիճակներում է միաժամանակ՝ նախապատմական անխաթարությամբ, պատմական ծածկագրերով, ետպատմական գեղագիտությամբ: Այն նաև հնագիտական է, պեղումնաձին, որում քաղաքակրթությունն ու հողը համաառարկայական են:

Եթե «ABC-art»-ին բնորոշ էր առարկայի սկզբունքորեն իմաստային ոչ բեռնավորվածությունը, ապա Մարկոս Գրիգորյանի առարկան իմաստային գերծանրաբեռնված հողն է:

Հողն իմաստաբանական տարամիտ միջավայր է՝ բաց անթիվ մեկնությունների համար: Նկարիչը սքողում է իր անձնական իմաստավորումը՝ հողին բողնելով իր՝ որպես Causa suix, իմաստաբարձան ներդրակությունը՝ իր հիլոգոիզմը:

XVIII դարի ֆրանսիական Լուսավորության այրերը հանրագիտական ինքնավստահությամբ ձևակերպեցին Արևմուտք-Արևելք ներհակ հայեցակարգը, որի մոլորությունները կրում են մինչ օրս:

Եվրոպական միտքը, թե բնությունը ենթարկվում է ունիվերսալ ճանաչելի օրենքների, XVIII դարում Չինաստանում ընդուն-

վեց որպէս մարդակենտրոն հիմարության անգերանգանցելի օրինակ: XX դարը գերազանցեց այդ օրինակը՝ Արևելքը գաղափարա-քաղաքական ճիրանների մեջ առնելով:

Յայսօր Արևելքն արվեստում թատերականացված, դեկորատիվ ոճավորված հարթություն է, մի խոսքով՝ օրիննտալիզմ:

Մարկոս Գրիգորյանի հողը չի ապաիրականանում, չի ոճավորվում, չի դեկորատիվանում: Սակայն եթե այս ստեղծագործություններում դիտողը տեսնում է միայն հողը, նա ոչինչ չի տեսնում: Ինքնին հողը դիտելու համար բավական է նայել ոտքերի տակ:

Երբ Լևինասը խոսում է մարդու և աշխարհի իդենտիֆիկացիայի մեջ անցման մասին դրսից դեպի ներս, արտաքինից ներքին, նախալեզվական կոգիտալ գիտակցությունից միչև ֆորմալ տրամաբանություն և հակառակը, տրամաբանությունից ներաշխարհային, ինչպես նաև այդ մշտակա, սակայն հաճախ մոռացվող կապի մասին, ապա ճանաչելով այդ հողապատկերները՝ գուցե ուղղահայացության շնորհիվ հաղթահարվում է չլատճառաբանված վախը՝ տեսնելու նաև հողի ներսը, այն է՝ հողատակը:

Ժամանակակից արվեստի, մասնավորապես Պոստմոդերնիզմի հրաժարումին կեցության իմաստաբանական գեշտալտ կազմակերպությունից, արվեստագետն առաջադրում է հողի կազմակերպման արտակառուցվածքային, ոչ գծային գեշտալտը: Աշխարհատեսության քոչվորաբանական կողմնորոշումներին (թեկուզև կողմնորոշման, միտման գաղափարն իսկ անհատի է քոչվորաբանության տրամաբանությանը) հակադրում է իր աշխարհ-հայեցողության, -ճանաչողության, -ըմբռնման և -կառույցի հողի ոսղափառությունը: Հողի էմերջենտ էվոյուցիան դառնում է Գրություն, Գրություն նաև Հողի մասին, այն ապահովարկայանում, սակայն չի կորցնում իր ինքնությունը: Հեղինակի միտքը, ձեռքը չեն ճնշում նյութը, նկարիչը չի վիրահատում հողը, նա սաղլում է հողը խոսելու: Կտավին հողի գիտակցության

հոսքն է՝ տերունական աղոթքի առաջին աղերսը և նրանից այն կոչմ:

Մարկոս Գրիգորյանը խորհրդանշայնացնում է իր նյութը: Այս հոդը արվեստագետի և մարդու էկզիստենցիալ փորձի արդյունք է, էկզիստենցիալ փորձի, որն ըստ էության չի ձևակերպվում և այս հոդի ընկալումը ևս ենթադրվում է ոչ այնքան զեղազիտական, որքան էկզիստենցիալ ջանք՝ ճանաչելու և ներզգայական առաջնահույզի:

Խորհրդանշարարման և խորհրդանշայնացման ընդունակությունը, իսկ այս դեպքում գուցե նաև շնորհը գոյում է ոչ այնքան նրբացված ինտելեկտուալ, որքան զգայական, հոգեբանական ոլորտում, և ընդունակ է ներկայացնելու առարկայական ձևվի մեջ անգամ այն զգայական ապրումը և անդրանցային հույզը, որոնք իրենց բնույթով չեն տրվում դիսկուրսի:

Գրիգորյանի խորհրդանիշերը սկզբունքորեն նշանաբանական չեն, քանզի նշանը ներկայացնում է իրենից այլ իրողություն: Մարկոյի հոդը ինքն իր ներկայացուցիչն է, որ ներկայացնում է իր խորքային բնագիտը, ֆենոմենը:

Գրիգորյանը կառուցում է տրանսցենդենտալ երկրի ճալտալակերտությունը և հոդի ներկառուցվածքը անբաժանելի ու չսահմանափակված տարածության վրա: Մակերևութապատկերը առաջարկում է երկու տեսունակություն. երկիրը՝ բարձրից և հոդը՝ մերձիմոտ՝ անվերջ մեծում և անվերջ փոքրում հակադրությունների համընկնելիությամբ: Երկրաչափական ձևերը և գծերն ստեղծում են երկրի արխիտեկտոնիկան, ճաքերը՝ հոդի կառուցվածքը:

Եթե նեոպլաստիցիզմի ներկայացուցիչները՝ Մոնդրիանը և վան Դուստրորգը հակադրում էին զուտ երկրաչափական ձևերի կանոնիկությունը, հստակությունը, կառուցվածքայնությունը բնության կամայականությանը, անորոշությանը և պատահականությանը, ապա Գրիգորյանը ներդաշնակում է հեղինակային

երկրաչափական կոնստրուկցիան և հողի ինքնակամ գիծը՝ պահպանելով կոմպոզիցիոն-ճարտարապետական կշռությոթը:

Հորիզոնական, ուղղահայաց, հորիզոնամետ-հեռանկարա-
յին զծերը գոյության տիեզերական հավասարակշռության կրող-
ներն են:

Ենթադրելի ձևը հղում է, այնուամենայնիվ, նախագոյաց-
ման հսկողությանը: Ջգայական և մաքրված սահմանները անի-
մանալին կապում են իմացյալին, անծանոթը ավանդույթին: Ա-
ռաջին դիտման հանկարծակիությունը և սաղրանքը պետք է
դառնա մինչ դիտողի ծնունդը ու նրա մահից հետո էլ գոյող կեն-
սական միջավայր:

Գծի հեղինակային սահմաններում նկարիչը առաջարկում
է հողի ճաքը՝ որպես երկրի շնչառություն՝ ի ցույց հանելով վեր-
ջինիս հոծությունը, կլանողությունը և անդրանցությոթը: Եվ լու-
սաստվերի բոլոր երանգները՝ պահպանելով ստեղծագործու-
թյունների գունային արտահայտչականության խստաբարոյու-
թյունը: Ծաքը հողի ուղղագիծ հղում չէ, այն ստեղծագործական
նյութի գեղագիտական կառույցի, մշակման (քառի բուն իմաս-
տով) վեկտորն է:

Հողի հոգևոր իսկականությունը իրականանում է հողածին
և հողամերձ առարկաների ներկայությամբ՝ մորֆոլոգիական
տարրեր, բիոցենոզներ, ցորենի մաղ, հողկիր, ոսկե հարդ և հաց:

Նյութի գիտակցված նոն-դեֆորմացիայի նպատակը ընկա-
լողի գիտակցության վրա նոն-դեֆորմացիոն ազդեցությունն է:

Եվ որպես արարման նյութ՝ նրանում իրականանում է հեղի-
նակի հարությունը և հեղինակի ոչնչացումը:

Ու չնայած հողի էմբիվալենտ էությանը՝ արարման և քայ-
քայման, ծննդի և մահվան, սկզբի և վերջի, լինելու հրճվանքի և
չլինելու վախի, հողի՝ որպես վերջին ու հավերժ հանգրվանի գի-
տակցության՝ այս արվեստի արտածած համազգայությունը
տաքությունն է (ի մերժումն «սառն արվեստի»):

Այն վերականգնում է հպազգայական ընկալման ընդունակությունը: Սակայն այդ տաքության գիտակցությունը թունավորված է սարսռեցուցիչ թախծի գիտակցությամբ՝ ոտքերի տակ հող չզգալու:

Մեզանից յուրաքանչյուրը, նկարչի հողի վրա տեսնելով մյուսներին և չտեսնելով իրեն, տեսնում է գուցե իր օտարման հենափորձությունը:

Արևմտյան հողարվեստը հանգեց ինքնաքայքայվող ստեղծագործության: Զոչվորաբանության գիտակցությամբ ինքնախտահարված Արևմուտքում կոյսվեց հողն զգալու ընդունակությունը, փոխարենը ձեռք բերվեց այդ կորստի գիտակցությունը և սուզը:

Հայ Մարկոս Գրիգորյանն իրեն չի վերապահում վերարալի՜ չի առաքելությունը, սակայն ստեղծելով իր հողի պատկերները՝ նա չի առարկում, եթե մենք մտահանգենք, որ հողից բացի մնացյալ աշխարհը արարիչը փոքր-ինչ գերարարել է:

Ինչը մտահանգել է Թոմաս Սքրրնս Էլիոթը.

Իմ սկզբի մեջ իմ վերջն է: Տները հաջորդաբար

Բարձրանում են ու ընկնում, փշրվում, ընդարձակվում,

Քանդվում, ավերվում, վերականգնվում, կամ այնտեղ
Արդեն բաց դաշտ է, գործարան, շրջանցիկ ճանապարհ:

Հին քար՝ նոր շենքին, հին փայտ՝ նոր կրակին,

Նոր կրակ՝ հին մոխրին, և մոխիր՝ հողին,

Որն արդեն մարմին է, մորթ ու գոմաղբ,

Մարդու ու զազանի ոսկոր, ցողուն ու տերև:

Չորս կվարտետ «Իսթ Զոուքըր»
(ամեն մի կվարտետն ունի իր տարրը,
Իսթ Զոուքըրը հողն է:)

ՄՀԵՐ ՆԱՎՈՅԱՆ

ԺԱՆՐԵՐԻ ՏԱՐԲԵՐԱԶԱՏՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՀԱՅ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱՅՎԱԾ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտական արվեստի քարդ հիմնահարցերից մեկը ժանրերի տարբերազատումն է։ Բանն այն է, որ այդ արվեստում արդի գիտությունը հստակորեն չի տարբերակում մի շարք ժանրեր։

Մի առիթով Ն. Թահմիզյանն անդրադառնում է հայ միջնադարյան հոգևոր ժանրերին և գրում. «...Արվեստի, որի ընդերքում, դարերի ընթիվում, բյուրեղացել են «շարական» ընդհանուր եզրի տակ ամփոփվող «կցուրդը», «կացուրդը»... և «կանոնը» (իր ինը բաղկացուցիչներով – «Օրհնութիւն», «Հարց», «Գործք», «Մեծացուցէ», «Ողորմեա», «Տէր յերկնից», «Մանկունք», «Շաշու», «Համբարձի») տաղերի, գանձերի հետ միասին՝ նաև «Մեղեդին» ու «յորդորակը», ապա՝ «սրբասացութիւնը», «Փագաւորը», «ալէլու», «մեսեդին», «առաւօտերգը» ու այլ ձևեր և, որոնց վերլուծությունը այնպես էլ մնաց որպես մեր արդի երաժշտագիտության խոշոր պարտքերից մեկը»¹։ Այս տողերի հրատարակումից ավելի քան քսան տարի հետո խնդրի լուծումը, կամ իր խոսքով՝ «պարտքի» մարումը կատարվել է, սակայն, խիստ մասնակի։

Թե՛ բանասերների, թե՛ երաժշտագետների կողմից, իհարկե, կատարվել են ուսումնասիրություններ։ Այս իմաստով հիշարժան են հենց Թահմիզյանի հիմնարար աշխատությունները, Ա.Արզարյանի համեմատական բանասիրական ուսումնասիրությունները², Ա.Արևշատյանի «Շարական» և «Գանձ» ժանրերի վերաբերյալ կատարած հետազոտությունները³, մեր ուսումնասիրությունը տաղ ժանրի առնչությամբ⁴։ Սակայն այսքանով հանդերձ, տակավին վերջնական հստակեցում չունի ժանրային

ցուցիչների անվանացանկը, իսկ որ առավել կարևոր է՝ որոշարկված չեն ժանրային տարբերակման սկզբունքներն ու չափորոշիչները: Մինչդեռ խնդիրը սոսկ տեսական բնույթի չէ: Միջնադարից պահպանված և մեզ հասած մի շարք ստեղծագործություններ հիշատակվում են տարբեր ժանրային ցուցիչներով և նրանց որոշարկումը որևէ սկզբունքի չի ենթարկվում:

Հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ժանրերին առնչվող հիմնահարցերն, ըստ էության, սերտաճել են այդ արվեստի մի շարք այլ հարակից խնդիրների հետ: Պատճառն այն է, որ միջնադարյան արվեստի իրողություններն այլ են: Մասնավորաբար, վերոհիշյալ ժանրային խնդիրները չեն կարող դիտարկվել սոսկ երաժշտական կամ բանաստեղծական չափանիշներով: Առհասարակ, միջնադարյան արվեստի տարբերակման սկզբունքները որոշակիորեն տարբերվում են նոր և նորագույն շրջանի նույն դերը կատարող սկզբունքներից⁵: Այս իրողությունը պայմանավորված է մշակութային զարգացման պատմության ներքին տրամաբանությամբ, որն ունի բազմաթիվ հատկորոշիչ արտահայտություններ՝ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի արվեստի համար:

Մեր խնդրի առնչությամբ կարող է առանձնացվել թերևս այն, որ մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստը միջնադարում, ի տարբերություն ավելի ուշ ժամանակների, գերագույն նպատակ է հետապնդում բոլորովին ոչ գեղարվեստական իրողությունների շրջանակում: Այսինքն՝ նրա հիմնական խնդիրը ոչ թե գեղարվեստական իրականության ստեղծումն է, այլ այդ իրականությունից դուրս, հոգևոր ծեսի բաղադրամաս լինելը: Իհարկե նշված նպատակը չի բացառում միջնադարյան երաժշտաբանաստեղծական արվեստի գեղարվեստական, հաճախ՝ խիստ բարձր բնութագիրը, սակայն սկզբունքորեն զրկում է առաջնայնությունից՝ այդ արվեստի ստեղծման և կենցաղավայրման պրոցեսում⁶: Նույնիսկ, այս արվեստի հայկական Վերածը՝

նությունը ներկայացնող ստեղծագործությունները, որոնցում կարելի է որոշակիորեն խոսել «գեղարվեստական կերպար» հասկացության մասին, չեն կորցրել իրենց ծիսական գործառույթը և ավելին՝ հաճախ պահպանվել և մեզ են հասել հենց այդ գործառույթի շնորհիվ: Մյուս կողմից, հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստն ունի օրինակներ, որոնք մեկ երգի վարիանտներ են⁷ և գեղարվեստական ցայտուն արժեք չեն ներկայացնում, սակայն դարձյալ ծիսական կիրառականության շնորհիվ պահպանվել են:

Հայկական միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ծիսական բնույթն արդեն իսկ ենթադրում է հավատո ուսմունքի, փիլիսոփայական և դավանաբանական դրույթների հետ սերտ առնչություններ, որոնք այդ արվեստի և, առհասարակ, հոգևոր մշակույթի հիմքերն են կազմում: Ավելի կոնկրետ՝ հոգևոր ծեսն այդ ամբողջական համակարգի բովանդակության համապատասխանությամբ ձևակերպված արտահայտություն է, որին ներհյուսված ցանկացած բաղադրիչ, այդ թվում երաժշտականը, պարտադիր կերպով արտացոլանքն է նույն հոգևոր համակարգի: Հետևապես, պատահական չէ, որ կրոնական, կրոնափիլիսոփայական աշխարհայացքը կարող է հիմք դառնալ զուտ երաժշտական առանձնահատուկ մտածողության, նույնիսկ՝ ստեղծագործական սկզբունքի համար կամ խթանել և որոշարկել նման մտածողության ձևակերպումը⁸: Այսպիսով, եթե փորձենք կոնկրետացնել հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ժանրային տարբերազատման սկզբունքը, ապա պարզ կդառնա, որ ժանրային տարբերակիչների թվում խիստ առաջնային կարևորություն ունեն ծեսն ու ծիսական ֆունկցիան: Վերջիններս էլ, ինչպես նշվեց, առավել ընդհանրական հոգևոր համակարգի դրոսկորում լինելով, ուղղակի առնչություն ունեն ոչ միայն այս կամ այն ժանրի կիրառական խնդիրների, այլև՝ բովանդակության,

արտաքին հատկանիշների, երաժշտական նկարագրի և այլնի հետ: Այսինքն՝ հոգևոր ծեսն ու երաժշտական մտածողությունը հոգևոր ընդհանրական համակարգի փոխկապակցված դրսևորումներ են, որոնց անմիջական կրողը երաժշտաբանաստեղծական ժանրերի համակարգն է: Այդ համակարգի ներսում գտնվող ժանրերը նախ՝ միավորվում են մեկ համակարգի մեջ՝ այս երկու կարևորագույն գործոնների (թեև այլ գործոնների դերը նույնպես չենք բացառում) թելադրած ընդհանրություններով, ապա՝ միմյանցից տարբերվում են դարձյալ նույն այդ գործոնների ներքին տրամաբանությամբ: Հետևապես, ժանրերին առնչվող ցանկացած մասնավոր խնդիր հանգում է ժանրերի համակարգված ուսումնասիրությանը, ըստ կարևոր գործոնների:

Ստացվում է, որ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտության ժանրերի ձևավորման գործընթացում սկզբունքային նշանակություն ունեն արտաարվեստային գործոնները, որոնք ածանցվում են հոգևոր համակարգից, մարմնավորվում, որոշակի կիրառական ձևակերպում են ստանում ծեսի մեջ: Այնուհետև, հոգևոր ծեսի յուրաքանչյուր բաղադրիչ արդեն ստեղծվում, կանոնակարգվում և ծեսի մաս է դառնում նախ՝ հոգևոր ամբողջական համակարգի, ապա՝ հենց ծեսի ներքին օրինաչափությունների և անհրաժեշտությունների հիման վրա: Երաժշտաբանաստեղծական արվեստի յուրաքանչյուր արտահայտության ներառումը ծեսի և հիշյալ համակարգի մեջ կանոնացման փաստ է տվյալ ոլորտում: Հակառակ դեպքում, եթե ստեղծագործությունը չի ծառայել իր հիմնական նպատակին և չի համապատասխանել հոգևոր ամբողջական համակարգին, այն դուրս է թողնվել ծիսական կիրառությունից և համարվել պարականոն:

Ներարվեստային գործոնները, եթե կարելի է այսպես կոչել տվյալ արվեստի ներքին տրամաբանությունից բխող օրինաչափությունները, ելնելով դարձյալ վերոհիշյալ համակարգից, իհարկե, հստակեցնում են ժանրերին առնչվող այս կամ այն

խնդիրները՝ լեզվառճ, ստեղծագործական, կատարողական սկզբունքներ, մեթոդաբանական հարցեր և այլն, սակայն շեշտենք՝ ժանրակերտիչ հիմնական նշանակությունը վերապահված է արտաարվեստային գործոններին:

Խնդիրն, իհարկե, խիստ ծավալուն է և իր բոլոր երեսներով այստեղ քննարկվել չի կարող: Այնինչ, կարելի էր խոսել ժանրային համակարգերի, նրանց հատուկ լեզվատճերի, յուրաքանչյուր համակարգի գերակա ժանրի, դրա շուրջը ձևավորվող այսպես կոչված «ժանրային անսամբլի» (Լիխաչովի կիրառած տերմինն է) մասին, որոնք բոլորն էլ պատճառականացվում են հոգևոր համակարգի մաս կազմող հավատո հանգանակով, դավանաբանությամբ, կրոնափիլիսոփայական աշխարհայացքով և դրանց հիման վրա ձևակերպված ծեսով:

Մեր տեսակետն առավել հստակ դարձնելու նպատակով բերենք մեկ օրինակ: Հայտնի է, որ հոգևոր տաղերն ու մեղեդիները հաճախ շփոթվող հարակից ժանրեր են: Այս պահին, եթե չենք կարող հստակ տարբերակել տաղը մեղեդուց, քեև ունենք և՛ տաղի, և՛ մեղեդու մի շարք բնորոշիչներ, ապա գոնե կարող ենք նշել նրանց միջև առկա շփոթի հիմնական պատճառներից մեկը: Այն, իհարկե, արտաարվեստային, ծիսական գործառույթն է ցուցանում:

Նորայր արք. Պողարյանը տաղի պատարագային կիրառության մասին հատուկ նշում է, որ դրանք երգվում էին.

ա. «Քրիստոս պատարագեալից» հետո, համաձայն Տաղաբանի «Եւ դպիրքն եղանակեն տաղս խորհրդատրս ըստ պատշաճի ատուրն» ցուցումի:

բ. «Գոհանամք զքէն Տէր»-ից հետո դարձյալ ըստ Տաղաբանի «Աստանօր դպիրքն եղանակեն տաղս խորհրդատրս, մինչեւ քահանայն կատարեսցէ զկարգ աղօթիցն» ցուցումի:

գ. Պատարագի ավարտին, մաս բաժանելու ժամանակ:

Հետո ավելացնում է. «Այժմ առաջին երկուքը դադրած են եւ անոնց փոխարէն «Տէր ողորմեան» կերգութի քահանային «Ի սուրբ, ի սուրբ» աղօթքէն յետոյ: Այս սովորութիւնը նոր է եւ կու գայ Սիմէոն Ա. Երեսանցի կաթողիկոսի օրերէն (1763–1780), իսկ Ս. Պատարագի լրանալուն՝ ըստ պատշաճի տաղ մը երգելով վաղեմի սովորութեանը կշարունակուի տեղ տեղ՝ կամատոր կերպով»⁹: Հավելենք միայն, որ այսօր այս վերջինի կատարումն էլ «դադրած» է:

Մյուս կողմից Պողարյանը նշում է, որ տաղեր են երգվել նաև մեղեդիների փոխարեն, որի հետևանքով մեղեդիներն էլ ներքափանցում են տաղերի կատարման տիրույթ¹⁰:

Մեղեդու կատարման պահը Պատարագում «Երախայից Պատարագ» բաժնում է, երբ քահանան ծածուկ աղոթք է կալում (Նարեկ, ԼԳ.Դ և ԼԳ.Ե ապա՝ «Յառաջադրութիւն» դրվագից՝ Ս. Հովհան Ոսկեբերանի «Տէր Աստուած մեր...» աղոթքը, ՂԲ սաղմոսը՝ «Տէր քաղաւորյաց զվայելչութիւն զգեցաւ...», «Հոգին Սուրբ եկեսցէ ի քեզ...» Ղուկ. Ա. 35 հատվածները)¹¹: Ի դեպ, Փառեն եպս. Մելքոնյանը մեղեդիները քվազրում է մոտավորապես XV դարով, Պողարյանը սոսկ մեկ դար առաջ տանելու վերապահություն է անում¹²:

Ինչևէ, այստեղ մեզ համար կարևոր է այն, որ XIV–XV դարերից Պատարագի հիշյալ հատվածում մեղեդու կիրառությունը, ապա այն երբեմնակի տաղերով փոխարինելը, մյուս կողմից տաղերի համար նախասահմանված բոլոր ծիսական դրվագների զեղչումը բերել է նրան, որ այսօր միայն Պատարագի սկզբում մեղեդու համար նախասահմանված հատվածում է կատարվում հափոր պատշաճի տաղ կամ մեղեդի՝ երկուսն էլ մեղեդու իրավունքներով: Իսկ մեղեդիների ներքափանցումը տաղերի բաժին, ինչպես նշում է Պողարյան արքեպիսկոպոսը, ավելի վաղ է տեղի ունեցել, դարձյալ ծիսական ֆունկցիայի խախտման հետևանքով:

Կարծում ենք, այստեղից էլ շփոթ է առաջացել այս երկու միջնադարյան ժանրերի միջև: Այսինքն, ծխական ֆունկցիայի խախտումը հանգեցրել է երկու ժանրերի միատեղման, որը եթե երաժշտագիտության, բանասիրության արդի դիրքերից պակաս համոզիչ կարող է թվալ, միջնադարյան արվեստի համար միանգամայն օրինաչափ է: Եթե երկու տարբեր ժանրերի ծխական նյաատակը մեկտեղված է, միախառնվում են և ժանրային դրսևորումները: Իհարկե, հնարավոր է վերականգնել այդ ժանրերի թե՛ ծխական, թե՛ նույնիսկ դավանաբանական նշանակությունը: Մակայն դա այլ խնդիր է: Հավելենք նաև, որ այդ ժանրերը կիրառվել են այլ ծխակարգերում ևս և այլ ծխական կոնտեքստ ևս կարող են ունենալ, ուստի համակողմանի քննության կարիք կա: Այստեղ բավարարվենք սոսկ նշվածով, որպես մեկ փաստարկ մեր պաշտպանած դրույթի, թե միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ժանրակերտիչ կարևոր գործոնները հիմնականում արտաարվեստային են:

¹ Ն. Թահմիզյան, Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը // Կոմիտասական, հ. 1, էջ 192:

² Տե՛ս Ա. Արզարյան, Հիմներգության ժանրերը // Հայ միջնադարյան գրականության ժանրերը, Երևան, 1984:

³ Տե՛ս Ա. Արևշատյան, Շարականի ժանրի տիպաբանությունը արևելաքրիստոնեական հիմներգության համակարգում // Էջմիածին, 1998, № 10-11. Նույնի, Քարոզի ժանրը հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ // Պատմա-բանասիրական հանդես, 1992, № 2-3:

⁴ Տե՛ս Մ. Ռ. Նավոյան, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, 2001:

⁵ Տե՛ս А. С. Лухачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 63:

⁶ Հմմտ. Georges Duby. Art and Society in the Middle Ages. Cambridge, Polity Press, 2000, p. 1-2:

⁷ Տե՛ս Ռ. Արայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 172:

⁸ Տե՛ս Մ. Նավոյան, Փիլիսոփայական և կրոնափիլիսոփայական ուղղությունները որպէս միջնադարյան երաժշտական մտածողության հիմք // Մանրութում, հ. Ա, էջ 59:

⁹ Նորայր Արք. Պողարեան, Ծիսագիտութիւն, Նիւ Եորք, 1990, էջ 65:

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Հմմտ. Յովսէփ Գաթրճեան, Սրբազան Պատարագամատույց հայոց, Վիեննա, 1897, էջ 633–636:

¹² Տե՛ս Նորայր Արք. Պողարեան, Նշվ. աշխ., էջ 81:

ԳԱՌՆԻԿ ՇԱԽԿՅԱՆ

ԹՈՐԱՄԱՆՅԱՆԻ «ԹՆԴԱՆՈԹՆԵՐԸ»

Եվրոպական նշանավոր գիտնականներից մինը գրում է «Մենք ճանապարհ ենք բաց անում Թորամանյանի քնդանոթների համար»: Այո, դրանք քնդանոթներ են, հայկական քնդանոթներ... որ իրենց հետ տանում են հայ ժողովրդի ստեղծագործական հանճարն ու կարողությունը, գնում են հայերի համար նվաճելու լուսավոր ազգերի սերն ու համակրությունը, հարգանքն ու հիացումը:

Հովհաննես Թումանյան

Եթե ինձ հարցնեն, թե որն էք համարում Հովի. Թումանյանի ժառանգության ամենամեծ արժեքը, արժանիքը, առանց վառանելու կպատասխանեմ՝ արդիականությունը: Արդիականությունը մեծ գրողի խոսքի (ինչ ուղղվածություն էլ ունենա այն) թիվ մեկ հայտանիշն է: Հատկապես հրապարակախոսական ելույթները, կարծեք թե, հենց մեր օրերի համար են ապաված կամ գրված: Ահավասիկ՝ «Պետք է լռեն վերջապես բոլոր նրանք, որոնք խոսել են ու խոսում են և՛ ժողովրդի անունից, և՛ գրականության, և՛ պատմության, և՛ գիտության, միմիայն մարդկանց աչքերին թոզ փչելու համար, կուրացնելու ու իրենց ետևից տանելու համար, իրենց համար առաջնորդողի դիրք ու աթոռ ստեղծելու համար, և հանդես պետք է գան ու խոսեն նրանք, որոնք երկար տքնությամբ ու ճգնությամբ ուսումնասիրել ու սխրել են իրենց խոսքի առարկան և չեն գալիս դիրք ու աթոռ գրավելու հավակնությամբ, այլ գիտությանն ու գեղարվեստին ծառայելու պատրաստակամությամբ:

Ահա՛ նրանցից մեկը՝ ճարտարապետ Թորոս Թորամանյանը...»¹:

Բոլոր ժամանակներում էլ մարդկային կենսագործունեության ոլորտների զարգացումը պայմանավորված է եղել խթանիչ

գործոններով, զարգացման նախադրյալներով, ավանդույթներով: Դրանցում որոշիչ դեր են կատարել հզոր անհատները, առաջամարտիկները, որոնք իրենց խորիմագությամբ, օժտվածությամբ, կազմակերպվածությամբ, նվիրվածությամբ, հայրենասիրությամբ հուժկու ազդակ են հանդիսացել գիտության, մշակույթի, արվեստի և մյուս բնագավառների զարգացման համար: Այդպես է եղել և՛ միջնադարում, և՛ նոր ժամանակներում: Միջնադարում այդ դերը առավել վառ արտահայտված կատարել են. պատմագրության մեջ՝ Ագաթանգեղոսն ու Մեթեոսը, Մովսես Խորենացին ու Հովհաննես Դրասխանակերտցին, մաթեմատիկայի բնագավառում՝ Անանիա Շիրակացին ու Գրիգոր Մագիստրոսը, բժշկագիտությունում՝ Մխիթար Հերացին ու Ամիրդովլաթը, մանրանկարչությունում՝ Թորոս Ռոսլինն ու Սարգիս Պիծակը, գրականության մեջ՝ Գրիգոր Նարեկացին ու Ներսես Շնորհալին, ճարտարապետության մեջ՝ Յոհանն ու Տրդատը, Մանվելն ու Մովսիսը: Նոր ժամանակներում բացառիկ եղան. հնագիտության մեջ՝ Նիկողայոս Մառն ու Բաբկեն Առաքելյանը, լեզվաբանության մեջ՝ Հրաչյա Աճառյանն ու Գևորգ Ջախուկյանը, գրականագիտության մեջ՝ Մանուկ Աբեղյանն ու Էդվարդ Ջրբաշյանը, գրականության մեջ՝ Հովհաննես Թումանյանն ու Վահան Տերյալն, Եղիշեն Չարենցն ու Պարույր Սևակը, աստղագիտությունում՝ Վիկտոր Համբարձումյանն ու Գրիգոր Գուրգադյանը, ազգային երաժշտարվեստում՝ Կոմիտասն ու Ալեքսանդր Մայեռլիարյանը, Արամ Խաչատրյանն ու Առնո Բաբաջանյանը, գեղանկարչությունում՝ Մարտիրոս Մարյանն ու Մինաս Ավետիսյանը, արվեստագիտությունում՝ Ռուբեն Զարյանն ու Լևոն Հախվերդյանը, ճարտարապետության մեջ՝ Ալեքսանդր Թամանյանն ու Թորոս Թորամանյանը:

Ինձ առավել հոգեհարազատ բնագավառը ճարտարապետական գիտությունն է, որի զարգացման հիմնադիր և առաջամարտիկ Թորոս Թորամանյանի օրինակով առավել վառ արտա-

հայտնված դրսևորվում են այն դերն ու կարևորությունը, որ ունենում է անհատը ոլորտի զարգացման գործում:

Նման անհատները սովորաբար ասպարեզ են գալիս և գործում են դժվարին ժամանակներում, երկրի և ոլորտի ծանր պայմաններում, երբ պետք է լուծում գտնել, դուրս բերել փակոստուց, հասնել զարգացման նոր աստիճանի: Այն, ինչ ասել է Ջորջո Վազարին իտալական Վերածննդի մասին («Ժտալիան XIV–XVI դարերում կարիք ուներ տիտանների, և ծնվեցին այդ տիտանները»), երևի թե, համընդհանուր է բոլոր վերածնունդների, գիտական և քաղաքակրթական թռիչքների համար:

Բարդ իրադրության և դժվարին կացության առաջ էր կանգնած Հայաստան երկիրն ու հայ ճարտարապետությունը XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբներին, երբ մոլեգնում էին արյունալի իրադարձությունները, երկիրը դարձել էր համաշխարհային պատերազմի թատերաբեմ՝ իր դժոխային հետևանքներով, երբ արհամարհվում էր հայ ժողովրդի ազգային նկարագիրը, անտեսվում նրա ունեցած քաղաքակրթական և մշակութային արգասաբեր ներդրումը:

Եվ այդ դժնի ժամանակներում հառնեցին «հայոց տիտանները»՝ Թումանյանը, Կոմիտասը, Մառը, Աճառյանը, Աբեղյանը, Լեոն, Մանանդյանը... և դրանց թվում՝ հայ ճարտարապետության գիտական ուսումնասիրության ռահվիրան՝ Թորոս Թորամանյանը: Նման հզոր անհատների երևան գալն, իրոք, պատմական անհրաժեշտություն էր:

Իր պրակտիկ գործունեությամբ և պատմատեսական աշխատություններով Թորամանյանը մշակեց ճարտարապետական գիտության զարգացման մեթոդաբանական հիմքը, որի դեկավար մոտեցումները եղան փաստական նյութի վրա հիմնվելը, տվյալների համակողմանիությունը, հարակից բնագավառների ընձեռումների ներառումը: Նա հիմնավորապես մշակեց հայ ճարտարապետության ծագման, զարգացման, փոխազդեցու-

յան խնդիրները, զարգացման շրջանները (վերածնունդները), դարաշրջանային հատկանիշները, կառույցների տիպաբանությունը, կապը ժողովրդական ակունքների հետ:

Զվարթնոցի եկեղեցու ուսումնասիրությունը և հայ ճարտարապետության մեջ աննախադեպ, ներդաշնակ ամբողջություն կազմող եռաստիճան, արխիտեկտոնիկ հորինվածքով հոյակապ վերակազմությունը Թորամանյանի ամենամեծ սխրանքն է, որ իր փառահեղ տեսքով աշխարհին է ներկայացնում արարիչ արվեստագետի խորաթափանց մտքի, անեզր երևակայության ու վառ անհատականության կնիքը: Գիտնականը ուսանելի և դասական օրինակ տվեց ճարտարապետական հուշարձանի բացահայտման, ուսումնասիրման, գրաֆիկական և տեքստային ամրագրման, նախաստեղծ կերտվածքի վերակազմության, գիտապրակտիկ և տեսական եզրահանգումների, ինչը եղավ ողնեցույց նյութական մշակույթի հետազոտությանը լծված սերունդների համար:

Կյանքը նվիրաբերելով իր փայփայած գործին, նա փլատակների ու մոռացումի փոշիների տակից հանեց և վերակենդանացրեց ոչ միայն Զվարթնոցը, այլև միջնադարյան շատ այլ կառույցներ՝ եկեղեցիներ, պալատական շենքեր, հյուրանոցների, կացարաններ, քարավանատներ, կամուրջներ, որոնք հայ ճարտարապետության տարեգրության մեջ են մտել բացառապես գիտնականի բացահայտումների շնորհիվ:

Թորամանյանի գործունեությունը հատկապես արդյունավետ եղավ 1905–1909-ին, երբ Ն.Մառի արշավախմբի կազմում մասնակցում էր հայոց հին մայրաքաղաքի՝ Անիի պեղումներին, ինչի մասին խոր երախտագիտությամբ է հիշում. «Մառի հետ, որուն հովանավորության տակ խաղաղ և սպառնալի կատարեցի ոչ միայն ինձի, այլև համայն գիտական աշխարհի համար շահեկան մի մեծ գործ»: Ճարտարապետն իր գործերով, նաև իր մարդկային պարզ ու շիտակ նկարագրով արագ արժանացավ

լայն ճանաչման: Տիգրան Հախումյանը հիշում է Թորամանյանի խոստովանանքը. «Ժնձ կըսեն մարդավարի հազնվիր, այսպես կարելի չէ: Կհասկնամ... Բայց, յավրում, ես ժամանա՞յ ունիմ դերձակներուն քով երթալ-գալու... Աչքերուս առջև սրբազան Անիին հոյակապ կոթողները կսլանան առ աստված իրենց աղերսական վիճակով, Չվարթնոցը կխոյանար, Տեկորի ավերակները սիրտս կհոշոտեին... Ասոնց վերստեղծումն էր կենացս երազանքը...»²:

Թորամանյանն ընդգրկեց ճարտարապետական գիտության բոլոր կարևորագույն խնդիրները՝ խորությամբ և լայնքով, հիմնվելով ոչ միայն կենտրոնական Հայաստանի, այլև ողջ համահայկական ճարտարապետության տվյալների և ընձեռումների վրա: Ընտրեց ամենաբազմապիսի և ամենաբազմաբնույթ կառույցները՝ պաշտամունքային, աշխարհիկ, հուշային, ամրաշինական և այլն, անդրադառնալով դրանց համակողմ՝ ճարտարապետական-քաղաքաշինական, գեղարվեստական, կառուցվածքային, հուսալիության, դիմացկունության և այլ խնդիրներին: Գիտնականի արտահայտած կարծիքներն ու եզրահանգումները հիմնված են առավելապես փաստական նյութի, վավերական աղբյուրների վրա՝ արդյունք այն բանի, որ նա իր հետազոտական գործունեության կարևորագույն կողմն է համարել պեղումները, փաստական նյութի կուտակումը:

Ճարտարապետը կարևորել է հարևան և այլ ժողովուրդների մշակույթի իմացությունը, կապի և առնչակցության բացահայտումը: Բարձր գնահատելով հայ շինարարի հանճարը, նա երբեք չէր նսեմացնում մյուս ժողովուրդների ներդրումը համաշխարհային ճարտարապետության գանձարանում:

Թորամանյանը քաջատեղյակ էր և լիովին հաշվի էր նստում իրենից առաջ այլ հետազոտողների և տեղեկագիրների գործունեությանը, նրանց կարծիքներին և տեղեկություններին: Նրա սկեռումը ոչ թե հենքից տարբերվելն էր, նորարարություն

անելը, այլև հուշարձանների իրական ընձեռումների բացահայտումը, նրանց ճանաչումն ու արժեվորումը:

Ճարտարապետի հետազոտություններն ունեին որոշակի ուղղվածություն: Նա գիտական խնդիրը հետազոտելուց առաջ իրենում կրում էր սպասվող արդյունքը, ելքը: Որպես կանոն, ուսումնասիրությունների ընթացքում հիմնականում հաստատվում էին այդ սպասելիքները, ինչը Թորամանյան-գիտնականի մտահղացումների խորության, իրատեսության և փաստարկվածության մասին է ասում:

Գիտնականի մեծ համախտին էր Հովհ.Թորամանյանը, որը ողջ խորությամբ ըմբռնում էր ճարտարապետի գործի կարևորությունը և ազգային հնչողությունը: Նա գնահատում է, նաև հպարտանում, որ այսօր «ոչ թե լուրջ խոսք է լինում հայոց ճարտարապետության մասին, այլև նրա ազդեցության, որ արել է շրջակա ժողովուրդների ու հեռավոր ռոմանական ճարտարապետության վրա»³, խորագիտորեն ավելացնելով՝ «հարկավ, ինքն էլ իր հերթին ազդվելով օտարներից» (ինչը հանդիսանում է հայ ճարտարապետության զարգացման աղբյուրներից մեկը): Եվ էականն այն է, որ հայ ճարտարապետության ազդեցության մասին առաջին հերթին խոսում են օտար գիտնականները, ինչպես ավստրիացի արվեստաբան Յոզեֆ Մորժիգովսկին, որը, Թորամանյանի խոսքերով, «հիացած հայոց ճարտարապետության բեկորների առջև, բացականչում է՝ «Պատիվ ձեր մեծ ազգին», և խոստանում է հայտնություն անել Եվրոպայի առջև... և եթե հիշենք, որ Եվրոպան էլ լուկ աշխարհագրական տերմին չի, այլ ժամանակակից քաղաքակրթության հայրենիքը, կարող ենք չափել պ.Թորամանյանի մեծ ժառանգությունը և մեր հին կյանքի ու անցյալի ուսումնասիրության նշանակությունը, անցյալի, որ մեր նոր կյանքի և կուլտուրայի պատվանդանն է»⁴:

Գրողը Թորամանյանի ներդրումը հայտնություն է համարում ոչ միայն օտարների, այլ հենց հայ հասարակության հա-

մար և ոգևորված էր այդ մեծ գործով. «...թող զան հայերը, տես-
նեն ու համոզվեն... քե ինչ են ստեղծել ու ինչ են եղել անցյալում,
որ հոգեպես բարձրանան ու լցվեն հավատով դեպի իրենց ազգա-
յին ապագան»: Թումանյանը եղավ առաջին խոր և ճշգրիտ գնա-
հատողը մեծ ճարտարապետի աշխատանքի կարևորության և
հեռանկարայնության: Տվեց ճարտարապետի ընդգրկում,
խտացված, երախտագիտությամբ և հայարտությամբ լի բնութա-
գիրը, որ վաղուց «թևավոր» է դարձել. «Փառք ու պարծանք մեր
նախնիներին, որ աշխարհավեր հեղեղների դիմագրավելով հան-
դերձ, մեզ համար էսքան շքեղ ժառանգություն են թողել, և փառք
ու պարծանք գիտության մարդկանց ու հատկապես պ. Թորա-
մանյանին, որ մեր ազգի մեծությունը ավերակների միջից հանե-
լով՝ ոչ միայն օտարների առջև, այլև մեր աչքում դարձնում են
մեզ մեծ ու հարգելի»: Բայց գրողի համար խնդիրը միայն Թորա-
մանյանի կատարածի արժեվորումը չէր, այլ, քերևս, ավելի շատ,
նրա օգտաշատ գործունեության շարունակումն ու դրան սատա-
րումը. «Բայց ինչպես ամեն մի գորավար հաղթությունը տանելու
համար իր թիկունքին պետք է ունենա մի ոգևորված և հավատա-
րիմ բազմություն, էնպես էլ ամեն մի գործիչ պետք է զգա ու գի-
տենա, որ դատարկ չի իր թիկունքը»: Մերը Թորամանյանի գոր-
ծի նկատմամբ և դրա արժեվորումը գալիս էր նախ և առաջ այդ
գործի ազգային բարձր հնչողությունից, Թումանյանի լայնախո-
տությունից, ազգային շահերի խոր գիտակցումից, իհարկե, նաև
հայրենի բնաշխարհի հուշարձանների հանդեպ ունեցած սիրուց
և դրանց հետ ջերմագին կապվածությունից:

Ինչպես կարող է չհպարտանալ ամեն մի հայ, առավել ևս
Թումանյանի նման լայնախոտ ու հայրենի մշակույթի հոգսերով
ապրող մարդը, տեղեկանալով հեռավոր Վիեննայից 1913-ին
Թորամանյանի առաքած տողերին. «Թերևս մեկ երկու ամիս հե-
տո եվրոպական լրագիրների գրեն, սակայն այժմեն կարող եմ ը-
սել, որ հայ ճարտարապետությունը վերջնականապես մտավ եվ-

րոպական գիտությանց շարքը և հուսալի է, որ հետզհետե անոր
աթոռը բարձրանա յուր արժանավոր տեղը»:

Թումանյանը բարձր է գնահատում և կարևորում Թորա-
մանյանի և Նիկողայոս Մառի գիտագործնական արգասաբեր
համագործակցությունը: Իրոք, Թորամանյանը Մառի ամենահու-
սալի և բեղուն աշխատակիցն էր և մեծ դեր է խաղացել Անիի պե-
դումների արդյունավետությունն ու արժեքը բարձրացնելու գոր-
ծում: Մառն էլ իր հերթին չափազանց օգտակար եղավ ճարտա-
րապետի գիտահետազոտական կյանքում, ինչի մասին քանիցս
շեշտել է հենց ինքը՝ Թորամանյանը:

Թումանյանը միանգամայն տեղին է համարում երկու մեծ
գիտնականների կարծիքը ճարտարապետի մասին՝ Ն.Մառինը
(«Պ.Թորամանյանը հայոց ճարտարապետության հիշատակա-
րանների լեզվի առաջին ուսուցիչն է») և Յո.Ստրժիգովսկունը
(«Ճարտարապետ Թորամանյանը մի մեծ նորություն է բաց ա-
նում ամբողջ Եվրոպայի առջև»): Նա կոչ է անում հասարակոթ-
յանը՝ «լսել ու պաշտպանել հայոց ճարտարապետական հիշա-
տակարանների լեզվի առաջին ուսուցչին, քն ու թիկունք... լինել
մեր ազգային ստեղծագործական հանճարը հայտնաբերող ու
վեր հանող վաստակավորին»:

Ուշագրավ է այն գուգահեռը, որ անցկացնում է Էդ. Ջրբաշ-
յանը գեղարվեստական կատարյալ հրաշալիքներ արարող երեք
մեծագույն դեմքերի միջև՝ գրականության մեջ Հովհաննես Թու-
մանյան, երաժշտության մեջ Կոմիտաս, ճարտարապետության
բնագավառում Թորոս Թորամանյան⁵ (ավելի վաղ՝ 1914-ին «Հո-
րիզոն» թերթում դա ազդարարել է Ն. Աղբալյանը):

Թորամանյանի մշակած գիտամեթոդական սկզբունքները,
չնայած մոտ 100-ամյա վաղեմությանը, բռնել են ժամանակի
քննությունը, այսօր էլ հուսալի ուղեցույց են գիտական հետազո-
տությունների և մշակումների համար, ինչին մեծ չափով պայ-
տական ենք ճարտարապետական գիտության զարգացման հա-

մար:

Թորամանյանի ներդրումը չափանիշ է դարձել, էտալոն ծառայել ուրիշների կատարածի արժեւորման համար: Այսպես, Հովհ. Ղանալանյանը այս կերպ է ներկայացնում Հակոբ Մանանդյանի պատմագիտական մեծ առաքելությունը. «Ճնշված ճարտարապետ Թորոս Թորամանյանը մեր ճարտարապետական երբեմնի հոյակապ կոթողների՝ Զվարթնոցի, Տեկորի տաճարների բեկորների հիման վրա վերականգնում էր այդ հուշարձանների կերպերն ու ձևերը, ճարտարապետական կառուցվածքները, այդպես էլ ակադեմիկոս Մանանդյանը մատենագիտական աղբյուրներում եղած Հին Հայաստանի սոցիալական շարժումների, դասակարգային պայքարի և երկրի ներքին կյանքը պատկերող կցկտուր տեղեկությունների հիման վրա բացահայտում էր վաղնջական ժամանակների Հայաստանի տնտեսական կյանքը, սոցիալական հարաբերությունները»⁶:

Թորամանյանի նման անհատը, բնականաբար, պետք է ստեղծեր, այսօրվա տերմինով ասած, իր դպրոցը, ունենար իր նվիրյալ հետևորդներն ու աշակերտները: Եվ ստեղծեց, ունեցավ Թորամանյանական սկզբունքներին հավատարիմ հետազոտողների մի պլեադա, որը շարունակեց, հարստացրեց գիտնականի ավանդներն ու մտահղացումները: Ցավոք, Թորամանյանական դպրոցի նվիրյալների շարքն աստիճանաբար նոսրանում է, թեպետ գործի կարևորությունը մեր ժամանակներում, երբ երկիրն ապրում է սոցիալ-տնտեսական զարգացման նոր փուլ, շատ է մեծանում:

Թորամանյանի ժառանգության խորամիտ ուսումնասիրությունը և ներդրումը ճարտարապետական գիտության և ճարտարապետական կադրերի պատրաստման գործում ազգային կարևորության խնդիր է, որ պայմանավորում է խորագնին բնություն բոլոր տեսանկյուններով, համակողմանի և անաչառ մոտեցում՝ գնահատելով գիտնականի ստեղծագործական նորա-

րարական կողմը, քննական-վերլուծական ոգին, փաստական-տեսական հիմնավորվածությունը, հատկանիշներ, որոնցով բնութագրվում է Թորամանյանի վիթխարի ժառանգությունը:

¹ Հովհ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, Երևան, 1995, էջ 139:

² Տ. Հախումյան, Թորամանյանի անավարտը... // Սովետական արվեստ, 1978, № 7, էջ 62:

³ Հովհ. Թումանյան, Նշվ. աշխ., էջ 124–125:

⁴ Նույն տեղում, էջ 125:

⁵ Տե՛ս Էդ. Ջորաշյան, Թումանյանի գրական ժառանգությունը, Երևան, 2000, էջ 491–492:

⁶ Հովհ. Դսնալանյան, Հայ պատմագիտության դարավոր կաղնին // Գարուն, 1979, № 9, էջ 63:

ԱՆ ԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ

ԻՐԱՆԻ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ. ԹԱՎՐԻՉ

XIX դարի վերջին քառորդին Իրանի հայ գաղութում կատարվեցին նկատելի տեղաշարժեր հասարակական կյանքի բոլոր ոլորտներում. ասպարեզ իջան քաղաքական կուսակցություններ, որոնք իրենց հերթին հիմք դրեցին սյարբերական մամուլին, կրթական համակարգում ևս կատարվեցին որակական փոփոխություններ: Այս բնդիանույր բարեփոխումներն անցնում էին Կովկասից և ռուսահայ կենտրոններից տարածվող «գաղափարական հոսքի» ազդեցության ներքո, որոնց ակունքներում կանգնած էին անվանի մտավորականներ, մշակույթի և գիտության գործիչներ: Հովհաննես Խան Մասեհյանի դերն, այս առումով, նույնքան նշանակալից էր, որքան եղավ դիվանագիտության և հայագիտության ասպարեզներում: Լինելով իրանահայ առաջին սյարբերականի՝ «Շավիղ» շաբաթաթերթի հիմնադիրն ու խմբագիրը (1894) և Թեհրանի Հայկազյան դպրոցի տնօրենն ու Հոգաբարձության նախագահը, Հովհաննես Մասեհյանն արևելահայ իրականության հանդեպ դրական հասարակական կարծիք ստեղծելուց բացի, իր համոզմունքները տարածեց նաև կրթության բնագավառում: Թեհրանի Հայկազյան դպրոցում կատարվող բարեփոխումները, իսկ թատերագիր և հրապարակախոս Գևորգ Դարձիի բնորոշմամբ՝ հեղաշրջումը՝ կատարվեցին Մասեհյանի տնօրինության և տեսչության տարիներին, երբ գործածության մեջ դրվեցին կովկասահայ դպրոցի ծրագիրն ու դասագրքերը՝ Կոստանդնուպոլսի գրաբար-արևմտահայերենով հրապարակված դասագրքերի փոխարեն :

Թատերական շարժումը, որն իր սկիզբն առնում է 1875-ին, նույն՝ Հայկազյան դպրոցի շրջանակներում, դարձավ այդ փոփո-

խությունների անմիջական կրողը: Մի քանի տարի անց, 1881-ին, դպրոցի շրջանավարտներից Ղուկաս Ղուկասյանը, Ներսես Խանը, Վահան Մեսրոպյանը, Հուսիկ Փափագյանը, Հովհաննես Խան Մասեհյանը, Պետրոս Ներսիսյանը, Մեսրոպ Մեսրոպյանը, հավաքվելով Հարություն Մարտիրոսյանի շուրջը, կազմեցին թատերական խմբակ, որը հետագայում վերածվեց Թատերասիրաց միության: Թատրոնը դպրոցական կյանքում ավելի կարևոր տեղ գրավեց 1892-ին, երբ դպրոցի տնօրինությունն ստանձնեց արդեն իսկ խորը գիտելիքների և առաջադեմ հայացքների տեղ մտավորականի համարումն ունեցող երիտասարդ Մասեհյանը: Ներկայացումները բեմադրվում էին երկու՝ հայերեն և պարսկերեն լեզուներով, ընդ որում, հայերենով տրվում էին ողբերգություններ՝ Սարգիս Միրզա-Վանանդեցու «Մեծն Ներսես», Պետրոս Դուրյանի «Սև հողեր կամ Հետին գիշերը Արարատյան», Հակոբ Կարենյանի «Շուշանիկ», Խորեն Գալֆայանի «Արշակ Երկրորդ» և հայ թատրոնի սկզբնավորման շրջանին բնորոշ համանման այլ գործեր: Պարսկերենով բեմադրվում էին կատակերգություններ. նշենք, որ դրանք Մոլիերի կատակերգություններն էին («Ակամա բժիշկ», «Բռնի ամուսնություն», «Սկապենի արարքները»)՝ Մասեհյանի թարգմանությամբ: Թատրոնն այդ տարիներին դիտվում էր իբրև սոսկ դպրոցի կարիքները օժանդակող միջոց: Այսուհանդերձ, թատերական շարժումը դուրս եկավ դպրոցի շրջանակներից, դառնալով հասարակության հետ տաքրքրության առարկա: Այդ հետաքրքրությունն ավելացավ, երբ Թեհրան առաջին անգամ ժամանեցին քիֆլիսահայ դերասաններ Փառանձեմն ու Գրիգոր Աբրահամյանը, դպրոցական ներկայացումներին հաղորդելով մշակութային իրադարձության որակ: Տասը կանոնավոր ներկայացումներից երկուսին, իր իսկ ցանկությամբ, ներկա էր սլավոսից Շահը, հաստատելով այդ իրադարձության կարևորությունը՝

1909–1916-ին, երբ Հայկազյան դպրոցի տեսչական և ուսուցչական կազմում ընդգրկվեցին հայագիտության այնպիսի երախտավորներ, ինչպիսիք են Հրաչյա Աճառյանն ու Նիկոլ Աղբալյանը, նաև Գասպար Իփեկյանը, որն, ի դեպ, այդ տարիներին նաև Թեհրանի քաղաքապետն էր, բեմական արվեստն ուսումնասիրել էր Բեռլինում, Փարիզում և Շվեյցարիայում փայլուն համալսարանական կրթություն ստանալուց հետո եղել է նաև եգիպտահայ թատրոնի հիմնադիրներից մեկը, դպրոցական թատրոնը կտրուկ կերպով վերափոխվեց, անցնելով եվրոպական և հայ դրամատուրգիայի լավագույն գործերի բեմադրությանը: Ներկայացվեցին Հենրիկ Իբսենի «Դոկտոր Շտոկմանը»՝ իբրև գլխավոր դերակատար ունենալով Նիկոլ Աղբալյանին, Հակոբ Պալոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները»՝ Գասպար Իփեկյանի բեմադրությամբ և գլխավոր՝ Մանուկ աղայի դերում՝ Հրաչյա Աճառյանի մասնակցությամբ¹, Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոն»:

Այսպիսով, թատերական շարժումը, ինչպես և ամենուր, Իրանի հայ համայնքում նույնպես ծավալվեց դպրոցի շուրջը: Սակայն, ի տարբերություն այլ կենտրոնների, այստեղ թատերական շարժման սկզբնավորումը համընկավ համայնքի հասարակական և մշակութային կյանքում իրականացվող լուրջ փոփոխությունների հետ: Դեպի արևելահայ իրականությունն ուղղված միտումները, որոնց կրողներն իրենց բնագավառներում ծանրակշիռ ավանդ ունեցող գիտնականներն ու մտավորականներն էին, թատերական շարժմանը նույնպես հաղորդեցին արևելահայ, ուրեմն նաև՝ ռեալիստական ոճական ուղղվածություն:

Ծագելով մայրաքաղաքի կենտրոնական դպրոցում, թատերական շարժումն իր շառավիղները տարածեց երկրով մեկ, իբրև հիմք ունենալով համատարած կերպով կառուցվող և գործող դպրոցները: Մի համայնքում, որտեղ, ինչպես նշում է «Մուրճ» ամսագիրը, ուսման հանդեպ կար և հիմա էլ գոյություն ունի բա-

ցառիկ վերաբերմունք, դպրոցները գտնվում էին հասարակական ուշադրության ոլորտում և խոշոր քաղաքներից բացի, կային նաև գյուղերում և ավաններում⁵ : Թատերական շարժումը ևս, Թեհրանից, Թավրիզից և Նոր Ջուղայից բացի, հաստատվեց նաև Մամաստ, Խոյ, Մարաղա և այլ բնակավայրերում: «Շատ բնական է և միաժամանակ տրամաբանական, – գրում է իրանահայ թատրոնի տարեգիր Արսեն Մամյանը, – որ Ատրպատականի այն շրջաններն են հայ բեմ ունեցել, որոնք օժտված են եղել փոքր ի շատե կանոնավոր դպրոցներով և ներկայանալի ուսուցչական կազմերով»⁶ :

Իրանի հայ թատրոնն այս առումով ևս տարբերվում է գաղթաշխարհի թատերական այլ կենտրոններից, ունենալով համագաղութային բնույթ: Բացի այդ, սա այն համայնքն է, որտեղ ընդհանրական շահերի միակ արտահայտիչը բեմական առաջնորդարանն էր, ուստի, թատրոնը նույնպես, լինելով հասարակական կյանքի կարևոր երևույթ, դարձավ իրանահայ բեմական առաջնորդարանի համակողմանի հոգածության առարկան: Ուրեմն, պատճառաբանված է, որ հայ թատրոնի սկզբնավորումն Իրանի մեկ այլ խոշոր քաղաքում՝ Թավրիզում, նույնպես առնչվում է հոգևոր անձի՝ Մեսրոպ վարդապետ Փափագյանի անվան հետ:

1879-ի ապրիլին, Թեհրանի թատրոնի հիմնադրումից չորս տարի անց, Փափագյանի տան բակում կայացավ Թավրիզի առաջին ներկայացումը, որը բարեգործական բնույթի էր և, ըստ տեր Մեսրոպի հիշատակարանի՝ «Վանա խնամատար ընկերության մի նպատակ հասցնելու և Դավրիժու երիտասարդաց մեջ ազգային եռանդ մտցնելու»⁷ նպատակն ուներ: Մեր ունեցած աղբյուրներում չի նշվում ներկայացման անունը, սակայն հայտնի է, որ այն պատկվեց հաջողությամբ և կրկնվեց երեք անգամ: Դրանից հետո ներկայացվեցին Վիշենցո Ռոթայի «Ընկերության ուժը կամ Երկու հիսնապետ», Մոլիերի «Ակամա բժիշկ», Պետրոս Դուրյանի «Սև հողերը կամ Հետին գիշերը Արարատյան»:

Խորեն Գալֆայանի «Արշակ Երկրորդ» ողբերգությունը և այլ գործեր:

Վարդապետի նախաձեռնությունը դարձավ համակողմանի քննարկման առարկա, և, պետք է ասել, որ կային տարակարծիք գնահատականներ: Շատերը խրախուսում և գնահատում էին Փափազյանի ջանքերը, իսկ ոմանք վերաբերվում էին թերահավատորեն և նույնիսկ առիթը չէին կորցնում՝ վարդապետին ծաղրելու համար: Եղել են դեպքեր, երբ նրան մատնացույց էին անում փողոցում և իրար շշնջում. «օյինբազ տերտերը», իսկ նրա դատերը՝ Աշխեն Փափազյանի հասցեին, որը, փաստորեն Թավրիզի առաջին դերասանուհիներից է, ավելացնում. «օյինբազ տերտերի օյինբազ աղջիկը»⁸:

Նշենք, որ նման որակումի արժանացած հոգևորականը նաև յոթ զավակների հայր էր, որոնցից հինգն արժանավոր տեղ գրավեցին հայ հասարակական կյանքում:

Քահանայի զավակներից ամենանշանավորը՝ գրող և հասարակական գործիչ Վրթանես Փափազյանն է, որն Իրանում ապրած տարիներին՝ 1894–1896-ին, «Շավիղ» շաբաթաթերթի խմբագիրն էր և շարունակելով իր մեծ նախորդի՝ Հովհաննես Խան Մասեհյանի որդեգրած ուղղությունը, լուրջ ուշադրություն դարձրեց հատկապես լեզվի խնդիրներին: Վրթանես Փափազյանն առաջարկում է թերթի թղթակցությունները գրաբարից փոխարինել բոլորին հասկանալի՝ գրականին մոտեցրած աշխարհաբարով, իսկ Արարատյան լեզուն դասավանդել նաև դպրոցներում⁹:

Մեսրոպ վարդապետի մյուս որդին՝ ազգային հեղափոխական գործիչ Վահան Փափազյանն է՝ «Կոմս» ծածկանունով: Ներսես Փափազյանը, հետագայում Մաշտոց վարդապետը, հոգևորական էր, իսկ զավակներից երկուսը՝ Հուսիկ և Աշխեն Փափազյանները կանգնած են Թեհրանի և Թավրիզի թատերական շարժման ակունքներում: Ինքը՝ Մեսրոպ Փափազյանը, լի-

նելով կրթված անճնավորություն, քատրոնի մասին իր պատկերացումներն ստացել է Ռուսաստանում: Դիտելով Շեքսպիրի «Լենենտիկի վաճառականի» ներկայացումը, նա ինքը հեղինակեց մի պիես՝ նույն թեմայով: Մեսրոպ Փափագյանի գրչին է պատկանում նաև «Արդար դատաստան» քատերախաղը:

Հոգևորական գործիչը, որը հայ մտավորականի նկարագիրն ուներ, քատրոնի հանդեպ ունեցած իր հրապուրանքը կարողացավ փոխանցել նաև ուրիշներին: Փափագյանի նախաձեռնությամբ միացան Նազար Գորոյանը, Աբրահամ Փանունյանը, Ավագ Ավագյանը, որոնք, ինչպես դա բնորոշ է պարսկահայ քատրոնի սկզբնավորման շրջանին, ներկայացումները բեմադրում էին իրենց տներում, իսկ դրանք՝ Սարգիս Միրզա-Լանանդեցու «Մուրք Ներսես», Մովսեսի «Բռնի ամուսնություն» և այլ գործեր էին:

Թավրիզում, այսպիսով, ստեղծվեցին քատերական շարժման լուրջ նախադրյալներ, որոնք ամրապնդվեցին պրոֆեսիոնալ դերասանների հյուրախաղային գործունեությամբ: 1888-1890-ականներին այստեղ հանդես եկան Ֆելեկյան քույրերը, քիֆլիսահայ բեմի դերասաններ Սինանյան ամուսինները, ներկայացնելով Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեսյուն», Շեքսպիրի «Օթելլոն», Սուխովո-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը», Պաոլո Ջիակոմետտիի «Կորրադոն կամ Ռճրագործի ընտանիքը», Ալեքսանդր Աբելյանի «Մարվող ճրագները» և այլ գործեր, ներկայացումներից շատերին մասնակից դարձնելով նաև տեղի բեմական ուժերին:

1890-ականների վերջերին քատերական շարժումը համակեց թավրիզահայ հասարակության բոլոր շերտերը, ստեղծելով քատրոնով հրապուրվածների մի յուրահատուկ մթնոլորտ: Այնպես որ, 1898-ին այստեղ այցելության եկած Պարսկա-Հնդկական թեմակալ առաջնորդ Մաղաթիա եպիսկոպոս Տերունյանն

իր նոթերում ստիպված էր արձանագրել, որ «Դավրիժեցի հայեր շատ ավելի բատերասեր են քան եկեղեցասեր»¹⁰ :

Սա, իրոք, բացառիկ վերաբերմունք էր քատրոնի հանդեպ, որի դրսևորումներից մեկը եղավ քատրոնի շենքի կառուցումը, և պատահական չէ, որ այդ նախաձեռնությունը եկավ դպրոցից: Թատրոնը, ինչպես արդեն նշվեց, այստեղ ևս գիտակցվում էր իբրև ազգապահպանման կարևոր օղակներից մեկը, դպրոցին ենթակա մի կառույց, որը սեփական խնդիրներից առավել, պետք է կարևորեր դպրոցի գոյությունը, որպեսզի, ինչպես նշում է «Ալիք» թերթը, «միշտ հնչի զանգը մեր Հայ Դպրոցի»¹¹ : Սակայն, դպրոցն իր հերթին ուներ քատրոնի կարևորության գիտակցությունը, նույն հետևողականությամբ սատար կանգնելով հայ քատրոնին:

Թավրիզի համայնքն այն եզակիներից է, որտեղ քատերական շարժման սկզբնավորումից ընդամենը 15-20 տարի անց՝ 1915-ին արդեն կար սեփական քատրոն՝ եվրոպական չափանիշներով 500 տեղանոց հոյակերտ մի շինություն, որը կառուցվեց տեղի «Արամյան» դպրոցի աշակերտության և ուսուցիչների նախաձեռնությամբ: Շենքը գտնվում էր դպրոցին կից պարտեզում, հարմարավետ դիրք զբաղեցնելով Թավրիզի գույզ՝ Բերդաթաղի և Լիլավայի հայաշատ բնակչության համար: Հետագայում, ավելի քան երեք տասնամյակների ընթացքում, քավրիզա-հայությանը ծառայած այս քատրոնում իրենց ներկայացումներով հանդես եկան Սիրանուշը, Հովհաննես Չարիֆյանը, Հասմիր, Արմեն Արմենյանը, Հովհաննես Աբելյանը, Միքայել Մանվելյանը, Օլգա Գուլազյանը, Արամ Վրույրը և ուրիշներ:

Թատրոնի շենքի կառուցման փաստը կարևոր էր նրանով, որ փոխվեց քատերական արվեստի հանդեպ եղած վերաբերմունքը: Այն արդեն դիտվեց իբրև հասարակական կյանքի կարևոր երևույթ: «Զմուռանանք, – գրեց «Ալիք» թերթը, – որ ով

ծառայում է քատրոնին, նա ծառայում է հասարակական առաջադիմության»¹² :

Թատրոնական շենքի գոյությունը թելադրեց նաև քառերական շարժման կազմավորման, բեմական ուժերը համախըմբելու անհրաժեշտությունը: 1915–1917-ին իր գործունեությունը ծավալեց Թատերասերների միությունը, սեփական կանոնադրությամբ և ծրագրային նպատակներով: Միության 35 հոգուց բաղկացած քառերախմբում ընդգրկվեցին Գասպար Հակոբյանը, Արմենակ Ահարոնյանը, Մելքոն Հակոբյանը և այլք: 1916-ին հիմնված «Պարսկահայ սիրողների ընկերության» քառերախմբի հետ միասին, ներկայացվեցին Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Չար ոգին», Մուրացանի «Ռուզանը», Ալեքսանդր Աբելյանի «Մարվող ճրագները», Ուդեիր Հաջիբեկովի «Արշին մալ-ալանը» և մի շարք այլ գործեր: Այնպես որ, 1917-ին, երբ Թավրիզ հյուրախաղերով եկավ Արմեն Արմենյանն իր ղեկավարած Հայ դրամա-օպերային դերասանախմբով, այստեղ գտավ արդեն կազմավորված և Թիֆլիսին շատ մոտ բեմական միջավայր: Արմենյանի խումբը բնականոն կերպով միացավ իր հունով ընթացող տեղի քառերական շարժմանը, ներկայացնելով Պաոլո Զիակոմեստիի «Կորրադոն կամ Ռճրագործի ընտանիքը», Ալեքսանդր Բիստոնի «Անհայտ կինը», Ֆրիդրիխ Շիլլերի «Ավագակները» և մի շարք այլ գործեր:

Թատրոնի շուրջն ստեղծված այս մթնալոբոն էլ, հավանաբար, Արմենյանի խմբի դերասաններից ոմանց մղեց մնալ Թավրիզում, մշտական քառերախումբ ստեղծելու նպատակով: Նրանց մտահղացումը շուտով դարձավ իրականություն, որին «Ալիք» թերթն իր «Գովելի խոսք» հոդվածով արձագանքեց հետևյալ կերպ. «Լսում ենք, որ մի խումբ բազմամյա սիրողների ցանկանում են կազմակերպել սիրողների մի մշտական խումբ:

[...] Բնական է, որ այդ խումբը կունենա իր մշտական ղեկավարը փորձված և քառերական արվեստին քաջա-

ծանոթ»¹³։ Խմբի ղեկավարն, իրոք, քատերական արվեստին քաջածանոթ, Թիֆլիսի և Բաքվի բեմերում իբրև օժտված դերասանի և բեմադրիչի համարումն ունեցող Մկրտիչ Թաշճյանն էր։ Ավելին, նա այն հազվագյուտ դերասաններից էր, որի մասին խոսելիս ի վերջո նշել են, որ գործ ունեին բացառիկ մի անձնավորության հետ։ «Տաղանդավոր Թաշճյան»։ այսպես էր սովորաբար ասվում կամ խոսվում նրա մասին։ Իսկ նրանց Քվում կային հայ բեմի այնպիսի հեղինակություններ, ինչպիսիք էին Վահրամ Փափագյանն ու Սիրանուշը, նաև Թաշճյանի խաղընկերներ, կամ նրա խաղով հիացած Գուրգեն Ջանիբեկյանը ու Ավետ Ավետիսյանը, Յուլյա Ամերիկյանն ու Դավիթ Գուլագյանը։ Տաղանդավոր էր, որովհետև իր ժամանակի համար ուներ սկզբունքորեն նոր մոտեցում ինչպես դերասանական խաղի, այնպես էլ՝ ռեժիսուրայի հանդեպ։ Բեմում նրա հերոսների վարքագիծը բխում էր նրանց բնավորության տրամաբանությունից, փոխարինելով կարծրացած, մեկընդմիջտ գտնված ամպլուաներին։ «Գլխավորն այն է, – գրել է Մկրտիչ Թաշճյանը, – որ դերասանը կերպարի մեջ գտնի մի այնպիսի հատկանիշ կամ բնավորության գիծ, որը կարողանա սնել նրա դերասանական խաղը, նյութ տալ երկարատև ապրումների համար»¹⁴։ Սա մի ելակետ է, որը լիովին համընկնում է Գևորգ Չմշկյանի և Գևորգ Պետրոսյանի հայեցակետերին հայ թատրոնում և Կոնստանտին Ստանիսլավսկու հիմնադրույթներին՝ ռուս թատրոնում։ Այստեղից էլ՝ Թաշճյանի մոտեցումն ինչպես ողբերգական, այնպես էլ՝ կոմիկական դերերին, որոնք նրան հաջողվում էին հավասարապես, քանի որ կառուցվում էին նույն՝ հոգեբանական վերլուծության սկզբունքով։ «[...] Ամպլուան ինքը, – գրում է Թաշճյանը, – շատ պայմանական բան է։ Ես խաղում եմ և դրամատիկ և կոմիկ դերեր։ Դերասանը հենց նրա համար է, որ կարողանա գտնել կերպարի հիմնական հատկանիշը և վերամարմնավորվել այնպես, որ զգա իրեն ուրիշ

մարդ: Իմ արտիստական հոգուն հարազատ են գիշատիչ էլիզբարովն ու միամիտ Բաղդասար Աղբարը, դիվահար Սվենգալին ու հրեշավոր Յագոն, Ստրինբերգի կիսախելագար հերոսն ու ազնիվ Ֆերդինանդը և այլն»¹⁵:

Իր լավագույն դերակատարումը՝ Կորբադուն՝ Պառլո Ջիակոմետտիի «Ոճրագործի ընտանիքում», որը Դավիթ Գուլագյանը գնահատել է որպես անգերազանցելի, Մկրտիչ Թաշճյանը կերտեց հենց այդ սկզբունքով՝ վերամարմնավորվելով այնպես, որ իրեն զգում էր ուրիշ մարդ: Սիրանույշը, մեծ արվեստագետին հատուկ զգացողությամբ, նշմարել և գնահատել է արտիստի և իր ստեղծած կերպարի բացարձակ միասնությունը և իր գնահատականը արտահայտել է յուրովի. Թաշճյանին հրաժեշտ տալիս, նրան դիմել է իր կերպարի անունով և բացականչել. «Գնա, իմ Կորբադո զավակս»¹⁶: Նշենք, որ նույն՝ անցյալ դարի 20-ականներին Կորբադոյի դերում փայլել է մեկ այլ նշանավոր դերասան՝ Հովհաննես Աբելյանը:

Թաշճյանի արտիստական հոգուն մոտ էր նաև հրեշավոր Յագոն, ինչպես գրում է ինքը, դերասանը և այդ Յագոն նա խաղացել է Վահրամ Փափագյանի Օթելլոյի կողքին: Փափագյանն «Իմ Օթելլոն» գրքում անդրադառնալով Թաշճյանին, գրում է. «...Յագո էր սակայն կատարյալ առումով և Շեքսպիրի այդ անկրկնելի հղացումի ամենից ավելի լավ մարմնավորողը հայ Յագոների համաստեղության մեջ»¹⁷: «Խաղում էր այնպես, ինչպես այժմ են պահանջում մեզանից»¹⁸: սա արդեն Ավետ Ավետիսյանի գնահատականն է, որը Թաշճյանին տեսել է միայն մեկ՝ Անանիա Գլխասյի դերակատարումով (Ալեքսանդր Յուժին-Սումբատով՝ «Դավաճանություն») և հիացմունքով ավելացնում. «Ժրոք, տաղանդավոր էր Թաշճյանը»¹⁸:

Խաղում էր այնպես, ինչպես այժմ են պահանջում: Այժմ սինքն, Թաշճյանն ուներ դերասանական խաղի նորագույն քմ-

բըռնումներ, որոնք նա կիրառեց նաև իբրև բեմադրիչ: Արտաշխարհի թատրոնում, որը բնութագրվում էր իբրև դերասանական հեղինակությունների թատրոն, և որտեղ, ըստ էության, ռեժիսորի դերը հասցված էր նվազագույնի, Իրանի հայ թատրոնը, Սկրտիչ Թաշճյանի շնորհիվ, այս առումով ևս դարձավ բացառություն: Թատերական արվեստում հաստատվեց սկզբունքորեն նոր ոճ, որտեղ, ինչպես հետագայում նշեց «Pectus» ստորագրությամբ թատերաբննադատը (Հրանտ Սրվանձոտյանը), ռեժիսոր-արվեստագետին հատկացվեց առաջնորդողի դեր, Թաշճյանին, այս առումով համեմատելով Օլի Սևումյանի և Արշակ Բուրջալյանի հետ¹⁹:

Այս բնութագրի տեր էր Սկրտիչ Թաշճյանը, որն իր շուրջը համախմբելով Թավրիզի բեմական ուժերին, ստեղծեց իր թատերախումբը: Խմբում աչքի ընկան Մանվել Մարությանը, որը հետագայում դարձավ միջգաղութային չափանիշներով նշանավոր թատերական գործիչ, Նվարդ Հարությունյանը, Արմենակ Ահարոնյանը, Արծրունի Գորոյանը, Հեղինե Ատոմյանը և ուրիշներ: Այս կազմով էլ Սկրտիչ Թաշճյանը բեմադրեց Լեռիչներ: Այս կազմով էլ Սկրտիչ Թաշճյանը բեմադրեց Լեռ Կամսարի «Կասկածոտ ամուսինը», Հակոբ Պարոնյանի «Սեծապատիվ մուրացկանները», Պառլո Ջիակոմենտտիի «Կորրադոն կամ Ոճրագործի ընտանիքը», Վ. Գիլետտի «Շերլոկ Հոլմսը» և այլ գործեր:

Թաշճյանի ռեժիսորական գործունեության և առհասարակ Թավրիզի հայ թատրոնի համար նշանակալից էր 1921-ի թատերաշրջանը, երբ այստեղ հյուրախաղերի եկավ դերասանների մի խումբ Երևանից: Նկատելի կերպով ուժեղացնելով խմբի կազմը, շատ ավելի բարձր պրոֆեսիոնալ մակարդակ ունեցող այս դերասանները բեմադրիչին ընձեռեցին գործունեության լայն ասպարեզ: Գուրգեն Ջանիբեկյանը, որի ստեղծագործական կյանքում թավրիզյան հյուրախաղերն ունեցան բեկումնային նշանակություն, իր հուշերում գրում է, որ

Թաշճյանն ուներ մանկավարժ-ռեժիսորի բացահայտ տվյալներ
և կարողացավ ստեղծել դերասանական մի կոտ անսամբլ²⁰։
Նրա ռեժիսորությամբ բեմադրվեցին Ալեքսանդր Շիրվանզադեի
«Նամուսը», Պաոլո Ջիակոմետտիի «Կորրադոն», որտեղ
Ջանիբեկյանը խաղաց Պալմիերիի դերը և Շեքսպիրի «Օթելլոն»։

Այս խմբում էլ, հանդես գալով նաև իբրև դերասան, Մկրտիչ
Թաշճյանը կարողացավ հանդիսատեսին ցնցել որքան
անսպասելի, նույնքան էլ համոզիչ մեկնաբանումներով։ Շեքս-
պիրի «Օթելլոյում» նա հանդես է եկել նաև գլխավոր՝ Օթելլոյի
դերում և, ի հակադրություն Կորրադոյի, դերասանը, ընդգծելով
իր քննադատական, եթե ոչ՝ մերժողական վերաբերմունքը կեր-
պարի հանդեպ, չէր հասնում և չէր էլ ձգտում հասնել կերպարի
հետ լիակատար միաձուլմանը։ Ընդհակառակը, դերասանը
ներկայանում էր իր ստեղծած կերպարից մեկուսի, կարծես, կող-
քից դիտելով և դատելով նրա մասին։ Այս մոտեցումը հարում է
բրեխտյան պոետիկային, համաձայն որի դերասանը բեմում
նաև ցուցադրում է սեփական վերաբերմունքը հերոսի հանդեպ,
«տալիս նրա հասարակական արժեքը»²¹։ Բերբող Բրեխտը սա-
անվանեց «օտարման էֆեկտ», որը կերպարը կերտելու երրորդ,
վերջնական փուլն է, հաջորդելով վերամարմնավորման փուլին։
Կարևորելով այս հանգամանքը, Բրեխտը նշում է, որ այս կերպ
դերասանը ոչ միայն կներկայացնի իր «պատասխանատվությու-
նը հասարակության հանդեպ»²², այլև հանդիսատեսին կհանձնի
«տվյալ պերսոնաժին արժանի վերաբերմունքի բանալին»²³։
Ինքը՝ Թաշճյանը, իր այս դիրքորոշումը մեկնաբանում է հետևյալ
կերպ. «Օթելլոն ինձ չի հուզում։ Այդ դերում ես ներքուստ չեմ
կարողանում նախապատրաստվել մի սոսկալի և կանխամտած-
ված սպանության։ Նման քայլն անելու համար ես ուժ չեմ
գտնում կուտակել և սնել իմ մեջ ինչ որ անմարդկային ատելությ-
յուն դեպի սիրած կինը։ Հետևաբար և, ներքին, ինքնաբերական
անմիջական խաղի չեմ կարողանում հասնել»²⁴։ Այստեղից

կերպարի մեկնաբանումը, որ, թերևս, մոտ է պոլշկինյան ընկալմանը. Օթելլոյի ողբերգությունը ոչ թե խանդի, այլ սիրած էակի հանդեպ հավատի կորստյան ողբերգությունն է²⁵: Թաշճյանի կերպարն էլ, համապատասխանաբար, ստացավ զուսպ, ինքնամիտոյի նկարագիր. «ոչ մի ոռնոց կամ մոնչոց չէիր լսի, – հիշում է նրա խաղընկեր, Կասիոյի դերակատար Գուրգեն Ջանիբեկյանը, – ամեն ինչ խաղարկվում էր կիսատոններով, երբեմն նույնիսկ շշուկով, մի հեզմական ժպիտով անգամ, ասես նա ծիծաղում էր աշխարհի, մարդկանց վրա, որ չեն հավատում Բարուն ու գեղեցիկին: Ես պարզապես ապշել էի Օթելլոյի աղբյակի անսովոր նկարագրի առաջ... [...] Ջգում էինք Օթելլոյի խորը, բորբոքվող, աչքանների մեջ առնված հոգին, որն ուզում էր ճշալ, բայց չէր կարողանում, խեղդվում էր իր իսկ սահմանած կապանքների մեջ»²⁶:

Նույն՝ կերպարի ներքին դինամիկան ընդգծող և դարձյալ, Ջանիբեկյանի դիպուկ բնորոշմամբ՝ «ներքին դրամատիզմով և զուսպ լարվածքով»²⁷ է լուծված Թաշճյանի Բարխուդարը՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Նամուսում»: Մինչդեռ, այդ կերպարի լավագույն մեկնաբանումներից մեկը՝ Հովհաննես Աբելյանի Բարխուդարն ուներ ճիշտ հակառակ՝ հախտուն մարդու, ընդգծված դիմախաղի վրա կառուցված նկարագիր:

Գուրգեն Ջանիբեկյանի այս բնութագրումը՝ «զուսպ լարվածք», թերևս Սկրտիչ Թաշճյանի որակավորումն է ընդհանրապես, որը մոտենում է դերասանական խաղի ադամյանական ընկալմանը: Ինքը՝ Սկրտիչ Թաշճյանը բազմիցս նշել է, որ իրեն համարում էր Պետրոս Ադամյանի հետևորդ, իսկ մի առիթով էլ, այն հարցին, թե ինչ կարծիք ուներ Ադամյանի մասին, իրեն հատուկ հումորով պատասխանել է.

– Տղաս, Ադամյանը հանճար էր, մորեղբայրս էր: Դերասանությունը նրանից եմ ժառանգել²⁸:

Եթե սրան ավելացնենք, որ Մկրտիչ Թաշճյանը, ինչպես և Պետրոս Ադամյանը, բազմակողմանիորեն օժտված արվեստագետ էր, մարդկային բարձր հատկանիշների տեր մի անձնավորություն, կստանանք նրա եթե ոչ լրիվ, ապա, բնութագրող նկարագիրը: Հրաշալի նկարիչ էր, նաև երգում էր. «Դրամատիկ հնչեղ տենոր ուներ, լի բարիտոնային թավ երանգներով»²⁹ և օպերային արիանների կատարումով հիացնում էր ունկնդիրներին: Ճարտարապետ էր և իր գիտելիքներով չէր զիջում հմուտ մասնագետներին: Իր այս ունակություններն ու գիտելիքները Մկրտիչ Թաշճյանը ծառայեցրեց քատրոնին, որին նա նվիրված էր անվերապահորեն: Թավրիզից ոչ հեռու գտնվող Մարաղա քաղաքի պետական քատրոնը կառուցվեց Թաշճյանի հատակագծով: Բացի այդ, արվեստագետը պատրաստեց դեկորներ և արևելյան ոճով նկարեց շքեղ մի վարագույր: Քաջալերելով երկրով մեկ ծավալվող հայ քատերական շարժումը, Մկրտիչ Թաշճյանը, իբրև ճարտարապետ մասնակցեց տարբեր քաղաքներում և ավաններում քատրոնական շենքերի կառուցմանը, Իրանի հայ քատրոնի հաստատմանը նպաստելով նաև քառիս ոտղակի իմաստով³⁰:

Այսպիսով, Մկրտիչ Թաշճյանի, իսկ հետագայում նաև նրա հետ ստեղծագործական լուրջ գործունեություն ծավալած ևս մեկ այլ արվեստագետի՝ ռուսական քատերական դպրոցն անցած, Մոսկվայի նշանավոր քատերական գործիչների, հատկապես Ռուբեն Սիմոնովի և Սուրեն Խաչատրյանի հետ բարեկամական կապեր և բեմական շփումներ ունեցած Եփրեմ Բարոյանի ջանքերով, Թավրիզում ամրապնդվեցին պարսկահայ քատրոնը՝ ռեալիստական ոտղոթյամբ տանող նախադրյալները:

Չափազանցություն չի լինի, եթե ասվի, որ իր այս դիրքորոշմամբ էլ Իրանի հայ քատրոնն սկզբունքային, եթե ոչ հեղաշրջող դեր կատարեց սփյուռքի քատերական շարժման համալրնդհանրապես: Ռուսամետ քատրոնի հիմունքները

հաստատվելով այստեղ, հետագայում տարածվեցին զաղթաշխարհի այլ թատերական կենտրոններում, ուղիներ հարթելով հայ թատրոնի երկու՝ արևմտահայ և արևելահայ, իսկ հետագայում՝ սփյուռքի և հայրենի տարանջատված թատերական ուղղությունների մերձեցման համար:

¹ Տե՛ս Ալիք (Թեհրան), 1961, 2 օգոստոսի:

² Նույն տեղում, 1994, 7 մարտի:

³ Նույն տեղում, 1977, 30 մայիսի:

⁴ Հրաչյա Աճառյանը Կոստանդնուպոլսի Կեդրոնական վարժարանում եղել է Հակոբ Պարոնյանի աշակերտը, Գասպար Իփեկյանի եղբոր՝ Արմեն Արմենյանի (Իփեկյանի) հետ սովորել նույն դասարանում: Արմեն Արմենյանն իր հուշերում գրում է, որ աշակերտները Հ. Պարոնյանին հաճախ են տեսել Գում-Գավուի սրճարաններից մեկում, որը լուռ հետևում էր «մանր առևտրականների, արհեստավորների և «Սամուկ աղայի» մահան «ազգայինների»-ների առանձին կամ ընդհանուր խոսակցությունը՝ օրվա «ազգային գործերու» և կամ ընտանեկան սկանդալների և այլ դեպքերի մասին»: Հրաչյա Աճառյանին հոգեմոտ էր Կոստանդնուպոլսի մթնոլորտը, և իր ուսուցչի շնորհիվ մանկությունից ծանոթ Սամուկ աղայի կերպարը, պետք է ենթադրեմ, նրան հաջողվեց լիովին: Դրա ապացույցներից մեկն էլ այն է, որ 1920-ին, երբ ռեժիսոր և դերասան Սկրտիչ Թաշճյանը ձեռնարկեց այս նույն գործի բեմադրությանը Թավրիզում, Սամուկ աղայի դերակատարման համար հրավիրեց Հրաչյա Աճառյանին: Տե՛ս *Արմեն Արմենյան*, 60 տարի հայ բեմի վրա, Երևան, 1954, էջ 8-9: Տե՛ս նաև *Հր. Աճառյան*, Կյանքիս հուշերից, Երևան, 1967, էջ 75-76: *Կարո Գևորգյան*, «Ամենուն տարեգիրքը», Բեյրութ-Լիբանան, 1957, Զ տարի, էջ 432:

⁵ Տե՛ս Ալիք, 1994, 7 մարտի:

⁶ Նույն տեղում, 1977, 20 հունվարի:

⁷ Նույն տեղում, 1996, 1 նոյեմբերի:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Նույն տեղում, 1994, 14 մարտի:

¹⁰ Նույն տեղում, 1976, 2 նոյեմբերի:

¹¹ Նույն տեղում, 18 նոյեմբերի:

¹² Նույն տեղում, 6 նոյեմբերի:

¹³ Նույն տեղում, 10 նոյեմբերի:

¹⁴ Նույն տեղում, 24 նոյեմբերի:

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Նույն տեղում, 22 նոյեմբերի:

¹⁷ *Վահրամ Փափագյան*, Իմ Օրելոն, Երևան, 1964, էջ 92:

- ¹⁸ Ալիք, 1976, 22 նոյեմբերի:
- ¹⁹ Նույն տեղում, 1935, 9 հունիսի:
- ²⁰ Տե՛ս *Գորգեն Ջանիրեկյան*, Իմ աշխարհից, Գիրք առաջին, Ճանապարհի դեպի բատրոն, Երևան, 1977, էջ 241:
- ²¹ Տե՛ս *Бертольд Брехт*, Театр. В 5-и т., т. 5, полутом 2, М., 1965, с. 142:
- ²² Նույն տեղում, էջ 139:
- ²³ Նույն տեղում, էջ 377:
- ²⁴ Ալիք, 1976, 24 նոյեմբերի:
- ²⁵ Տե՛ս *Ю. Айхенвальдъ*. Этюды о западныхъ писателяхъ. М., 1910, с. 50:
- ²⁶ *Գորգեն Ջանիրեկյան*, Նշվ. աշխ., էջ 243:
- ²⁷ Նույն տեղում:
- ²⁸ Ալիք, 1976, 10 նոյեմբերի:
- ²⁹ Տե՛ս *Գորգեն Ջանիրեկյան*, Նշվ. աշխ., էջ 229:
- ³⁰ Տե՛ս Ալիք, 1977, 27 հունվարի:

ՀՈՒՓՄԻՍԵ ՊԻԿԻՉՅԱՆ

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ԾԵՍՈՒՄ

Հայոց ավանդական հարսանիքը միմյանց հյուսված առանձին ծիսական արարողությունների շղթա է, որոնցից յուրաքանչյուրն իր նախնական տարբերակով խստագույնս համակարգված ու իմաստավորված գործողություն է՝ ժողովրդի առասպելական մտածողության բյուրեղացված արտահայտությամբ։ Բնականաբար, ժամանակի հոլովությամբ խաթարվել է ծիսակարգերի բուն իմաստն ու հերթականությունը, մոռացվել կամ նախասկզբից հեռացել են արարողություններից մի քանիսը՝ միևնույն ճակատագիրն է վիճակվել նաև ծեսի երաժշտական կառույցին։

Ի տարբերություն ծեսի ազգագրական նկարագրության՝ որևէ պատմագագագրական շրջանի մշակույթի սահմաններում չի գրանցվել ծիսակարգի ամբողջական երաժշտական պատկերը։ Այն տեղական կամ համահայկական մշակույթի համատեքստում կարելի է վերականգնել՝ միայն՝ հիմք ընդունելով առանձին հրատարակությունների ձայնագրյալ կամ գրանցված երաժշտական ու բանավոր տեքստերն ու մասնագիտական հետազոտությունները²։ Հավանաբար, սա է պատճառը, որ ցարդ երաժշտագիտական համակողմանի քննության չի առնվել նաև ծեսի երաժշտական կառույցը, թեև առանձին ծիսակարգերում հնչող ժանրերից ու երաժշտական ստեղծագործություններից շատերը մեկ անգամ չէ, որ երաժշտագետների ուշադրությանն են արժանացել³։

Սույն աշխատանքի նպատակն է երաժշտությունը դիտարկել իբրև ավանդական հարսանեկան ծեսի օրգանական բաղկացուցիչ։ Ընդհանրացնելով մինչ այժմ հրապարակված ուսումնա-

սիրությունները՝ կփորձենք երաժշտությունը քննության առնել ոչ իբրև հարսանեկան ծեսն ուղեկցող հնչյունային շոն, այլ մի առանցք, որի վրա կառուցվում է ավանդական հարսանիքն իր բոլոր արարողակարգերով¹։ Այլ կերպ ասած՝ եթե հարսանեկան ծեսն ընդունենք որպես տարբեր տեքստերի ամբողջություն (տաժական, վարքագծային, խոսքային, պլաստիկ, հավատալիքային, գունային, ուտեստի և այլն), ապա մեր ուսումնասիրության առարկան կդառնա հարսանեկան ծեսի հնչյունային (զուտ երաժշտական և երաժշտականացված խոսքային) տեքստը։ Այսու, հնչյունային տեքստը ներառում է հնչյունային դարձվածք, հնչերանգը (տեմբր), ելևէջակարգը (ինտոնացիա), չափակարգը (ռիթմ), մեղեդին՝ իրենց երգային, եղանակավորված խոսքային և նվագարանային տարաբնույթ դրսևորումներով։

Հայտնի է, որ ավանդական ծեսերի մեծ մասում նկատելի մի օրինաչափություն կա. ամբողջական կառույցը կազմվում է միմյանց ներհյուսված երեք հիմնական բաղադրիչով.

ա) ժառանգաբար փոխանցվող, կայուն առանցք, որ բուն ծիսակարգն է²,

բ) դրան համակցված արարողություն (կամ արարողությունների շարք), որ զգայուն է ժամանակի և տարածքի միջմշակութային փոխազդեցությունների կամ ներմշակութային տարբերակների նկատմամբ, արագ արձագանքում է վերջիններիս, ուստի համեմատաբար ճկուն ու փոփոխելի է,

գ) արարողակարգի առանցքային տարրերի փոխակերպում՝ ժամանակի մշակութային փոխազդեցությունների կամ բնկերային պատկերացումների համաձայն։

Հիշյալ բաղադրիչներից ամեն մեկն իր երաժշտական կառույցն ու կերպն ունի։ Եթե առաջին շարքը բնորոշվում է ծիսական ժանրերի երգ ու նվագով, ապա հաջորդ երկուսն ավելի առածգական ու ընդգրկուն են, որտեղ կարող են ներմուծել ծեսի տրամաբանությանը չհակասող ցանկացած ժանր ու կատար

ման կերպ⁶ : .

Հայոց ավանդական հարսանիքի յուրաքանչյուր արարողություն իր ուրույն հնչյունային (երաժշտականացված խոսքային) հենքն ունի, որը պայմանավորված է ծիսակարգի տրամաբանությամբ: Ավանդույթի համաձայն՝ բուն հարսանեկան ծեսը քննության ենք առել հաց թխելու արարողությունից մինչև առագաստին հաջորդող լուսաբացը:

Մանրամասն չենք ներկայացնի հարսանեկան ծեսի բոլոր արարողակարգերը, քանզի դրանցից մի քանիսին անդրադարձել ենք մեր նախորդ հրատարակություններում⁷: Չենք դիտարկի նաև արարողակարգերի երաժշտության այն նկարագրությունները, որ հայտնի են մասնագիտական գրականությունից: Ավելի ամփոփ պատկեր ստանալու նպատակով քննության կառնենք միայն էքոներաժշտագիտական առումով սակավ ուսումնասիրված ծիսակարգերից մի քանիսը, ապա կփորձենք ներկայացնել մեր նկատառումները՝ ծեսի երաժշտական տեքստի վերաբերյալ:

Հակիրճ ներկայացնենք մեր օրերում հազվադեպ կիրառվող հարսանեկան հաց ու գաթա թխելու արարողությունը: Ծիսական տարածքը թոնրատունն էր: Ժամանակային առումով, կատարման ընթացքի տևողությունը համընկնում էր արևի երկնակամարում գտնվելու ժամանակին՝ լուսաբացից մինչև մայրամուտ: Օջախին առնչվող պատկերացումների համաձայն՝ այն իգական սեռի մենաշնորհն էր, որ չունեք տարիքային սահմանափակում: Սովորության իրավունքով, անկախ արյունակցական կապից և կարգավիճակից՝ գործում էր դժբախտ ու հիվանդ կանանց մոտքը բացառող արգելքը, որ միտված էր նորաստեղծ ընտանիքի պտղաբերությանն ու բարեկեցությանը: Որոշարկված էին բոլոր մասնակիցները՝ համապատասխան գործառույթներով: Ու թեև ծիսակարգի արարողապետը քափորկիմն էր՝ կատառողակարգն իրականացվում էր համայնքում բարի համբավ ու

նեցող, բազմազավակ, բարեկեցիկ գերդաստանի 50-60 տարեկան տանտիրուհու միջոցով: Միննույն այդ տանտիրուհին հաճախ դեկավարում էր նաև համայնքում կատարվող հարսանիքների բոլոր համապատասխան արարողությունները:

Երիտասարդ աղջիկներն ու հարսներն այլուրն էին մնալում, խմորը հունցում, իսկ փորձառու կանայք թխում էին: Ծխակարգն սկսվում էր արարողապետ տիկնոջ երաժշտականացված խոսքային բարեմադթանք-օրհնանքներով, որն իր օջախից բերած այլուրը ձեռքի շրջանաձև շարժումով շաղ էր տալիս ու խառնում հարսանքատիրոջ ալրին (համայնքում բարի համբավ ունեցող այլ ընտանիքների ներկայացուցիչները ևս այլուր էին բերում ու խառնում ամբողջին): Բոլոր հավաքվածները միանում էին՝ ձայնակցում բարեմադթանքներով (հմմտ. մենակատար >խումբ կատարման կերպը)⁸: Խմորը հունցելու և գրտնակելու ժամանակ հնչում էին ավանդական երգեր, որոնց բանաստեղծական տեքստը ներառում էր աշխատանքային գործընթացին առնչվող տողեր (ցորեն ցանելուց մինչև հաց նվիրաբերելը)⁹: Այնուհետև, խմորը հունցելու և գրտնակելու աշխատանքն ընթանում էր նրանց սիրային-քնարական երգերի ուղեկցությամբ: Հաճախ, հատուկ երաժիշտ կանանց էին հրավիրում, որոնք լարային նվագարանների՝ թառ, սազ, ուղ նվագակցությամբ աշոտական ու ժողովրդական սիրերգեր կամ խոհափիլիսոփայական երգեր էին կատարում: Հարսանեկան ծեսի այս արարողակարգում և խնջույքի մասում, ժողովրդական երգերին զուգահեռ, հնչում էին աշոտական երգեր ու սիրավեպերից հատվածներ ևս¹⁰:

Հարսնացուի պարտականությունը հացթուխներին «ծառայելն էր». նա պետք է կատարեր հյուրասիրության ծեսը և ամեն անգամ ըմպելիք կամ քաղցրավենիք մատուցելիս՝ արժանանալի հավաքվածների օրհնանքին, բարեմադթանքին, լսել նրանց խորհուրդ-խրատներն ու հարգանք ու խոնարհություն սովորեցնող ժողովրդական իմաստությունները (առակ, ասացվածք, թևա-

վոր խոսք): Նույն սկզբունքով էլ ընտրվում էին հնչող աշտարական երգերը:

Ինչպես նշում են բանաստեղծները¹, խմորի «հանգստանալ-հասներլու» ժամանակը կարճելու նպատակով՝ միջին ու ավագ տարիքի կանայք հանգստանում էին սուրճ, թեյ կամ օշարակ ըմպելով, իսկ երիտասարդ աղջիկները շրջան էին կազմում ու պար բռնում սպիտակ սավանով ու մոմլաթով ծածկված խմորի շուրջը²: Պարերգերն աստիճանաբար դանդաղից արագանում էին՝ նմանակելով խմորի հասունացման գործընթացը (հմմտ. էրիշտա պատրաստելու արարողությանը³): Պարի ժամանակ հարսնացուն շրջանի ներսում էր մնում՝ խմորի կողքին: Պարերը, ռիթմիկ քայլերի և թռիչքների, յիջոցով, աստիճանաբար հունցելու գործընթացի էին վերածում: Այս նպատակով, խմորի շուրջը պտտվող շրջանն աստիճանաբար «ոտ խիելով» ու ծնկախաղով բարձրանում էր սավանի վրա, և ծիսական շուրջպարի (իսկ նրա ներսում հաճախ՝ փոփոխվող գույգերով գուգապարի) միջոցով ուղղակիորեն հունցելու գործողություն էր կատարվում (ծիսական հացի, գաթայի, էրիշտայի խմորի): Այսու, կարելի է երևույթը դիտարկել իբրև խմոր հունցելու պարային՝ մեղեդային-շարժողական տեքստ: Դիտելի է, որ այս տեքստի բաղկացուցիչներից թե՛ մեղեդին, թե՛ չափակշռույթը, թե՛ «կրունկ խիել» պարաքայլը նմանվում են թաղիք լմելու պարերին⁴: «Զեչեն վրեն», «Զեչա լմել», «Թաղիք զարկել»: Դրանք միավորվում են աշխատանքային-ծիսական պարերգերի համակարգում⁵: Պարը կարող էր ուղեկցվել նաև պարկապզուկի, սրնգի կամ զոռնայի նվագով: Եթե առաջին երկու նվագարանները պարերգերին էին նվագակցում կամ հնչում էին իբրև տարբեր քառյակների միջև կատարվող միջնանվագ, ապա զոռնայի նվագի ընթացքում երգ չէր հնչում ոչ միայն նվագարանի զիլ ձայնից երգչի ձայնի խլացման՝ այլև կատարվող պարի ժանրի փոփոխության պատճառով⁶:

Հիշյալ շարքի բոլոր պարերգերին բնորոշ է միևնույն չա-

փակարգային պատկերը: Սկսվում են 2/2 կամ 4/4 չափով և աս-
տիճանաբար վերածում 6/8-ի⁷: Ի տարբերություն բաղիբ լմելու
պարերին, ինչպես արդեն նշեցինք, խմոր հունցելու ավանդական
արարողակարգերում տղամարդու մասնակցությունն արգելված
էր⁸: XX դարի կեսերից արդեն, ավանդույթի խեղաթյուրման
պատճառով, որոշ շրջաններում նկատելի է նաև արական սեռի
մասնակցությունը՝ ծանր ֆիզիկական աշխատանքում տղա-
մարդկային ուժի ներդրման միտումով: Պարերգերի կատարումը
ոչ միայն ժամանցի ու հանգստի նպատակ էր հետապնդում, ինչ-
պես առաջին հայացքից էր թվում, այլև հնչյունային, խոսքային,
շարժումների (պլաստիկ) ու պարի հետքագծի (գրաֆիկ) լեզվով
կատարվող մոզական չարխափան գործողություններից մեկն էր,
որ կատարվում էր հարսանեկան ծիսակարգի տարբեր փուլերում
(հմմտ. մսացուն մորթելու, թագավորին ու թագուհուն հագցնելու,
շեմքից դուրս և ներս տանելու և այլ արարողությունների ժամա-
նակ կատարվող համապատասխան գործառույթների հետ): Զա-
նի որ հենց այս հացի (նաև՝ նույն ծեսի ընթացքում պատրաստ-
ված կլոր գաթայի) ճաշակման միջոցով առատության ու բարե-
բախտության փոխանցում էր ակնկալվում համայնքի բոլոր ըն-
տանիքների և նրա նորաստեղծ բջջի՝ երիտասարդ ընտանիքի
համար⁹, ուստի դժվար է թերագնահատել այս արարողակար-
գին ու նրա երաժշտական հենքին տրվող կարևորությունը:

Արարողության պարտադիր մասն էր հարսի ու չամուսնա-
ցած աղջիկների զվսին ալյուր ցանելը, բարեմաղթելը, քաղցրա-
վենիքով հյուրասիրությունը²⁰: Հրավիրվող ընտանիքների թվով
կլոր գաթա պատրաստելը (խորհրդանշային զարդանախշերով,
քաղցր միջուկով, շրջանաձև ու կարմիր հարսանեկան գաթայի
նվիրաբերումը բոլոր հրավիրյալ ընտանիքներին համեմատելի է
գոհաբերության ծեսին, որը բարիքի փոխանցման խորհուրդն է
համայնքի բոլոր ընտանիքներին): Խորհրդանշային զարդա-
նախշերով, քաղցր միջուկով, շրջանաձև ու կարմիր հարսանե-

կան գաթան պատրաստվում էր հացը թխելուց հետո^{2 1} :

Թե՛ երգերը, թե՛ խոսքային կամ ասերգային օրինանք-մատ-
թանքները կատարվում էին մենակատար > ձայնակցող խումբ
սկզբունքով: Ընդունված էր նաև քառյակային փոխեփոխ երգե-
ցողությունը, երբ յուրաքանչյուր քառյակն առանձին կատարող
ունեք, իսկ կրկներգին ձայնակցում էր խումբը: Նկատենք, որ
այս ընթացքում կատարվում էին թե հաստատուն կառույցներով
երգեր ու մեղեդիներ, թե հանպատրաստից հորինումներ:

Չմանրամասնելով հարսանեկան ծեսի համատեքստի բո-
լոր արարողակարգերը՝ դիտարկենք միայն դրանց երաժշտա-
կան հենքի քննությունից արտածվող հետևյալ առանձնահատ-
կությունները՝

- կան պարտադիր հնչող մեղեդիներ ու երգեր, որոնց կա-
տարման տեղն ու ժամանակը ևս պարտադիր է (հաստա-
տագրված): Դրանցից են հարսանիքի սկիզբն ու ավարտն
ազդարարող կանչը՝ Սահարին, միս մորթեքի նվագը,
թագվորագովքը, ծառի գովքը, քավորի գովքը, հինա դնե-
լու, հալավօրիների, հարսին գովել-հագցնելու, հարսի ու
փեսային տանող ճուլգի գովքը, հրաժեշտի (տնից դուրս
հանել, լացացնել), շեմքից ներս հրավիրելու, երգերն ու
մեղեդիները, ճամփի պարերն ու նվագները, սկեսուրի
պարը, սկեսուրի և սկեսրարի կոխ բռնելու նվագը, հար-
սանքավորներից ներս հրավիրելու և ներկայացնելու եր-
գը, մոմերով պարը, արևածագին ձոնված էգ բարևն ու Ա-
ռավոտ լուսոն և այլն: Թվարկված երաժշտական ստեղ-
ծագործությունները խմբավորվում են ծիսականների շար-
քում (հիշյալ շարքից մի քանի նմուշի նոտային օրինակ-
ները տե՛ս հոդվածի վերջում): Բացի թվարկված ժողովրդ-
դական երգերից՝ տարբեր շրջաններում XIX–XX դարե-
րում գուգահեռաբար կայրող էին հնչել նաև հիշյալ արա-
րողությունների ու ծեսի հիմնական գործող անձանց

նվիրված աշուղական երգեր, որոնք ծիսական երգերի նույն գործառույթի փոխակերպումներն են աշուղական ժանրում: 1960-ական քվականներից արդեն նկատելի է հիշյալ երգերի կենցաղավարումը ռաբիսի ժանրում: Հատկապես քաղաքային բնակավայրերում մոռացված բազմորակի լացին, հյուրերին և խնամիններին դիմավորելու և ճանապարհելու երգերին ու խրատային ժանրերին փոխարինում են նույն նպատակով գրված ռաբիս ժանրի երգերը: Երբեմն, դրանց նախանվագի, միջնանվագի կամ վերջնանվագի մեղեդիները մասամբ կրկնում են ավանդական ծիսական երգերը կամ կառուցվում են միևնույն երաժշտական մտածողության սահմաններում: Երգերի բանաստեղծական խոսքերը ևս կառուցվում են ըստ ծեսի տվյալ արարողության բովանդակության և աղերսվում են ավանդական տեքստերին: Այսու, հատկապես XX դարի կեսերից, նկատելի է ռաբիսի երաժիշտների կողմից գիտակցաբար նոր ծիսական երգերի ստեղծման երևույթների նպատակն է ամբողջացնել հարսանեկան ծեսի երաժշտական հենքը՝ մոռացված ավանդականի փոխարենն առաջարկվող նոր տարբերակներով²:

- Ինչպես ակնհայտ է վերը նշվածներից՝ ծիսական արարողակարգերում հնչում են հիմնականում կանոնակարգված երաժշտական ժանրերի ստեղծագործությունները, որոնք կադապարված են ժանրաթեմատիկ որոշարկված կառույցներում և հանպատրաստից մտածողության հետ զրեթե առնչություն չունեն: Դրանց փոփոխություններն ու տարբերությունները տարբեր պատմագագադրական շրջանների երաժշտաբանափոխական առանձնահատկությունների արգասիք են:
- Հարսանեկան ծիսակարգի վերջին՝ խնջույքի փուլում.

արդեն սկսում է ավելի անկաշկանդ մուտք գործել ազատ-
հանկարծաբանական ժանրը, որի ծիսական կազմակեր-
պիչը նախկինում ժողովրդական երաժիշտներն ու սա-
զանդարներն էին, իսկ այսօր՝ գերակշռորեն ռաբիսի երա-
ժիշտները:

- Խնջույքի ընթացքում, հաստատագրված և հանպատրաս-
տից ստեղծվող երաժշտական ժանրերը՝ ներդաշնակ հա-
մակեցությամբ, հնչում են ամբողջական կամ մասնակի
դրսևորումներով և փոխակերպումներով.
- Խնջույքի մասն ավելի ժողովրդավարական է և աղերս-
վում է ավանդական տոնին: Այն առավել ակնհայտ է
դառնում, երբ ծիսակարգային մասն աստիճանաբար վե-
րաճում է խրախճանքի: Օրինակ, Բարեկենդանիմ² ³ բնո-
րոշ դիմակավորված կենդանապարերը, երգով ու պարով
ուղեկցվող քատերայնացված երգիծական ներկայացում-
ները: Դրանցից էին ալարկոտ կամ փնթի կնոջը, ծույլ ու
անբան տղամարդուն ծաղրող ու պախարակող պարային
ծիծաղաշարժ ցուցքերը (հավատարիմ մնալով ավանդույ-
թին՝ թե՛ արական և թե՛ իգական դերապարերն ու երգերը
կատարում էին միայն տղամարդիկ, իսկ հանդիսատես-
հարսանքավորները շրջան էին կազմում և ձայնակցում
(հմմտ մենակատար>խումբ կամ զուգերգ/զուգա-
պար>խումբ կատարման կերպը):

Հարսանիքի այս հատվածում, հատկապես Արևմտյան Հա-
յաստանից գաղթածների շրջանում՝ մինչև 1980-ական թվական-
ները կարելի էր հանդիպել պտղաբերություն ակնկալող էրոտիկ
խորհրդանիշերով զվարճալի կատակ-պարային մնջախաղերի,
համայնքի (գերդաստանի) առանձնահատուկ անդամների, տե-
ղական կամ օտար իշխանավորների, բռնակալների բնավորու-
թյան, վարքագծի թերի կողմերի երաժշտախոսքային, պարային,
Քատերայնացված երգիծական նմանակումներ⁴: Այս ժանրե-

ըում հանպատրաստից հորինվում էին քե՛ր երգի տեքստերը, քե՛նոր հորինված կամ հարմարեցված մեղեդիներն ու պարային վարքագծային շարժումներն ու կերպարային նմանակումները:

Խնջույքի ծիսակարգի առանձնահատուկ դրսևորումներից է նաև հարսանիքի հաջորդ օրվա արարողակարգը, որ հայտնի է «Խաշի օր» կամ «Ազապ բաշու մարմա»^{2 5} անվանումներով: Այն վառ արտահայտված զվարճանքի միտում ունի՝ խաղային-թատերային առանցքով, որի նպատակը հարսանքավորների (հատկապես՝ երիտասարդների) սրամտությունների, մտքի ճկունության, երգելու, նվագելու, ասմունքելու, պարելու, երգիծելու, կերպավորվելու կամ մնջախաղային օժտվածության բացահայտումը, իսկ բացակայության պարագային՝ ծաղրանքն է: Խնջույքի այս կերպը ևս բնորոշվում է ազատ-հանկարծաբանական ստեղծագործությունների ու տարբեր ժանրերի երգերի, նվագների ու պարերի բազմազանությամբ ու մասնակիցներին տրվող ազատություններով^{2 6}:

- Եթե մինչ այդ՝ ծիսական արարողակարգի տարբեր փուլերին արգելված էր համայնքի որոշ անդամների (հոգեկան հիվանդ, տկարամիտ, այրի, անպտուղ, դժբախտ) մասնակցությունն ու թագավորի, թագուհու հետ ոտդակի շփումը, ապա հարսանեկան խնջույքի երկրորդ՝ խրախճանքային մասում, դրսում պատրաստված հատուկ սեղանի շուրջ, մասնակցում է համայնքն իր ողջ բազմատիպությամբ (ընկերային, տարիքային, սեռային, ֆիզիկական և հոգեկան). երեխաներ, պատանիներ, եզակի դեմքերում՝ տկարամիտներ, հասարակության մարգինալ խմբերի ներկայացուցիչներ:
- Ուշագրավ է, որ հարսանիքի գլխավոր ծիսակարգերին՝ հարսին հագցնելու, զովելու ժամանակ, թագավորագովերին, թափորը շենքից ներս մտցնելիս, բույլ չէր տրվում նաև ուրբասացի համբավ ունեցող կանանց ու տղամարդկանց

անմիջական շփումը. նրանք կարող էին որոշակի տարածության վրա գտնվել. հաճախ՝ ոչ մույն սենյակում և մինչև առագաստի ծխակարգի ավարտը չէին մոտենում նորապսակներին: Սակայն, հարսանեկան խնջույքին կարող էին մասնակցել՝ կրկին պահպանելով տարածական ու շփման արգելքը: Դիտելի է, որ հարսի լաց-ողբը երգում էր հրավիրված տղամարդ-երաժիշտը, բայց ոչ՝ ողբասացը, որը համարվում էր թաղման ծեսի բաղկացուցիչ. իսկական ողբի ժանրի կրող ու այն աշխարհի հետ առնչվող անձ, որն իր կատարմամբ կադծեր հարսանեկան ծեսն ու դժբախտություն կակնկալեր նորապսակներին: Ի տարբերություն սրանց՝ հրավիրված երաժիշտն ընկալվում էր որպես արհեստավարժ, որին հասու են բոլոր ժանրերը և հարսի լացի մեջ նա ընդամենը «ցիտատ» է բերում ողբից՝ իբրև հանպատրաստից հորինվածք, ապա շարունակում իր «ելույթը» ուրիշ ժանրերում:

- Այսու, խրախճանքի միջավայրը համեմատելի է սրբավայրի տարածքի, իսկ հարսանեկան խնջույքը՝ զոհաբերության հացկերույթի հետ: Թե՛ ծխական տարածքը, թե՛ համայնքն իր բոլոր անդամներով, կանոնակարգվում էր ներս-դուրս հարաբերությամբ: Սահմանից անդին՝ դուրս համարվող մասն ավելի բազմաշերտ ու անկաշկանդ էր, որ կարծես ժողովրդական տոնի էր վերածում. կատակներն ու սրամտությունները, տարաբնույթ պարերն ու երաժշտությունը՝ երգային, նվագարանային ու պարային ցանկացած ոճի կատարումներով:
- Նույնիսկ նվագարանների կիրառությունը, որ խիստ կանոնակարգված է ավանդական հարսանիքի յուրաքանչյուր փուլի տրամաբանության ու կատարողակարգի համաձայն՝ խրախճանքի մասում կարող էր անսպասելի արտահայտություն ստանալ: Օրինակ, ներմուծվել ուրիշ

մշակույթներին բնորոշ նվագարաններ՝ մանդոլին, դաշնամուր, շրթհարմոն: Այս նվագարանները ոչ թե տեղայնացվում կամ փոխակերպվում են, ինչպես կլարներտն ու ակորդեոնը՝ ներմուծվելով ավանդական դաստաների կազմում, այլ ընդհակառակը՝ շեշտադրվում են իբրև այլ մշակույթի տարր՝ «ցիտատի» կարգավիճակով:

- Սրանց հակառակ, ծիսակարգի տարբեր կառույցներին մասնակցում են ավանդական նվագարանների բոլոր ընտանիքների ներկայացուցիչները, օրինակ՝ ադմկայիններից զանգակ-բոժոժները՝ ճանապարհին, ծննդան, բոժոժավոր բուրվառը, կոչնակն ու զանգը՝ եկեղեցում, հարկանային-փողայինների դաստաներից՝ պարկապզուկը, զոտնան ու դիռը՝ բացօթյա հանդիսություններում, սրինգը, դուդուկը, դափն ու դիռը՝ թե՛ երգերին նվագակցելիս, թե՛ իբրև մենակատար և թե՛ լարայինների հետ (սազ, թառ, քամանչա, քանոն, ուղ՝ ներսում) անսամբլներ կազմելիս: Նվագարանների տեսականին ոտիդ համեմատական է տվյալ պատմաազգագրական շերտին բնորոշ երաժշտական մշակույթին:

- Հնչող երաժշտական ժանրերը ներառում են ժողովրդի երաժշտարվեստին բնորոշ գրեթե բոլոր ժանրա-թեմատիկ մակարդակները (ամբողջությամբ կամ խորհրդանշային առումով): Այն երաժշտական ժանրերը, որ ոտդակիորեն չեն բխում հարսանեկան ծեսից, հայտնվում են խնջույքի ժամանակ՝ իբրև տարաբնույթ կենացներ «ծաղկացնող»: Օրինակ, ֆիդայական երգը՝ հայրենիքի, զինվորների կամ որևէ հայրենասեր ազգականի կենացի ժամանակ, օրորոցայինը՝ երեխաների ու մայրերի... Իսկ կենացներից ինչ-որ պարտադիր հնչող նվագարանային մանրանվագը՝ «տուռ», բարեմադրանքի հնչյունային վավերագրի գոյժառույթն էր կրում:

- Ինչպես արդեն նկատեցինք՝ առկա են կատարման բոլոր կերպերը (մենակատար, մենակատար-խումբ, փոխեփոխ, խումբ, միաձայն, բազմաձայն):
- Առանցքային իրողություններում զուգահեռաբար գործում են հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտական կառույցները՝ դիֆերենցված և մեկից մյուսի անցումնային ձևերով. օրինակ՝ հալալօրհներթի կամ պսակադրության ժամանակ հնչող հոգևոր երգերն ու շարականները, լուսաբացին՝ Առավոտ լուսո երգի Ն. Շնորհալու ստեղծած կամ ժողովրդական տարբերակները:
- Երաժշտական աշխարհայացքում տեղ են գտնում քրիստոնեական և ոչ քրիստոնեական շերտերը (Սահարին, Բարեկենդանի տոնին բնորոշ կենդանիների պաշտամունքին նվիրված պարերը՝ վերը բերված հոգևոր ժանրերը):
- Ծեսի ընթացքում հնչում են մարդու կյանքի առանցքային շրջանները (ծնունդից մինչև մահ) բնութագրող բոլոր երաժշտական մոտիվները՝ օրորոցայինից մինչև ողբ:
- Բոլոր սեռահասակային խմբերը «ներկայանում են» իրենց բնորոշ հնչյունային տեքստերով, որ դրսևորվում են եղանակավորված խոսքի, երգի, նվագարանային, պարային, խաղային- քատերական ժանրերում:

Նյութի քննությունը փաստում է, որ հարսանեկան ծեսի հնչյունային տեքստը մի ինքնաբավ հղացք է, որի վրա ոչ միայն հանգուցվում ու ամբողջանում է հարսանեկան ծեսի յուրաքանչյուր արարողակարգի գերխնդիրը, այլև ամփոփվում է հայոց ավանդական երաժշտամտածողությունն իր բոլոր առանձնահատկություններով:

Ստորև ներկայացնում ենք հարսանեկան ծեսում պարտադիր հնչող երգերից ու նվագներից մի քանիսը, որ առաջին անգամ են հրատարակվում: Արուսյակ Սահակյանի գրառած «Զե-

չեն վրեն» պարի տարբերակը կենցաղավարել է նաև հարսանեկան ծեսում՝ իբրև հացի խմոր հունցելու պար: Ձախախքում կատարվող հարսանեկան ծեսի երգերի եզակի օրինակները գրանցել և վերծանել է Ջավեն Թազակչյանը²⁷: «Ձիուկ հրեղենը» հարսու փեսի նծույզը զարդարելու գովքն է, որ խմբով երգում են փեսայի տանը հավաքված հարսանքավորները: «Ասնենք, ալինք փոսն ի բերանը»՝ հարսանեկան թափորը թագվորի տուն ընդունելու ծիսական երգ է, որ կատարվում էր հարց-պատասխանալին եղանակով (խումբ-մենակատար հաջորդականությամբ): «Առաջ արի, սիրուն Աննան»՝ հարսին շեմից ներս ընդունելիս սկսվող երգ-գովքն է: «Գացեք, բերեք» երգը հարսանեկան թափորի գլխավոր գործող անձանց (քավոր, քավորկին, քավորորդի, հարսնեղբայր, հարսնաքույր, մականբաշի և այլք) փեսի տուն ընդունելու և խնջույքի սեղանի շուրջ հրավիրելու հատուկ մեներգ է, որ կատարում է հատուկ հրավիրված երգիչը:

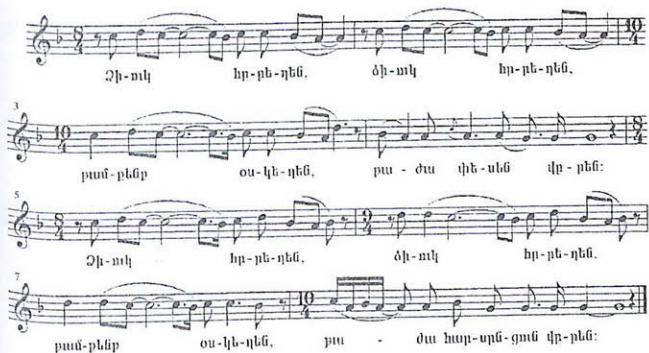
Քեչեն վրեն

Ախուրյանի շրջան,
գյուղ Բալանյուր
Հարությունյան Ռաֆիկ
(նախնիների՝ Կարսից)



Չիուկ հրեղեն

Ախալքալաքի շրջան
գյուղ Հեշախա
Բեգույան Պողոս



Չի-ուկ հր-բե-ղեն, ծի-ուկ հր-բե-ղեն,
 3 բամ-բենք օս-կե-ղեն, քա - ժա փե-սեն վր - բեն:
 5 Չի-ուկ հր-բե-ղեն, ծի-ուկ հր-բե-ղեն,
 7 բամ-բենք օս-կե-ղեն, քա - ժա հար-սրն-ցուն վր-բեն:

Ասենք, այենք փոսն ի բերան

Ախալքալաքի շրջան
գյուղ Հեշախա
Բեգույան Պողոս



Աս - ենք, ա - յենք փոսն ի բե - բան, փոսն ի բե - բան,
 5 է - ենք, առ-ենք, բե ո՞րն է: Աս-ենք, ա - յենք
 8 փոսն ի բե-բան, փոսն ի բե-բան, է ենք, առ-ենք,
 11 բե ո՞րն է: Տե - անք, որ մեր խոչ քա - վարն է:

Առաջ արի, սիրուն Աճճա

Ախարալարի շրջան
գյուղ Կարծախ
Հողմբցյան Հրանուշ

Ա - առ ջ ա - րի, սի - րուն Աճ - ճա, ե - րե -

առ - ճըղ կա - սալ - ճեր կա: Բա - րե,

Լա - զար բա - - - րի և - - - կար:

Գացեր բերեր

Ախարալարի շրջան
Հեշախա գյուղ
Բեգյան Պողոս

Գա - ցեր, բե - րե Խա: րա - զար Սա - յոճ,

որ րա ճըլ - ճա դար - - րա - սին,

Ման - դր զար - զեր առք սե - դա րա ճին...

րա - րե Խաճ - ճեր րա - զա - զա - ճին:

Ման - դր զար - զեր առք սե - դա - ճին,

րա - րե Խաճ - ճեր րա - ճա փե - սին:

8
Վա-ցեք, րե-րեք քա-վար կին Ձա-նան,

9
որ քա մղոյ - նա դար - քա-սին:

10
Շան-դր զար-գեք առք սև-դա-նին,

11
քա - րե կամ-մեք հարսն ու վե-սին:

12
Շան-դր զար-գեք առք սև-դա-նին,

13
քա-րե կամ-մեք հարսն ու վե-սին:

14
Վա-սե, րե-սե քա-մա-տա առ-նա Մառ-տա,

15
որ քա մղոյ-նա դար - քա-սին Շան-դր զար-գեք

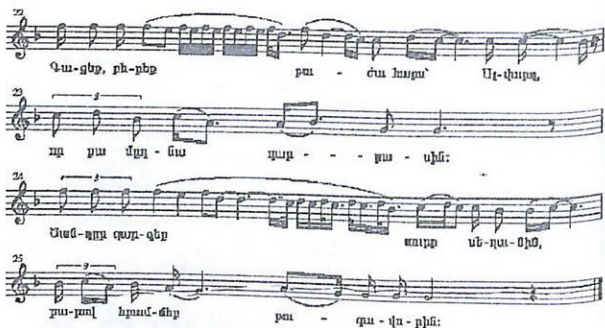
16
առք սև-դա-նին, քա-քա-վր կամ - մեք հարսն ու վե-սին:

17
Վա-ցեք, րե-րեք

18
քա-ժա քազ-վար՝ Վա-համ, որ քա մղոյ-նա դար - քա-սին:

19
Շան-դր զար-գեք առք սև-դա-նին,

20
քա-րե կամ-մեք քազ - - - վա-սին:



¹ Ազգագրական առանձին շրջանների համահավաք ստեղծելու առումով չափազանց ուշագրավ է ռուս գիտնականների փորձը: Տե՛ս *Д. М. Балашов, Ю. И. Марченко, Н. И. Калмыкова. Русская свадьба: Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтьюге (Тарногский р.-он Вологодской области). М., 1985:*

² Տե՛ս ժողովրդական երգեր. Ազգագրական ժողովածու, հ. 1, Երևանի երգեր, Հավաքեցին ֆոնոգրաֆով՝ Սպ. Մելիքյան և Ան. Տեր-Ղևոնդյան, Թիֆլիս 1917: Վաճառ ժողովրդական երգեր. Ազգագրական ժողովածու, պր. 2, Չայնագրեցին Սպ. Մելիքյան և Գ. Գարդաշյան, Երևան, 1928: *Սպ. Մելիքյան*, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935: *Նույնի*, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1-2, Երևան, 1949-1952: *Կոմիտաս*, Երկերի ժողովածու, հ. 9-12, Երևան, 1999-2003: *Մ. Թումանյան*, Հայրենի երգ ու բան, հ. 1-3, Երևան, 1972-1986: Հ. Հարությունյան, Մանյակ ժողովածու հայ ժողովրդական երգերի, Երևան, 1958: Հայրենի երգեր, Կազմեց և Հ. Սուրադյանի ձայնից նոտագրեց՝ Ա. Փահլևանյան, Երևան, 1980: Թալին, Կազմեցին Ա. Փահլևանյան և Ա. Սահակյան, Երևան, 1984: *Ա. Բրուտյան*, Ռամկական մրմունջներ, Երևան, 1985: Հ. Շանիկյան, Հնուրյունք Ակնա, Թիֆլիս, 1895: *Ե. Տեր-Սևրոշյան*, Վանեցոց հարսանիքը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (այսուհետ՝ ՀԱԲ), հ. 1, Երևան, 1970, էջ 175: *Մ. Լյուլեճյան*, Նոր Նախիջևանի հայ ժողովրդական երգերն ու եղանակները // ՀԱԲ, հ. 2, Երևան, 1971, էջ 158-214: *Ժ. Խաչատրյան*, Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը // ՀԱԲ, հ. 7, Երևան, 1975, էջ 83-103: *Ս. Ավագյան*, Արձակ // ՀԱԲ, Երևան, 1978, հ. 8, էջ 169: *Վ. Սվազյան*, Մոսաւ լեռ // ՀԱԲ, հ. 16, Երևան, 1984, էջ 134, 137: *Զ. Խառատյան*, Ամուսնական գույգի ուղին հայոց հարսանիքում // Լրաբեր հասարակական

գիտությունների, 1989, № 11, էջ 15–23: Նույնի, «Եզն մորբելու» սովորույթը և փեսան հայոց հարսանիքում // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1991, № 2, էջ 116–125: Ա. Ստեփանյան, «Գլուխ լվալու» սովորույթը հայոց հարսանեկան ծիսակարգում // Հայ ժողովրդական մշակույթ, Հանրապետական գիտական նստաշրջան, IX, Ձեկուցումների հիմնադրույթներ, Երևան, 1997, էջ 57–58: Ա. Պողոսյան, Բաղնիքի ծեսը Գյումրիում (19–20-րդ դդ.) // Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը, հանրապետական 2-րդ գիտաժողով, Գյումրի, 1996, էջ 66–67: Թ. Գևորգյան, Արաղաղի պաշտամունքի դրսևորումները հայոց հարսանեկան ծեսում և բանավոր ավանդության մեջ // Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը, հանրապետական 2-րդ գիտաժողով, Գյումրի, 1996, էջ 9–10: Г. Шагоян. «Начало» в мифологическом контексте некоторых обрядовых плясок армянской свадьбы // Հայ արվեստին նվիրված հանրապետական 8-րդ կոնֆերանս, Երևան 1997, էջ 87–89: Г. Шагоян. Армянский царь Арташес и аланская царица Сатеник: Мифологема священного брака в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци // Археология, этнология и фолклористика Кавказа. Материалы международной конференции, Эчмиадзин, 2003, с. 339–342.

³ Թեև մեզ չի հասել հարսանեկան ծեսի երաժշտությանը նվիրված կոմիտասյան որևէ աշխատություն, սակայն, ճշմարտության առջև չընկրկելու համար, անհրաժեշտ ենք համարում շեշտել, որ անվանի գիտնականի կողմից հետևողականորեն ձայնագրված հարսանեկան երգերի ու մեղեդիների օրինակներից ու գրառված ազգագրական դիտարկումներից դժվար չէ եզրակացնել, որ նա արդեն իսկ հետազոտական աշխատանք է տարել այս ուղղությամբ: Օրինակ՝ հանրահայտ «Ակնա հարսանեկան երգերի շարում» ընդգրկված երգերը Կոմիտասը դասավորել է ըստ ծեսում նրանց կատարման հաջորդականության: Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Ռ. Արայանի ժանրագրությունները. *Կոմիտաս*, Երկերի ժողովածու, հ. 9, Երևան, 1999, էջ 167–173: Երաժշտագիտական բնմության առումով խիստ ուշագրավ ենք համարում Կոմիտասի երկերի ժողովածուի 9–13-րդ հատորներում Ռ. Արայանի ժանրագրությունները՝ կոմիտասյան գրառումների և սեփական վերլուծությունների հիման վրա, որոնցից շատերն ըստ մեզ՝ սեղմագիր-հոդվածի արժեք ունեն:

Տե՛ս նաև Ա. Բրուտյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, 1983, Հ. Ափինյան, Շիրակի հարսանեկան մի պարերգի մասին // Գիտական աշխատություններ, V, ՀՀ ԳԱԱ, Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, Գյումրի 2002, էջ 180–185: 3. Тагакян, Армянские крестьянские свадебно-обрядовые песни //

Հանրապետական երկրորդ գիտական կոնֆերանս՝ նվիրված Հայաստանի կուլտուրայի և արվեստի պրոբլեմներին, Ջեկուցումների թեզեր, Երևան, 1976, էջ 170–172, Ա. Պետրոսյան, Թագվորագովքերը հայոց հարսանեկան ծեսում // Հայ ժողովրդական մշակույթ, անդ, էջ 45:

⁴ Ռ. Աթայանի վկայությամբ՝ Կոմիտասը «...1913թ.-ին Կ. Պոլսում հայկական հարսանեկան երգերի թիվն արդեն հաշվում էր մոտ 100: Խոսքը հարսանիքի արարողությանը մաս կազմող տարբեր երգերի մասին է, բայց ոչ այդպիսի երգերի մեղեդիական տարբերակների, որոնք կարող են անվերջ շատ լինել: Հնարավոր է, որ այդ թվերը բերելիս Կոմիտասը նկատի է ունեցել ոչ թե հարսանեկան երգերի մեղեդիական մարմնավորումները, որոնք նա կարող էր դեռ լրիվ հայտնաբերած չլինել, այլ դրանց՝ զանազան ժողովածուներում գետեղված (մաս իր հայտնաբերած) խոսքային տեքստերը» (Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, Երևան, 2000, էջ 15):

⁵ Ինչպես նկատում է Կոմիտասը, «Համեմատենք զանազան տեղերի հարսանեկան եղանակները կտեսնենք, որ նոքա գրեթե ամեն տեղ մույնն են: Նույնիսկ, եթե եղանակն էլ զանազան լինի, այնուամենայնիվ մի նմանություն է հնչում ականջի մեջ... (բերել է «Դուս հալալ, մերիկ», «Թագվոր, ինչ բերեն», «Երկնուց, գետնուց», «Դուս արի» և «Էն դիզան» երգերից օրինակներ՝ Ռ. Ա.): Սեր կարծիքն այն է, որ այս եղանակները հնություն, և այն՝ անհիշատակ ժամանակների հնություն են բովանդակում, այս երաժշտական ձևերը, եղանակի ոլորմունքները, ելևէջը, ձայների հաջորդականությունը կամ դասավորությունը գրեթե բոլորովին այլ կերպ են, քան արդի ժողովրդական երգերինը, և այդ է պատճառը, որ նոքա շատ տեղեր անհայտացել են, շատ տեղեր էլ անհայտանալու վրա են: Հարսանեկան երգերը զարմանալի կերպով մեր եկեղեցական երգեցողության ոճն ու մեծ կազմությունն ունեն»: Այս թագվորագովքերից մեկը համեմատել է Խաչատուր Տարոնացու «Բորիորդ խորին» տաղակերպ շարականի հետ՝ ԺԲ դար: Տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 15–16:

⁶ Օրինակ՝ եթե առաջին շարքի բաղադրիչներից է հարս ու փեսայի ավանդական պարը, ապա երկրորդին կարող են դասվել դրա փոխակերպումները՝ մոմերով շուրջպար> շրջանի ներսում հարս ու փեսայի զուգապար> նորապսակ զույգի ձեռնապար > վալս > տանգո > ռեփ...

⁷ Տե՛ս II. Pikichian. The Wedding Tree // Armenian Folk Arts, Culture, and Identity (co-authors: H. Petrosyan, H. Marutyan, et al.). Eds. L. Abrahamian, N. Sweezy, photography editor S. Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p. 249–260: Նույնի, Թագվորագովքի ծեսի մի հնագույն տարբերակ // Հանրապետական գիտական մատաշրջան, նվիրված 1984–1985 թթ. ազգագրական և բանագիտական դաշտային հետազոտությունների հանրագումարին, Երևան, 1987, էջ 70–71: Լ. Երնջակյան, Հ. Պիկիչյան, Հիմն

արևին // «Սահարին» հայոց երաժշտական մշակույթում, Երևան, 1998, (հայերեն և անգլերեն): Մույն հոդվածը գրվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտաժողովում մեր ներկայացրած գեղուցման հիման վրա: Տե՛ս Ակադեմիկոս Լ. Հախվերդյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողով, Հիմնադրույթներ, Երևան, 2004, էջ 52-54:

⁸ «Էս ալրի պես խեր-բարաբայի մեջն ըլեր», «Ոնց որ էս ալիրն ա վերիցը շաղ գալիս՝ գլխներիցը բարաբայքն անպակաս ըլի ու կարոտություն չտեմար», «Սինչև մահ ու գերեզման իրարիցը՝ անպակաս ըլեր, էս խմորի պես՝ իրարու հունցվեր ու միաբան ըլեր», «Էս ալրի պես ճերմակեր ու Սիմոն ծերունու փառքին արժանանար», «Օջախը հացով ըլի ու յորը որդով սեղան մատեր», «Սի բարձի ծերանար», «Աշխարհին խաղաղութին ըլի՝ օջախին՝ միություն, մահին՝ բանկություն, հացին՝ էժանություն», «Էս թագ ու պսակը, որ Աստված կապեց՝ հիվանդությունն ու մահը չբաժանի»:

⁹ Տե՛ս Ա. Շահնագարյան, Երգ ու հաց, մաս Գ, Երևան, 1989, էջ 138-143:

¹⁰ Արեւելյան Հայաստանի գրեթե բոլոր մարզերում սիրված ու հարսանեկան ծեսի տարբեր փուլերում, ի շարս այլոց, երգվում են հատկապես «Աշուղ Ղարիբ» («Պալատից դուրս եկավ մի կույս»), «Աղվան և Օսան» («Երբ լուսացավ լուսն ու բարին», «Իբրև Աստծո հյուր եկել եմ դուռդ»), «Ալի և Քյարամ» («Երդիկիդ ման կուգամ քիթեռի մման», «Լսիր, քեզ պատմեմ, ով երիտասարդ») սիրավեպերի երգային այն հատվածները, որտեղ հերոսը զովերգում է իր սիրած էակին և պատմում իր սիրո մասին: Սիրավեպ երևույթի ամբողջական նկարագրի առումով ուշագրավ ենք համարում Լ. Երեջակյանի դոկտորական ատենախոսությունը՝ «Աշուղական սիրավեպը հայ-արևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում», ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 2004:

¹¹ Նյութը գրանցել ենք 1980-1990-ական թվականներին Արագածոտնի, Շիրակի և Ջավախքի գյուղերում՝ Հայաստանի Ազգագրության պետական թանգարանի և Երևանի պետական համալսարանի կազմակերպած ազգագրական գիտարշավների ընթացքում:

¹² Տե՛ս Ա. Շահնագարյան, Երգ ու բան, մաս Բ, Երևան, 1989, էջ 93-97:

¹³ Այս պարերն ազգագրական համույթում բեմադրելու փորձ է արել պարագետ Ռ. Հարոյանը և իր հավաքած դաշտային նյութը ներկայացրել «Կուլտուր-լուսավորական հանդեսում»:

¹⁴ Տե՛ս Ա. Շահնագարյան, Երգ ու բան, մաս Բ, էջ 89-91 (ըստ Ռ. Հարոյանի դաշտային տվյալների):

¹⁵ Աշխատանքային պարերի այս նույն շարքում են մահ կալ հունցելիս խեցեգործի և զույգ աշակերտ-օգնականների կատարած պարերը: Ի տարբերություն վերը նկարագրվածների՝ դրանք ընթանում են պարերգի 2/2

հավասարաչափ, առանց բռնիքների, դեպի աջ ընթացող քայլերով (աջ ոտքը քայլ է անում, ձախը միանում է աջին): Պարի հետագիծը պարուրած է, սկսվում է շրջանի ծայրից, ավարտվում՝ կենտրոնում: Նյութը գրանցել ենք Շիրակի մարզի Սառնաղբյուր գյուղում և Ապարանում՝ 1980-ական թվականներին:

¹⁶ Այս մասին Ռ. Հարոյանի դիտարկումներին լրացնելու են գալիս ման Արագածոտնում, Շիրակում ու Ջավախքում մեր գրանցած դաշտային-ազգագրական նյութերը:

¹⁷ Սույն խնդրի շուրջ մեր դիտարկումները քննարկեցինք պարագետ Ժ. Խաչատրյանի, երաժշտագետներ Մ. Սարգսյանի և Ջ. Թազակչյանի հետ, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում: Գոհունակությամբ պիտի փաստենք, որ երաժշտական, պարային և ծիսական ոլորտների տեսական նյութի իմացությունը, դաշտային աշխատանքի և ազգագրական պարախմբերում ուսուցանելու կամ պրակտիկ պարելու փորձառությունը, տարբեր բնագավառի հետազոտողներին միևնույն եզրակացությանն էր հանգեցրել:

¹⁸ Հարկավ, արգելքը չի բացառում դեռևս արբունքի չհասած տղա երեխաների մասնակցությունը:

¹⁹ Նյութի քննությունից ակնհայտ է, որ հարդյունս XX–XXI դարերի մշակութային փոխազդեցությունների՝ հարսանեկան գաթայի խորհուրդը մասամբ փոխանցվել է հարսանեկան տորթի ճաշակմանը: Ժամանակակից հարսանեկան ծեսում տորթ երևույթի մասին տե՛ս Գ. Շաղոյան, Ավանդական «Եզ մորթելու» և արդի «Տորթ կտրելու հարսանեկան ծեսերի տոնական ենթատեքստերը // Հայ ավանդական մշակույթ X, Ջեկուցումների հիմնադրույթներ, Երևան, 1999, էջ 57–59:

²⁰ Նմանատիպ գործողություն է կատարվում մաս էրիշտա կտրելու արարողություն ընթացքում: Հիմնական տարբերությունը բարեմադրանքների ոլորտում է: Նորասպակ գույգին ուղղված օրհնանք-մաղրանքները փոխարինվում են ընտանիքի բարիքի առատությանն ու պատրաստվող ուտեստը «լիքը սեղանով, ուրախ սրտով ու առողջ» վայելելուն:

²¹ Մինչև XX դարի կեսերը, բանասացների վկայությամբ, հարսանիքի հաց թխելիս, թոնրի կրակի մեջ ընկույզ էին լցնում՝ հացին յուրահատուկ համ ու բույր տալու նպատակով: Այն շրջաններում, ուր ընկույզ չէր աճում՝ իբրև խորհրդանիշ՝ գոնե մի բուռ ընկույզ էին լցնում կրակին: Բանասացների վկայությամբ, սրա շնորհիվ հարսանեկան հացը ոչ միայն առանձնանում էր հատուկ բույրով ու համով, այլև այս սովորույթն աղերսվում էր ընկույզնու հզորության, պտուղների սննդարարության և ծառի երկարակեցության գաղափարին, որն ակնկալվում էր փոխանցվել մաս երիտասարդ գույգին:

Սույն հոդվածի նպատակներից դուրս է այդ ստեղծագործությունների երաժշտագիտական արժեքումն ու քննությունը, որի համեմատական վերլուծությունը, կարծում ենք կարժանանա մասնագետների ուշադրությանը: Ուրիս երաժշտության մասին ավելի մանրամասն տեսն *Ա. Աբրամյան, Ք. Լիկիչյան*, Заметки по этнографии современного города (на примере Еревана). 1. Рабиз и изменчивость городской социальной иерархии // Этнические группы в городах Европейской части СССР. М., 1987, с. 136—146.

²³ Տե՛ս *Յ. Ս. Պետրոսյան*. Образы животных в армянском народном театре // Советская этнография, 1974, № 5, с. 190—191:

²⁴ Հմմտ. Հայ ժողովրդական խաղեր, աշխատասիրությամբ Վ. Բոդյանի, հ. 1 (Բարեկենդանի խաղեր), Երևան, 1979:

²⁵ Հատկապես տարածված է Շիրակի մարզում: Մեր դաշտային գրանցումների համաձայն՝ և՛ բաղաբույս, և՛ գյուղերում այն մինչև 1980-ականների վերջը պարտադիր կատարվող արարողակարգերից էր, որի ետերկրաշարժյան շրջանի կենցաղավարման վերաբերյալ տվյալներն արդեն մասնակի բնույթ են կրում:

²⁶ Խնջույքի ընթացքում մակարապետը՝ *ազապ բաշին* սեղանակիցներից տարբեր մանր առարկաներ է հավաքում ու լցնում տոպրակի մեջ, ապա դրանցից յուրաքանչյուրը թաքուն պահելով ներկաներին հարցնում է, թե ինչ պիտի անի առարկայի տերը: Ըստ հավաքվածների կամքի՝ առարկայի տերը պարտավոր է իրականացնել արտահայտված ցանկությունը (երգել, պարել, նմանակել...)՝ արժանանալով հավաքվածների գնահատանքին կամ՝ երգիծանքին, իսկ հրաժարվելու դեպքում՝ ազապների խմբին նվիրատվություն անել (ուտելիք, գումար, արժեքավոր առարկա, որն էլ աճուրդի է դրվում՝ վաճառքի հասույթն անցնում է ազապներին...): Մեկ այլ տարբերակում, մակարապետն է իր հետ բերում մանր առարկաներով լեցուն կապոցը և ներկաներին հարցնում, թե իր թաքցրած առարկաներից ո՞րն ու՞մ պետք է տալ և ինչպիսի՞ փոխհատուցում պահանջել նրանից:

²⁷ Հեղինակը շնորհակալություն է հայտնում բանագետ, բանահավաք Արուսյակ Սահակյանին և երաժշտագետ Չավեն Թագակյանին՝ իրենց դաշտային գրանցումները սիրով տրամադրելու և առաջին հրատարակության պատվին արժանացնելու համար և երաժշտագետ Մարգարիտ Սարգսյանին՝ ծիսական երգերի համակարգչային մուտքագրման և «Քեչեն վրեն» մեղեդու վերծանման համար:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՋԱԼԱԼՅԱՆ

ԵՐԿԱԲՆԱԿՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԳԱՂԱՓԱՐՆԵՐԻ ԱՐՏԱՅՈԼՈՒՄԸ XII–XIII ԴԱՐԵՐԻ ԶԱԿԵԴՈՆԻԿ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔՈՒՄ

XII–XIII դարերի Հայաստանի քաղկեդոնիկ եկեղեցիների դեկորատիվ հարդարանքում, ուր առկա են հայկական և վրացական հուշարձանների բնորոշ ավանդական տարրեր, երևան են գալիս մի շարք նոր հորինվածքներ, որոնք արտացոլում են երկաթնակ հայերի դավանաբանական պատկերացումները: Պղնձահանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու արտաքին հարդարանքում հանդես է գալիս դեկորատիվ հորինվածք, որը մինչ այժմ հանդիպել ինչպես հայկական, այնպես էլ վրացական ճարտարապետության մեջ: XII–XIII դարերի հայկական քաղկեդոնիկ և վրացական հուշարձանների շարքում այն, կարծում ենք, առաջինն իրագործվել է Պղնձահանքի եկեղեցում: Դա բարձրադիր քանդակազարդ խաչն է՝ առնված զույգ պատուհանների մեջ, ընդ որում Ս. Աստվածածինը միակ կառույցն է, ուր հորինվածքը կրկնված է երեք ճակատներում (նկ. 29): Մյուս եկեղեցիներում զույգ պատուհանների միջից բարձրացող խաչի այս հորինվածքը նույնպես կրկնվում է, բայց ոչ ավելի, քան երկու ճակատներում (Խուճապ, Բլիտախսի): Հորինվածքն առկա է նաև Խուճապի վանքի գլխավոր եկեղեցում, Բոբայրավանքի Մեծ եկեղեցու արևմտյան ճակատին: Նմանատիպ հորինվածքներ հանդիպում են նաև հայկական միաբնակ կառույցներում (Հառիճ, Խորանաշատ, Սակարավանք), ճիշտ է ոչ նույն մեկնաբանությամբ, բայց կառուցված միևնույն սկզբունքով՝ խաչի երկու կողմերում բացվածքների տեղադրումով:

Այս հորինվածքն արժանի է առանձնակի ուշադրության: Խաչի պատկերն ընդհանրապես հայկական եկեղեցիների ճա-

կատային մակերեսներին որպես դեկորատիվ տարր՝ մանավանդ մեծադիր քանդակագարդ խաչը, հանդես է գալիս սկսած XII–XIII դարերից (Սանահին, Հաղբատ, Կեչառիս, Հառիճ, Գանձասար և այլն): Մինչ այդ՝ նախորդ շրջանի հուշարձաններում խաչի բավական փոքր չափերի պատկերներ են առկա եկեղեցիների ճակատոցների վերնամասերում, նաև փորագրված պատերի այլ հատվածներում, որոնք էական դեր չեն խաղում ճակատների դեկորատիվ մշակման մեջ, հաճախ նույնիսկ չեն նշմարվում չափի և բարձր տեղադրման պատճառով: Այս փաստն, իհարկե, չի կարող հիմք հանդիսանալ այն տեսակետին, թե հայերը խուսափել են խաչի պատկերումից, ելնելով կրոնական դավանաբանական արգելքներից¹: Այս կարծիքն է հերքում թեկուզ դեռևս վաղ միջնադարում սկզբնավորված խաչքարերի արվեստը, որն իր ծաղկմանը հասավ XII–XIII դարերում:

Վերը քննարկված երևույթը նկատելի է նաև վրացական ճարտարապետության մեջ, մինչև XII–XIII դարերը: Այստեղ էլ խաչը գերակշռող դեր չի կատարում ճակատային մակերեսների դեկորատիվ մշակման մեջ: Նույնիսկ նախորդ շրջանի (X–XI դարեր) վրացական հուշարձաններում, ուր ճակատներն աչքի են ընկնում դեկորատիվ ճոխ մշակումներով, բավական հազվադեպ հանդիպող խաչի պատկերներն իրենց չափերով զգալիորեն փոքր են և ներհյուսվում են պատի մշակման ընդհանուր հորինվածքի մեջ (Նիկորցմիմդա, Ալավերդի, Սվետի Յիտվելի և այլն): Թերևս որոշ չափով բացառություն է «ծաղկած խաչի» թեման, ուր խաչի չափերը մի փոքր մեծանում են, սակայն այն հանդես չի գալիս որպես առանձին, գերիշխող տարր, այլ դիտվում է ճակատի ընդհանուր դեկորատիվ հորինվածքի մեջ, ներհյուսվելով ու կապվելով ամբողջ արևելյան ճակատն ընդգրկող կամարաշարերին (նկ. 30): Եվ ահա XII–XIII դարերում խաչերության պատկերը «բարձրանում» է եկեղեցական կառույցների ճակատներին: Պետք է նշել, որ դավանաբանական հարցերում հայ և

վրաց եկեղեցական հարաբերություններում դրսևորվել է որոշակի լարվածություն: Տակավին 1103-ին գումարված Ռուխ-Ռոբ-նիսյան ժողովում հայերը Վրացական Եկեղեցու կողմից որակվեցին հերետիկոսներ, «խաչեցարներ»²: Բանն այն է, որ հայերը դեռևս Դվինի II ժողովում (554) Ներսես Բ-ի գլխավորությամբ ընդունեցին «որ խաչեցար վասն մեր» բանաձև հավելումը «Մուրբ Աստված» Երից սրբասացության մեջ: Այն երգվում է ի դեմ Ռոբ-վո, այսինքն ընդունվում է խաչված Աստծո գաղափարը, ինչը հակասում էր երկաբնակների դավանաբանական պատկերացումներին: Կրոնական անհանդուրժողականությունը հասնում է նրան, որ վրացիները սկսում են կործանել խաչերը, որոնք միաբնակ հայերը տեղադրում էին Ավագ խորանում ի տարբերություն երկաբնակների, որոնց մոտ խաչերի փոխարեն Ս. Սեդանի վրա սրբապատկերներ էին տեղադրվում³: Այս ժամանակ է, որ Մխիթար Գոշը ձեռնարկում է իր հաշտարարական առաքելությունը հանդուրժողականության կոչելով Վրաց Եկեղեցուն ու Ջաբալյան եղբայրներին: Ի վանե Երկայնաբազուկը, որի վրա չէին կարող չազդել իր խոստովանահոր՝ տարածայնությունները քաղաքակիրթ ձևով հարթելու հորդորները, ի պատասխան Հաղպատի ու Սանահինի պահպանողական միաբանների, որոնք հակադրվում էին նույնիսկ միաբնակ Ջաբարե Ամիրսպասաղարի ծիսական որոշ փոփոխություններ կատարելու փորձերին, շարունակելով իր շրջահայաց դիվանագիտական գործունեությունը, վերցնում է Պղնձահանքը միաբնակներից, վերածում այն քաղկեդոնիկ մենաստանի: Պատահական չէր նրա կողմից տեղի ընտրությունը: Պղնձահանքը գտնվում է Հաղպատի ու Սանահինի վանքերի անմիջական հարևանությամբ, փաստորեն երկու դավանանքների ազդեցության ոլորտների սահմանագլխին: Այստեղ էլ կառուցվում է Ս. Աստվածածին եկեղեցին, ուր բնականաբար առանձնակի պետք է շեշտվեր քաղկեդոնականության էությունը:

Եթե Ս. Աստվածածին տաճարի արևելյան ճակատը մշակված է վրացական ճարտարապետությանը բնորոշ «ծաղկած խաչի» հորինվածքով, ապա մնացած երեք ճակատներում միաբնակների ու քաղկեդոնականության դավանաբանական վեճերի հիմնական քեմաներից մեկի՝ վերը քննարկված խաչելության պատկերն է։ Խաչերի երկու կողմերում տեղադրված պատուհանները ներկայացնում և շեշտում են երկաբնակ դավանանքի էությունը՝ Զրիստոսի զույգ՝ մարդկային և աստվածային բնությունները։ Այս գաղափարը վրացական հուշարձաններում կարծում ենք արտահայտվել է «ծաղկած խաչի» հորինվածքում, ուր երկու բնություններն արտահայտված են քանդակազարդ ռոմբերով։ Այս հանրաժանոք, բազմիցս կրկնված և, բնական է, արդեն ցանկալի հնչեղություն չունեցող ձևը չէր կարող բավարարել եկեղեցու կոտիտորին ու ճարտարապետին։ Սրանով պետք է բացատրել նոր՝ բարձրադիր խաչի՝ խաչելության պատկերի հայտնվելը տաճարի երեք ճակատներում։ Խաչն այստեղ իր ձևով ու մշակմամբ հիշեցնում է «ծաղկած խաչի» հորինվածքը։ Մակայն ի տարբերություն վրացական եկեղեցիների, ուր ծավալային դեկորը կազմում է ամբողջ ճակատի անբալկտելի մասը, այստեղ հորինվածքը տեղադրված է այնպես, որ ոչ թե խախտում, այլ ընդլինկվածքը տեղադրված է հայկական եկեղեցիներին։

Պղնձահանքում առավել ցայտուն է երևան գալիս երկաբնակ հայերի ստեղծագործության երկակի բնույթը։ Լինելով վրացական դավանանքի հետևորդներ, քաղկեդոնիկ հայերը ապրում ու ստեղծագործում էին այնպիսի միջավայրում ու տարածքներում, ուր գերիշխող էր վրացական ազդեցությունը։ Բնականաբար, նրանք իրենց ստեղծագործությամբ հակադրվում էին միաբնակ հայերին։ Ստեղծելով այս նոր հորինվածքը, որը համարյա պարտադիր է դառնում քաղկեդոնիկ հուշարձաններում, մտածված, թե ենթագիտակցաբար երկաբնակ ստեղծագործող-

ները կրկնում են հայկական խաչքարերի հորինվածքային սկզբունքները, տեղափոխելով դրանք եկեղեցու ճակատի վրա: Այս ժամանակահատվածում է, որ հանդես են գալիս նաև «ամենավերկիչ»՝ խաչելության խաչքարերը: Նկատենք, որ խաչելության խաչքարերի մեծամասնությունը գտնվում է դիտարկվող տարածքներում (Մարց, Դսեղ, Հաղպատ և այլն): Կարծում ենք, որ այս երևույթը պետք է դիտել որպես պատասխան միաբնակ հայերին ուղղված հույն և վրաց եկեղեցիների ճնշումներին: Այդ է վկայում նաև «.. որ խաչեցար..» արտահայտության ներկայությամբ խաչքարերի մեծ մասի վրա:

Մեծադիր խաչերի՝ խաչելության պատկերի երևան գալը հայկական և վրացական ճարտարապետական հուշարձանների վրա պետք է դիտել որպես մի երկխոսություն, դավանաբանական սուր վեճերի շարունակությունն ու տեղափոխումը տաճարների՝ ճարտարապետական կառույցների ճակատների վրա: Եվ պատահական չէ, որ այս խաչերը առաջին անգամ հայտնվում են քաղկեդոնիկ հայերի կողմից կառուցված եկեղեցիների պատերին: Միաբնակ կառույցներում երևան եկած առաջին մեծադիր խաչերից է Սանահնի գրատան ճակատին զետեղված օրինակը, որը գտնվում է նույն ճակատի վրա բարձակաձև առաջ ելող կառուցվածքի հարևանությամբ, ինչն ըստ ակադեմիկոս Հ. Օրբելու մի ամբիոն է, որը ծառայել է Սանահնում պարբերաբար գումարվող դավանաբանական բացօթյա ժողովների հռետորներին¹: Նշենք, որ ի տարբերություն երկաթնակ հուշարձանների ճակատային հորինվածքների, այստեղ խաչի մեջ բացվում է Քրիստոսի մեկ բնությունը խորհրդանշող պատուհան: Ուշադրության է արժանի Ջաքարե Ամիրսպասալարի կողմից կառուցված Հառիճավանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու հյուսիսային ճակատի խաչի մեծադիր հորինվածքը (նկ. 31): Այստեղ խաչին ներգծված է մարդկային մարմնի՝ հավանաբար Քրիստոսի ոճավորված կերպարանք, որն իր մեջ է առնում ճակատի վրա բաց

վող միակ պատուհանը: Այստեղ, կարծում ենք արտահայտված է Հիսուսի երկու անբաժան բնությունների միավորումը մեկ էութ-
յան մեջ: Եվ, վերջապես, եկեղեցական կառույցների ճակատնե-
րին խաչերության տեսարանի պատկերման մի կատարյալ ու ե-
զակի օրինակ է Գանձասարի տաճարի արևմտյան ճակատի
բարձրաքանդակը:

Ինչպես տեսանք, զույգ պատուհանների միջև ընդգրկված
խաչի հորինվածքում արտահայտված է քաղկեդոնականության
հիմնական դավանաբանական բանաձևը, որը ներկայացնում է
Հիսուսին որպես «մեկ անձ, երկու բնություն, երկու կամք, երկու
ներգործություն»: Բարձրադիր խաչը խաչված Փրկիչն է՝ որպես
մեկ անձ, իսկ զույգ պատուհանները խորհրդանշում են երկու՝
մարդկային և աստվածային բնությունները:

Նույն դավանաբանական բանաձևի մեկ այլ մեկնաբա-
նություն ենք տեսնում Թեժառույք եկեղեցու արևմտյան ճակատի
կենտրոնական լուսամտի դեկորատիվ մշակման մեջ: Այստեղ
լուսամտի վերնամասում զույգ աղավնիների բարձրաքանդակն
է՝ վերցված շրջանակի մեջ: Աղավնիներն, ինչպես հայտնի է,
Քրիստոնեական արվեստում խորհրդանշում են Ս. Հոգին և
մարդկային հոգին⁵: Մարդկային ու աստվածային համադր-
մամբ այստեղ արտահայտված են Քրիստոսի երկու բնություննե-
րը: Բացվածքը ներկայացնում է Փրկչին որպես մեկ անձ: Հա-
յաստանի միաբնակ մի շարք հուշարձաններում արևմտյան պա-
տուհանի վերնամասում Ս. Հոգին խորհրդանշող թռչունի միայն
մեկ պատկեր է առկա (Հառիճ, Մակարապանք և այլն): Նշենք
նաև, որ Թեժառույքի արևմտյան ճակատի հորինվածքը եզակի է
ժամանակի ճարտարապետական հուշարձաններում:

Երկաթնակության դավանաբանական տեսակետն են ներ-
կայացնում նաև Պղնձահանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու որմ-
նանկարները, որոնք ինտերիերում հյուսվելով երեք պատերի
վրա զույգ բացվածքների շուրջ, առավել ցայտուն են դարձնում

երկաբնականների պատկերացումները Քրիստոսի երկու բնությունների վերաբերյալ: Տաճարի Ավագ խորանի վերնամասում Աստվածամայրն է Մանկան հետ: Ինչպես նկատում է Ա. Լիզովը, Աստվածամոր հագուստը երիզող գույգ ոսկեգույն ժապավեններն ու վերջինների միջև տեղադրված խաչերը մատնանշում են համապատասխանաբար Հիսուսի երկու բնություններն ու զոհաբերությունը հանուն մարդկության⁶: Այսպիսով, եկեղեցու ճարտարապետական դեկորատիվ տարրերի իմաստային ու կառուցվածքային կրկնությունն ակնհայտ է նաև որմնանկարներում: Եկեղեցու մյուս որմնանկարներում էլ առկա է քաղկեդոնիկ հայերի դավանական հայացքների շեշտադրված ներկայացումը՝ կապված գույգ բացվածքների հետ:

Այսպիսով, Պղնձահանքի հուշարձանում և՛ արտաքինից, և՛ ներսից աչքի է զարնում քաղկեդոնականության հիմնական Քրիստոսի գույգ բնությունների՝ Մարդ-Աստծո գաղափարի ներկայացման փաստն առանձնակի ընդգծվածությամբ: Այստեղ մինևույն նպատակին են ծառայում եկեղեցու ճարտարապետությունն ու որմնանկարչական արվեստը, հանդես գալով փոխկապակցված, լրացնելով ու փոխադարձաբար հարստացնելով միմյանց, ծառայելով հիմնական գաղափարի արտացոլմանը:

Յուրովի է լուծված Խուճապի վանքի գլխավոր եկեղեցու արևելյան ճակատը: Այստեղ գույգ եռանկյունաձև խորշերի միջև տեղադրված են երեք պատուհաններ: Ի՞նչն է ստիպել կառույցի ճարտարապետին ճակատի գույգ եզրային բացվածքները, որոնք ավանդաբար տեղադրվում են արևելյան ճակատի եռանկյունաձև խորշերի մեջ, դուրս բերել խորշերի միջև ընկած հարթություն սերտորեն մոտեցնելով կենտրոնական պատուհանին: Կարծում ենք, Խուճապի գլխավոր եկեղեցում այսօրինակ լուծումը վերը քննարկված դավանաբանական վեճերի մի նոր դրսևորում է, կապված արդեն Ս. Երրորդության քաղկեդոնական պատկերացումների հետ⁷: Երկաբնականների կողմից որդեգրված

Մարդ-Աստծո գաղափարը, բնականաբար պետք է իր արտացոլումն ունենար Ս. Երրորդության մեջ Որդու նշանակության ու դերի հարցերում, հակադրվելով միաբնակների պատկերացումներին: Հայերը, որոնք դեռևս Դվինի Բ ժողովում ընդունեցին «...որ խաչեցար վասն մեր...» բանաձևը, երեք սրբասացությունները երգում էին ի դեմ Որդվո: Միաբնակները բնականաբար չէին կարող ընդունել քաղկեդոնական պատկերացումները, որոնց մասին Անանիա Սանահնեցին ասում է. «Եւ զի ինքեանք կետ եղեալ եւ սահման յիւրեաց սրբասացութեանց զԱստվածութիւն՝ Հօր և զհօգորութիւն՝ Որդոյ, իսկ զանմահութիւն՝ Սուրբ Հոգւոյն: Եւ այս յոյժ քոյի ինձ անտեղագոյն եւ յաւետ մեղադրանց արժանատր»⁸: Միաբնակների պատկերացումների մասին Սանահնեցին գրում է. «... եւ զմեր ասացուածիս տեսցուք զիմաստ, զորի վերայ Զրիստոսի Աստուածն Բանի առնուլ ասենք, որ եւ զԱստվածութիւն եւ զհօգորութիւն եւ անմահութիւն միոյ երեսաց Որդոյն Աստծոյ տամք»⁹:

Դավանաբանական այս վեճերի հիմնական թեմայի՝ Ս. Երրորդության քաղկեդոնական մեկնաբանության արտացոլումն է Խուճապի եկեղեցու արևելյան ճակատին: Ինչպես Պղնձահանքում, այնպես էլ այստեղ պարզորոշ երևում է միաբնակներին հակադրվելու, իրենց դավանաբանական հայացքները շեշտելու քաղկեդոնիկ հայերի ձգտումը, ինչն էլ ստիպել է եզրային պատուհանները մոտեցնելու կենտրոնականին, ստեղծելով երեք բացվածքների այս նոր հորինվածքը: Նշենք, որ վրացական համարյա թե բոլոր եկեղեցիներում արևմտյան ճակատին առկա են երեք լուսամուտներ, որոնք խորհրդանշում են Ս. Երրորդությունը: Ներսիս, բացվելով Ավագ խորանի մեջ, դռնը դիտվում և ընկալվում են միասնական: Մակայն արտաքինից, տեղադրված լինելով խորշերի մեջ եզրային բացվածքները կենտրոնականի հետ համատեղ՝ ընդհանուր հորինվածքի մեջ չեն դիտվում: «Ծաղկած խաչով» մշակված ճակատներում՝ հատ-

կապես կենտրոնական հորինվածքն քնկալվում է որպես առանձին, ինքնուրույն տարր: Խուճապի եկեղեցում արևելյան ճակատի կենտրոնական պատուհանի արտաքին մշակումը կրկնում է «ծաղկած խաչի» հորինվածքի՝ հատկապես Պղնձահանքի օրինակի ստորին հատվածը համարյա նույնությամբ: Փաստորեն սա «ծաղկած խաչի» հորինվածքի պարզեցված ձևն է, առանց զույգ ռոմբաձև տարրերի և պատուհանի վրա բարձրացող խաչի: Այստեղ հեղինակը մտածված հրաժարվել է հորինվածքի վերին խաչելության պատկերը կրկնելուց, քանի որ վերջինը կհակասեր Ս. Երրորդության երկաթնակների մեկնաբանությանը: Այսպիսով, եթե Պղնձահանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու ճակատներին հիմնականում արտացոլված է Զրիստոսի զույգ բնություններն արտահայտող թեման, ապա Խուճապում վերջինի կողքին ավելանում է նաև Ս. Երրորդության քաղկեդոնիկ մեկնաբանությունը: Եվ, վերջապես, Զոբայրավանքում այս երկու թեմաները համատեղված են մեկ՝ արևելյան ճակատում (նկ. 32): Այստեղ ստորին մասում Խուճապում հանդես եկած Ս. Երրորդության հորինվածքի կրկնությունն է, վերին մասում՝ զույգ բացվածքների միջից բարձրացող՝ Հիսուսի երկու բնությունները խորհրդանշող խաչելության պատկերն է, որն ի միջի այլոց չի կապվում ստորին կենտրոնական բացվածքին, այլ վերջինիցս զատվում է Գողգոթայի բլուրը խորհրդանշող կամարաձև պատկերով: Ինչպես Պղնձահանքում, այստեղ էլ Զրիստոսի զույգ բնություններն արտահայտող երկու բացվածքները Ավագ խորանի կողմից ներհյուսվելով կառույցի ներսում իրականացված որմնանկարներին շեշտում են երկաթնակության հիմնական բանաձևը՝ «մեկ դեմք, երկու բնություն, երկու կամք, երկու ներգործություն»: Խորանի կոնքին, ինչպես և Պղնձահանքում, Աստվածամայրն է Մանկան հետ, որին հետևում է հաղորդության տեսարանը և ստորին շարքում սրբերի ֆիգուրները: Հորինվածքն ամբողջությամբ կրկնում է Պղնձահանքի որմնանկարների պատկերագրությունը, այն

տարբերությամբ, որ այստեղ ավելացվել է Փրկչի դիմապատկերը: Այն տեղադրված է զույգ բացվածքների միջև և իր իմաստով փաստորեն կրկնում է արևելյան ճակատի վերին ղեկորատիվ հորինվածքը: Եթե արտաքինից զույգ պատուհանների միջև Զրիստոսի անձը խորհրդանշող խաչի՝ խաչելության պատկերն է, ապա ինտերիերում բացվածքների միջև ներկայացված է ինքը՝ Հիսուսը: Հատկանշական է նաև, որ դիմապատկերի երկու կողմերում՝ զույգ պատուհաններից աջ և ձախ Հաղորդության տեսարանն է Հիսուսի երկու պատկերներով:

Համադրելով քննարկված քաղկեդոնիկ ամենանշանավոր հուշարձանները, գալիս ենք այն եզրակացության, որ եկեղեցիները ոչ միայն ճարտարապետությամբ, այլ նաև ճակատների ղեկորատիվ մշակմամբ սերտ կապված են միմյանց: Ակնառու է ղեկորատիվ հարդարանքի միջոցով քաղկեդոնիկ գաղափարախոսության արտացոլման միասնությունը, սերտ կապը ճարտարապետական և որմնանկարչական արվեստների միջև:

¹ Տե՛ս Т. Измайлова. Связи архитектурного декора армянских и грузинских памятников 11 века // I Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983, с. 3:

² Տե՛ս А. Меликсет-Беков. Грузинский извод сказания о постве «Араджавор». Пг, 1917, с. 6:

³ Տե՛ս Մխիթար Գոշ, Թուղթ առ Վիրս. Արարատ, 1900, էջ 562–568:

⁴ Տե՛ս О. Халпахчьян. Гражданское зодчество Армении. М., 1971, с. 134:

⁵ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հատ. Բ, Երևան 1987, էջ 5–58:

⁶ Տե՛ս А. Lidov. The mural paintings of Akhtala. М., 1991, p. 32:

⁷ Ա. Երեմյանը, քննարկելով հիմնականում վաղ միջնադարյան հուշարձանների Ավագ խորանի վրա բացվող երեք լուսամուտների հարցը, գտնում է, որ երևույթը բնորոշ է քաղկեդոնիկ կառույցներին: Տե՛ս Ա. Երեմյան, 7-րդ դարում հայկական հուշարձանների կրած մի փոփոխության մասին // Պատմա-բանասիրական հանդես, 1966, № 4, էջ 151–152:

⁸ Անանիայի Վարդապետի Հայոց բան հակաճառութեան ընդդէմ
երկաքնակաց, զոր գրեաց հրամանաւ տեառն Պետրոսի հայոց վերադիտողի
// Գանձասար, 1993, Գ, էջ 205:

⁹ Նույն տեղում:

ՍԱՐԳԱՐԻՏ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՀԱԼԱԶՕՂԼՅԱՆՆԵՐԻ ԸՆՏԱՆԻՔԸ՝ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ
ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԿՐՈՂԵՎ ՓՈԽԱՆՅՈՂ

Ժամանակակից ֆուկլորուսգիտության բազմաթիվ խնդիրներին շարքում կարևորվում է բանասացի՝ իբրև ավանդական երաժշտական մշակույթի կրողի, պահպանողի և փոխանցողի կերպարի բացահայտման խնդիրը: Բանասացն իր մեջ սինթեզում է դառնելով ձևավորվածն արդի երաժշտական մտածողության ու կերպարների հետ: Նա տվյալ ազգագրական միջավայրի ամմիջական ժառանգորդն է, որի կատարումների ուսումնասիրությամբ կարելի է բացահայտել տվյալ պատմամշակութային շերտի ժանրային, թեմատիկ, ոճական, գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալման և մեկնաբանման օրինաչափությունները:

Սույն աշխատանքի խնդիրն է դիտարկել՝

ա) բանասաց - երաժշտագետ կապը

բ) երաժշտական ժանրի պահպանության և ձևափոխման առանձնահատկությունները՝ կախված բանասացի երաժշտապոետիկ օժտվածությունից, անհատականությունից, նախասիրություններից, միջավայրից, սեռատարիքային և այլ գործոններից:

Անդրադառնանք առաջին խնդրին: Բանասաց-անհատ երևույթը՝ որպես ավանդական ժառանգության կրող, պահպանող և փոխանցող, այսօր արդեն գիտական քննարկումների առարկա է: «Տաղանդավոր բանասացն անհատականություն է: Անհատականության մեջ իր ապրած ժամանակն արտացոլվում է, բայց նա ամենից առաջ դարերի հայելին է: Նա իր անհատականության միջով անդրապատկերում է անցյալ ժամանակների կուտակումը, որ ներկա ժամանակի հետ և՛ նույնական է, և՛ տարբեր: Անցյալն իր մեջ կուտակած անհատը դուրս է գալիս ներկա-

յից և ժառանգության հետ ճամփորդում է դարերի միջով: ... Այս գզացողությամբ բանասացը կապում է ժամանակներն իրար և ժամանակի շղթան պահում է միակտուր»¹:

Եթե նկատի ունենանք, որ ժողովրդի կողմից ստեղծված մշակութային ժառանգությունը սերնդե-սերունդ բանավոր ավանդույթի եղանակով է փոխանցվում, այսինքն՝ ճշգրիտ գրանցված չէ, ապա հասկանալի է, որ յուրաքանչյուր բանասաց, իրեն ժառանգված նյութը փոխանցելիս (գիտակցաբար կամ ենթագիտակցորեն) ներդնում է նաև իր անհատական գզացումները, մտքերը, սեփական աշխարհընկալումը: Օժտված բանասացների գզալի մասը նաև ստեղծագործում է՝ հարազատ մնալով ավանդույթին: Ըստ Կոմիտասի՝ «Յերգաստեղծության շնորհիվ գեղջուկի համար մի բնատուր պարզև է, ամենքն էլ, լավ կամ վատ, խաղ կապել և երգել գիտեն: Նա սովորում է յերգաստեղծության արվեստը հենց բնության զրկում, փոր նորա ավանդական դպրոցն է»²: Հետևաբար, բանահավաքչական աշխատանքներում առավելագույն արդյունքի հասնելու համար, բանահավաքը պետք է հաշվի առնի յուրաքանչյուր բանասացի անհատականությունը, օժտվածությունը, նախասիրությունները, իմացության խորությունը՝ ճշտելով հաղորդած նյութի հավաստիությունը: Կարևոր է բանահավաքի և բանասացի միջև փոխադարձ վստահությունն ու ինչու չէ, նաև՝ համակրանքը: Այս իմաստով, ուսանելի է բանասացի հետ աշխատելու երաժշտագետ Ա. Քոչարյանի մեթոդը, որի շնորհիվ գիտնականը յուրաքանչյուր կատարողից կարողանում էր առավելագույնը զրանցել՝ նախապես ծանոթանալով նրա երաժշտական տվյալներին, երկացանկին, կատարողական հնարավորություններին: Մեր կարծիքը հիմնվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի՝ Արամ Քոչարյանի ֆունդային հավաքածուի մանրակնկիտ քննության վրա³:

1941-ին Ապարանում նա ձայնագրել է Հալաջօղյան ընտանիքի անդամներին՝ Արաքսի, Գյուզալ, Ասանեք քույրերին և

ընտանիքի մեկ այլ անդամին՝ Մեղրակին (հավանաբար նրանց հայրը կամ եղբայրն է)⁴։ Զույրերի կատարմամբ գրանցել է 56 պարերգ, զինվորագրության 2 երգ և աշոտական սիրավեպից երկու հատված (հայերեն)։ Մեղրակը կատարել է ինը աշոտական երգ, որից երեքը՝ հայերեն, չորսը՝ քրդերեն, թուրքերեն, երկուսը՝ քրքախառը հայերեն։ Հավաքածուի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունից ակնհայտ է, որ քույրերի ժանրային նախասիրություններն առավելապես պարերգի ուղղությամբ են։ Ի դեպ, այս ժանրն առհասարակ ավելի նախընտրում և կատարում են կանայք։ Ինչպես նշում է Ա. Սահակյանը «Թալին» ժողովածուի ծանոթագրություններում, «Երգասացի տարիքը և սեռը որոշակիորեն կապվում է նրա ժանրային նախասիրությունների հետ։ Տարեց տղամարդ երգասացը նախընտրում է «լուրջ» ժանրեր՝ վիպական, պատմա-հայրենասիրական, աշուղական. սիրերգը, պարերգն ու խոտիկը համարում է «աղջկա խաղեր» և հրաժարվում դրանք կատարել...»⁵։ Ասվածի վառ ապացույցն են Հալաջօղյան ընտանիքի անդամները։ Սակայն դա չի նշանակում, որ կանայք միայն պարերգեր են երգում, իսկ տղամարդիկ՝ միայն վիպական կամ աշոտական երգեր։ Հենց նույն՝ Ա. Բուշարյանի հավաքածուում կան աշոտական և պատմա-հայրենասիրական երգեր կանանց կատարմամբ ևս, ինչպես և բազմաթիվ պարերգեր՝ տղամարդկանց կատարմամբ։ Տվյալ դեպքում խոսքը ժանրային նախասիրությունների մասին է։ Այսինքն, բանահավաքի նուրբ զգացողությամբ՝ Ա. Բուշարյանը յուրաքանչյուր բանաստեղծից գրանցել է այն ժանրերը, որոնք նրանց համար առավել հոգեհարազատ են և, բնականաբար, ավելի վարպետորեն են կատարվում։

Յավոր, հայտնի չեն Հալաջօղյանների բնիկ ծագման, տարիքի, մասնագիտության վերաբերյալ տվյալները, որոնց առկայության դեպքում մեր ուսումնասիրությունն ավելի լիարժեք կլիներ։ Հիշյալ ընտանիքի կատարումներն, ընդգրկված երաժիշ-

տական օրինակների արժեքավորման տեսանկյունից, կարող են մի առանձին ժողովածուի նյութ դառնալ (հմմտ. Հայրիկ Մուրադյանի կատարումներից ծնված Ա. Փահլևանյանի⁶, ինչպես նաև Ա. Գևորգյանի⁷ ժողովածուները):

Հալաջօղյան ընտանիքի անդամների- կատարմամբ Ա. Քոչարյանի գիտարշավային ձայնագրությունների երաժշտագիտական քննությունից կարելի է եզրակացնել՝ 1. քույրերի կատարումներն ավանդական խմբային (միաձայն) երգեցողության տիպական օրինակներ են՝ խումբ>մենակատար, խումբ>տարբեր մենակատարներով, միայն խումբ՝ փոխեփոխ կատարման ձևերի դրսևորումներով: 2. Ձայնագրյալ երաժշտական հավաքածուն բնորոշում է նյութի գրանցման ժամանակաշրջանում՝ 1930-1940-ական թվականներին, Ապարանի մարզում ժողովրդական երգարվեստի առավել տարածված (հատկապես պարերգի ժանրի) ամբողջական պատկերը: Քանզի դրանցում բացահայտվում են պարերգի ժանրի գրեթե բոլոր առանձնահատկությունները՝ դրանք են՝

ա) պարերբական շեշտված չափակարգ (մետր). ուշագրավ է, որ գրանցված պարերգերից 34 նմուշ կատարվում է $\frac{6}{8}$ չափում, որն այս ժանրի ամենատարածված դրսևորումներից է⁸: Պարերգերից 11-ը հնչում է $\frac{2}{4}$ -ում⁹, 5-ը՝ $\frac{4}{8}$ -ում¹⁰, 4-ը՝ $\frac{4}{4}$ -ում¹¹, 1-ը՝ $\frac{12}{8}$ -ում¹² և 1-ը՝ մեջընդմիջվող՝ $\frac{6}{8}$ - $\frac{5}{8}$ չափում¹³:

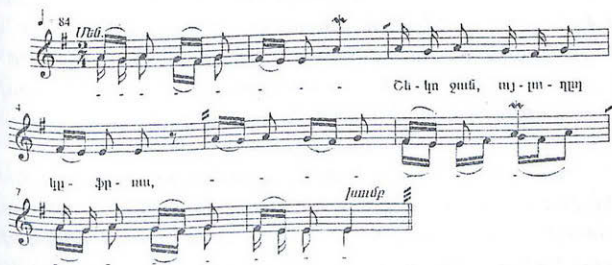
բ) ոչ բարդ կշռութային (ռիթմական) և ելևէջային (ինտոնացիոն) դարձվածքներ,

գ) ոչ մեծ հնչյունածավալ (օկտավայի սահմաններում): Գրանցված պարերգերի մեծ մասը ծավալվում է եռական ձայնակարգում. 25-ը՝ կվարտային օժանդակ հենակետով¹⁴, 9-ը՝ տերցիային¹⁵, 10-ը՝ հիպո-իոնական միքսոլիդիական ձայնակարգում, որից 9-ը՝ տերցիային օժանդակ հենակետով¹⁶, 1-ը՝ կվարտային¹⁷, 4 նմուշը ծավալվում է փոփոխական ձայնակարգում (ընդ որում՝ 2-ը՝ հիմնաձայների (T) սեկունդային հարաբեր-

ութայամբ¹⁸, տերցիային օժանդակ հենակետով էռական և տերցիային օժանդակ հենակետով հիպո-իոնական միքսոլիդիական ձայնակարգերի փոխհարաբերությամբ, մյուս 2-ը՝ հիմնաձայնների տերցիային հարաբերությամբ, երբ առաջինի հիմնաձայնը երկրորդի համար օժանդակ հենակետ է դառնում՝ զուգահեռ մածոր-մինոր փոխհարաբերության նման)¹⁹: Մնացյալ օրինակներից 8-ը ծավալվում է հիպո-փոյուզիական լուրիական ձայնակարգում, տերցիային օժանդակ հենակետով²⁰: Նշված բոլոր ձայնակարգերն էլ բնորոշ են հայոց ավանդական պարերգերին:

դ) մեղեդու զարգացման պարզ ձևեր (սեկվենցիոն կամ անընդհատ կրկնվող շարադրանք), այդուհանդերձ՝ երգերից ոչ մեկը մյուսին չի նմանվում, քանզի յուրաքանչյուր երգում կա ելևէջային կամ չափակշռության ուրև հատկանշական դարձվածք: Երբեմն իրար շատ նման ելևէջային դարձվածքները, հանդես գալով տարբեր չափակշռություներում, միանգամայն տարբեր հնչողություն են ձեռք բերում (տե՛ս «Շեկո ջան» և «Նուշո ջան» երգերը):

ՇԵԿՈ ՋԱՆ



ՆՈՒՇՈ ՋԱՆ

♩. = 58

(մեն.)

3

դե գը-նա, մի խըն-դա, Նու-շո ջան,

6

- - - - պալ - մա-նիդ ա - լիկ եմ նա - նի ջան:

ե) բանաստեղծական տեքստում՝ կրկնակ-քառատողային կառույցի տարբերակներ: Գերակշռող մեծամասնությունը՝ 42 նմուշ ունի կրկնակ-քառյակ սանրածև կամ տողընդմեջ կառուցվածք²¹: Չայնագրված օրինակներից 8-ում քառյակի ամեն տողից հետո կատարվում է կրկնակն ամբողջությամբ²²: Նմուշներից 4-ում՝ քառյակների յուրաքանչյուր տողի սկզբում կամ վերջում կատարվում է մեկ անփոփոխ բառ կամ բացականչություն, իսկ քառյակի վերջում՝ կրկնակն ամբողջությամբ²³: Մի պարբերգում կրկնակը քառյակի հետ կատարվում է տողընդմեջ և ամեն քառյակից հետո՝ ամբողջությամբ²⁴:

Դիտելի է, որ պարբերգերից միայն մեկն է կատարվում առանց քառյակի, միայն կրկնակը՝ խումբ-մենակատար հերթակա-նությամբ²⁵: Հավանաբար այս երգն ունի ամրագրված քառյակ-ներ ևս, որոնք բանասացները մոռացել են կամ ամենևին չգիտեն: Ի տարբերություն երաժշտական ավանդական ձևերի պահպա-

նության՝ բանաստեղծական տեքստերում զգալի է ժամանակի մտածողության ազդեցությունը բառապաշարի և բովանդակության մակարդակներում: Երգերում առկա են ինչպես թուրքերեն, քրդերեն, պարսկերեն բառեր, օրինակ՝ «Լալա գյալի», «Էլի հասան, Հոռոմ կըզի», «Մուրադ գետի չայիրները», «Ուստադան, դանիշան, բանջարը», «Գյուլա, գյուլա», «Էշման բազա լանդի» և այլն, այնպես էլ ռուսերեն, ընդ որում, երբեմն աղավաղված, բարբառային ձևափոխումներով բառեր՝ «Մաշինեն էկավ 12 վագոն», «Պապիլոզը, վայ, դուման էր», «Ավտո ջան, գնա», «Տավ-րիալ, կոմսոմոլ իմ յարը», «Մի դատարկ պալտոյով», «Սեռի բլուզով» և այլն: Ակնհայտ է, որ վերջիններս ավելի ուշ շրջանում Արևելյան Հայաստանում ստեղծված երգեր են:

Կանանց կատարմամբ զինվորագրության և աշուղական երգերում հիմնականում պահպանված են ժանրային առանձնահատկությունները: Խախտված է միայն կատարման ձևի ավանդական մենակատարային եղանակը, որը վերածել է խմբային միաձայնության: Ուշագրավ է աշուղական սիրերգերում այդ ժանրի հայեցի՝ գուսպ կատարումը, այսինքն՝ քույրերը այստեղ ևս հարազատ են մնում իրենց երգաժողին: Իսկ Սեդրակի կատարումներում պահպանվում է աշուղական երգեցողության ավանդության կարգը, հատկապես, ձայնակարգային-կառուցողական ձևերում և տաղաչափական կառույցներում (գյուզալլամա, սինադալլի, մսրի և այլն): Աչքի է ընկնում նաև զարդարանքներով և գեղզեղանքներով հարուստ արևելյան երգաժող: Կատարման այս տիպն ավելի բնորոշ է տղամարդ բանասացներին ընդհանրապես: Կին և տղամարդ կատարողների երաժշտական լեզվամտածողության խնդրին անդրադառնալիս Կոմիտասն իր հոդվածում ²⁶ գրում է. «Այս տգեղ արտասանությունը գործ էածում, դժբախտաբար, գյուղացի արական սեռն էլ պատանեկան հասակից սկսած: Իսկ իզական սեռը պահել է գուռ ազգային հնչումը»: Կոմիտասի մոտեցումը աշուղական երգին և արևելյան

երգաժողովին («ազեդ արտասանություն»), իհարկե, բավականին սուբյեկտիվ է, սակայն փաստում է, որ հայ կիներ ավանդույթների կրողն ու պահպանողն է, իսկ օտար ավանդույթները, ժանրերը՝ կատարողական ոճերը ներմուծում է առավելապես տղամարդը:

Միևնույն ընտանիքի անդամների մաքուր և զգացմունքա-
յին երգեցողությունը, խմբային երգեցողության մեջ կատարման
ներդաշնակությունը և փոխընկալումը բխում է ոչ միայն նրանց
բնատուր օժտվածությունից, այլև մանկական տարիքից միասին
երգելու և միմյանց լսելու սովորությունից, որն ամենայն հավա-
նականությամբ փաստում է ընտանիքի գենետիկ երաժշտակա-
նության, դաստիարակության և երաժշտական ավանդույթների
նկատմամբ բացառիկ վերաբերմունքի մասին: Զույրերի կատա-
րումներում միասնությունն ու ներդաշնակությունը առավելապե-
սա ակնառու է երաժշտական կառույցների ավարտներում՝
պարզանքների կամ պահված հնչյունների պարագայում, մինչև
անգամ՝ երգաժողովի նույնությամբ: Թեև գեղարվեստական արժեքի
առումով զբաղված 69 երաժշտական օրինակներից բոլորը է,
որ կատարյալ են, սակայն մասնագիտական առումով հավաքա-
ծուն խիստ արժեքավոր է՝ իբրև տվյալ ժամանակաշրջանում մեկ
ընտանիքի երաժշտալեզվական մտածողության արդյունք: Երա-
կեստ ընդունելով ասվածը՝ նպատակահարմար ենք գտնում հրա-
տարակման պատրաստել հավաքածուի ընտրանին՝ որպես ա-
ռանձին ժողովածու:

Հալաջօղյան բույրերի կատարումները	
1. Նուշո ցան	տուփ 77ր՝ 5
2. Շեկո ցան	--- // --- 8
3. Լալա գյալի	--- // --- 9

4. Մաշինեն էկալ 12 վագոն	տոուփ 78ա՝ 1
5. Վայ Նազան (Էլի Հասան Հոռոմ կրգի)	---//--- 3
6. Հայկանուշ	---//--- 6
7. Յարն իմ էրական ա	---//--- 7
8. Պապիրոզը վայ դուման էր	---//--- 8
9. Նարոյ, նարոյ	---//--- 9
10. Առնեն, էլնեն Ալագյազ	---//--- 10
11. Սոնա յար	---//--- 11
12. Շողեր ջան	տոուփ 78բ՝ 2
13. Լողըլո յաման	---//--- 3
14. Ավտո ջան, գնա	---//--- 4
15. Նուբար, Նուբար	---//--- 5
16. Թուխտ ջան	---//--- 7
17. Շրթակրտան աղջիկ	---//--- 9
18. Փռատի ծառ	---//--- 11
19. Ասիկա Նուբար	---//--- 12
20. Տավրիոյ կոմստմոյ իմ յարը	տոուփ 79ա՝ 1
21. Մուրաղ գետի չալիքների քանարը	---//--- 2
22. Իշ բելա, բիշմիշ բելա	---//--- 3
23. Ծիրան, ծիրան է յարս	---//--- 4
24. Սի դատարկ պալտոյով	---//--- 5
25. Ուստաղան, դանիշան, բանջարքմ	---//--- 6
26. Հարսը՝ սիրուն, տալը՝ սիրուն	---//--- 7
27. Վայ, մամայի բալա	---//--- 8
28. Գյուլա, գյուլա	---//--- 9
29. Էլի յարին եմ, օյ, օյ, օյ	---//--- 10
30. Ալագյազ սարն ա մոտիկ	---//--- 11
31. Երի, երի, յանդրմ	---//--- 12
32. Էլինո, Վարստ ջան	---//--- 13
33. Հրջան է, մրջան է	---//--- 14
34. Էլման բազա յանդի	տոուփ 79բ՝ 1
35. Էս անտեր օրը	---//--- 2
36. Քամին յանա, յանա (կրկ.՝ տոուփ 82ա)	---//--- 3
37. Համայակ ջան	---//--- 4
38. Լեյլի, Լեյլի	---//--- 5
39. Լեյլի խանում	---//--- 6
40. Յարն անուշ	---//--- 7
41. Տանձից ու խնձորից անուշ հոտ կուգա	---//--- 8

42. Բաշկա դուրա, հաջու տղա	---//--- 9
43. Օսան, Օսան, ջան Օսան	---//--- 10
44. Բաց խորքիներդ	---//--- 11
45. Դոնա հայ, դոնա հայ	տուփ 80ա՝ 1
46. Արևիդ մեռնեմ	---//--- 2
47. Մի գնացող չունեմ	---//--- 3
48. Որդիս գնացել է բանակ	---//--- 4
49. Պալատ, ինձ մի ճանապարհ տուր	---//--- 5
50. Ունջին այիզը, թունջին այիզը	---//--- 6
51. Յար, ուրանը խաղամ	---//--- 7
52. Թելլո, Թելլո	---//--- 8
53. Ասեմ՝ ով ա, չասեմ՝ ով ա	---//--- 11
54. Էս յանը դար	---//--- 12
55. Հանդա ծաղիկ եմ քաղե	---//--- 13
56. Սեռի բլուզով	տուփ 80բ՝ 1
57. Սարերի սրմբուլ	---//--- 2
58. Քեզանից հարցրեմ	---//--- 3
59. Յաման Թելո	---//--- 4
60. Իլիջան, Դիլիջան	---//--- 5
Հալաբոլյան Մեղրակի կատարումները	
61. Ղայա Բաշի	տուփ 78ա
62. Գյուզալլամա	---//---
63. Շահրն գյոզի (թրթ.)	տուփ 78բ
64. Սինադաղի	տուփ 79բ
65. Ապարան գյուզալլամա	տուփ 80ա
66. Այսօր մեզի համար	տուփ 85բ
67. Մըսրի	---//---
68. Ավադ, հազար ավադ	տուփ 86ա
69. Բիլբուլ	---//---

¹ Ա. Սահակյան, Ժառանգություն և ժառանգորդ // Գեղեցիկներ և հետազոտություններ, հատ. 7 Երևան, 2001, էջ 144 – 145:

² Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ երաժշտություն // Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 17:

³ Տե՛ս ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարան, Ա. Քոչարյանի ֆոնդ (այսուհետ՝ ԱԻՉ, ԲՖ), տուփ՝ 76-125: Ֆոնդի մասին մանրամասն տեղեկությունները՝ Մ. Սարգսյան, Արամ Քոչարյանի ժողովրդական

երաժշտության հավաքածուն՝ ըստ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
ձայնադարանային ֆոնդի // Արամ Քոչարյան, ծննդյան 100-ամյակին
նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2004, էջ 16-21:

⁴ Տե՛ս ԱԻԶ, ԲՖ տուփ՝ 77, 78, 79, 80, 85, 86:

⁵ Ա. Սահակյան, Ա. Փահլևանյան, Թալին. հայկական ժողովրդական
երգեր և նվագներ, Երևան, 1984, էջ 29

⁶ Տե՛ս Հայրենի երգեր. Հ. Մուրադյանի ձայնից վերծանեց և կազմեց
Ա. Փահլևանյանը, Երևան, 1980:

⁷ Տե՛ս Ա. Գևորգյան, Հիշողության ծալքերից, Երևան, 2000:

⁸ Տե՛ս ԱԻԶ, ԲՖ տ. 77բ՝ 5, 78ա՝ 3, 7, 9, 10, տ. 778բ՝ 2, 4, 5, 7, 11, 12, տ.
79ա՝ 1-10, 13, 14, տ. 79բ՝ 2, 6, 8, 9, 11, 80ա՝ 1, 6, 7, 12, տ. 80բ՝ 1, 2, 4, 5:

⁹ Նույն տեղում, տ. 77բ՝ 8, 9, տ. 78ա՝ 8, 11, տ. 78բ՝ 3, տ. 79ա՝ 9, տ.
79բ՝ 4, տ. 80ա՝ 1, 8, 11, 13:

¹⁰ Նույն տեղում, տ. 78ա՝ 6, տ. 79ա՝ 8, 11, տ. 79բ՝ 1, 3:

¹¹ Նույն տեղում, 78ա՝ 1, տ. 79ա՝ 121, տ. 79բ՝ 6, 10:

¹² Նույն տեղում, տ. 78բ՝ 9:

¹³ Նույն տեղում, տ. 79բ՝ 7:

¹⁴ Նույն տեղում, տ. 77բ՝ 5, 8, տ. 78ա՝ 1, 6, 9, տ. 78բ՝ 3, 7, 9, 11, տ.
79ա՝ 5, 6, 7, 9, 10, 13, 14, տ. 79բ՝ 1, 3, 4, 8, 9, 11, տ. 80ա՝ 2, 11, 80բ՝ 2:

¹⁵ Նույն տեղում, տ. 78ա՝ 7, տ. 78բ՝ 5, տ. 79ա՝ 8, 12, 79բ՝ 5, 6, տ. 80ա՝
7, տ. 80բ՝ 4, 5:

¹⁶ Նույն տեղում, տ. 78ա՝ 3, տ. 78բ՝ 12, տ. 79ա՝ 1, 4, տ. 79բ՝ 10, տ.
80ա՝ 6, 13, տ. 80բ՝ 1:

¹⁷ Նույն տեղում, տ. 78ա՝ 11:

¹⁸ Նույն տեղում, տ. 77բ՝ 9, տ. 80ա՝ 1:

¹⁹ Նույն տեղում, տ. 78բ՝ 4, տ. 79բ՝ 7:

²⁰ Նույն տեղում, տ. 78ա՝ 8, տ. 78բ՝ 2, 10, տ. 79ա՝ 2, 3, տ. 79բ՝ 2, տ.
80ա՝ 8, 12:

²¹ Նույն տեղում, տ. 77բ՝ 5, 8, 9, տ. 78ա՝ 1, 3, 7, 8, 9, 10, 11, տ. 78բ՝ 2-5,
7, 12, տ. 79ա՝ 1, 2, 4, 6-14,

տ. 79բ՝ 1-3, 5, 6, 10, տ. 80ա՝ 1, 8, 11, 12, տ. 80բ՝ 1, 2, 4, 5:

²² Նույն տեղում, տ. 78բ՝ 9, տ. 79ա՝ 3, 5, տ. 79բ՝ 8, 9, 11, տ. 80ա՝ 7, 13,
(վերջին երկու մանուշեքում որոշ քառյակներ կատարվում են մաս
տողընդմեջ):

²³ Նույն տեղում, տ. 78ա՝ 6, տ. 79բ՝ 4, 7, տ. 80ա՝ 2:

²⁴ Նույն տեղում, տ. 78բ՝ 11:

²⁵ Նույն տեղում, տ. 80ա՝ 6:

²⁶ Կոմիտաս, Նշվ. աշխ., էջ 16:

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՍՐԲՈՒՀԻ ԼԻՍԻՅՅԱՆԻ «ՌԻԹՄԻ ԵՎ ՊԼԱՍՏԻԿԱՅԻ
ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԸ»

Մեր օրերում Սրբուհի Լիսիցյանի անունը հանրահայտ է ազգագրության հարցերով զբաղվող գիտնականների ասպարեզում: Պակաս հայտնի է և ըստ արժանվույն գնահատված չէ Լիսիցյանի գործունեության առաջին շրջանը, որը հեռու էր ազգագրությունից և նվիրված էր ռիթմո-պլաստիկ պարի ուղղություններից մեկի մշակմանը, դասավանդմանը և բեմական մարմնավորմանը, ինչպես նաև Լիսիցյանի ներդրումը հայ բեմական պարի (դրամատիկ քատրոնի) և բալետի ասպարեզում: Սույն հոդվածը համդիսանում է նշված բեմային նվիրված մեծ հետազոտության համառոտ տարբերակը¹:

1. «Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի» ձևավորման և գործունեության տարեգրություն

1911 թ. – Սրբուհի Լիսիցյանը մեկնում է Թիֆլիսից Մոսկվա և ընդունվում Գերյեի անվան Բարձրագույն կուրսերի պատմաբանասիրական բաժինը:

1914 թ. – սովորում է Օ. Օզարովսկայայի «Կենդանի խոսքի» և Ի. Չերնեցկայայի «Պլաստիկ պարի» ստուդիաներում, հանդես է գալիս որպես ասմունքող Օզարովսկայայի ստուդիայիցերեկույթներում հայ և ռուս բանաստեղծների երկերի արտասանությամբ, մասնակցում է Մոսկվայի լուսավորչական կիներմատոգրաֆի սեանսներին, որտեղ կարդում է համր կինոֆիլմերիցուցադրումը ուղեկցող տեքստեր, հանդես է գալիս որպես դրամատիկ քատրոնի դերասանուհի՝ կատարելով Եկատերինա իլ հեղինակությամբ «Աներևութացող հարսնացու» պիեսում և Գայանեի դերը Կ. Միքայելյանի «Կարմիր մեխակ» դրամատիկա-

կան էտյուդում², հանդես է գալիս Չերնեցկայայի «Պլաստիկ սյարի» ստուդիայի համերգներում³, մանրակրկիտ ուսումնասիրում է Ս. Վոլկոնսկու «Արտահայտիչ մարդը» գիրքը⁴։

1917 թ. – Ս. Լիսիցյանը վերադառնում է Թիֆլիս և կազմակերպում «Ամուսնի, ռիթմի և պլաստիկայի ստուդիա»։ Աշակերտների թիվը տարվա սկզբին՝ 3 հոգի, տարեվերջին՝ 25 հոգի⁵։

1918 թ. – աշակերտուհիների թիվը հասնում է 50-ի, սկսվում է համերգային գործունեությունը։ Մինչև 1923-ը համերգները կազմակերպվում էին միայն Թիֆլիսում։

1919 թ. – աշակերտուհիների թիվը հասնում է 160-ի։ Լիսիցյանը և նրա Ստուդիայի սաները համագործակցում են հայ քատերախմբերի հետ։

1920 թ. – Ս. Լիսիցյանը ամուսնանում է գեղանկարիչ Լեոն Հազարապետյանի հետ, որը այս շրջանից իրականացնում է Ստուդիայի ցուցադրումների սցենոգրաֆիկ ձևավորումը։

1923 թ. – նոյեմբերին Վրաստանի Լուսավորության ժողով-միաբերիատը հաստատում է Սրբուհի և Լեոն Հազարապետյանների «Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի» կանոնադրությունը՝ մասնագիտացված կրթօջախների պետական կանոններով⁶։ Հաստատվում են նաև Ինստիտուտի խորհրդանիշը և ավարտական վկայագրի ձևը։ Մայիսին Ինստիտուտը հյուրախաղերով մեկնում է Բաքու, հանդես գալիս Պետական օպերայի բեմում, աշնանը համերգներ են կազմակերպվում Երևանում և Լենինականում։

1924 թ. – փետրվար-մարտ ամիսներին Ինստիտուտը հանդես է գալիս հյուրախաղերով Մոսկվայում. փետրվարի 20-ին՝ Համագումարների Տանը, փետրվարի 25-ին՝ Լազարյան ինստիտուտում, փետրվարի 29-ին՝ Թատերական արվեստի պետական ինստիտուտում (ГИТИС), մարտի 3-ին՝ Մոսկվայի ակադեմիական զեղարվեստական թատրոնում (МХАТ), մարտի 12-ին՝ Ռու-

սաստանի գեղարվեստական գիտությունների ակադեմիայում (PAXH), մարտի 22-ին՝ Սյունազարդ դահլիճում, մարտի 23-ին՝ «Էքսիտաժ» թատրոնում: Ինստիտուտի համերգները ակնարկվել են մայրաքաղաքի պարբերական մամուլում⁷, կազմակերպվել է քննարկում Գեղարվեստական գիտությունների Ակադեմիայում, որին մասնակցել են Ա. Լուսաչարսկին, Լ. Սաբոններ, Պ. Կոզա- նը: Այստեղ Ինստիտուտի գործունեությանը բարձր գնահատա- կան է տրվել⁸: Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում ցու- ցադրված երեկությանց հետո Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն հղել է Լիսիցյանին հետևյալ կարծիքը. «Մեծարգո Սրբուհի Ստեպա- նովնա: Մեծագույն շնորհակալություն եմ հայտնում Ձեզ Գեղար- վեստական թատրոնում Ձեր կողմից տրված երեկության կապակ- ցությամբ: Այդ երեկությանց հետաքրքրական էր ոչ միայն որպես գեղարվեստական ներկայացում, այլև որպես երիտասարդ դե- րասանի դպրոցի ցուցադրում: Ձեր երեկությանց կրկին և կրկին ան- գամ հաստատեց ռիթմական դաստիարակության անհրաժեշ- տությունը: Մենք բոլորս անկեղծորեն հափշտակված ենք եղել Ձեր սաների ձեռքբերումներով, մարմնին տիրապետելու նրանց ունակությամբ, ռիթմի հոյակապ զգացումով, բարձր ճաշակով: Կրկին շնորհակալություն եմ հայտնում: Վլադիմիր Նեմիրովիչ- Դանչենկո: 27 մարտի, 1924 թ.»⁹:

Նույն 1924-ի ամռանը Ինստիտուտը ավարտեցին առաջին 14 աշակերտուհիները:

1925 թ. – Ինստիտուտը ավարտեց 4 աշակերտուհի:

1926 թ. – Ինստիտուտը ավարտեց ևս 4 աշակերտուհի:

1927 թ. – Ս. Լիսիցյանը Ինստիտուտի մի խումբ աշակեր- տուհիներով մեկնեց հյուրախաղերի Գերմանիա: Այդ շրջանից Ինստիտուտի ղեկավարությունը ստանձնեցին Թամարա և Մա- րիա Լիսիցյանները: Մինչև 1930-ական թվականները «Ռիթմի» պլաստիկայի ինստիտուտի» գործունեությունը դանդաղորեն սկսում է մարել:

1931 թ. – Թիֆլիսի «Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտը» դադարեցրեց իր գործունեությունը:

Լրացում:

1927 թ. – Ինստիտուտի շրջանավարտներ Աննա Դուրինյանը և Հասմիկ Սիրունյանը Երևանում հիմնադրեցին «Ռիթմի և պլաստիկայի ստուդիա»:

1930 թ. – Դուրինյանի և Սիրունյանի ստուդիան և 1924-ին հիմնադրված Վ. Արիստակեսյանի ստուդիան (որտեղ պլաստիկայի դասընթացը վարում էր Նազելի Լիսիցյանը) միաձուլվեցին: Այսպես հիմնադրվեց Երևանի պարարվեստի մասնագիտական տեխնիկումը, որի ղեկավարությունը ստանձնեց Ս. Լիսիցյանը:

1937 թ. – մասնագիտական տեխնիկումը վերանվանվեց Երևանի պարարվեստի ուսումնարանի: Մինչև 1950-ական թվականների սկիզբը ուսումնարանի տնօրենն էր Աննա Դուրինյանը:

«Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի» տեղը և նշանակությունը հայ մշակույթի համատեքստում

1. Ինստիտուտը հանդիսացավ առաջին խորեոգրաֆիկ ուսումնական հաստատությունը XX դարի մշակույթում, որն ուներ մասնագիտական կարգավիճակ, նպատակամետ ընտրված ուսումնական առարկաների ամբողջական շարք և հստակ ձևակերպված դասավանդման համակարգ և մեթոդ:

Ինստիտուտում գործում էր 2 հիմնական բաժին. 1. Բեմական (պարողների, ասմունքողների, դրամատիկ, օպերային և կինոյի դերասանների նախապատրաստման նպատակով), 2. Մանկավարժական (ռիթմ և պլաստիկա ըստ Դելսարտի սխեմի): Ուսման տևողությունը 3 տարի էր, ընդունվում էին 15 տարեկանից բարձր աղջիկներ և տղաներ: Ինստիտուտը ավարտած սաները ստանում էին վկայագիր, որն իրավունք էր տալիս զբաղվել բեմական և մանկավարժական գործունեությամբ: Երեխաների և դեռահասների համար կազմակերպված էր դաստիարակչա-

կան բաժին, որի նպատակն էր տալ երեխաներին գեղագիտական, ռիթմիկ և ֆիզիկական կրթություն: Այդ բաժինը հաճախում էին 4 տարեկանից բարձր տարիքի երեխաներ:

Ինստիտուտում դասավանդում էին հետևյալ առարկաները. ռիթմ, պլաստիկա, ասմունք, դիմախաղ, ժեստ, պար ըստ Դելսարտ – Հազարապետյանի (տեսություն և տեխնիկա), ֆիզիկական մարմնամարզություն, դաստիարակության դասընթացներ, Դելսարտի տեսությունը, պլաստիկայի մեթոդիկան, դիմահայր դարություն, երաժշտության տեսություն, սոլֆեջիո և քաղզրագիտություն:

1918-ից կանոնավոր կազմակերպվում էին համերգներ համարյա միաձև կառուցվածքով: Համերգը պարունակում էր 3 բաժին, որոնցից առաջինում Ս. Լիսիցյանը հանդես էր գալիս զեկուցմամբ, պարզաբանելով Դելսարտի սիստեմի հիմունքները և ընդգծելով այդ սիստեմով զբաղվելու առավելությունները: Զեկուցմանը հաջորդում էր պլաստիկ և ռիթմիկ վարժությունների ցուցադրումը:

2-րդ և 3-րդ բաժիններում ներկայացվում էին պլաստիկ հորինվածքներ (կոմպոզիցիաներ)¹⁰:

2. Համարյա առաջին քայլերից ստուդիայի (հետագայում Ինստիտուտի) գործունեության կարևոր մասն էր կազմում մասնակցությունը թատերական ստուդիաների և խմբերի աշխատանքներին: 1918-ին և 1919-ին Ս. Լիսիցյանը պարամպտիկական ստուդիայի» սաների հետ: Լիսիցյանի և Սեումյանի ստուդիաների միացյալ ուժերով նախապատրաստվեց «Հայաստան» մեծ ներկայացումը, որը կայացավ 1919-ի մարտի 20-ին Թիֆլիսի Դերասանական միության դահլիճում: Առաջին բաժնում, որի ծրագրային անվանումն էր «Վիատության օրեր», ցուցադրվեց 4 սիմվոլիկ պատկեր՝ երաժշտությամբ, երգեցողությամբ և պարերով՝ «Մեր հայրենիքը», «Գաղթ», «Մոր տառա-

պանքը», «Մահվան պարը» (բեմադրությունը՝ Ս. Լիսիցյանի): Երկրորդ բաժնում ներկայացվեց երկու պատկեր՝ Վ. Փափագյանի «Հայրենիքի համար» պատմական դրամայից՝ «Դավաճանի մայրը» և «Վասակի խնջույքը» (բեմադրությունը՝ Օ. Սևումյանի): Երրորդ բաժնում, որը կրում էր «Հույս» նշանաբանը, ներկայացվեց երկու պատկեր՝ «Հայկական աղոթք» և «Վահագնի ծնունդը»՝ երգեցողությամբ և պլաստիկ պարերով ((բեմադրությունը՝ Ս. Լիսիցյանի)¹: Հիշատակված պատկերներից վերջինը՝ «Վահագնի ծնունդը» Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի դրվագն է: 20-ական թվականներին Լիսիցյանը համագործակցել է նաև Հովսեփ Ոսկանյանի դերասանախմբի հետ՝ բեմադրելով պլաստիկ տեսարանները «Հին աստվածներ» և Օ. Ուայլդի «Մալուն» ներկայացումներում²: 20-ական թվականներին Ս. Լիսիցյանը և նրա աշակերտուհիները պլաստիկայի դասընթացներ էին փարում Հայարտանը կից դրամատիկական ստուդիայում, որը ղեկավարում էր Ա. Բուրջալյանը:

3. Ինստիտուտը հանդիսացավ առաջին ուսումնական հաստատությունը, որը նախապատրաստեց կատարողների, բեմադրողների և դասավանդողների առաջին կադրերը: Նրանք որոշակի ժամանակահատվածում (10-ականների վերջ և 20-ականներ) փաստորեն համահարթեցին մասնագետների բացակայությունը դասական պարի ոլորտում: Նազելի, Թամարա և Մարիա Լիսիցյանները լայն բեմական գործունեություն էին ծավալել՝ հանդես գալով «Արևելքի և արևմտքի պարի երեկոյք» անվանումը կրող համերգներով: Նրանց պարերը, որոնցում միահյուսվում էին ռիթմո-պլաստիկ և արևելյան պարերի տարրերը, կատարվում էին հայ և ռուս կոմպոզիտորների երաժշտությամբ և հաճախակի ուղեկցվել են Մաշա Օգանեզաշվիլի արևելյան համույթի նվագակցությամբ: Եկատերինա Ալիբեկովան՝ նույր կեցվածքով, յուրօրինակ դիմագծերով և արտահայտիչ հայացքով, միշտ գրավել է հանդիսականի ուշադրություն:

նը և հատկապես առանձնացել է «Օձադյութուհի»՝ հորինվածքում (բեմադրությունը՝ Ս. Լիսիցյանի): Վերջինս դրոշմված է Հ. Բեկնազարյանի «Նաթելլա» կինոֆիլմում:

Թրամյարա Ադամյանը վառ դրսևորեց իրեն որպես բեմադրող: Ինստիտուտի և Լիսիցյանների տրված համերգներում Ադամյանի հորինվածքները հավասար դիրք էին զբաղում Ս. Լիսիցյանի հորինվածքների հետ: Ադամյանը իրականացնում էր նաև պարերի բեմադրությունը դրամատիկ ներկայացումներում:

Սաների մյուս խումբը մասնագիտացել է ռիթմ-պլաստիկ սիստեմի դասավանդման բնագավառում: Օ. Օռլովան և Ն. Բաբաջանովան ղեկավարել են Ինստիտուտի բաժանմունքը Բաբվում: Մյուս սաները դասավանդում էին Թիֆլիսի տարբեր դպրոցներում: Նրանցից առանձնահատուկ ուշադրության էր արժանացել Շոդիկ Վարոսյանը: Գրախոսականներից մեկում նշված է, որ նրան հաջողվեց բեմ հանել մոտ 100 երեխա, որոնք աչքի ընկան շարժումների գեղեցիկ կատարմամբ¹³: Ինստիտուտի սաներից Սեդա Միրզոյան – Մյունխեն մեկնեց արտասահման և Նյու-Յորքում կազմակերպեց «Seda's Studio of Dance», որտեղ հիմնականում ուսանում էին սփյուռքահայ երեխաները¹⁴:

Ա. Դուրինյանի և Հ. Միրունյանի գործունեության մասին արդեն հիշատակվել է տարեգրության մեջ:

4. Ինստիտուտի խաղացանկի երաժշտական բաղադրամասի դասակարգումը ցույց է տալիս, որ հիմնականում ընտրվել են XVIII, XIX և XX դարի սկզբի արևմտաեվրոպական, արևելաեվրոպական, անդրկովկասյան զանազան ոճերի (կլասիցիստական, ռոմանտիկ, հետռոմանտիկ, իմպրեսիոնիստական) դասական երաժշտության նմուշներ: Դրանց մեծ մասը պատկանում է կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ երաժշտության ժանրերին: Բացառություն են կազմում Ա. Արինսկու «Եգիպտոսյան գիշերներ» և Շ. Գունոյի «Վալսյուրգյան գիշեր» ներկայա-

ցումները, որոնց երաժշտական հիմք են ծառայում բալետային պարտիտուրները:

Բեմական ժանրային դասակարգման տեսանկյունից հորինվածքների մեծ մասը համերգային համարներ են: Մեծածավալ ներկայացումները երբեք են՝ արդեն հիշատակված «Եգիպտոսյան գիշերները», «Վալսյուրգյան գիշերը», ինչպես նաև «Լապտերների տոնը Չինաստանում» Կրեյսլերի երաժշտությամբ: Մնացած 100-ից ավելի բեմադրությունները, ինչպես նշեցինք, համերգային համարներ են՝ մասսայական՝ 30-ից 100 և ավելի կատարող ընդգրկող (Ֆ. Լիստի «Մեֆիստո-վալսը», Լ. Բեթովենի «Պաթետիկ սոնատը», Վ. Ա. Մոցարտի «Ռոնդոն», Կ. Վեբերի «Պերպետում մոբիլեն» և այլն), համույթային՝ 3–10 կատարող (Ս. Ռախմանինովի Ռե միևոր սոնատը, Մ. Մուսորգսկու «Տրեպակը», Ռ. Շումանի «Սիմֆոնիկ էտյուդները» և այլն), և, վերջապես, մեծամասնությամբ (50-ից ավելի) մենակատարային հորինվածքներ (Ա. Սկրյաբինի էտյուդները և էքսպրոմտները, Ֆ. Շոպենի վալսերը, էտյուդները և պրելյուդները, Ի. Բրամսի «Վալսը», Կ. Դեբյուսիի «Կեկ-ոտկը» և այլն):

Բոլոր համերգային համարները ծրագրային էին: Այսպես օրինակ, Ա. Դվորժակի «Հումորեսկը» կրում էր «Թիթեռնիկով աղջիկը» ենթավերնագիրը, Շումանի «Սկերգանդոն»՝ «Մարդկրակ», Բեթովենի «Պաթետիկ սոնատը»՝ «Ողբ ազգային աղետի. Բաբի նախանշան. Շուրջպար»:

Մինչև 1920-ը Ինստիտուտի խաղացանկում գերակշռում էին ռուս և արևմտաեվրոպական կոմպոզիտորների երաժշտությամբ ստեղծված հորինվածքները, որոնցից մի մասն էլ Ի. Չերնեցկայայի ստուդիայի խաղացանկից էր փոխառնված: 20-ական թվականներից համերգներում հետզհետե մեծ տեղ է սկսում զբաղեցնել արևելյան թեմատիկան: Ռիթմո-ալլաստիկ հորինվածքների համատեքստի մեջ ներհյուսվում են արևելքի տարբեր տարածաշրջանների պարային մշակույթների տարրերը: Նրանց մի

մասը առնչվում է այն արևելյան տարածաշրջանի պարային լեզվի հետ, որը հավասարապես օտարոտի է քե՛ հայ, քե՛ ռուս, քե՛ ֆրանսիական մշակույթին: Սա վերաբերվում է «Եզիպտոսյան գիշերներ», «Հնդկական հարթաքանդակ», «Լապտերների տոնը Չինաստանում» բեմադրություններին: Տվյալ դեպքում կարելի է խոսել միայն ռճավորման մասին, որը հարազատ է դասական բալետի օրինետալ ճյուղին: Առավել ուշագրավ են այն հորինվածքները, որոնց բեմատիկան ենթադրում է Մերձավոր և Միջին արևելքի և անդրկովկասյան պարային մշակույթի տարրերի օգտագործումը: 1925-ին գարնանը կայացած «Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի» ավարտական համերգի առնչությամբ գրախոսականներից մեկում նշված է. «Անհրաժեշտ է առանձնացնել երկու արևելյան պարերը՝ «Հեյդարին»... և «ժայթքարման»... որտեղ ըմբռնված է բնույթը, տրված է մեղմ և նրբագեղ զարդանկար և գեղատեսիլ ու գունեղ պատկեր: Այս ասպարեզում՝ «օրինետալիզմ» պլաստիկայում, Ինստիտուտը իր ներդրումն է անում, և զուր չէ, որ նրա գործունեության այս մասը արժանացավ հատուկ գնահատականի կենտրոնի գեղարվեստական շրջաններում Ինստիտուտի մոսկովյան ներկայացումների ժամանակ»¹⁵:

Ստորև բերում ենք Սրբուհի Լիսիցյանի այն հորինվածքների ցուցակը, որոնք արևելյան տարրեր են պարունակում. Ն. Ռիմսկի-Կորսակով՝ հատված «Շահրեզադե» սիմֆոնիկ պատկերից (ծրագրային անվանումը՝ «Բռնակալի առջև»), Ա. Ռուբինշտեյն՝ «Զաշմիրյան հարսնացուների պարը» «Ֆերամորս» օպերայից, Յ. Կյուի՝ «Օրինետալ», Ն. Տիգրանյան՝ «Հեյդարի» և «Շահնագ»՝ պարսկական պարեր, «Պարսկական մութրուբա» Ա. Օզանեզաշվիլիի մշակմամբ (ծրագրային անվանումը՝ «Կորչի չաղրան»), «Արաբական պար» Ա. Օզանեզաշվիլիի մշակմամբ, Ա. Սպենդիարյան՝ «ժայթքարմա», Ռոզ. Հաջիբեկով՝ «Թուրքական պար», Դ. Արակչև՝ «Դավալուրի», «Լեզգիկա»:

Ս. Բարխուդարյան՝ «Շուրջպար» «Անուշ» օպերայից, «Արևել-
յան սյար № 2», «Արևելյան սյար № 4», «Նազպար», «Ալվարեր»:

Վերը շարադրվածից կարելի է նկատել Ս. Լիսիցյանի
հակվածությունը կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ժանրի
երկերի բեմականացմանը, ինչը պայմանավորված է XX դարի
սկզբի ռուս և արևմտաեվրոպական պարային մշակույթում տի-
րող տենդենցներով: Միաժամանակ պետք է նշել, որ դրա
հետևանքով հայ կոմպոզիտորների կամերային-գործիքային և
սիմֆոնիկ երաժշտությամբ ստեղծված Լիսիցյանի բեմադրու-
թյունները նմանակը չունեցան XX դարի 20-ական թվականների
հայ մշակույթի ոլորտում: Ավելին՝ հայ բալետմայստերների երկ-
րորդ անդրադարձումը ոչ բալետային երաժշտությանը հետագա-
յում կարելի է արձանագրել միայն 60-ական թվականներին:

5. Ս. Լիսիցյանի արխիվում պահպանվել են տետրեր,
որոնք պարունակում են դասերի կոնսպեկտները, շարժումների,
ինչպես նաև մի շարք բեմադրությունների նկարագրությունը: Մի
քանի տետրերի բովանդակությունը կազմում են Ֆ. Դելսարտի և
Է. Ժակ-Դալկրոզի սիստեմների տեսական դրույթները, ինչպես
նաև գործնական ցուցումներ այդ սիստեմներով դասերը վարելու
մասին: Նախ անդրադառնանք դասի կառուցվածքին: Այն
սկսվում էր տարբեր տիպի քայլերից և վազբից: Այնուհետև հա-
տակին պառկած վիճակում կատարվում էին շնչառական վար-
ժություններ: Չողի մոտ կատարված վարժությունները հիմնակա-
նում նպաստում էին ոտքերի, հոդերի շարժունակության զար-
գացմանը, մեջքի ճկունությանը: Մեծ ուշադրություն էր հատկաց-
վում ձեռքերի սլաստիկ շարժունակության զարգացմանը:
Մկանների զարգացմանը նպաստող շարժումները համարյա բա-
ցակալում են: Վերլուծելով տետրերում նկարագրված շարժում-
ների կոմպլեքսները՝ կարելի է նկատել մարմնի, ձեռքերի շար-
ժումների, ինչպես նաև քայլերի, դիրքերից մեկը մյուսին անցնե-
լու ութաձև և ալիքաձև սլաստիկ ոճը, որը հատուկ է Լաբանի

սխառեմին: Միաժամանակ ցանկալի է առանձնացնել հետևյալ նշումը. «առաջ շարժվելիս՝ գլուխը և ուսերը ետ են թեքվում և ընդհակառակը: Դեպի կողք շարժվելիս՝ գլուխը և ուսերը թեքվում են հակառակ կողմը»: Այս դրվագը անմիջապես առնչվում է Դելսարտի սխառեմի հետ:

Իսկ ահա Ս. Ռախմանինովի № 2 պրելյուդի երաժշտության ստեղծված «Պայքար ճակատագրի դեմ» համերգային համարի նկարագրությունը (ստորև բերում ենք մի փոքր հատված) արդեն հանգեցնում է հետաքրքիր եզրակացության Ինստիտուտում կիրառվող պլաստիկ սխառեմի առանձնահատկության վերաբերյալ. «Առաջին նոտային՝ քայլ, գլուխը իջեցնել ներքև, բռնցքները սեղմել, երկրորդին՝ բռնցքները ազատել, գլուխը ետ զցել, քայլ, երրորդին՝ կողքի վայր ընկնել, գլուխը մոտեցնել ներքևի ծնկին, ձեռքերը ձգված են դեպի առաջ... 4 տակա... պտտում, կատարելով հետևյալ շարժումները՝ առաջին տակտին՝ «1» – դադար, «ի–2–ի» – բարձրանալ (գլուխը ներքև), «3» – վայր ընկնել, գլուխը ետ զցել, «ի» – բարձրանալ, – «4» – ընկնել, «ի» բարձրանալ, գլուխը համաձայն դիմադրության, ձեռքերը մերթ ձգվում են՝ բարձրացման պահին և թուլանում՝ ընկնելու պահին...»: Մեջբերված հատվածում աչքի է ընկնում նախ շարժումների հերթականության մեջ սահունության բացակայությունը, այսինքն կտրուկ անցում մի դիրքից հաջորդը և ընդունված դիրքի սևեռակումը: Երկրորդը՝ շարժումների հերթականության հաճախակիությունը, ինչը պայմանավորված է պլաստիկայում յուրաքանչյուր ռիթմիկ մասնիկի արտացոլման ձգտումով: Երաժշտության ռիթմիկ պատկերի պլաստիկ մանրամասն մեկնաբանումը պատկանում է Ժակ-Դալկրոզի «Ռիթմի մարմնական վերսպրման» մեթոդին: Դրանից բացի մի շարք գրախոսականներում, ինչպես նաև Մոսկվայում կայացած Ինստիտուտի համերգների քննարկումներում մատնանշվում է Ա. Դունկանի պլաստիկ լեզվի և դասական բալետի տարրերի օգտագործման հանգամանքները:

մանքը: Վերը շարադրվածը մեզ բերում է այն եզրակացության, որ Ինստիտուտում կիրառվող սխտեմի վերագրումը միայն Դելսարտին զուտ պայմանական բնույթ էր կրում: Հիշատակված Դելսարտի, Ժակ-Դալկրոզի, Լաբանի, Դունկանի և դասական խորեոգրաֆիայի տարրերի համատեղումը և միահյուսումը Լիսիցյանի մենաշնորհը չէ: Տարբեր սխտեմների միաձուլումները հատուկ է XIX դարի վերջի և XX դարի պարային մշակույթին: «Մոդեռն» պար անվանումը ստացած ուղղությունը (որն ընդգրկում է նաև ռիթմո-պլաստիկ պարը) մինչև մեր օրերը շարունակում է զոյատեել և բազմաթիվ տարբերակների ստեղծմանը առիթ տալ: Սակայն պետք է մատնանշել այն յուրօրինակությունը, որ տվեց ռիթմո-պլաստիկ պարին Ս. Լիսիցյանը: Դա անդրկուկապայան տարածաշրջանի պարերի տարրերի ներմուծումն էր մոդեռն պարի սխտեմի մեջ: Այս հանգամանքի շնորհիվ էր, որ Լիսիցյանի ռիթմո-պլաստիկ արևելյան ոճը կտրուկ տարբերվում էր սիցրոպական օրիենտալիզմի՝ արևելյան պարի ոչ ճշգրիտ ոճավորման ուղղություններից: Եվ սա է Լիսիցյանի ամենակարևոր ներմուծումը համաշխարհային պարային-պլաստիկ մշակույթի ասպարեզում:

¹ Անցյալ դարի 80-ական թվականների վերջին Ս. Լիսիցյանի աշակերտուհի և հետնորդ՝ պատմական գիտությունների դոկտոր Է. Խ. Պետրոսյանն ինձ սիրալիք առաջարկեց ծանոթանալ այն նյութերին և փաստաթղթերին, որոնք կապված են «Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի» գործունեության հետ, ինչպես նաև համակարգել դրանք: Ընդհանուր առմամբ մեր կողմից ուսումնասիրված նյութերը համակարգվում են հետևյալ կերպ. 1) Մոսկվայում ուսանելու ժամանակաշրջանում Ս. Լիսիցյանի գործունեությունը լուսաբանող համերգային ծրագրեր և թերթերում տպագրված ազդագրեր, 2) «Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի» տված համերգների և ներկայացումների ծրագրեր և ազդեր, 3) բեմադրությունների դրվագները դրոշմած ֆոտոնկարներ, 4) «Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի» գործունեությունը լուսաբանող հոդվածներ և գրախոսականներ (XX դարի 10-

30-ական թվականներ), 5) Ինստիտուտի կազմակերպման ընթացքը և գործունեությունը լուսաբանող փաստաթղթեր, 6) հատուկ բաժին են կազմում Ինստիտուտի ուսումնական և բեմադրական գործունեությունը լուսաբանող գրառումները, այն է՝ ա) տետրեր, որոնցում արձանագրված են պլաստիկայի դասընթացները՝ վարժությունների կատարման հերթականությունը և նկարագրությունը, բ) Ֆ. Դելսարտի-Ա. Ժիրոդեի-Ս. Վոլկոնսկու և Է. Ժակ-Դակրոզի համակարգերի, ուսուցման մեթոդների և տեսական դրույթների կոնսպեկտները, գ) տետրեր, որոնցում հանգամանորեն նկարագրված են այն պլաստիկ շարժումները և հորինվածքները, որոնք կազմում էին Լիսիցյանի և նրա աշակերտուհիների բեմադրությունների պլաստիկ-պարային լեզվի հիմքը, դ) տետրեր, որոնցում նկարագրված են մի շարք բեմադրությունների կամ նրանց դրվագների հետևողական նկարագրությունը, ե) «Եգիպտական գիշերներ» և «Լապտերների տոնը Չինաստանում» ներկայացումների սցենարները, զ) Ս. Լիսիցյանի Ինստիտուտի գործունեությանը նվիրված զեկուցումները:

1996-ին Ս. Լիսիցյանի արխիվը հանձնվել է և պահպանվում է Հայաստանի ազգային արխիվում:

² Տե՛ս համերգային ծրագրեր՝ 3-е утро родной поэзии, устраиваемое О. Э. Озаровской. Слово XVIII века — 1914, 12 հունվարի, Утро лирики и стиля, устраиваемое О. Э. Озаровской — 1914, 3 փետրվարի, 4-е утро родной поэзии, устраиваемое О. Э. Озаровской. Современные поэты — 1914, 14 փետրվարի, Сказка о рыбаке и рыбке [կինոֆիլմի ազդագիր] // Рязанская жизнь, 1914, 18 января, նաև Ծրագիր՝ Вечер дамского общества всепомоществования армянским учащимся в Москве — 1914, 17 հունվարի:

³ Այդ մասին վկայում են պահպանված ֆոտոնկարները:

⁴ Տե՛ս *С. Волконский. Выразительный человек.* СПб., 1913.

⁵ Այստեղ և հետագայում Ստոլիպի (այնուհետև Ինստիտուտի) գործունեության հետ կապված փաստերի մեծ մասն առնված է Ստոլիպի և Ինստիտուտի գործունեության մասին հաշվետվություններից (ձեռագրեր, պահպանվում են Լիսիցյանի արխիվում):

⁶ Տե՛ս Մարտակոչ (Թիֆլիս), 1923, 8 նոյեմբերի:

⁷ Տե՛ս *ЛИ „Тифлиссские босоножки“* // Зрелище, М., 1924, № 76, с. 6.

⁸ Ռուսաստանի Գեղարվեստական գիտությունների ակադեմիայի քննարկման արձանագրությունը պահպանվում է Ս. Լիսիցյանի արխիվում:

⁹ Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի կարծիքը (ձեռագիր) պահպանվում է Ս. Լիսիցյանի արխիվում:

¹⁰ Տե՛ս Ս.Լիսիցյանի գեկուցումը, որն ընթերցվել է «Պլաստիկայի և պարի երեկոյթում» (1920-ի մայիսի 9-ին և 16-ին), ձեռագիր, պահպանվում է Ս.Լիսիցյանի արխիվում և Ներածական խոսք, որն ընթերցվել է «Պլաստիկայի և պարի երեկոյթում» Թիֆլիսի Օպերային թատրոնում (1922-ի հունիսի 14-ին), ձեռագիր, պահպանվում է Ս.Լիսիցյանի արխիվում: Տե՛ս նաև՝ *Որոնոդ*, Առողջ, ճկուն և գեղեցիկ մարմին // Ժողովրդի ձայն (Թիֆլիս), 1919, 20 հունիսի, *Անտ. Մայիլյան*, Սրբուհի Լիսիցյան. Պարի և պլաստիկայի երկրորդ երեկոյթ // Ժողովրդի ձայն, 1919, 8 հունիսի:

¹¹ Տե՛ս Պ., Հայաստան // Ժողովրդի ձայն, 1919, 21 մարտի:

¹² Տե՛ս *Ս.Լիսիցյան*, Встречи с сундукяновцами, ելույթ Սունդուկյանի անվան պետական դրամատիկական թատրոնի 20-ամյա հոբելյանին նվիրված երեկոյում: Ձեռագիր, գտնվում է Ս.Լիսիցյանի արխիվում:

¹³ Տե՛ս Պլաստիկայի երեկո // Մարտակոչ, 1925, 28 մայիսի:

¹⁴ Այս ստույիայի համերգներից մեկի ծրագրի համաձայն (Նյու-Յորքի «Hecksher Theatre» բեմում 1936, 17 մայիսի)՝ համերգային համարներից բացի, Սեդա Սյունին բեմադրել է նաև փոքրածավալ բալետներ՝ «Հենգել և Գրետել» Ֆ. Շոբերտի երաժշտությամբ, «Ժողովրդափիկ սիմֆոնիա» Պ. Չայկովսկու 4-րդ սիմֆոնիայի երաժշտությամբ, «Բարավան» Ֆ. Լիստի 2-րդ ռապսոդիայի երաժշտությամբ:

¹⁵ *С-ий*. Вечер Института С. и Л. Азарпетян // Заря Востока (Тифлис), 1925, 27 мая.

ԱՆՈՒՇ ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ՄԻԱՆԱՎԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ
ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ԱՅԼԵՐԿՐՆԵՐԻ ՆՈՒՅՆԱՏԻՊ
ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔՆԵՐԻ ՀԵՏ

Վաղմիջնադարյան Հայաստանի և Փոքր Ասիայի, Կովկասի ու Մերձավոր Արևելքի երկրների բնակչիմայական պայմանների նմանությունը, ինչպես նաև նրանց կրոնական ու մշակութային կապերը (հատկապես սերտ էին կապերը Փոքր Ասիայի՝ Կապադոկիայի և Սիրիայի հետ, որտեղից և եկել է Հայաստան քրիստոնեությունը¹), բնականաբար, պայմանավորեցին վաղքրիստոնեական հուշարձանների ճարտարապետական ձևերի որոշակի նմանությունը:

Սակայն ճարտարապետության զարգացման նախադրյալները պետության, քրիստոնեական կրոնի ու մշակույթի անկախության համար մղվող անդադար պայքարի պայմաններում նպաստեցին հայ ճարտարապետության, ինչպես և ամբողջ հայարվեստի զարգացման ուղի ու ինքնույույնությանը թե՛ միանավ, թե՛ այլ տիպերի եկեղեցիների դեպքում: Այս հանգամանքը, ինչպես և ժողովրդի մտածելակերպը և նրան հատուկ աշխարհայացքը, բերեցին ճարտարապետական այնպիսի ձևերի և հորինվածքների ստեղծմանը, որոնք ակնհայտորեն տարբեր էին այլ երկրների նույնատիպ շինություններից՝ չնայած ընդհանուր նմանությանը:

Ամենավաղ և ամենասերտ կրոնական կապերը հայկական եկեղեցու հետ ունեցող սիրիական միանավ եկեղեցիներին ճարտարապետությունը բավականին տարբեր է հայկականներից ոչ միայն հորինվածքով, այլև տեղադրումով. նրանց մեծամասնությունը խոշոր համալիրների կազմում է գտնվում, ներառ-

ված է այլ շինությունների հետ «միասնություն կազմող համալիր-ների մեջ», գտնվում է «ստուն-եկեղեցու» (առաջին քրիստոնեական համայնքների ժամանակից գոյություն ունեցող հասկացոթյուն) կազմում², ինչը և բացատրում է հարող կառույցներով շրջապատված միանավ եկեղեցու համապատասխան հորինվածքը: Մինչդեռ հայկական միանավ եկեղեցիները կառուցվել են առանձին՝ ավելի հստակ ու կոմպակտ հատակագծային հորինվածքով, և ի սկզբանե նախատեսված են եղել որպես պաշտամունքային կառույցներ (նույնիսկ եթե ենթադրության տեղիք են տալիս, թե գոյություն են ունեցել սկզբնական շրջանում որպես մեհյան կամ մեհյանի հիմքերի վրա են կառուցվել), ոչ թե ծագել են նախաքրիստոնեական բնակելի համալիրի ներսում: Եթե Հայաստանում միանավ եկեղեցիները առանձին դեպքերում գտնվում են որևէ համալիրի կազմում, ինչպես, օրինակ, Հովհաննավանքում կամ Աստվածընկալում, ապա համալիրն է հետազոտում միանավ եկեղեցու կողքը կառուցվել և նրան իր կազմի մեջ ներառել, ոչ թե հակառակը, այսինքն՝ հորինվածքային լուծման համար դա որոշիչ դեր չի ունեցել:

Չնայած դրան՝ սիրիական եկեղեցիների հատակագծերն ընդհանուր առմամբ ավելի մոտ են հայկականներին, քան, ասենք, բյուզանդականները, սակայն նրանց մեջ, վերը նշվածից բացի, ակնհայտ են և այլ էական տարբերություններ: Առաջին հերթին՝ ամենավաղ շրջանի սիրիական եկեղեցիների հատակագծային համաչափությունները խիստ տարբերվում են հայկականներից. դրանք կամ շատ զարգացած են երկայնական ուղղությամբ, ինչով պայմանավորված է որմնամույթերի մեծ քանակը (Դմ-իջ-Ջիմալի երեք եկեղեցիները), կամ համարյա քառակուսի են (Դամիթ-իլ-Ալիս): Ավելի ուշ՝ V դարում, սիրիական և հայկական միանավ եկեղեցիների համաչափություններն ինչ-որ չափով մոտենում են իրար: Բազմամույթ եկեղեցիների հետ մեկտեղ հյուսիսային Սիրիայում ավելի հաճախ, քան Հայաստանում,

հանդիպում են թաղակիթ կամարներ շունեցող եկեղեցիներ, ինչը, իհարկե, բացատրվում է ծածկերի ձևերի տարբերությամբ. սիրիական եկեղեցիները ծածկվում էին փայտե հարթ ծածկերով, մինչդեռ հայկականները՝ հիմնականում քարե թաղերով:

Տարբեր երկրներում տարբեր են նաև եկեղեցիների աբսիդների ձևերը. եթե Հայաստանն ու Սիրիան կարող են այդ հարցում միավորվել մեծ մասամբ արտաքին պատերի ուղղանկյուն ծավալի մեջ ներգծված աբսիդներով, ապա Փոքր Ասիայի այլ երկրներում և Բյուզանդիայում մեծամասնություն են կազմում արտաքին պատերից եռանիստ կամ հնգանիստ ծավալի տեսքով դուրս եկող աբսիդները: Ինչ վերաբերում է Հայաստանում և Սիրիայում սակավաթիվ դուրս եկող աբսիդներին, ապա Սիրիայում դրանք արտաքուստ հիմնականում ունեն կիսաշրջանաձև (Նուրիյե, Բֆեյր, Խա-իր-Շամս և այլն) կամ եռանիստ (Դեր-իլ-Կախֆ) տեսք, իսկ Հայաստանում՝ մեծ մասամբ հնգանիստ են (Ջրվեժ, Ջառջառիս, Էջմիածին, Ոսկեվազ և այլն), մեկ դեպքում՝ վերակառուցման հետևանքով, յոթանիստ (Լուսակերտ), և միայն չորս հուշարձանի (Յուլկերտ, Վերիշեն, Լուսակերտի նախնական շինությունը և Բատիկյանի եկեղեցին) աբսիդները արտաքուստ ունեն կիսաշրջանաձև տեսք, իսկ եռանիստ աբսիդի տեսակն ընդհանրապես բացակայում է:

Սիրիայում գոյություն ունի նաև միանավ եկեղեցիների ենթատիպ, որը Հայաստանում բացակայում է. նավի համարյա ամբողջ լայնությամբ տարածված աբսիդով, կիսաշրջանաձև (Հուլիանոսի եկեղեցին Իմ-իջ-Ջիմալում) կամ ուղղանկյուն, որտեղ աբսիդ որպես այդպիսին փաստորեն չկա, այլ ուղղանկյուն դահլիճի մասը անջատված է բեմով և կամարով (Զիրկբլիզե), պատերի ելուստներով (Անց), մույթերով (Դլիզու), կամ նույնիսկ սրբապատկերներով (Բանակֆուր):

Նույն ենթատիպին են պատկանում և հյուսիսային Միջագետքի եկեղեցիները, որոնք, այնուամենայնիվ, ունեն երկայնա-

կան ուղղվածություն, մինչդեռ հիմնականում Միջագետքի միանալ եկեղեցիները տարբերվում են հայկականներից, անդրկովկասյաններից, փոքրասիական և սիրիական հուշարձանների մեծամասնությունից աղոթասրահի լայնական դասավորությամբ (Մալախի, Տուր-Աբդինի եկեղեցիները):

Սիրիական եկեղեցիներում նկատվում է ևս մեկ առանձնահատկություն, որը հատուկ չէ հայկական միանալ եկեղեցիներին՝ խորանի զմբեքարդի կամարը զգալի նեղ է, քան քաղակիյր կամարները: Հայաստանում դրանք կամ հավասար են, կամ տարբերությունը շատ աննշան է (քաջառությամբ Պաշվաքի եկեղեցու): Հարկ է նշել, որ հայկական միանալ հուշարձանների համար նույնպես բնորոշ չեն եկեղեցու աբսիդն աղոթասրահից անջատող զարդաքանդակված սալիկներից կազմված «իկոնոստասները», որոնք գոյություն ունեն Սիրիայում (Բանակֆուր), ինչպես նաև հայկական եկեղեցիներում չկա ոչ մի դեպք, երբ եկեղեցու կենտրոնում տեղադրված լինի կիսակլոր «քեման», ինչպես, օրինակ, Բիրկբիզեի եկեղեցում³:

Ինչ վերաբերում է աբսիդների ներքուստ ուղղանկյուն ձևվին, ապա եթե հայկական միանալ եկեղեցիների քվում կա միայն մեկ այդպիսի աբսիդով հուշարձան՝ Արագյոտում (IV-V դդ.), ապա Սիրիայում դրանք կարելի է համախմբել մի ամբողջ ենթատիպի, ընդ որում, բացի վերոհիշյալ հուշարձաններից, ուր աբսիդը միայն բեմով կամ մույթերով անջատված դահլիճի մաս է կազմում, կան նաև Արագյոտի նման հուշարձաններ (Սիտ-էր-Ռում, VI դ.): Հիշատակության արժանի է նաև այն փաստը, որ Հայաստանում ամենավաղ շրջանի եկեղեցիներում հանդիպող ուղղանկյուն աբսիդները Սիրիայում կառուցվել են և՛ IV (Բիրկբիզե), և՛ V (Բանակֆուր), և՛ VI դարերում:

Մուտքերի վերաբերյալ կարելի է ասել, որ եթե հայկական միանալներում մուտքերը հիմնականում տեղադրված են արևմտյան կողմում (կամ նաև հարավային և շատ հազվադեպ՝

հյուսիսային կողմերում), ապա սիրիական եկեղեցիներում հաճախ ենք հանդիպում այնպիսի դեպքերի, երբ արևմտյան կողմից մուտք չկա: Մուտքի բացակայությունը արևմտյան կողմում հատկապես նկատելի է արտաքին սրահներ ունեցող եկեղեցիներում (Քիրկրիզե, Բանակֆոր, Նուրիյե, Բֆեյր, Ռֆեա): Այդպիսի պատկեր չունենք արտաքին սրահներով հայկական միանավ եկեղեցիներում. և՛ Գառնիում, և՛ Դվինում, և՛ Մվերդլովում, և՛ Թանահատում ու այլ հուշարձաններում դեպի սրահները տանող մուտքերի հետ մեկտեղ առկա են մուտքեր և եկեղեցիների արևմտյան կողմերից:

Սիրիական եկեղեցիների ավանդատները, հանդիսանալով շինության ընդհանուր ծավալի մասը, հիմնականում միանական տարածություն են կազմում աղոթասրահի հետ (Բմ-իջ-Ջիմալի երկու եկեղեցիները, Դամիթ-իլ-Ալիայի եկեղեցին): Մակայն հանդիպում են և այնպիսի հուշարձաններ, որտեղ դրանք առանձին ծավալներ են հանդիսանում՝ Քեֆեր Ֆինսե, Ռֆեա: Հայաստանում ավանդատները միշտ առանձին, մեկուսացված ծավալի տեսքով են հանդես գալիս⁴: Բյուզանդական եկեղեցիներին խորթ, սակայն հայկական և սիրիականներին հատուկ բաց արտաքին սրահների առկայության դեպքում այս լուծումը չի խախտում ընդհանուր կառույցի ամբողջականությունը, այլ ստեղծում է միանգամայն ներդաշնակ կերպար: Հայկական եկեղեցիների բաց արտաքին սրահներին բնորոշ է արևելյան մասում ավարտվել ավանդատան ծավալով, ինչը պարտադիր չէ սիրիականներում:

Տարբերվում են և հայկական ու սիրիական եկեղեցիների ծածկերը. եթե Սիրիայում դրանք ծածկված են փայտե ճյւղային ծածկով, իսկ Բյուզանդիայում՝ կամ փայտե ծածկով, կամ աղյուսե թաղով, ապա Հայաստանում միանավ եկեղեցիները հիմնականում ծածկված են քարե գլանաձև թաղերով: Ընդհանրապես Հայաստանում, ինչպես և Սիրիայում ու Կապադոկիայում

յում, վաղ միջնադարում քարն էր հանդիսանում հիմնական շինարարական նյութը, մինչդեռ Բյուզանդիայում դա աղյուսն էր:

Հայկական միանավ եկեղեցիներին իրենց ընդհանուր կերպարով և ծավալա-տարածական հորինվածքով առավելագույն չափով նման են Կապադոկիայի (Փոքր Ասիա) նույնատիպ հուշարձանները, այն տարբերությամբ, որ դրանց բոլորի հորինվածքում արսիդները պատերի ոտդանկյուն ծավալից դուրս են գալիս, ինչը հայկական միանավ եկեղեցիներում հանդիպում է ենթատիպերից մեկում: Կապադոկիայի հուշարձանների արսիդները, ի տարբերություն սիրիականների և նման հայկականների, արտաքուստ հնգանիստ են (Անաթեփե, Սարգյոյ, Եղիկապալու, Վիրաշեհիր և այլն): Հայկական եկեղեցիների համեմատությամբ՝ հիմնական կոնստրուկտիվ տարբերություններից է այն, որ մեզ հայտնի կապադոկյան միանավ եկեղեցիներից է ոչ մեկը չունի թաղակիր կամարներ՝ չնայած նրանց թվում կան քարի թաղով ծածկվածները (Անաթեփե): Հնարավոր է, դա բացատրվում է եկեղեցիների փոքր չափսերով:

Կապադոկիայի միանավ հուշարձանների համաչափությունները (որոնք կազմում են մոտավորապես 1:1,5-ից մինչև 1:1,8) հիշեցնում են որոշ հայկական եկեղեցիներին (Լուսակերտ, Ավան /Երևան/, Կարենիսի-վանք, Պեմզաշեն և այլն)՝ չնայած դրանցում կառույցի երկարության և լայնության հարաբերությունը տատանվում է շատ փոքր սահմաններում, մինչդեռ Հայաստանում 1:1,2–1:1,5 համաչափություններով հուշարձանների հետ մեկտեղ կարելի է հանդիպել 1:3–1:5 եկեղեցիներ (Լեռնակերտ, Վերիշեն):

Ինչ վերաբերում է հայկական և կապադոկյան եկեղեցիների արտաքին կնքալարների ընդհանուր նմանությանը, ապա դա առաջին հերթին կարելի է բացատրել նույնատիպ շինանյութի օգտագործումով՝ երկու երկրներում էլ մեծ չափսերի մաքուր տաշված քարե բլոկներն էին հանդիսանում հիմնական շինարա-

քաղաքան ճյուղ: Ինչպես գրում է Ա. Յակոբսոնը, Հայաստանում և Կապադովկայում, ի տարբերություն հյուսիսային և կենտրոնական Սիրիայի, առկա շինանյութը (փափուկ տուֆը) բույլ չէր տալիս ունենալ միատարր, չոր շարվածքով շարված պատի հարթություն: Իսկ քարե բլուկների ամրացումը կրաշաղախով ստեղծել է շարվածքի այն տեխնիկան, որը գոյություն ունի Հայաստանի և Կապադովկիայի հուշարձաններում⁵: Ըստ երևույթին, նույն նյութի պատճառով էլ համանման են եղել և դրա դեկորատիվ մշակումները, օրինակ՝ մուտքի պորտալների ձևավորումները. Սարիգոլի և Վիրանշեհիրի (II) եկեղեցիների մուտքի բացվածքի երկու կողմերում պահպանված պատի ուղղանկյուն ելուստները հիշեցնում են Ոսկեվազի միանավ եկեղեցու նույն տիպի շքամուտքի ելուստները:

Կապադովկիայի եկեղեցիներում հայկական միանավներն է հիշեցնում նաև աբսիդների, կամարների և լուսամուտների վերջավորությունների պայտաձևությունը: Սակայն այստեղ և մուտքի բացվածքներն ավարտվում են, ինչպես լուսամուտները, պայտաձև կամարներով, առանց տիմպանների (Անաթեփե, Վերանշեհիր): Հայաստանում չկա այդպիսի մուտքի ոչ մի օրինակ, այստեղ մուտքի բացվածքները, որպես օրենք, ծածկված են ուղղանկյուն կամ T-աձև բարավորներով: Իսկ կապադովկյան հուշարձաններում միայն Վիրանշեհիրի եկեղեցու հարավային մուտքն ունի բարավոր ուղղանկյուն՝ սալի տեսքով, որի վրա, սակայն, նորից բարձրանում է նույն պայտաձև կամարը՝ Սիրիայի և Փոքր Ասիայի վաղմիջնադարյան ճարտարապետությունում ընդունված կոնստրուկտիվ հնարանք: Այս կոնստրուկցիան հիշեցնում է Տեղի միանավ եկեղեցու (Սոնեղցի) մուտքի բարավորի վերևում գտնվող բեռնաթափման կամարը, այն տարբերությամբ, որ վերջինում դա երևում է միայն ներսի կողմից, իսկ բարավորի և կամարի միջև եղած տարածությունը շարված է քարերով, մինչդեռ Վիրանշեհիրում այն միջանցիկ է:

Փոքր Ասիայի հյուսիսում՝ Ամասրա գյուղում, պահպանվել են երկու վաղմիջնադարյան միանավ եկեղեցիներ՝ ընդհանուր ծավալից դուրս եկող, արտաքուստ կիսաշրջանաձև աքսիդներով: Դրանցից մեկն ունի արևմտյան կողմում նախասրահ, ինչպես Ագարակի վաղմիջնադարյան միանավ եկեղեցին:

Հայկականների հետ համանման է նաև վաղմիջնադարյան կապադովկյան եկեղեցիների դեկորատիվ հարդարանքը. շինության գուսպ, խիստ արտաքին կերպարը համահունչ է ներքին տարածության հետ. երկուսն էլ չափազանց լակոնիկ են: Տարբերություներն այն է, որ հայկական եկեղեցիների հարթ, խուլ պատերը զարդարված են հիմնականում ուղղաձիգ կամ հորիզոնական գուսպ շեշտերով՝ քիվերի և խարիսխների հորիզոնական գոտիներով արտաքուստ և որմնամույթերի ուղղաձիգ ծավալներով ինտերիերում, իսկ Կապադովկիայի նույնատիպ եկեղեցիներում պատերը ճեղքված են չափսերով բավական մեծ և բազմաքանակ լուսամուտների բացվածքներով, բազմանիստ աքսիդներում էլ բացված են մեծ մասամբ ոչ թե մեկ, այլ երեք լուսամուտներ: Ե՛վ այստեղ, և՛ այնտեղ լուսամուտները պսակված են հոնքաձև պարակալներով, սակայն շատ գուսպ և կարճ հորիզոնական ծավաճքներով լուծված հայկական հոնքաձև պարակալներից կապադովկյանները տարբերվում են ոչ միայն իրենց բարդ պրոֆիլներով, այլև նրանով, որ դրանք ձգվում, միանում են կողքինների՝ միավորելով լուսամուտները մեկ միասնական խմբի, հաճախ էլ, շարունակվելով, գոտիավորում են աքսիդի բոլոր նիստերը: Սակայն դրանք էլ տարբերվում են սիրիականներից, որոնք էլ ավելի բարդ պրոֆիլավորված լինելով, փնջաձև իջնում են մինչև լուսամուտի ներքևի ծայրը և միավորելով ամբողջ ճակատի լուսամուտները մի խմբի, ավարտվում են խոպուպաձև մանրամասներով:

Մուտքերի բացվածքներն էլ զարդարված են լայն և տրամադավորված երեսակալներով, որոնք Հայաստանում եթե և

հանդիպում են, ապա շատ ավելի համեստ և պարզ պրոֆիլներով (Արագյոտ):

Ինչ վերաբերում է հուշարձանների ինտերիերի մանրամասներին, ապա հայկական եկեղեցիներում հանդիպող պարզ կտրվածքով էքիմի վրա դրված ուղղանկյուն սալ-աքակի և պրոֆիլավորված խարիսխների հետ մեկտեղ՝ Սիրիայում և Փոքր Ասիայում կարելի է հանդիպել այնպիսի խոյակներ և խարիսխներ, որոնք իրենց ձևավորմամբ և համաչափություններով ավելի մոտ են անտիկ օրդերի ավանդույթներին:

Ոչ միայն Հայաստանում, այլև Սիրիայում և Փոքր Ասիայում վաղ միջնադարում մեծ տարածում են ունեցել քարերի վրա փորագրված վարդակները: Սիրիական վարդակներն ավելի բազմատեսակ են և մանրամասնորեն մշակված: Լայնորեն տարածված է նաև շրջանագծի մեջ ներգծված հավասարաթև խաչի մոտիվը, որի հայկականներին նման օրինակը կարող ենք տեսնել Գերեմի միանավ եկեղեցում: Նույն Գերեմի Ս. Մխիթարի եռանավ բազիլիկայի սյան խոյակի վրա պատկերված հավասարաթև խաչը շրջապատված է բուսական մոտիվներով զարդաքանդակներով՝ հորինվածք, որը հիշեցնում է Զովունիի Ս. Վարդան եկեղեցու խոյակի հարդարանքը: Շատ նման են իրենց հորինվածքներով նաև ութաձայր աստղով վարդակը Դեհեսի սիրիական բազիլիկայում և Տեղի միանավ եկեղեցում:

Հայաստանի վաղմիջնադարյան միանավ եկեղեցիներին զարդաքանդակները հիմնականում շատ ավելի զուսպ են և սակավաթիվ, քան հարակից երկրների նույնատիպ հուշարձաններինը, չնայած, իհարկե, պատահում են եկեղեցիներ, որոնց դեկորատիվ հարդարանքը այդ իմաստով ավելի մոտ է փոքրասիական և սիրիական հուշարձաններին (Թանահատ, Զովունի): Այդ պարզությունը, կարծում ենք, այդքան կապված չէ նրանց քրիստոնեական վաղ շրջանին պատկանելու, որքան մտածողության

հատակության և պահանջներին համապատասխան լուծումներ տալու ձգտման հետ:

Էլ ավելի է հաստատվում հայկական ճարտարապետության զարգացման ուղու ինքնուրույնությունը 554 թվականին, երբ Դվինի II Ժողովի ժամանակ տեղի ունեցավ հայ և բյուզանդական եկեղեցիների վերջնական խզումը⁶:

Ոչ իսկույն, սակայն «եկեղեցական խզումը էական անդադարձ ունեցավ Հայաստանի ճարտարապետության վրա»⁷ արդեն վաղ միջնադարում, ինչն ակնհայտ արտահայտված է նույնիսկ այս՝ համեմատաբար պարզ տիպի հուշարձաններում:

Ինչ վերաբերում է Հայաստանի և Անդրկովկասի այլ երկրների միանավ եկեղեցիների ճարտարապետական կապերին, ապա հարկ է նշել, որ առավել տարածված էր այդ տիպը Հայաստանում և Վրաստանում:

Աղվանքում տիպը ներկայացված է մի քանի հուշարձաններով: Դրանցից մեկը՝ ներքին չափսերով քառակուսուն մոտեցող (4,5x5,5 մ) Կաղ-Բաշ գյուղի (այժմ՝ Ադրբեջանի տարածքում) եկեղեցին է, որը հայտնաբերվել է 1964 թվին: Նրա հետագոտող Լ. Իշխանովը թվագրում է այն VI դարով⁸: Սրահի արևելյան կողմում տեղադրված է պատերի ուղղանկյուն ծավալի մեջ ներգծված պայտաձև արսիդը: Եկեղեցու միակ մուտքը գտնվում էր արևմտյան կողմում: Հորինվածքով եկեղեցին հիշեցնում է այնպիսի հայկական հուշարձաններ, ինչպիսին են Ավանի (Երևան) միանավ եկեղեցին, Կարենիսի վանքը, Պեմզաշենը (սակայն ոչ մի կերպ ոչ Թանահատը կամ Աշտարակի շրջանի Ավան գյուղի եկեղեցին, որոնց հետ այն համեմատում է Լ. Իշխանովը), բայց տարբերվում է նրանցից արսիդի և ներքին պատերի կցման հանգույցով (այստեղ անցման ելուստը այնքան փոքր է, որ տպավորություն է ստեղծվում, որ պատերը, կտրանալով, անցնում են արսիդի կորագծին), ինչպես նաև շինարարական տեխնիկայով. եթե հայկական վերոհիշյալ եկեղեցիները

կառուցված են մաքուր տաշված քարից կրաշաղախով, ապա աղվանական հուշարձանի պատերը շարված են խճաքարից կրաշաղախով, իսկ հետո երեսապատված խոշոր կոպտատաշ գետաքարով: Ներսի կողմից երեսապատման քարերն ավելի փոքր չափսերի են, քան արտաքին:

Մյուս երկու աղվանական միանավ եկեղեցիները գտնվում են Սուդալգիլան (Մինգեչաուր) քաղաքատեղիի տարածքում: Այս հուշարձանների հետազոտող Ռ. Վախդովը թվագրում է դրանցից առաջինը VI դարով⁹ (Ա. Յակոբսոնը համարում է, որ այն պատկանում է V դարին¹⁰): Երկրորդ եկեղեցու թվագրումը դեռևս հարցական է: Վախդովը թվագրում է դրա ավերման ժամանակաշրջանը VIII–IX դարերով: Առաջին հուշարձանում չորս փայտե սյուների գոյության առկայության հիման վրա Ռ. Վախդովը համարում է այն եռանավ բազիլիկա: Մեր կարծիքով, իրավացի է Ա. Յակոբսոնը, որը գտնում է, որ այս փայտյա սյուները պարզապես միջանկյալ հենակներ են ծառայել փայտե ծածկի համար: Հուշարձանի ամբողջ հորինվածքը խոսում է այն մասին, որ այն միանավ եկեղեցի է եղել: Երկու եկեղեցին էլ արևելյան կողմից ունեն արտաքուստ դուրս եկած կիսակլոր աբսիդներ: Դրանցից մեկին արևմտյան կողմից կից է երկարավուն գավիթը: Հայաստանում պատերի ընդհանուր ծավալից դուրս եկող կիսակլոր աբսիդներով եկեղեցիները (Փարբի, Վերիշեն, Յուլակերտ, Բատիկյան) տարբերվում են վերը նշվածներից աբսիդների ձևով (աղվանական հուշարձաններում աբսիդներն ավելի լայն են և ավելի քիչ են դուրս գալիս պատի մակերեսից), գավիթների և որևէ լրացուցիչ շինությունների բացակայությամբ (Հայաստանում դուրս եկող աբսիդներով միանավ եկեղեցիներից միայն Բայբուրդի եկեղեցուն հարավային կողմից ավելի ուշ ժամանակաշրջանում կցվել է արտաքին սրահ), ինչպես նաև շինանյութով. եթե հայկական վաղմիջնադարյան բոլոր միանավ ե-

կեղեցիները կառուցված են քարից, ապա այս երկու աղվանական հուշարձանները՝ հում աղյուսից:

Աբխազիայի վաղմիջնադարյան միանավ եկեղեցիներն իրենց հատակագծային հորինվածքով ավելի մոտ են սիրիականներին և բյուզանդականներին, քան հայկականներին¹: Առաջին հերթին, դրանց արտիդները մեծ մասամբ դուրս են գալիս շինության հիմնական ծավալից կիսակլոր կամ բազմանիստ ծավալով, իսկ ինտերիերում որոշ դեպքերում (Յիբիլ ամրոցի թիվ 2 և 3, Խաշուպսա, Գյուենոս ամրոցների եկեղեցիները) լայնությամբ հավասար են սրահի լայնությանը՝ երևույթ, որը բոլորովին գոյություն չունի Հայաստանում: Բացի դրանից, արխազական միանավ եկեղեցիների մեծամասնությունը տարբերվում է հայկականներից կարճ համաչափություններով. հայկականներից աղյալիսի համաչափություններ ունեն շատ սակավաթիվ հուշարձաններ՝ Ավանի (Երևան) եկեղեցին, Կարենիսի վանքը, Պեմզաշենը: Հայկական եկեղեցիներին ամենաբնորոշ համաչափությունը՝ 1:2, արխազական միանավ հուշարձաններից ունի միայն Պիտիուտի թիվ 1 եկեղեցին: Աբխազական միանավ եկեղեցիներում նաև ընդունված էր հիմնական ծավալին կից կառուցել լրացուցիչ շինություններ, ընդ որում, մեծ մասամբ արևմտյան կողմից, միջդեռ Հայաստանում արևմտյան կողմից աղյալիսի շինություն ունի միայն մեկ միանավ եկեղեցի՝ Ագարակի Ս. Աստվածածինը:

Մյուս էական տարբերությունը նրանում է, որ եթե Հայաստանում թաղակիր կամարներով հուշարձանները մեծամասնություն են կազմում, ապա Աբխազիայում «եկեղեցիների մեծ մասը գուրկ է ներքին բաժանումներից: Բացառություն է կազմում Պիտիուտի թ. 4 եկեղեցին, որի ուժեղ ելուստ ունեցող որմնամույթերը խորշեր են առաջացնում»^{1 2}: Դա բացատրվում է, իհարկե, եկեղեցիների ծածկելաձևի տարբերությամբ. եթե Հայաստանում միանավ եկեղեցիները, ինչպես արդեն վերը ասվել է, հիմնակա-

նում ծածկվում էին քարե թաղերով, ապա Աբխազիայում՝ փայտե ծածկով: Որոշ ընդհանրություն է նկատվում շինարարական տեխնիկայում. այստեղ էլ, այնտեղ էլ որպես հիմնական շինանյութ օգտագործվել է քարը, որի երկու շարքերի մեջ կրաշաղախ է լցվել, և որքան անելի վաղ է հուշարձանը, այնքան ավելի բարակ է շաղախի շերտը և ավելի հաստ՝ քարը: Մակայն այստեղ էլ կա տարբերություն. Աբխազիայում աղյախի շարվածքի հետ մեկտեղ օգտագործվել է և խառը շարվածք. քարը աղյուսի հետ միասին, որպիսի օրինակ չունենք Հայաստանում:

Մերոս ճարտարապետական կապեր գոյություն ունեն Հայաստանի և Վրաստանի վաղմիջնադարյան եկեղեցիների միջև: Պաշտամունքային կառուցվածքների համարյա բոլոր տիպերում, հավասարապես բնորոշ թե՛ Հայաստանի, թե՛ Վրաստանի համար, իրենց ծավալա-տարածական և հատակագծային լուծումների և հատկապես դեկորատիվ հարդարանքի ազգային ամբողջ ինքնատիպությամբ հանդերձ, անշուշտ, առկա է հիմնական ճարտարապետական ձևերի որոշակի ընդհանրություն: Դա վերաբերում է նույնպես միանավ եկեղեցիներին:

Վրաստանում միանավ եկեղեցիները կառուցվել են ամբողջ միջնադարի ընթացքում: Ինչպես գրում է Վ. Վ. Բերիձեն, «դա անգմբեթ եկեղեցու միակ տիպն է, որն ուղեկցել է միջնադարյան պաշտամունքային ճարտարապետությունն իր զարգացման ամբողջ ընթացքում»^{1 3}: Հիմնականում վրացական միանավ կառուցվածքներն իրենցից ներկայացնում են հայկական եկեղեցիների ուղղանկյուն պատերի ծավալի մեջ ներգծված արքիտեկտուրով ենթատիպը՝ վառ արտահայտված երկայնական ուղիվածությամբ և մեծ մասամբ առանց կից ավանդատների (օրինակ՝ Կաղցիի մոտի եկեղեցին, որն ունի ստորգետնյա դամբարան, ինչպես Ջովունիի Ս. Վարդան ու Թալինի միանավ եկեղեցիները և Կարենիսի-վանքը, կամ՝ Յոկալակեի ամրոցի եկեղեցին): Հանդիպում են նաև հուշարձաններ ուղղանկյուն արքիտեկ-

րով, որի օրինակը Հայաստանում հանդիսանում է Արագյոտլի եկեղեցին: Չորտակետի հարթավայրի և Թրիալետի սարահարթի եկեղեցիներն իրենց հատակագծային հորինվածքներով մոտ են հայկական միանավ եկեղեցիների մյուս՝ արտաքուստ դուրս եկող արսիդներով ենթատիպին՝ դրանց արսիդների ծավալները կիսակլոր և բազմանիստ են:

Համանման են հայկական և վրացական միանավ եկեղեցիների գեղարվեստական կերպարները, ինչը բացատրվում է ընդհանուր շինարարա-կոնստրուկտիվ համակարգերով և ճարտարապետական արտահայտչամիջոցների ընդհանրությամբ: Երկու երկրներում էլ քարն է հանդիսանում հիմնական շինանյութը, պատերը շարված են երկու կողմից մաքուր տաշված քարով, որոնց շարքերի միջև բուտո-քետոն է լցված, իսկ դեկորատիվ հարդարանքում օգտագործված են նմանատիպ մանրամասներ. օրինակ՝ կամարիկներով զարդարված քիվեր, ատամնաշարեր և այլն:

Հայկական եկեղեցիների օժանդակ կառուցվածքներով ենթատիպը հիշեցնող հատակագծային հորինվածք ունի Նեքրեսի վանքի այսպես կոչված «փոքր բազիլիկան»: Գ. Ն. Չոբինաշվիլին համարում է այն ներքին սյուներ չունեցող եռանավ բազիլիկա⁴: Աղթասրահի երկու կողմերի շինությունները, որոնք մեզ հիշեցնում են միանավ եկեղեցու երկու կողմերից կառուցված արտաքին սրահներ, նա համարում է բազիլիկայի կողային նավեր: Նույնպիսի հիմնական հորինվածքով, սակայն ավելի զարգացած կողային շինություններով (ինչը բացատրվում է շինարարության ավելի ուշ ժամանակաշրջանով) Շաշիանիս Սամբա եկեղեցին նրա ուսումնասիրող Նիկո Չոբինաշվիլին համարում է «լրացուցիչ կառուցվածքներով բարդեցված միանավ»⁵:

Նեքրեսի վանքի «փոքր բազիլիկան» եկեղեցի է վառ արտահայտված պայտածև արսիդով, որը տարբերվում է նույնատիպ հայկականներից դեպի հարավային և հյուսիսային կողա-

յին շինությունները տանող երկու լայն կամարակապ բացվածքների առկայությամբ: Այդ շինություններն իրենց հերթին երեք կոմից օժտված են լայն բացվածքներով և այդպիսով հիշեցնում են արտաքին սրահներ, որոնց ծածկող բաղը հենվում էր հզոր հենարանների վրա: Բացվածքները ծածկված են, ինչպես դա հաճախ պատահում է հայկական հուշարձաններում, պայտածե կամարներով: Միայն հարավային կամարը, գուցե որևէ վերակառուցման հետևանքով, ստացել է սլաքածև տեսք: Եկեղեցու տակ գտնվում է կրիպտա, ինչպես Կաթենիսի վանքում և Թալինի միանավ եկեղեցում: Արտաքուստ հուշարձանն ունի արևմտյան տիպի եռանավ բազիլիկայի տեսք՝ դրանով հիշեցնելով Սվեթլով գյուղի Ս. Գևորգ եկեղեցին:

Ինչպես մեզ թվում է, այդ նույն՝ միանավ եկեղեցու տիպը, սակայն արդեն եռակողմ արտաքին սրահով, Վրաստանում ներկայացված է Ջվելի Շուամտա և Մաթանիի մոտի Ծխրա-Կառավանքերի բազիլիկաներով: Այդ հուշարձանները Գ. Ն. Չոբիճի-Նաշվիլին նույնպես համարում է եռանավ բազիլիկաներ: Նա գրում է. «Բազիլիկայի հատակագծում շեշտված է երկու մաս՝ միջին նավը, այսինքն՝ բուն եկեղեցին արսիդով, և ուղանկյուն ծայրերով երեք կողային նավերը, ասես թե եկեղեցու շրջանց սրահը»¹⁶: Սակայն, մեր կարծիքով, «միջին» նավերի վառ արտահայտված, արևմտյան L-աձև մույթերով շեշտված ինքնուրույնությունը թույլ է տալիս ենթադրել, որ դրանք միանավ եկեղեցիներ են, որոնք երեք կողմերից լայն մուտքերով բացվում են դեպի կողային շինությունները: Դա հնարավոր է, քանի որ Վրաստանում գոյություն ունի այդ տիպի շրջանց սրահներով, բայց արդեն եռանավ բազիլիկայի տիպը (Վազիստուրանի /Ուպիատուրանի/): Ինքը Գ. Ն. Չոբիճի-Նաշվիլին Ջեզանիի և Նեքրեսիի նույնատիպ եկեղեցիների կապակցությամբ գրում է իր այլ աշխատությունում. «...ըստ էության, դա մեկ շինություն է երեք կողմներից պորտիկներով»¹⁷: Այդպիսով, Ջվելի Շուամտա և Մատանիի

մոտի Ծխրա-Կարա վանքերի եկեղեցիները, մանավանդ վերջի-
նը, որի հարավային կողային սրահի ծալքում տեղադրված է
պալտածև աբսիդով ավանդատուն, հիշեցնում են Գյուլագարա-
կի, Կուրթանի, Գտեվանքի միանավ եկեղեցիները: Սակայն այդ
եկեղեցիների տարբերությունը նույնատիպ հայկականներից
նրանում է, որ Հայաստանում բուն եկեղեցու պատերը համարյա
խույ են, սակավաթիվ բացվածքներով, իսկ արտաքին սրահները
(հատկապես միակողմանիները) ավելի բաց՝ կամարակապ,
սյուններով, մինչդեռ Վրաստանում եկեղեցիների պատերը մշակ-
ված են լայն բացվածքներով, իսկ շրջանց սրահները ավելի խույ
են և զանգվածային: Հայկական հուշարձաններից միայն Գյու-
լագարակի միանավ եկեղեցում պահպանվել է շրջանց սրահի
պատի հատված, որը խույ է և դրանով հիշեցնում է վրացական-
ները: Եղվարդի և Էջմիածնի միանավ եկեղեցիների արևմտյան
կողմից հիմքերի մակարդակի վրա պահպանված հատվածները
բավական նյութ չեն տալիս եզրակացությունների համար:

Ծխրա-Կարայում կան երկու միանավ եկեղեցի՝ արդեն
առանց լրացուցիչ կառուցվածքների, որոնք կից են վանքի վերո-
հիշյալ եկեղեցի-բազիլիկային հյուսիսային և հարավային կողմե-
րից, ընդ որում, հարավային եկեղեցու հյուսիսային և բազիլիկա-
յի հարավային պատերը ընդհանուր են, մոտավորապես այն-
պես, ինչպես Բասաղում, որտեղ ընդհանուր են միանավ եկեղե-
ցու հարավային և եռանավ բազիլիկայի սրահի հյուսիսային
պատերը:

Հուշարձանները կառուցված են խճաքարից, ինչը բնորոշ
է Կախեթիայի համար՝ չնայած նրան, որ Վրաստանում, ինչպես
և Հայաստանում, վաղ միջնադարում ընդունված էր շարվածքը
մաքուր տաշված քարերով:

Գյուլագարակի, Կուրթանի և Գտեվանքի միանավ եկեղե-
ցիներին իրենց հորինվածքներով մոտ են վրացական Վելիսցի-
խեի Կվելա-Ցմինդա, Սաբունի Սուրբ Շիո և Վազիզուբանիի մոտ

«Մամկարիանի» եկեղեցիները: Գ. Ն. Չորքինաշվիլին դասակարգում է այդ հուշարձանները որպես «եռեկեղեցի բազիլիկաներ»¹⁸, սակայն շրջանց սրահի առկայությունը նաև արևմտյան կողմից բույլ է տալիս մեզ դրանց էլ դասել միանավների շարքը: Բնականաբար, դրանց մեջ գոյություն ունեն և որոշակի տարբերություններ, օրինակ՝ այն, որ վերջինն ունի ավանդատուն հյուսիսային կողմից և շրջանց սրահ միայն հարավից և արևմուտքից, ինչը տարբերում է նրան ոչ միայն հայկականներից, այլև երկու վերոհիշյալ վրացականներից¹⁹:

Այսպիսով, միանավ եկեղեցիները լայն տարածում էին ստացել վաղ միջնադարում ամբողջ քրիստոնեական, և հատկապես արևելա-քրիստոնեական աշխարհում: Սակայն ընդհանուր կրոնով և ընդհանուր ծիսական-պաշտամունքային պահանջներով պայմանավորված դրանց հորինվածքային ձևերի ընդհանրությունը չէր կարող որոշիչ լինել թե՛ այդ, թե՛ այլ ճարտարապետական տիպերի զարգացման ուղիների ինքնուրույնության համար: Գարտարապետների ստեղծագործական անհատականությունը, որը հիմնված էր դարերի ընթացքում ձևավորված ճարտարապետական ավանդույթների և ժողովրդական փորձի վրա, հանգեցրեց բոլորովին նոր, ինքնատիպ ճարտարապետության ստեղծմանը նույնիսկ այս համեմատաբար փոքր և պարզ կառուցվածքներում: Այդպես էր ընթանում ճարտարապետական բազմաթիվ տիպերի զարգացումը նաև նախաքրիստոնեական շրջանում²⁰: Ինչպես գրել է Ն. Յա. Մառը, «Ցանկացած ճարտարապետության ամենագլխավոր տարրի՝ բուն ստեղծագործության համար կարևորագույնն է գեղարվեստական իդեալների ծագման տեղական ակունքը»²¹, և այդ խոսքերի ճշմարտության մեջ կարելի է համոզվել նաև միանավ եկեղեցիների ճարտարապետության օրինակի վրա:

¹ Տե՛ս Ե. Տեր-Սիմասյան, Հայ և ասորաց եկեղեցիների հարաբերությունները // Էջմիածին, 1908, էջ 1-62:

² Տե՛ս J. Lassus. Sanctuaires chrétiens de Syrie Paris, 1947, p. 25, 189:

³ Տե՛ս Ը. Տեր-Գևորգյան, Հայաստանի և Սիրիայի վաղմիջնադարյան ճարտարապետության առնչությունները (միանավ և եռանավ բազիլիկաների օրինակով), Երևան, 2000, էջ 35:

⁴ Բացառությամբ կրկին Պաճլարի և Թովսի եկեղեցիների, ինչ վերակառուցման հետևանք է:

⁵ Տե՛ս А. Л. Яковсон. Очерк истории зодчества Армении V—XVII веков. М.—Л., 1950, с. 10:

⁶ Տե՛ս Ե. Տեր-Սիմասյան, Նշվ. աճս., էջ 111-116:

⁷ Մ. Հասարթյան, Հայ-բյուզանդական ճարտարապետական առնչությունները (միանավ բազիլիկաների օրինակով) // Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1993, № 1-2, էջ 120:

⁸ Տե՛ս Л. Г. Ишханов. Новые памятники архитектуры Кавказской Албании // Краткие сообщения Института археологии АН СССР, вып. 113, М., 1968, с. 59-66:

⁹ Տե՛ս Р. М. Баидов. Раннесредневековое городище Судагылан (Минтечаур) // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института материальной культуры АН СССР, вып. 54, М., 1954, с. 127-139:

¹⁰ Տե՛ս А. Л. Яковсон. Архитектурные связи Кавказской Албании и Армении // Историко-филологический журнал, 1977, № 1:

¹¹ Արխագական հուշարձանները ներկայացվում են՝ Л. Г. Хрушкова. Цандрипш. Сухуми, 1985 զրքով:

¹² Նույն տեղում, էջ 76:

¹³ В. В. Беридзе. Грузинская архитектура раннехристианского времени (IV—VII вв.). Тбилиси, 1974, с. 15.

¹⁴ Տե՛ս Н. Г. Чубинашвили. Архитектура Кахетии. Тбилиси, 1959, с. 38:

¹⁵ Н. Чубинашвили. Шашианис Самеда // IV международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983.

¹⁶ Н. Г. Чубинашвили. Архитектура Кахетии, с. 45.

¹⁷ Г. Н. Чубинашвили. Архитектура Грузии // Всеобщая история архитектуры, т. 3, Л.—М., 1966, с. 324.

¹⁸ Н. Г. Чубинашвили. Архитектура Кахетии, с. 153, 155, 159.

¹⁹ Տէն Մ. Մ. *Ասրայան*. Раннесредневековые зальные церкви с обходом Грузии и Армении // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983:

²⁰ Տէն Ա Ա *Սահինյան*, Հուսանի բազիլիկայի ճարտարապետությունը, Երևան, 1955:

²¹ *Н. Я. Март*. Ани. Ереван, 1939, с. 238.

ԳԱՐԵԳԻՆ ԲՈԹԱՆԶՅԱՆ

ՊԼԵՆԵՐԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՍԵՋ

Այս պես բե այն պես՝ իմպրեսիոնիզմն օգնել է բողոքին...
Մ. Սարյան

Հայ կերպարվեստի համար XIX դարի երկրորդ կեսը և XX դարի սկիզբը նշանակալի է որպես համանկրողական գեղարվեստական ընթացքին երկարատև ընդհատումից հետո վերամիավորվելու և ազգային նոր գեղանկարչական դպրոցի ձևավորման ժամանակաշրջան: Նշված ժամանակահատվածը արևմտյան կերպարվեստի պատմության համար նշանավորվում է նորարարություններով, ինչպես և դրանց հետագա զարգացումով ու ճյուղավորումով: Այս շարքում կենտրոնական դիրք է զբաղեցնում Վերածննդից հետո աննախադեպ, բնույթով հեղափոխական՝ իմպրեսիոնիստների գեղարվեստական ստեղծագործությունը:

Այդ ժամանակաշրջանում մի շարք հայ նկարիչներ ևս - դարձան եվրոպական գեղարվեստական նվաճումները յուրացնող և ակտիվ մշակողներ ի դեմս մի խումբ տաղանդավոր ներկայացուցիչների՝ Մարյանի, Թադևոսյանի, Սուրենյանցի, Գայ-Ֆեջյանի, Կոջոյանի և այլոց ստեղծագործական աշխատանքի:

Այդ նկարիչների թվին կարելի է դասել նաև հայ կերպարվեստի դասական Փանոս Թերլեմեզյանին, որը թեև դանդաղ ու զգուշորեն, բայց անընդմեջ հարստացնում ու քարմացնում էր իր գեղանկարչական արտահայտչալեզուն նոր արժանիքներով՝ մասնավորապես իմպրեսիոնիզմի նվաճումներով: Կատարողական բարձր վարպետությունը և բարեխղճությունը, աշխարհայացքային ըմբռնումների հստակությունը ու լավատեսական եռանդը բնորոշում են մեր այս վարպետի ստեղծագործությունը,

որն է՛լ ավելի արժեքավոր ու գնահատելի է դառնում, երբ հաշվի ենք առնում նկարչի բարդ ճակատագիրը և ի հեծուկս դրան ինքնակատարելագործման ու ինքնագարգացման նրա մշտական ձգտումը:

Հաճախ հայրենի հողի վրա ծանր պայմանների ու կրթություն ստանալու հնարավորություն չունենալու պատճառով, հայ երիտասարդներից շատերը ուսումը և մասնագիտացումը ձեռք էին բերում հայրենիքից դուրս: Վաճառում սկզբնական կրթություն ստանալով, այնուհետև Թիֆլիսում, իսկ հետո էլ Պետերբուրգում կարճատև ուսանելով, Թերլեմեզյանին, բարդությունների, դժվարությունների ու գրեթե արկածային փորձությունների միջով անցնելով հաջողվում է զալ Փարիզ: Այնտեղ 1899-ից մինչև 1904-ը երիտասարդ Թերլեմեզյանը շարունակում և ավարտում է իր դեռևս Պետերբուրգում ընդհատված մասնագիտական կրթությունը:

Զնայած դա այն դարաշրջանն էր, երբ իմպրեսիոնիզմն արդեն ընդունվել էր արվեստի պաշտոնական շրջաններում, այնուամենայնիվ Փարիզի Ժյուլիենի ակադեմիայում, որտեղ սովորում էր Թերլեմեզյանը՝ ուսուցիչներ Ժան-Պոլ Լորանսի և Բեն-ժամեն Կոնստանի ղեկավարությամբ, ուսուցումը կատարվում էր ակադեմիական դասական ավանդույթներով: Ու թեև Թերլեմեզյանի սկզբնական երկերը բացահայտորեն չեն մատնանշում նրա հետագա գործերում իմպրեսիոնիզմի՝ նոր ժամանակաշրջանի այդ հեղափոխական ու սեփական արվեստը վերափոխող գեղարվեստական ուղղության հայտնվելը, այնուամենայնիվ, այդ վաղ աշխատանքները այն կարծիքն են ձևավորում, որ երիտասարդ հայ նկարիչը ուսման տարիների հենց սկզբից օժտված էր շրջապատող աշխարհը սևեռում ուսումնասիրելու ձգտումով:

Ասվածի փայլուն օրինակ կարող է ծառայել «Աշխատավորուհին ջրհորի մոտ. Բրետան» (1900, նկ. 33) բնանկարը, որում ակնհայտ է երիտասարդ գեղանկարչի ուշադրությունը դեպի ա-

ռարկայական ճշգրիտ վերարտադրությունը և պրոֆեսիոնալ հմտությունների խոր տիրապետումը: Չնայած դետալային պատկերմանը, նկարն օժտված է տոնային և կառուցվածքային ամբողջականությամբ: Իր «Քանգարանային» շագանակագույն կոլորիտով այն շատ ավելի մոտ է իմպրեսիոնիստ նկարիչներին նախորդած սերնդի, մասնավորապես, Բարբիզոնի դպրոցի վարպետների գեղանկարչությանը: Այդուհանդերձ, կտավն աչքի է ընկնում դիտողական թարմությամբ և անմիջականությամբ:

Նույն շրջանից մեզ է հասել մի բնանկար՝ Բրետանի ծովախորշը և առափնյա տները պատկերող տեսարանով: Չնայած սա էլ է կատարված այսպես կոչված «քանգարանային» մուգ տոներով և նույնպես հիշեցնում է բարբիզոնցիների գեղանկարչությունը, այնուհանդերձ այս երկու աշխատանքներն էլ վկայում են Թերլեմեզյանի որոշակի հետաքրքրությունը դեպի լույսը. առաջինում՝ լույս ու ստվերի հակադրություններով, իսկ երկրորդում՝ ջրի վրա լույսի վառ արտացոլքի և վերջինի լուսընդդեմ (կոնտրաստ) բնույթով:

Ավարտելով Ժյուլիենի ակադեմիան, Թերլեմեզյանը մի որոշ ժամանակով հայրենիք է վերադառնում, շարունակելով անընդմեջ ստեղծագործել: Սակայն 1908-ին նա կրկին մեկնում է Փարիզ, նպատակ ունենալով ծանոթանալ գեղարվեստական նոր ուղղություններին:

Ինչպես սովորելու տարիներին, այնպես էլ հիմա Թերլեմեզյանը մնում է ամուր կանգնած ռեալիստական գեղանկարչության հիմունքների վրա (ինչպես, ի դեպ, Ե. Թադևոսյանը, Փարիզ կատարած իր ոտկոթության ժամանակ չազդվեց գեղարվեստական հոսանքներից և ոչ մեկից), մինչդեռ գիտենք, թե որքան բուռն էր 1900-ականներին Փարիզում ընթանում բազմաթիվ գեղարվեստական նոր ուղղությունների հերթագայությունը: Այնուամենայնիվ մենք կտեսնենք, որ Թերլեմեզյանն աստիճանաբար

կյուրացնի իմպրեսիոնիզմի դասերից շատերը, դրանք չափավոր կիրառելով իր ստեղծագործությունների մեջ:

Փարիզում անցկացրած տարիներին նկարված «Բանվորական թաղամասը գիշերով» (1910) նկարը ասվածի վառ ասպնդույցն է: Անհնարին կլինե՞ր այսպիսի կտավ ստեղծել առանց իմպրեսիոնիզմի գեղանկարչությունից «դասեր» քաղելու:

Լուսնի լույսով լուսավորված այս տեսարանում կարևորը Թերլենեզյանի տեսադաշտում ո՛չ այնքան առարկայական պատկերումն է, որքան լույսի՝ կերպար ստեղծող բնույթը: Լուսնի սառը լույսի և արհեստական լույսերի տաք կոլորիտի հակադրման միջոցով է ստեղծվում գիշերային այս պատկերի գեղարվեստական բովանդակությունը: Սա խոսում է իմպրեսիոնիզմի հետ անմիջական կապի մասին: Իր հերթին, կոմպոզիցիայի որոշ դրվագայնությունը, որում պատկերը տրված է անմիջական տեսողական կտրվածքով (կարծես ազատ հայացքով դիտված), առանց նկարի ավանդական կառուցման այսպես կոչված կոլիսների, և՛ մատնացույց է այդ կապի: Համեմատաբար ազատ գեղանկարչական մոտեցումը, առարկայական ձևերի ավելի բնդհանրացված վերարտադրությունը, ինչպես նաև գունային մեկնաբանման ազատությունը, որն այստեղ շատ ավելի է համաձայնեցված լույս-գույն փոխազդեցությանը, թույլ են տալիս եզրակացնել, որ Թերլենեզյանն այս կտավը ստեղծելիս արդեն ուներ իմպրեսիոնիզմի գեղանկարչական «գինասպաշարից» կուտակած անհրաժեշտ գիտելիքներ, առանց որի անհնար կլինե՞ր նման ստեղծագործության հայտնվելը:

Ինչպես տեսանք մինչ այժմ բերված օրինակներից, Թերլենեզյանն առավելապես տարված էր լուսային, քան գունային խնդիրներով (եթե հաշվի չառնենք այս վերջին՝ «Բանվորական թաղամասը գիշերով» աշխատանքը): Սա բավականաչափ լավ է երևում «Կոմիտաս» (1913) կտավում: Այստեղ գունային նկարագիրը շատ ավելի փաստագրական է, քան լույսի դերը, որը նկարի

Հի կողմից ավելի ակտիվ միջամտությամբ է մեկնաբանված և համեմատաբար ազատ է օգտագործված: Օրինակ՝ երաժշտի սև հագուստի ներքևի մասի ծալքերի վրա լույս ու ստվերի հակադրությունները փափկեցված են: Ընդհանրապես լույսն այս նկարում ստեղծում է որոշակի կերպար և տրամադրություն, երազկոտ կենտրոնացված անդորրի զգացում:

Թերլենզյանի ամենահաջող բնանկարներից հարկ է նշել «Լանա լիճը և Սիփան սարը Կտուց կղզուց» (1915, նկ. 34) հայտնի կտավը, որտեղ արտահայտված են պլեներային գեղանկարչությանը բնորոշ շատ գծեր: Այս նկարի հմայքի գլխավոր գրավականն է բնության գեղեցիկ տեսարանը և ըստ կոմպոզիցիայի արտահայտիչ մոտիվի ճշմարտացի պատկերումը, որին շատ առումներով նպաստում է լուսաօղային գործոնի համոզիչ վերարտադրությունը, ինչը, բնականաբար, պայմանավորված է իմպրեսիոնիստների բնանկարչական աշխատելաեղանակի լավ իմացությամբ: Միևնույն ժամանակ Թերլենզյանը պահպանում է իմպրեսիոնիստների վաղ շրջանի կամ նրանց նախորդած նկարիչների արվեստի շատ առանձնահատկությունները, մասնավորապես, արտացոլվող մոտիվի նյութական համոզչությունը, ինչպես և ընտրված բնապատկերի կառուցվածքի «նկարային» բնույթը: Նաև նշենք վարպետորեն ընտրված բաժանումների հարաբերակցությունները, օրինակ՝ լճի հորիզոնական գիծը, Սիփան սարի գագաթի հմուտ տեղադրումը, ինչպես և նկարի հարթությամբ անցնող քաղաքաբնակի միջնագիծը ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ իր հավասարակշռող դերով:

Գունային առումով պլեներիզմն արտահայտվում է կոլորիտի ամբողջականությամբ, որը կառուցված է կապտաերկնագույն և արծաթյա երանգների համադրություններով, այսինքն՝ այն տոնայնությամբ, որը բնորոշ է պլեներային մոտիվների մեծամասնությանը: Պլեներային ոգով է լուծված նաև սարի զանգ-

վածն իր ձյունապատ զագաթով, լուսաօդային մշուշով պարտիված, բեն նյութական հավաստիությունը հստակ պահպանող:

Թերլենեզյանի այս ստեղծագործությունը ոչ միայն վկայում է պլեներային խնդիրների իմացությունը, այլև ցույց տալիս, թե ինչպես է նկարիչը, յուրացնելով իմպրեսիոնիզմի վարպետների գեղարվեստական նվաճումները, օգտագործում դրանցից միայն այն, ինչ մոտ է իր գեղագիտական ճաշակին և պատկերացումներին:

«Միփան սարը Կտուց կղզուց» կտավը, որը նկարվել է 1915-ին արված էտյուդից, ցավոք այդ շրջանից մեզ հասած սակավաթիվ նմուշներից է, քանի որ Վանի գաղթի ժամանակ (ի դեպ, որի ինքնապաշտպանական կռիվների ակտիվ մասնակիցներից ու կազմակերպիչներից էր Թերլենեզյանը) սրանք հիմնականում կորստի են մատնվել:

Պլեներային գեղանկարչության ևս մի օրինակ է «Հին Թիֆլիսը մայրամուտին» (1916) նկարը, որտեղ կերպարի հեքիաթային, բանաստեղծական տպավորությունը ստացվել է լույսի միջոցով: Ինչպես երևում է, այստեղ նա մասամբ ձեռքազատվել է «թանգարանային» մուգ տոներից, պահպանելով, սակայն, ավանդական գեղանկարչությանը հատուկ նյութական հավաստիությունը և պայմանական կառուցվածքը:

Իր բնութագրով այս նկարին շատ մոտ է «Սևան» (1917, նկ. 35) բնանկարը, որը ջրի վրայի լույսի արտացոլքով ինչ-որ չափով հիշեցնում է Բրետանի բնանկարը (1900), սակայն Սևանի բնանկարում արդեն պարզ երևում են Թերլենեզյանի գեղանկարչությունը թարմացնող նոր հովերը, որոնք արտահայտված են ներկապնակի ընդհանուր լուսավորվածությամբ և լուսաօդային շղարշով:

1920–1921 թվականներին Թերլենեզյանը, շրջազայելով Արևմտյան Եվրոպայով, կատարում է մեծ թվով բնանկարներ, ո-

րոնցից են «Բրետանի ափերը. Ժայռեր» և «Լա-Մանշի ափերը» (նկ. 36):

Կտավներից առաջինը ցուցադրում է նկարչի աշխատելանդանակի փոփոխությունը դեպի բնության առավել ընդհանրացված կերպավորում և ներկապնակի պայծառացում:

Հաջորդ՝ Լա-Մանշի տեսարանը հետաքրքիր է կոմպոզիցիայով և ջրի վրա լույսի արտացոլքով, սակայն գույնով՝ փոքրինչ «ծանր» ու «անթափանց»: Ամեն դեպքում երկու բնանկարներն էլ վկայում են Թերլեմեզյանի արվեստում իմպրեսիոնիզմի չափավոր ազդեցության մասին:

1923–1928 թվականներին Թերլեմեզյանն ապրում է ԱՄՆ-ում, և այդ տարիներին են վերաբերում «Նիագարայի ջրվեժը» (1923) և «Ֆրեզնոյի հասարակական այգին» (1926) հրաշալի բնապատկերները: Այս նկարները հայ գեղանկարչության բարձրարժեք նմուշներից են, հենց տեղում նկարված, որպես բնության տեսարանի անմիջական վերարտադրություններ և իսկական ստեղծագործական մոտեցման օրինակ:

Նշված գործերը որոշ նմանություն ունեն քե՛ւ Առաքելյանի, թե՛ Թադևոսյանի բնանկարչական էտյուդներին, սակայն փոքրինչ զիջելով վերջիններին գեղանկարչության ամբողջականությանը մթնոլորտային շղարշի միավորող ներդաշնակող հատկությամբ:

Այս էտյուդ-նկարները Թերլեմեզյանի կողմից յուրացված, իմպրեսիոնիստական ազատ մտածելակերպի դրսևորումն են:

1923-ին նկարված «Նատյուրմորտ: Ծաղիկներ» ոչ մեծ կտավը ցույց է տալիս, որ Թերլեմեզյանը զգալուն է դեպի գույնը, սակայն այն նրա մոտ առավելապես նկարագրական է, քան բանաստեղծական, ինչը վերաբերում է նաև 1926-ին արված «Նռնեռով նատյուրմորտին»: Բավական համարձակորեն օգտագործված ինտենսիվ կարմիրները խոսում են այն մասին, որ մեր նկարիչը ձգտում է հազեցնել գույնի նկատմամբ իր ունեցած գեղագի-

տական ծարավը: Ամերիկայում ստեղծված այս կտավը Թերլեմեզյանին, հավանաբար, օգնել է հագեցնել նաև հայրենիքի կալուածը՝ Հայաստանը խորհրդանշող պտուղներից կազմված նատյուրմորտի միջոցով:

1928-ին Թերլեմեզյանը վերադառնում է Հայաստան:

Թերլեմեզյանի ավելի ուշ շրջանի աշխատանքներում, որտեղ համեմատաբար մեծ է գեղանկարչական ազատությունը, առավել արտահայտված են իմպրեսիոնիզմից սերող զուտ գեղանկարչական գործոնները: Այսպես՝ «Տաթևի վանքը» (1929, նկ. 37) նկարում լայնորեն կիրառում են գտել պլեներիզմի գծերը: Ճիշտ է, առանձին տեղերում (ասենք՝ կանաչ զանգվածում) գույներն ունեն որոշ միապաղաղություն, սակայն մթնոլորտը, օդային հեռանկարը, նրա ազդեցությունը ձևերի վրա տրված են ճշմարտացիությամբ, իմպրեսիոնիստների «լուսաօդային» գեղանկարչությանն արժանի վարպետությամբ: Մթնոլորտով է պարուրված նաև քարաշեն վանքը, իսկ բնական պլանների հաջորդականությունը պարզորոշ ընկալվում է օդային հեռանկարի միջոցով:

Թերլեմեզյանի ամենապլեներային գործերից է «Հին Երևանը: Չմեռ» (1934) ոչ մեծ կտավը: Թեև այն բավականին զուսպ երանգավորում ունի (գունային նեղ սանդղակով սահմանափակված), այնուամենայնիվ իր ներքին զգացումով արժանի է իսկական նկարչի ստեղծագործ ոգուն, մեզ ներկայացնելով բնությունը խորը ընկալելու Թերլեմեզյանի ունակությունը:

Այս նկարն ինչ-որ չափով հիշեցնում է իմպրեսիոնիստների վաղ շրջանի գործերը՝ մասնավորապես Մոնեի և Սիսլեյի ծմեռային մոտիվները:

Ճիշտ է, Թերլեմեզյանը չունի Առաքելյանի, Թադևոսյանի կամ Աղամյանի գուներանգային բանաստեղծականությունը, այնուամենայնիվ, նրա «արձակը» անկեղծ պատմողական է:

Փանոս Թերլեմեզյանի գեղարվեստական ժառանգությունը հիմնականում բնանկարչական է: Նա առաջին հայ գեղանկար-

ռիչներից է, որը վերաբրտադրել է հայրենի բնության տեսարանները եվրոպական գեղանկարչական նոր պատկերային համակարգի եղանակներով: Իր այդ ավանդը Թերլեմեզյանը կիսում է Գ.Բաշինջաղյանի, Ե. Թադևոսյանի, Վ. Սուրենյանցի, Հ. Շամշինյանի, Ա. Ֆեթիաճյանի և ավագ սերնդի այլ ներկայացուցիչների հետ:

Իմպրեսիոնիզմը իրավացիորեն դիտվում է արևմտաեվրոպական արվեստում ռեալիստական գեղանկարչական գործընթացի վերջնափուլ: Հենց ռեալիզմի ձգտման առումով իր գեղանկարչությունը ավելի համոզիչ դարձնելու նպատակով, Թերլեմեզյանը դիմում է իմպրեսիոնիզմի նվաճումներին: Թերլեմեզյանի գեղանկարչության այս տեսակ կապը իմպրեսիոնիզմի հետ առավել ամբողջականորեն դրսևորվել է նկարչի ուշ շրջանի բնանկարներում, ընդ որում բնանկարչական էություններում: Սակայն, իմպրեսիոնիստների գեղարվեստական մեկնաբանման ավելի ազատ եղանակները, զուտ գեղանկարչական միջոցների հնարավորությունների անկաշկանդ կիրառումով, խորթ են Թերլեմեզյանի ստեղծագործական անհատականությանը և արտահայտչալեզվին: Թերլեմեզյանը ինչպես կյանքում էր իրատես, այնպես էլ իրատես եղավ արվեստում: Թերլեմեզյանը հավատարիմ մնաց իր ընտրած ուղուն, միայն հարստացնելով սեփական արտահայտչական լեզուն:

Ընդհանրացնելով շարադրվածը, կարելի է ասել, որ XIX դարի երկրորդ կեսի ֆրանսիացի նկարիչների նվաճումները չափավոր օգտագործելով՝ Թերլեմեզյանը հնարավորություն ստացավ հարստացնել իր գեղանկարչությունը կերպավորման նոր արժանիքներով՝ համալրելով հայ նկարիչների ստեղծած գեղանկարչական հարուստ «գլինապաշարը» այնպիսի ստեղծագործություններով, որոնք կրում են Թերլեմեզյանի բարի, շիտակ ու առնական ոգու հատկանիշները: Եվ այս ստեղծագործությունների շնորհիվ մեր նկարչի արվեստը ևս դառնում է եվրոպական գե-

ՆԻԿՈԼ ԱՅ ԶՈԹԱՆ ԶՅԱՆ

ԹԱԼԻՆԻ ՄԵԾ ՏԱՃԱՐԻ ԳԼԽԱՎՈՐ ԱԲՍԻԴԻ
ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ԳԾԱՅԻՆ ՎԵՐԱԿԱՌՈՒՅՄԱՆ ՓՈՐՁԸ

Վերջին տասնամյակների նպատակատարած ուսումնասիրությունները ոչ միայն կրկին հաստատեցին միջնադարյան Հայաստանում որմնանկարչության գոյությունը, դեռ ավելին՝ հայտնաբերված փաստերը բացահայտեցին երկրում դրանց լայն տարածումը: Այդ մասին են խոսում որմնանկարների բազմաթիվ հետքերը, որոնք մենք հայտնաբերել ենք վաղ միջնադարյան շրջանի հուշարձանների գերակշռող մասի պատերին: Դրանցից ամենավաղ շրջաններինը թվագրվում են IV դարով, այսինքն՝ երկրում քրիստոնեության ընդունմանը հաջորդող ժամանակաշրջանով, երբ սկսվեց նոր կրոնի առաջին պաշտամունքային կառույցների ակտիվ շինարարությունը: Այդ վաղ ժամանակաշրջանի որմնանկարներից մեզ հասած փաստացի նյութը չափազանց դրվագային է և հուշարձանների մեծամասնության մեջ այն պահպանվել է որմնանկարչական ենթաշերտի վրա գունային բծերի հետքերի տեսքով: Միևնույն ժամանակ մինչև մեր օրերն են հասել որմնանկարների հրաշքով պահպանված մի շարք դրվագներ, պատկերազարդման հետքերով, որոնք թույլ են տալիս «ընթերցել» այս կամ այն տեսարանների սյուժեները, ինչպես օրինակ VII դարի մի շարք հուշարձաններում: Այդ դրվագները որպես կանոն պահպանվել են եկեղեցիների արսիդների տարածքում՝ արտաքին ազդեցություններից ամենապաշտպանված տեղերում և առանձին դեպքերում թույլ են տալիս նույնիսկ հաստատել պատկերազրական սխեմաների որոշ պահեր, անգամ՝ ոճական առանձնահատկություններ:

Հայաստանում միջնադարյան որմնանկարչության գոյությունը առաջին անգամ հայտնաբերվել և նկարագրվել է XIX դա-

րի վերջում և XX դարի սկզբում մի շարք գիտնականների՝ Ն. Յա. Մառի, Յ. Ստրժիգովսկու, Ն. Սիչևի, Թ. Թորամանյանի, Գ. Հովսեփյանի կողմից։ Այդ որմնանկարներից շատերը (որոնց մի մասը, հատկապես Արևմտյան Հայաստանում, այժմ կորստի է մատնված) մեզ են հասել Ն. Սիչովի, Ա. Վրույրի և Գ. Հովսեփյանի լուսանկարների, ինչպես նաև Ե. Թադևոսյանի, Գորդենկի, Ֆեթվաճյանի և Թարյանի ընդօրինակումների միջոցով։

Այս նյութը, ինչպես և առանձին որմնանկարների նկարագրությունը, հիշատակված գիտնականների նշումներում կարևոր փաստաթղթեր հանդիսանալով հայկական որմնանկարչության հետագա ուսումնասիրության համար, իրենից ներկայացնում էր զուտ փաստագրական գրանցումներ, լավագույն դեպքում՝ հուշարձանների նկարագրություններ։

Հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության լիարժեք, խորը և բազմակողմանի ուսումնասիրությունը սկսվեց XX դարի 30-ական թվականների կեսերին, կապված միջնադարյան ռուս, իսկ հետագայում էլ հայ արվեստի ականավոր հետազոտող Լ. Ա. Դուրնովոյի անվան հետ, որը 1934-ին Ռ. Գ. Դրամբյանի կողմից հրավիրվել էր Երևան՝ հայկական միջնադարյան գեղանկարչության հուշարձանների ուսումնասիրության և կրկնօրինակման համար։

Լ. Դուրնովոյի երկարամյա և անձնվեր աշխատանքի արդյունքը, որը շրջել էր Խորհրդային Հայաստանի, ինչպես և Արցախի գրեթե բոլոր հուշարձանները, ընդհանրացնող աշխատություններն էին հայ արվեստի և մասնավորապես մոնումենտալ գեղանկարչության մասին¹։

Հայկական որմնանկարչության հետագա ուսումնասիրության համար բացառիկ դեր խաղացին նաև Լ. Ա. Դուրնովոյի աթոռ կրկնօրինակումները, որոնց նշանակությունը այսօր էլ ավելի կարևոր է, քանի որ վերարտադրված որմնանկարներից շատերը այժմ, մասնակիորեն կամ լիովին, կորստի են մատնված։

Որմնանկարչության ուսումնասիրության կարևոր ևս մի գիտական եղանակ է Լ. Դուրնովոյի կողմից ներմուծվել մոնումենտալ գեղանկարչությանը վերաբերող հայկական գիտության մեջ: Դա բեկորներով պահպանված որմնանկարների վերականգնման փորձն է: Զրիստոնեական արվեստի պատմության բնագավառում ընդարձակ գիտելիքները, գեղանկարչի սուր և ճշգրիտ բնագղը թույլ տվեցին նրան մեծ հավաստիությամբ վերականգնել մի շարք հուշարձանների մասամբ կորստյան մատնված որմնանկարներ: (Այսպես, նրա կողմից վերականգնվել են Տաթևի տաճարի արևմտյան ու հյուսիսային պատերի տեսարանների դրվագները և Արուճի մայր եկեղեցու աբսիդի օրնամենտալ ֆրիզը):

Հայաստանի մոնումենտալ գեղանկարչության ուսումնասիրության այս ուղղությունը շարունակվեց նաև մեր կողմից: Փորձ արվեց Արուճի մայր տաճարի աբսիդի որմնանկարի գծային վերակառուցման, որի արդյունքները հրապարակվեցին Հայաստանի վաղ միջնադարյան գեղանկարչությանը նվիրված զրբում²:

Սույն հետազոտությունը նվիրված է Հայաստանի VII դարի մոնումենտալ գեղանկարչության և՛ս մի նշանակալի հուշարձանի՝ Թալինի մեծ տաճարի գծային վերակառուցմանը, որը ժամանակին ամբողջովին ծածկված էր որմնանկարներով, իսկ այսօր պահպանված է հիմնականում աբսիդի տարածքում:

Թալինի մեծ տաճարը VII դարից մեզ հասած հայկական պաշտամունքային կառույցների շարքում ամենախոշորներից է: Ժամանակին տաճարի ընդածակ սրահը ծածկող որմնանկարից ալժմ պահպանվել են գլխավոր աբսիդի որմնանկարների լույսն ածողները և տաճարի տարբեր մասերում գունային շերտով կրային ենթաշերտի հետքերը:

Բեմահարթակի հարավային պատի վրա պահպանվել է Մուսք Երուսաղեմ տեսարանի ուրվագիծ հատվածը, իսկ

արևմտյան սյան հարավային մասում՝ հեծյալի մարմինը կարմիր ձիու վրա: Հարավային արսիդի մուտքի վերևում տեսանելի են սրբերի պատկերների մնացորդները և նախկին պատկերների անորոշ ուրվագծերը:

Համեմատաբար խոշոր դրվագներով են պահպանվել գլխավոր արսիդի որմնանկարները (նկ. 38): Անցյալ դարի 30-50-ական թվականներին Լ. Դուրնովոն, Թալինի որմնանկարները ուսումնասիրելիս (ըստ VII դարի մեկ այլ՝ Լմբատի եկեղեցու որմնանկարների նմանության), նկարագրել է արսիդի հիմնական կոմպոզիցիան՝ Քրիստոսը փառքի մեջ, հրեղեն ֆոնի վրա, երկնային ուժերով շրջապատված³, և ենթադրել է քառակերպերի առկայությունը: Սակայն, 1970-ական թվականներին որմնանկարների մաքրումը պահպանված կտորներն առավել տեսանելի դարձնելով, թույլ տվեց մեզ ճշգրտել արսիդային կոմպոզիցիայի պատկերագրական սխեման: Պարզվեց, որ այստեղ պատկերված էր ոչ թե Քրիստոսը փառքի մեջ, այլ Թափուր գահը (Էթիմասիան), վիթխարի փառապսակի մեջ ներգծված՝ վեցանկյուն աստղերով նկարագարդված, Տիրոջ գահը, որի վրա դրված է բացված գիրքը (Ավետարանը), որն էլ չէր նկատվել մինչև մաքրելը: Այս ճշգրտումը մենք հրապարակել էինք Հայաստանի վաղ քրիստոնեական գեղանկարչությանը նվիրված մենագրության մեջ⁴:

Հաղթական կամարի կիսաշրջանը նկարագարված է սրբերի կիսանդրիներով, որոնք տրված են շրջանաձև մեդալիոնների մեջ, իսկ վերջինները շրջապատված են զարդանախշ լայն երիզով. նույնանման մեդալիոններով կազմված ֆրիզը բոլորապատում է խորանի ներքևի մասը: Խորանի տակ գտնվում են տասներկու առաքյալների պատկերների մնացորդները:

Պատկերագարդման բաղադրիչ տարրերի նման կորստով հանդերձ, այն, ինչը մնացել է որմնանկարից, այդուհանդերձ, հնարավորություն տվեց բավարար հավաստիությամբ իրական-

նացնել կոմպոզիցիոն սխեմայի ընդհանուր վերականգնումը (նկ. 39): Դրան նպաստեցին մի շարք պահեր: Առաջին հերթին այն, որ արսիդային կոմպոզիցիան ըստ սահմանման ձգտում է սիմետրիայի: Այդ պատճառով պատկերի մի մասում պահպանված կտորները (տվյալ դեպքում ավելի լավ է պահպանվել պատկերի աջ կողմը) կարելի է առանց տատանման կրկնել մյուս կողմում:

Թալինի որմնանկարում, ըստ իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքի, այդ սիմետրիան գրեթե հայելային է: Այն ակնհայտ դարձավ մեր կողմից գահի վրա ավետարանի բացված գրքի վերականգնման ժամանակ, քանի որ այդ դրվագի պատկերման տրամաբանությունը մեզ հուշեց, որ գրքի բացվածքի կենտրոնը պետք է համընկնեք զլխավոր խորանի ուղղաձիգ առանցքի հետ, իսկ գրքի ձախ և աջ կողմերը պետք է լուծվեին սիմետրիկ կրկնությամբ համաձայն:

Հայելային կրկնության միևնույն սկզբունքը մեզ հնարավորություն տվեց նաև վերականգնել փառապսակի կորստյան մատնված ձախ մասը, ինչպես և ընդհանուր կառուցվածքի մյուս բաժանումները, ինչին նպաստեցին կառուցվածքի հիմնական տարրերի միջև բաժանիչ գծերի մնացորդները:

Դժվարություն չներկայացրեց նաև փառապսակի ջնջված վեցանկյուն աստղերի վերականգնումը, շնորհիվ մեզ հասած, գահի երկու կողմերում մի շարք պահպանված կտորների և դրանց ռիթմիկ հերթագայման որոշակիության:

Համեմատաբար ավելի բարդ եղավ քառակերպերի ձևերի և տեղակայման վերականգնումը, քանի որ աչքերի օվալներով թևերի միայն աննշան մասն էր պահպանվել: Այստեղ մենք օգտագործել ենք Լմբատի որմնանկարի քառակերպերի համեմատաբար լավ պահպանված պատկերները՝ դրանք հարմարեցնելով փառապսակի այն հատվածին, որտեղ և դրանք պետք է տեղակայված լինեին ըստ պահպանված բեկորների, այսինքն՝ փառապսակի բաժանիչ գծերի և հաղթական կամարի ներքևի գո-

տու, ինչպես և հաղթական կամարի մակերևույթին հավասար բարձրության վրա գտնվող և արսիղը խորանից անջատող՝ հորիզոնական երիզի միջև ընկած հատվածում:

Պահպանված բեկորներով հաջողվեց վերականգնել նաև ներքևի հորիզոնական նախշազարդ գոտին, այն կազմող շրջանների չափերը և քանակը:

Համեմատաբար թեթև խնդիր հանդիսացավ առաքյալների շարքի վերականգնումը. չնայած մեծ կորուստներին, պահպանված գծանկարի միջոցով հաջողվեց վերակառուցել ձևերի ընդհանուր նկարագիրը, ֆիգուրների (ցավոք, մինչև գոտկատեղ) տեղադրումը և խմբավորումը:

Վերակառուցման ժամանակ մենք գիտակցաբար չենք վերականգնել մանր դետալների գծանկարները, ինչպիսիք են զարդանախշի առանձին մոտիվները, որոնք թվարկում էր Լ. Ա. Դուլնովոն, քանի որ այժմ դրանք գրեթե վերջնականորեն ջնջվել են:

Հայտնի է, որ գծային վերակառուցման լեզուն իր բնույթով խիստ պայմանական է և, որպես կանոն, նրա խնդիրը գոտ պատկերագրական սխեմայի փաստական վերականգնման մեջ է: Եվ տվյալ վերակառուցումը բացառություն չի հանդիսանում այդ ընդհանուր կանոնից: Սակայն, տվյալ դեպքում վերականգնելով Թալինի մայր տաճարի արսիղի որմնանկարի պատկերագրական սխեման, մենք չօգտագործեցինք պատկերների ավանդական հարթապատկերային «փոման» տարբերակը, այլ փորձեցինք արտահայտել արսիղային կոմպոզիցիայի ծավալատարածական տեսքը՝ ստեղծելով գմբեթի տակ գտնվող դիտորդի ընկալման տպավորությունը:

Իհարկե, այս դեպքում խնդրից դուրս է մնում, մասնավորապես, մոնումենտալ գեղանկարչության էմոցիոնալ ազդեցության այնպիսի մի կարևոր արտահայտչամիջոց, ինչպիսին գույնն է, այսինքն՝ գեղանկարչությունը:

Այնուամենայնիվ, ավարտելով գծային վերակառուցումը, մենք ստացանք ոչ միայն փաստագրական, այլև գեղարվեստական առումով հետաքրքիր արդյունք. մեր առջև հայտնվեց հմտորեն կառուցված և բացառիկ արտահայտիչ կոմպոզիցիա, որը առաջացնում է վեհասքանչ հանդիսավորության և ներքին արտահայտչականության այն ընդհանուր զգացումը, որն այդքան լավ ներդաշնակում է Թալինի մայր տաճարի հոյակերտ սրահին:

¹ Հետագա տարիներին հայ արվեստին ուշադրություն դարձրեց նաև Ս. Տեր-Ներսեսյանը: Սկզբում դա գրական աղբյուրի՝ Վ. Զերբոդի (VII-VIII դարերի հայ հեղինակ, որը վկայում է վաղ միջնադարյան Հայաստանում տաճարային որմնանկարչության մեջ լայնածավալ զարդանկարչական ծրագրերի գոյությունը) տեքստի հրատարակումն էր, հետո՝ Աղթամարի որմնանկարչության մասին մենագրությունը և վերջապես, հայ արվեստին նվիրված գրքում, մոնումենտալ գեղանկարչությանը նվիրված բաժինը:

² Տե՛ս *Н. Котанджян. Цвет в раннесредневековой живописи Армении*. Ереван, 1978, табл. 54:

³ Տե՛ս *А. Дурново. Краткая история древнеармянской живописи*. Ереван, 1957, с. 10:

⁴ Տե՛ս *Н. Котанджян. Указ. соч.*, с. 14:

ИДЕА БАБАЯН

РЕЖИССУРА В НОВОМ ВРЕМЕНИ (XXI в.)

Интеллигенция по Чехову и интеллигенция в Независимой Армении*

«Когда они [наука и искусство] настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему, — они ищут правды и смысла жизни.»

А. П. Чехов

«Вишневый сад» А. П. Чехова в постановке Ваге Шахвердяна в Национальном академическом театре им. Г. Сундукяна открывает новую страницу в новом времени. Для ее верного осмысления и понимания гражданского подвига театра прежде всего обратим внимание на те основные параметры чеховской драматургии, которые, на мой взгляд, привлекли армянского режиссера в период строительства армянского капитализма.

«Нет великого писателя, менее официального, чем Чехов, менее склонного ко лжи, к парадному показу и к подчисткам. Через Чехова последний царь, последние цари могли узнать с величайшей наглядностью, какой страной они управляют на самом деле, какие люди ее населяют, чем заняты, что думают и чего ждут. [...] Царствующим и правящим сочинения Чехова могли бы поведавать, что их правление и царствование, вместе со всем издавна заведенным порядком жизни, идут к концу. Чехов — поэт конца. [...] Но литература конца — первое, первичное, что можно ощутить, читая Чехова»¹.

Есть еще и другие свойства, основополагающие в творчестве Чехова.

* По настоянию автора стиль статьи сохранен в неизменности (рег.).

Так, с Чеховым впервые на арену мировой литературы вошли его главные герои — «нетипические лица», лишенные тени исключительности, интеллигенты. Это люди особого склада, их истинное призвание в поисках правды и смысла жизни. Духовная жизнь бесконечно раздвигает перед ними горизонты и поднимает их над ситуациями обыденного — над временем их жизни².

К тому же «приверженность чеховских героев высшим целям бытия, страстным поискам смысла жизни, во имя которых отодвигается на второй план борьба за некие практические интересы, можно назвать интеллигентской чертой или — что, впрочем, одно и то же — гамлетизмом»³.

Более того, «герои Чехова — наследники шекспировского Гамлета, первого в мировой драме, для кого решение вечных проклятых вопросов о смысле жизни и предназначении человека стало важнее всех других интересов»⁴. Надо иметь в виду, что чеховская концепция Гамлета и гамлетизма может быть выражена во фразе: «Чем культурнее, тем несчастнее»⁵.

И, наконец, на мой взгляд, именно сущность, суть героев, рожденных Чеховым, позволила ему осмыслить реальность во времени. Время стало главным мотивом всей его драматургии, ибо оно было сопряжено с этическими принципами, которых он придерживался всю свою творческую жизнь. В «Вишневом саде», последней пьесе, эти свойства его поэтики крайне обострены и поэтому они обрели особую значимость.

«Эта раскрытость вечности, это ощущение личной причастности к прошлому и будущему человечества, это душевное изящество, выражающееся в способности легко, без натуги подняться над прозаическими интересами и потребностями обыденности, эта всегдашняя готовность, отдаваясь — покорно и расслаблено — будничным впечатлениям и заботам, в то же время быть начеку, в настороженном и

чутком ожидании, эта незаметная постороннему, деликатно скрываемая привычка слушать однообразный шум повседневности вполуха, так, чтобы не пропустить далеких от нее, едва различимых еще призывов и веяний, — все, что порою так плохо понимают в Чехове на Западе, да и у нас тоже, воспринимая как старомодную романтику и риторiku, все это и есть самое главное, то, что, собственно, и придает чеховским героям, этим несчастливым русским интеллигентам с незадавшейся, несложившейся судьбой, такое пленительное обаяние, что возвышает их над ситуациями и временем своей жизни и над многими персонажами мировой драмы нашего века»⁶, полагаю, и последующих веков, если человечество не поглотит себя.

Особо следует отметить, что именно подобная интерпретация мотива времени позволила Чехову стать основателем эпического театра и создать свои крупные драматургические произведения, и в частности «Вишневый сад», в жанре комедии, где он «оттачивал свой реализм до символа», что и определило специфику чеховского импрессионизма.

Примечательно, что на протяжении столетия в сценической истории «театра Чехова», начиная с великого Станиславского, все вышепредставленные художественные идеи драматурга в «Вишневом саду» довелось реализовать двум режиссерам — Вардану Аджемяну (1951) и Жану Луи Барро (1954)⁷.

В свете предложенного материала представляю постановку Ваге Шахвердяна — «Вишневый сад» А. Чехова. На мой взгляд, режиссерская концепция отмечена процессом низвержения идеи высокой духовности⁸, т. е. того идеального начала, без которого любая форма материальной жизни становится бессмысленной, а ее носителями всегда являлась интеллигенция, которая своим служением кристаллизовала общество.

Будучи чутким и современным художником, режиссер обозначает главной задачей спектакля — отстоять право на жизнь армянской интеллигенции в период строительства армянского капитализма. На пресс-конференции по поводу данной постановки В. Шахвердян открыто заявил: «Этого качества люди исчезают» (разумея интеллигенцию — И. Б.)⁹. Подобное трагическое восприятие «Вишневого сада» приводит режиссера к изменению жанра пьесы в сценическом воплощении, в котором, безусловно, содержится значительный комедийный пласт, взаимодействующий, но не низводящий го комедии основные трагические мотивы спектакля. Ибо они, поглощая прошлое, разрушают будущее время и мгновения, сопряженные с вечностью сценических героев и их окружающего мира, т. е. «Вишневого сада».

Данная жанровая трактовка В. Сахновским-Панкеевым считается традиционной, и ее корни ведут к сценическому рождению «Вишневого сада» Станиславским во МХАТе¹⁰. М. Строева разность жанровой трактовки А. Чехова и К. С. Станиславского объясняет разностью их чувства историзма¹¹.

Любопытен тот факт, что историческая эпоха безвременья и политической реакции, шедшая к грозovým годам начала XX века, оставляла художникам возможность разного видения. А через сто лет, накануне XXI века все человечество входит в безысходный экономический, политический и этно-расовый тупик. И этот планетарный кризис упирается в нравственность человеческого фактора и диктует художнику единственное трагическое видение, поэтому у В. Шахвердяна Чехов звучит, как Шекспир.

Современное осмысление «Вишневого сада» В. Шахвердяном — трагедия неосуществленного человека — присуща всем формам общественных формаций и особенно агрессивной индустриальной цивилизации, в которую армянское общество погрузилось механически, вне здравого смысла, не

учитывая свои традиции, психологию, логику, сегодняшние реалии и территорию его обитания.

Реализация режиссерского замысла отмечена новым переводом, осуществленным переводчиком Арменом Оганесяном. Это способствовало введению в перевод динамичности сегодняшнего дня, т. е. ускорения темпо-ритма в жестово-пластическом и интонационно-мимическом выражении актеров.

К сожалению, новое заглавие пьесы «Сад вишни» диссонирует как с авторским осмыслением драмы, так и с режиссерским. На мой взгляд, оно не соответствует значимости чеховской идеи и созданной им художественной конструкции. В противном случае следует полагать, что автор проявил расслабленность в воплощении идеи, бывает и такое, но не с таким оригинальным художником, как А. П. Чехов.

К тому же символика в «Вишневом саде» — не эпизод, она охватывает целиком всю драму и имеет основополагающее значение. Конкретно жизнь и смерть вишневого сада в пьесе подняты как символы даже в заглавие. Ибо они вмещают в себя красоту и жизнь природы и людей, создавших пласт культуры, символизирующий всю Россию.

Итак, современное прочтение «Вишневого сада» нашло не менее современное композиционно-пространственное решение постановки, отличающейся гармонией творчества режиссера, художника (М. Саркисян) и музыкального оформителя (С. Шахвердяна).

Полагаю, что данное композиционное построение отмечено двумя постулатами: новые мысли сами творят свои формы (Леконт де Лиль: «Форма — это естественнейшее выражение мысли». «Целиком подписываюсь!», — писал в своих записях В. Мейерхольд)¹², и новые мысли и новая форма лежат в пьесе А. Чехова. Нужно время, чтобы их обнаружить¹³. Эти наблюдения рождены двумя режиссерами-практиками — В. Мейерхольдом и Г. Товстоноговым.

Посмотрим, как это выглядело на театре.

Все му спектаклю был задан красивый тон. Здесь все было прекрасно.

Все пространство сцены обнимал вишневый сад, точнее, дом Раневской и вишневый сад настолько слились, что, казалось, будто дом, его обитатели растворились в саду. Более того, сад шагнул за пределы условной четвертой стены и распространился на зрительный зал, тем самым превращая зрителей в участников всего событийного ряда спектакля.

Здесь происходит процесс слияния природы и человека, проявляется необходимость их гармоничного сосуществования, ибо это единственный шанс выживания мира и человека.

Созиданию данного пространства способствовали два явления. Первое — сценическое пространство осмысливается как жизненное, т. е. «...жизнь выступает как область моделирующей активности — она создает образцы, которым искусство подражает... формы жизненного поведения определяют поведение сценическое»¹⁴. И второе — «Театр сошел со сцены в жизнь»¹⁵. Разумеется, обе характеристики носят условный характер.

Далее, на сцене в первой части спектакля иллюзию сада создавали высокие и низкие тумбы, тумбочки, похожие на стволы деревьев. Они освещались свечами в подсвечниках, стоящих на них, и создавали впечатление ветвей вишневого сада.

В зрительном же зале майские расцветшие вишневые деревья обнимали территорию от краев авансцены и далее следующие три зрительских ряда. Они воплощались в образах грациозных женских фигур, покрытых с головы до пят белым покрывалом из тюля, обшитым вишневыми листьями. Головка всех женщин-деревьев под покрывалом была украшена венком из вишневых листьев.

Во второй части спектакля иллюзия опавшего сага отмечена октябрьским гнем, т. е. опавшими вишневыми листьями на белых покрывалах из тюля, скинутых на трех зрительских рядах. Поскольку композиция «Вишневого сага» как в пьесе, так и в постановке движется с весны по осени: от радостных встреч к горькой разлуке.

Между тем вишневые деревья — женские фигуры в тех же одеяниях появляются на сцене и не только обыгрывают фон для главных действующих лиц, но и являются сами по себе также главными героями этой постановки.

Представленный эпический мотив смены времен года, вплетаясь в ткань спектакля, помогает интимным и будничным переживаниям всех персонажей обрести надличный характер.

К тому же огушевленность вишневого сага рождает ассоциативный ход мышления, и зритель сталкивается с пантомимой: жестово-пластическим и танцевальным рисунком вишневых деревьев, олицетворенных в образах женских фигур, выражающих любовь, радость, покой, умиротворение, боль, страдание, трепет, волнение, страх, и наконец, гибель, т. е. весь эмоциональный строй событийного ряда постановки. И это находит свой отзвук в божественной музыке П. Винтера, «*Lacrimosa*» и «*Secret Carden*», «*Amathystium*».

Данное композиционно-пространственное решение «Вишневого сага» определило в конечном счете не только структуру, но и художественно-поэтический мир спектакля, который при его обсуждении на пресс-конференции по поводу данного спектакля почему-то назвали символистским.

По-моему, для режиссера Шахвердяна условность была своего рода катализатором жизненной правды, обострявшим его сущность и смысл, а его театральный язык был так же многокрасочен, как и чеховская палитра. Разве может быть оспорен синтетизм его языка?¹⁶

Достаточно вспомнить некоторые размышления

М. Строевой по данному поводу, например, в «Вишневом саде» чеховский импрессионизм усложнен символическим контрпунктом или не к символизму стремился «Вишневый сад», а скорее к новым формам реализма XX века¹⁷.

Полагаю, несомненным достоинством постановки является поэтический дар режиссера, художника и музыкально-го оформителя, создавших поэтику вишневого сада. Здесь жизнь и смерть сада крепко сопряжены с его обитателями, они взаимозависимы и взаимообусловлены, и вследствие этого сценический вишневый сад являет собой идеальное начало в концепции режиссера.

Данное сценическое видение театральных художников в строе чеховского мышления (Раневская: «Без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом»)¹⁸, объяснимо биологической, медицинской и экологической науками и мыслится также в русле христианской идеи, так как Творец создал растительность, т. е. среду обитания человека, а затем его самого.

И, конечно, удачу спектакля во многом определили актеры — единомышленники режиссера, создавшего сплоченный актерский ансамбль. Здесь были известные актеры, малоизвестные и совсем неизвестные.

В данной постановке в интерпретации В. Шахвердяна хозяева сада Раневская — Вардересян В., Гаев — Арушанян Л. были не менее поэтичны и красивы, нежели их сад. Они возмущали в нашу нищую и меркантильную жизнь высокие идеалы человечества на все времена: культуру, человечность, благородство, порядочность и достоинство, так как они являлись необходимыми атрибутами интеллигенции по Чехову.

С первого акта до самого финала спектакля эти идеалы, т. е. идеальное начало в главных героях и поэзия их вишневого сада, сливаясь, звучали как гимн духовности и поэзии человеческой жизни, принужденные уйти в небытие.

Реализация данной этической темы на театре сопровождалась сложными режиссерскими поисками, исследованиями и находками, театральными и внутритеатральными процессами, на мой взгляд, достойными войти как в чехововедение как науку, так и в театроведение.

¹ Н. Я. Берковский. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии. Литература и театр. М., 1969, с. 48 — 49.

² Б. И. Зингерман. Очерки истории драмы. Время в пьесах Чехова. М., 1979, с. 141.

³ Там же, с. 142.

⁴ Там же, с. 145.

⁵ Там же, с. 142.

⁶ Там же, с. 123.

⁷ В. Н. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 2, М., 1954, с. 283.

⁸ Автор имеет в виду искусствоведческую литературу, доступную библиотекам Армении до развала Советской империи, ибо более они не снабжаются извне.

⁹ В данном случае речь идет не о христианской идее, а о культуре и знании, хотя библейские мотивы на только акцентировались режиссером, но и по его воле входили в сопряжение с последними.

¹⁰ См.: В. Сахновский-Панкеев. Драма. Л., 1969, с. 183.

¹¹ См.: М. Н. Строева. Режиссерские искания Станиславского (1898 — 1917). М., 1973, с. 129.

¹² Цит. по: А. Глазков. Театр. М., 1980, с. 322.

¹³ Г. Товстоногов. О профессии режиссера. М., 1967, с. 114.

¹⁴ Ю. Лотман. Театр и театральность в строе культуры XIX века // Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, с. 44.

¹⁵ Г. Матевосян. Из последних выступлений по каналу «Прометевс», 2001 год.

¹⁶ Об этом автором упоминалось в начале статьи.

¹⁷ См.: М. Н. Строева. Указ. соч., с. 130.

¹⁸ См.: А. Чехов. Собр. соч. в 12-и томах, т. 10, М., 1963, с. 642.

СВЕТЛАНА ГУЛЯН

РУБЕН МАМУЛЯН

Начало кинокарьеры

Первыми звуковыми или говорящими фильмами называли по очереди в разных странах и в разное время такие картины, как «Аллилуйя», «Апломсменты», «Атлантик» (все — 1929), «Под крышами Парижа» (1930).

Ни одна из этих картин не может претендовать на абсолютное первенство, но все они, в большей или меньшей степени, были произведениями пионерскими. В каждом из них можно обнаружить те звуковые приемы, которые в дальнейшем станут общими в звуковом кино. И «Апломсменты», и «Аллилуйя», и «Под крышами Парижа» — значительные творческие достижения звукового фильма. Это своего рода маяки, указывающие направление его развития.

Известный французский кинокритик и теоретик кино Марсель Мартен поддерживает гипотезу о том, что кино могло быть звуковым с первых дней своего появления. «Еще на заре кинематографа делались попытки одновременной записи и воспроизведения изображения и звука (Эдисон, Гомон и др.). Если бы исследователи с самого начала получили признание и поддержку, если бы их патенты не были скуплены и заморожены электрическими компаниями („Вестерн электрик" и „АЭГ"), если бы кинопромышленники не ограничивались производством немых фильмов, требовавших значительно меньших затрат капитала, — мы вправе думать, кино создало бы свои шедевры и выработало свою эстетику»¹.

1928 год в истории кино был годом повального банкротства киностудий из-за падения посещаемости кинотеатров. Зрителям надоела беззвучно движущиеся люди на

экране, нагнали титры, которые многие даже не могли читать. Даже в таком шедевре немого кино, как «Страсти Жанны Д'Арк» К. Дрейера, надписи были столь многословны, что зачастую не помещались на экране.

Хотя следует оговориться, что звук в той или иной форме всегда сопровождал кино. Сначала это были пианисты (таперы), которые подбирали мелодии на пианино в течение всего сеанса. Потом пианистов стали заменять целыми оркестрами. Для некоторых дорогих, поставленных с большой пышностью фильмов заказывалась специальная звуковая аранжировка, подготовленная особыми музыкальными отделами. Эту музыку рассылали во все большие кинотеатры, где должна была демонстрироваться картина.

Соперничество между кинотеатрами вело к разрастанию оркестров. Для сенсационных фильмов созывался оркестр, насчитывавший порой более 100 музыкантов. Именно тогда появился «всемогущий» Вурлитцер — огромных размеров орган, который подоспел как раз к концу эры немого кино. Благодаря Вурлитцеру музыкальное сопровождение к фильму можно было варьировать от тихого шопота до грохота сражений. Когда-то кино было только незначительным вставным номером в программе мюзик-холла. Теперь же владельцы кинотеатров, конкурируя друг с другом, заманивали к себе вдобавление к основной кинопрограмме «живых» исполнителей: танцоров, певцов, звезд варьете. Предполагалось, что «всемогущий» Вурлитцер мог сократить и эту статью расходов. За новый инструмент, словно за гигантскую соломинку, хватались гибнущие в междоусобной борьбе владельцы кинотеатров. Угроза разорения нависла не только над владельцами маленьких киностудий и кинотеатров. Так, в 1925 году перед крахом банкротства оказалась и крупнейшая американская фирма «Уорнер бразерс» (ее владельцами были братья Уорнер — Гарри, Джек, Сэм и Альберт). Когда Сэм и Джек Уорнеры увидели в лаборатории Бэлла пробные кадры

звукового кино, они поняли, что, возможно, их спасет. Диалоги их не заинтересовали, но музыка привела в восторг. Фирма «Уорнер» приобрела звуковой патент «Витафон» с системой записи на граммофонные пластинки, хотя уже существовала и была доступна система записи на пленку. Просто лицензия на записи на пластинки стоила дешевле.

6 августа 1926 года состоялась премьера фильма «Дон Жуан» фирмы «Уорнер», на которую прибыл весь Нью-Йорк и многочисленные деятели Голливуда. Премьера эта превратилась в триумф. И все же это был немой фильм, снабженный звуковым сопровождением, записанным на граммофонную пластинку. Перед фильмом выступил президент Ассоциации продюсеров и прокатчиков (МППДА) Уильям Хейс. Каждое из 325 слов, произнесенных им с экрана, звучало отчетливо. Воодушевленные успехом, Уорнеры в 1927 году выпустили созданный тем же способом фильм «Старый Сан-Франциско». Это опять была немая картина с музыкальной иллюстрацией, записанной на грампластинки и синхронизированной с изображением.

После «Дон Жуана» и «Старого Сан-Франциско» братья Уорнер выпустили фильм, который окончательно определил успешное развитие звукового кино. Период экспериментов кончился. Появился новый вид кинозрелища, пользовавшийся неожиданно огромным успехом. Это был фильм «Певец джаза», который и вошел в историю кино как первый звуковой фильм. В его основу было положено ревю короля Бродвея, звезды мюзик-холла, исполнителя негритянских песен, белого певца Эла Джолсола. Джолсол пользовался огромным успехом не только в Нью-Йорке, но и во всех городах Америки, где он гастролировал. Его успех в немалой степени предопределил и успех фильма «Певец джаза». Этот фильм завоевал популярность сразу, затмив все немые шедевры. Он открыл новые горизонты, явил публике тайну человеческого голоса, выводя на экран звучащее слово. Доход от проката

фильма составил 3,5 млн. долларов. Но и этот доход был вскоре превзойден доходом от постановки нового фильма «Уорнер бразерс» «Поющий глупец» с тем же Олом Джолсом в главной роли. Доход этого фильма составил 5 млн. долларов.

Естественно, что вскоре все производящие кинофильмы студии стали поспешно приобретать звукозаписывающие аппараты. Началось массовое наступление звукового кино. Очень скоро кинопромышленность, сделав скачок вперед, работала и усовершенствовала метод, который быстро вытеснил диск-запись звука на запись на кинопленку, преимущества которой были очевидны. Звук стал записываться в виде узкой непрерывной дорожки, напечатанной на одну пленку вместе с изображением и воспроизводимой одним и тем же аппаратом. Изображение и звук, совмещенные на одной пленке, обеспечивали синхронность, которую уже невозможно было нарушить. Она оставалась навсегда.

Публика, восхищенная самим фактом звучащего экрана, приходила в восторг от воспроизведения всевозможных шорохов, шумов и грохота. Киностудии стали в массовом масштабе переделывать в фильмы театральные постановки, оперетки, ревю. Наконец-то зритель мог собственными ушами услышать звон разбивающегося стакана, и это забавляло не меньше, чем зрелище мчащегося паровоза в кинематографических фильмах братьев Люмьеров. Экраны заполнили всевозможные дешевые комедии, музыкальные фильмы с участием певцов и певичек.

В своей «Истории киноискусства» интересные данные приводит известный историк кино Жорж Садуль². Он пишет, что американская кинопромышленность в 1928 году выпустила приблизительно 850 фильмов, из которых лишь 8 имеют художественную ценность и достойны быть сохранены для потомства. Жалкий итог — всего 1%! В 1932 году,

когда звуковое кино стало развиваться повсеместно, соотношение оставалось примерно таким же — 8 из 500.

Но первые восторги утихли и выяснилось, что реально-го звука для кинематографа мало. Зрители очень скоро пресытились звуковыми эффектами — плеском воды и твяканьем щенка. Оказалось, что мир натуральных звуков значительно беднее, чем мир образов, создаваемых немым кино. Кинопроизводители стали понимать, что следует обратиться к звукам организованным, к человеческой речи, к диалогам. Вновь появившийся рынок звуковых фильмов создал крайне необходимую нужду не только в переоборудовании «под звук» всей киноиндустрии в техническом плане, но также и в обеспечении грамотическим материалом, которому теперь нужно было «разговаривать». Возникла крайняя необходимость в сценариях, которые были бы основаны на диалогах, и в актерах, которые играли бы эти говорящие сценарии. Так как большинство режиссеров, прежде снимавших немые картины, были не готовы вдохнуть жизнь в диалоговые сценарии, то поэтому стали приглашаться репетиторы — специалисты по диалогам, которые должны были проводить работу с актерами. Компании, производящие кинопродукцию, обратили свои взоры к театру, к Бродвею, чтобы тот помог бы снабдить их необходимыми качествами и персоналом, что создало бы условия для перехода от немых к звуковым фильмам.

На студии стали приглашаться в основном театральные режиссеры, с тем чтобы они консультировали кинорежиссеров в создании диалогов во время киносъемок. Именно в те времена на студиях кроме сценаристов появились специалисты, пишущие диалоги.

Слава и известность, пришедшие к Рубену Мамуляну после постановки на Бродвее спектакля «Порги», естественно, не могли оставить к нему равнодушным Голливуд. Руководители «Парамаунт Пикчерз» Джесс Ласки и Уолтер Уонгер пригласили Мамуляна, чтобы он взял на себя обязанность

следить за качеством диалогов фильмов, производимых на студии. Мамуляну предложили заключить контракт на 7 лет. В течение двух лет он должен был помогать в создании диалогов, а затем, если руководители студии почувствуют, что Мамулян за это время освоил профессию кинорежиссера, ему дадут возможность снять фильм. У Мамуляна были довольно прочные позиции на Бродвее, и он не очень-то нуждался в освоении новой профессии. Однако интерес к кино, вероятно, все же был. Поэтому он не отказывается от предложения вообще, но предлагает свой вариант. Никаких контрактов на 7 лет и никаких диалогов. Ему разрешают какое-то время, 2—3 недели, походить по студии, последить за процессом съемок, а когда он почувствует, что уже может снять фильм, ему разрешат приступить к съемкам. Трудно сказать, что заставило руководителей студии согласиться на это предложение, но контракт был подписан и Мамулян пошел на студию «Астория» — филиал «Парамаунта» в Нью-Йорке. «Если б я поехал в Голливуд, мне потребовалось бы очень много времени, прежде чем я получил бы постановку и мог бы покинуть Бродвей. „Парамаунт“ же тогда работал на студии „Астория“, и я вошел в кино, не покидая Нью-Йорка»³. Мамулян, действительно, в течение нескольких недель ходил по студии, внимательно наблюдая за процессом съемок и иногда задавая вопросы. В то время на студии шли съемки фильмов «Поцелуй Синдереллы» (реж. Г. Бреннон) и «Зависть» (реж. Ж. де Лямур). Мамулян признавался, что после этих «хождений» по студии он скорее научился тому, чего не надо делать в кино. Что же касается того, что надо было делать, он предпочитал довериться своему собственному вкусу, интуиции и воображению.

Конечно, Ласки и Уонгер не пришли в восторг, когда Мамулян пришел к ним и заявил, что готов снимать фильм. Но контракт есть контракт, и Мамуляну предложили несколько сценариев на выбор. Ни один из них не устраивал но-

оявленного кинорежиссера. После долгих размышлений он остановился на сценарии «Аплогисменты», написанном по новелле Бена Брауна сценаристом Гареттом Фортм.

Сюжет фильма весьма бесхитростен. Звезда театра бурлеска⁴ Китти Дарлинг, чтобы оградить свою дочь Эприл от плетворного влияния театральной среды и, самое главное, от попыток любовника воспитать из девочки будущую звезду, отдает ее на воспитание в монастырь. Проходят годы, повзрослевшая Эприл возвращается к матери. Стареющая Китти понимает, что дочери опять грозит опасность в лице того же любовника, который совсем не по-отцовски разглядывает похорошевшую Эприл. Стареющему ловеласу кажется, что она может заменить мать не только на сцене. Но Эприл любит Тома и любима им. В отличие от матери у нее появляется возможность иметь семью и жить, не завися от ненавистного театра. Однако любовник грозит выкинуть Китти на улицу, если Эприл не станет выступать вместо матери. Эприл ненавистна мысль о выступлении на сцене, но она любит и жалеет мать и не хочет, чтоб с ней обошлись так жестоко. И она соглашается выступать в театре, понимая, что тем самым отказывается от Тома, от возможности быть счастливой. Китти не может допустить, чтобы дочь повторила ее судьбу и, чтобы не мешать счастью дочери, кончает жизнь самоубийством.

Мамулян первоначально отвергал сценарий «Аплогисментов». Но поскольку практически выбирать было не из чего, согласился. Описывая приготовления к съемкам, Мамулян рассказывал: «Для того чтобы подготовиться к съемкам, я обошел все бурлескные театры. Скажу прямо, у меня от этого разболелись зубы, до того все увиденное „щекотало“. Публика была откровенно наглая, танцовщицы — скучными. Все вокруг кричало о безвкусице, было полно притворства, грязи, дешевой подделки, недостойных гла самого человеческого существования, независимо от того, о ком идет речь — о муж-

чине или же о женщине. Я тогда подумал: „Публичный дом гораздо более здоров духом, чем все это. Нет, я не хочу даже прикасаться к этой грязи“. А потом решил: „А почему бы и нет?“ Я прикоснусь к этому и скажу, как все это мерзко и грустно⁵. Мамулян описывает, как он набирал девушек из кордебалета для съемок в фильме. Он попросил «Парамаунт» найти ему бывших танцовщиц, которые работали в театре бурлеска 30 лет тому назад. Эти женщины затем и стали участницами кордебалета в «Аплогисментах», которые и изобразили «коровий трест», как они сами себя называли из-за своих полных фигур. «Сейчас они были почтенными женщинами; они стали бабушками и проводили все свое время на кухне, готовя шарлотки для своих внуков. Они были счастливы, полны торжественности и ликования. Я предварительно предупредил съемочную группу, чтобы с ними обходились предельно учтиво. Дорогуши-бабульки просто порхали в восторге от удовольствия. И когда они, наконец, вышли на сцену, то это действительно было великолепно. Когда же я через неделю кончил съемки сцен, в которых они были заняты, расставание было просто душеспасительным — столько было печали и скорби на их милых лицах. Они плакали. Вот такой был у меня „коровий трест“»⁶.

Это в характере Мамуляна — начать съемки в первый съемочный день с одной из самых сложных в техническом отношении сцен... Повзрослевшая Эприл возвращается к матери. И первое, что она видит, — это Китти, исполняющая на сцене довольно фривольную песенку. Уже в гостинице расстроенная Эприл никак не может уснуть. Китти хочет спеть ей, по старой памяти, колыбельную песенку. Но колыбельных она не знает и поэтому поет одну из своих репертуарных. В это же время Эприл достает из-под подушки четки и начинает молиться...

Мамулян хотел, чтобы два этих звука — песенка и молитва — звучали одновременно. «Я интуитивно чувствовал,

что звук на экране не должен быть прямой имитацией звука в жизни или на сцене театра. Потенцию записи звука нельзя было сводить к простому натурализму»⁷.

Звукооператор в недоумении развел руки и заявил, что это невозможно. В этой сцене можно слышать или только песенку или молитву... В первые годы звукового кино съемочные павильоны из-за требований акустики были маленькими и тесными. Было просто невозможно снимать актера, говорящего и движущегося одновременно. Актер должен был четко и ясно произносить свои реплики, каждый раз при этом останавливаясь и помня, что необходимо повернуться, допустим, к цветочному горшку, где был спрятан микрофон. Для сцен с двумя или больше актерами микрофон обычно подвешивался в центре павильона, и реплики записывались, чередуя друг друга. Поэтому, с точки зрения звукооператора, было невозможно так расположить двух актрис, чтобы их голо-са не перекрывали друг друга, чтобы они звучали одинаково.

Сложности возникли и в связи с требованием Мамуляна снять эту сцену в спальне одним куском. Оператор Дж. Фолси заявил, что сделать это невозможно. До сих пор подобные сцены снимали обычно тремя камерами: одна снимала общий план, вторая — одну актрису, третья — вторую.

Запротестовал и костюмер. Мамулян хотел, чтобы Китти была одета в потрепанное платье и выглядела довольно неопрятно, а гардеробщик не мог допустить, чтобы звезда Бродвея, пусть и исполняющая роль опустившейся, стареющей певички театра бурлеска, не была одета в переливающееся шикарное платье.

Все словно сговорились твердить «это невозможно!». Взмешенный Мамулян кинулся к руководству студии и поставил вопрос ребром. Всю ответственность он берет на себя и требует выполнять его указания. В конце концов, он — режиссер, а не какой-то мальчишка! Или все делается, как он хочет, или он уходит!.. В офис к руководителям студии были

вызваны оператор, звукооператор и костюмер, которые, в свою очередь, приводили доводы, что так еще никто не делал. Обескураженное руководство все же решило дать Мамуляну возможность сделать по-своему, а съемочной группе дали указание во всем слушаться режиссера.

«С душевным трепетом приступил я к съемкам на следующее утро. Теперь вся ответственность падала только на меня одного. И если мой эксперимент не удастся, я буду покрыт позором и моя карьера кинорежиссера будет бесславно окончена, так и не начавшись»⁸.

Сцена в спальне была снята так, как и предлагал Мамулян. Один микрофон был помещен около Китти, другой — около Эприл и были сделаны две фонограммы: песенки и молитвы, которые потом были соединены на одной звуковой дорожке. Так впервые в истории кино был использован метод съемки, которым до сих пор пользуются во всем мире.

То, что Дж. Фолси не соглашался снимать сцену в спальне одной камерой, было вполне оправдано. Кинокамера в те времена размещалась в огромном герметическом ящике, похожем на телефонную будку. Спереди этого ящика было встроено прозрачное стекло, перед которым находился объектив кинокамеры. В ящике размещались несколько человек: первый оператор, второй оператор, специальный ассистент оператора, следивший за фокусом, а также сам режиссер. Камера неподвижно стояла на месте, снимая или только общий план, или только средний, или только крупный. Таких камер обычно было три. Если сцена продолжалась больше 2—3 минут, то все находившиеся внутри этого ящика становились потенциальными самоубийцами, так как вполне могли задохнуться. Требование снимать всю сцену одной камерой, да еще двигать ее, поистине казалось фантастикой. По предложению Мамуляна к камере приделали колеса, и она стала свободно двигаться по павильону в нужном направлении, подталкиваемая 10 крепкими мужчинами. (Кстати, в

том же фильме по предложению Мамуляна в павильоне были выложены рельсы, по которым камера спокойно и плавно двигалась при съемках глинных панорам). Наконец сцена была снята. Мамулян был совершенно опустошен. И это на третий день после начала съемок! Однако нужно отдать должное всей съемочной группе — работали она прекрасно и совершенно точно, по словам самого Мамуляна, выполняла все его «дикие распоряжения». Благо, вся ответственность с них была снята.

«Весь вечер после завершения съемок эпизода в спальне я провел в большом волнении. К десяти часам утра я приехал в студию, не зная, как дождусь полудня, когда обычно лаборатория присылает гла просмотра то, что было заснято накануне. Я вхожу на студию, и мрачный и важный швейцар, который никогда мне не улыбался, а подчеркнуто игнорировал „случайного пришельца“, этот самый швейцар снимает фуражку, кланяется мне, раскрывая широко передо мной двери и спрашивает меня, „как я поживаю“. В студии меня встречают радостными улыбками и спрашивают о состоянии моего здоровья. Оказалось, что студийное начальство еще накануне распорядилось проявить всю пленку ночью и доставить ее в студию к 7 часам утра. А в 8 часов дирекция всем составом уже видела, „что вышло из сумасшедших затей этого русского“. Сделано это было, чтобы вовремя успеть прекратить съемки и не тратить деньги на лишние часы. А в результате за мной были закреплены мои „диктаторские права“. Я начал свою карьеру кинорежиссера»⁹.

Когда Мамулян вошел в павильон, к нему кинулся оператор Джордж Фолси — добродушный, голубоглазый ирландец: «Такого я еще не видел!.. Это действительно отпадно!». Помощник оператора обратился с вопросом: «Ну как? что мы делаем с камерой сегодня? может, поставим ее на коньки?»¹⁰.

Мамулян придумал своеобразную шутку в отместку за свои «страдания». Он обратился к оператору, сказав, что

сегодняшнюю сцену ему нужно снять снизу, а гла этого камеру надо установить на 3 фута (1 метр) ниже пола. Но студией не было подвала. Там фундамент не менее 18 футов (6 метров) толщиной! Мамулян предложил достать электрический бур. Часа через два в студию притащили несколько бурильных машин. Когда выяснилось, что это шутка, студия вздрогнула от хохота.

На коньки камеру не поставили, но четыре колеса к ней приделали и поставили на глинные рельсы. В сцене, когда Эприл уходит из монастыря, камера снимает ее и монахиню со спины, делая при этом глинный проезд сначала по прямой, а потом по дуге, сворачивая при этом с одного коридора в другой. Сегодня множество режиссеров пользуются рельсами, по которым движется камера, для съемок глинных панорам. Но вряд ли кому-нибудь из них известно, что впервые это сделал Рубен Мамулян. Около 85 % сцен фильма «Аплогисменты» было снято с движения.

В те годы натурных съемок не производили. Вне павильона звукозаписывающая аппаратура была беззащитна, и жужжание мухи, оказавшейся вблизи микрофона, приводило к браку фонограммы. Поэтому фильмы снимались только в павильоне, что резко снижало их кинематографические достоинства и сближало с театральной постановкой. Выход был найден: заранее снятые натурные кадры проецировались на специальный экран, перед которым играли актеры. Так возникла рир-проекция. Но, конечно, эта техническая уловка не могла возместить непосредственной, подлинной атмосферы натурных съемок. С этим Мамулян примириться не мог. И впервые в кинематографе вывел своих героев на настоящую натуру. В Нью-Йорке он снимает настоящий готический кафедральный собор, что вообще было запрещено. Впервые в истории кино действие фильма переносится в метро. Мамулян помещает своих героев на вершину небоскреба. Более того, нанимает самолет, который пролетает над их го-

ловами. Он снимает своих героев в здании Вулворта и на Бруклинском мосту. Он снимает сцену на вокзале Пенсильвания. Это забавная история. Для съемок этого эпизода нанимают 400 статистов, которые одновременно сходят с поезда и идут по направлению к такси. Среди таксистов также было размещено 10 статистов. Статистам было сказано, что если дубль будет неудачным, то Мамулян взмахнет платком и всем надо будет вернуться на исходные места. Первый дубль не удался. Мамулян взмахнул платком, и вся масса людей развернулась и пошла к станции. Настоящие таксисты остолбенели: 400 человек одновременно сошли с ума!

В фильме множество режиссерских находок. В эпизоде, когда любовник Китти, Хитч Нельсон уговаривает ее отпустить на сцену Эприл, и Китти не соглашается, говоря, что будет выступать сама, Мамулян соединяет изображение и звук синхронно и асинхронно. Старой измученной певице любовник говорит, что она отвратительна (синхронно), а в это время камера наезжает на фотографию певицы в молодости, когда она была красивой (асинхронно), после чего мы снова видим ссорящихся любовников (синхронно). Сцена решена в едином зрительно-звуковом ключе, а кадр с фотографией значительно углубляет драматический смысл эпизода.

В другой сцене Эприл подносит к губам бокал с вином. Музыка медленно затихает, и сцена наплывом переходит в кадр, где рука ее матери подносит к губам стакан с ядом. Теперь такие приемы — частое явление в кино. Но в те годы они были необычайно хороши. Или вот еще. Китти рассматривает и целует фотографию Хитча. Экран по диагонали веером делится пополам, и на второй половине возникает изображение Хитча, целующего другую женщину.

Многое необычно и непривычно для тогдашнего зрителя в этом фильме... Хитч уговаривает Эприл стать актрисой

театра. Он пытается ее поцеловать. Возмущенная девушка выбегает на улицу и идет домой. Камера следует за ней, беря в фокус ее ноги. К ногам Эприл подходят мужские ноги. Одни, другие. За кадром звучат гнусные предложения... Очередные мужские ноги подходят к ней. Владелец этих ног отталкивает очередного «приставалу». Эти ноги оказываются рядом с ногами Эприл, и они уже идут рядом. Судя по медленному и «мирному» ходу ног — знакомство состоялось. Только после этого камера поднимается к лицам и мы видим рядом с Эприл Тони — молодого симпатичного моряка.

Очень интересно режиссерски решил Мамулян сцену первого прихода Эприл в театр. Ее встречает Хитч и тут же начинает уговаривать работать в театре. Эприл смущена, Хитч — настойчив. В молоденькой, хорошенькой Эприл он сразу увидел замену матери. Вся эта беседа Эприл и Хитча проходит на фоне занавеса, на котором движется огромная тень Китти, выступающей на сцене... Эприл входит в зал и видит мать в легкомысленном жалком наряде, поющей фривольную песенку. Жизнь в монастыре так отличалась от того, что она увидела! На сцену выходят девушки из кордебалета. Камера фиксирует сначала их лица, потом полненькие ножки. Монтажный темп убыстряется. Крупные планы ножек, которые перемежаются с крупными планами лиц мужчин — зрителей. Лиц отвратительных — хитрых, злобных, смотрящих с вожделением. Эприл в ужасе выбегает из зала.

Смелость Мамуляна и его мастерство в использовании движущейся камеры, в то время как другие режиссеры были буквально связаны по рукам в этом смысле, значительно содействовали установлению гармоничной связи звука и изображения. Первый фильм Мамуляна показал, что он прекрасно понимает разницу между сценой и кинематографом. В дни, когда соотношение между изображением и звуком еще не было найдено, он нашел способ их гармоничного сосуществования. В «Аплогисментах» Мамуляну удалось слить свет, тени

и звук в единое изобразительное и грамматическое целое. Мамулян в этом фильме впервые использовал так называемый «звук за дверью». В эпизоде, когда Китти умирает, выпив яд, сегодня довольно затруднительно определить, что это за звуки проникают в комнату из открытого окна. Но это определено звуки, которые должны предполагать уличное движение в Нью-Йорке. Тогда не было возможности выйти наружу и записать уличное движение, а затем ввести его в фильм. Нужно было получить звук этого самого уличного движения на съемочной площадке. В этом же эпизоде сидящая на диване с бокалом яда Китти слышит, как открываются двери лифта в коридоре отеля и двое молодых людей, очень счастливых, говорят друг с другом на совершенно не относящиеся к этой сцене, не соответствующие настроению этой сцены темы. Они смеются. Чье-то счастье делает положение Китти еще ужаснее. Драматичность сцены подчеркивает звук все нарастающей сирены скорой помощи.

В течение всей своей кинокарьеры Мамулян показал свое мастерское умение создавать начало фильма (кстати, и спектакля). А начиналось это «умение» в «Аплогисментах». Точное по звуку и изображению начало фильма... На закрытом ставнями магазине надпись: «Зенит» — компания, обеспечивающая зерном. Камера отъезжает и проходит по пустой улице. Ветер несет по ней обрывки газет и бумаги. Среди этих обрывков сорванная со стены театральная афиша с надписью: «Китти Дарлинг — королева сердец». Бежит маленькая собачка, а за ней девочка. Звуки духового оркестра предвещают появление живой Китти в открытой карете, едущей по улице, заполненной людьми. Марш сменяется регтаймом. Камера входит в театр бурлеска и всматривается в музыкантов в оркестровой яме, а затем за рядом толстеньких, жеманных, усердно работающих ногами участниц кордебалета.

Премьера фильма «Аплодисменты» состоялась 8 октября 1929 года в театре Крайтернон. Картина имела ошеломляющий успех. У критиков она вызвал бурный восторг. «Его собственный стиль, его нововедения в выразительность киноязыка, а также его тяга ко всему драматическому сделали обработку даже такого трудного материала, каковым являлся сценарий фильма „Аплодисменты“, особенной и представляющей огромный творческий интерес... Историческое положение, занятое фильмом „Аплодисменты“ в раннем звуковом кинематографе, выразительность по форме и по стилю сделали картину особенно интересной в том смысле, что своим появлением она развеяла популярные тогда мифы о раннем звуковом кино. Эти мифы изображали ранние звуковые фильмы перегруженными диалогами и пустыми с точки зрения театральности, статичности и визуально однообразными»¹¹.

Огин обозреватель посчитал невероятным, что Мамулян — знаменитый театральный режиссер вдруг, ни с того, ни с сего начал снимать фильмы, хотя максимум, что ему можно было доверить в кино, так это диалоги. Неверие этого критика в то, что кто-то, пусть даже «натренированный» в театре, будет способен к «стилистическим штучкам» в кино, еще раз демонстрирует, насколько отличающимися были качества фильма «Аплодисменты» в контексте раннего кинематографа.

Дэвид Кук отмечает в своей «Истории повествовательного фильма», что использование Мамуляном многоканального и синхронизированного после съемок звука было первым толчком к высвобождению кинокамеры в звуковых фильмах из «стеклянной будки»¹². Рон Мотрен в своем «Очерке по раннему звуковому кино» призывает обратить особое внимание на «искусно проделанную работу с передвижением камеры в фильме „Аплодисменты“»¹³.

Однако изображение в фильме теневой стороны жизни театра и большого города было встречено критически и получило негативную оценку у цензоров. Первый же фильм Мамуляна наделил его опытом борьбы с цензурой. Борьба эта продолжалась на протяжении всей его карьеры. Цензоры увидели в Мамуляне человека, свободного от моральных правил и законов в изображении мира. Представители католической церкви возражали против эпизодов в церкви и монастыре, требуя изъятия или замены всех этих сцен. Они протестовали также против женской наготы в некоторых сценах фильма.

Сейчас, пожалуй, следует несколько отвлечься и переключить внимание читателя на довольно острую для американского кинематографа тех лет проблему цензуры.

Десятилетие, последовавшее за Первой мировой войной, было для американского кино периодом неуклонного роста. Кинокомпании Голливуда, расходуя ежегодно до 200 млн. долларов, вложенных в индустрию кино, превратили ее в отрасль промышленности, не уступавшую по своему значению другим крупнейшим ее отраслям — таким, как автомобильная, сталелитейная, нефтяная или табачная. В начале 30-х годов заканчивается процесс монополизации кинопромышленности, устанавливаются теснейшие связи с большим бизнесом. Голливуд попадает под прямой или косвенный контроль групп Морган и Рокфеллера. Мелкие кинофирмы погибают или вливаются в крупные. Всем кинопроизводством теперь владеют восемь фирм. Но они не владеют оптовым прокатом и кинотеатрами. Это большая пятерка трестов: «Парамаунт», «МГМ», «XX век—Фокс», «Братья Уорнер», «РКО—Рэдио» и три фирмы поменьше: «Коламбия», «Юнайтед артистс» и «Юниверсал».

Для того чтобы регламентировать и унифицировать всю обширную голливудскую кинопродукцию, в 1922 году была создана Ассоциация продюсеров и прокатчиков США —

МППД. В 1946 году она стала называться «Американская киноассоциация» — МРАА. Тут был разработан соответствующий свод законов, получивший официальное название — «Производственный кодекс» и неофициальное — «кодекс Хейса», по имени первого председателя МПАА Уилла Хейса. Суровый пуританин, он был одним из лидеров республиканской партии. В 1920 году он был руководителем избирательной кампании. Соблазненный большим жалованьем в 100 тыс. долларов в год, Хейс отказался от поста министра почт, который занимал при Гардинге, и в течение 23 лет (1922—1946) возглавлял управление МПАА. Он стал негласным хозяином Голливуда, связав свое имя с кодексом морали, составленным иезуитом Даниелем А. Лордом. В хитро сформулированных параграфах этого кодекса излагалась голливудская «политика» — были указаны основная тематика фильмов и способы ее раскрытия. Два крупнейших раздела кодекса посвящались отношениям между полами и преступлениям. Оба состояли из всякого рода запретов. Например, пункт «Костюм» гласил: «Сцен раздевания следует избегать. Их никогда не следует показывать, кроме тех случаев, когда это необходимо по сюжету»¹⁴. Подобные двусмысленности характеризовали весь кодекс, позволяя дать нужное толкование любому параграфу. Самый большой раздел кодекса «Преступления против закона» разъяснял, как надо показывать преступления. Один из важнейших параграфов гласил: «Способы краж и ограблений, взломов сейфов, взрывов поездов, шахт, зданий нельзя показывать детально»¹⁵.

Роковую роль сыграла служба, возглавляемая Уильямом Хейсом в судьбе фильма «Американская трагедия» по роману Т. Драйзера. Права на экранизацию романа были приобретены Голливудом уже в 1926 году. Драйзер оговорил себе право запретить сценарий, если он исказит роман. Было намерение поручить постановку фильма С. Эйзенштейну, но Харт не принял сценарий, очень понравившийся Т. Драйзеру. Без ведо-

ма писателя был написан новый сценарий и снят фильм. Фильм полностью искажил роман Драйзера. Возмущенный писатель подал в суд и, ссылаясь на свой договор, потребовал запрещения фильма. Процесс закончился полным поражением Драйзера. Более того, когда во время суда он выразил свое возмущение, его со скандалом вывели из зала. Крупных столкновений между Мамуляном и Хейсом не было, но всевозможные придирки предъявлялись почти к каждому фильму режиссера.

Мамулян был убежден, что секс вводит в любовь, которая, в свою очередь, ведет к духовной гармонии. Секс никогда не изображается Мамуляном как нечто постыдное. Наоборот. Он им восхищается. Его фильмы заражены сексом, но это секс, полный эстетики. Так как действие фильма «Аплогисменты» сосредоточено в бурлескном театре, режиссеру трудно было избегать откровенных моментов. Автор книги о Мамуляне М. Спергель называет сексуальность в фильмах Мамуляна «веселой и находчивой». Раскованность Мамуляна, его «веселая и находчивая» сексуальность проходит красной нитью через все его творчество. Он не раз брал на себя ответственность по изменению сексуальных нравов общества. В документах МПАА по фильму «Аплогисменты» сохранилось одно письмо от некоего доктора Карлтона Саймона, предназначенное Хейсу, в котором он выражает беспокойство по поводу фильма «Аплогисменты»: «Проанализировав эту трагедию с точки зрения психологии, у меня создалось впечатление, что она была сделана только лишь для создания эффекта драматичности. Она оставляет мрачное впечатление на зрителя, въедаясь в его мозг и окрашивая в цвета меланхолии всю картину и вообще всю жизнь. А такой пессимизм ужасен, зловещ и нежелателен, по крайней мере с точки зрения зрелищности. Мотивы, которые приводят к самоубийству, могут иметь пагубное воздействие на болезненных или склонных к депрессии людей с нестабильной психикой. Это

пробуждает в умах людей с похожими или другими проблемами иллюзию возможности разрешения сложившейся ситуации таким же способом — приняв яд»¹⁶.

По свидетельству М. Спергеля, в архивах режиссера хранится письмо, в котором подпись от старости расплылась и прочесть ее невозможно. В письме есть строки: «...режиссура, работа оператора видится нам примером того, как надо делать кино. И я уверен, что этот фильм доставил огромное удовольствие настоящим ценителям киноискусства, новым, более критичным ценителям кино, не терпящим кинофильмов, стоящих ближе к гончарному ремеслу, нежели к искусству вообще».

Пресса назвала «Аплогисменты» первой совершенной реализацией нового кино: новые персонажи, новая техника, очевидный отход от традиций старых фильмов.

Мамулян стал надеждой «Парамаунта», так как его фильм явился хорошим товаром, привлечшим новых, более образованных зрителей, которые прежде пренебрегали киноискусством.

Нежелание Мамуляна заключать долгосрочные контракты обернулось против него. Режиссеру-новатору придется ждать целый год, прежде чем он снова будет приглашен в «Парамаунт» для работы над следующей картиной.

¹ М. Мартен. Язык кино. М., 1959, с. 121. В статье использованы также материалы книги Е. Теплица «История киноискусства» (т. 1, М., 1971).

² См.: Ж. Сагуль. История киноискусства. М., 1957.

³ Interviews with Film Directors. Ed. by Andrew Sarris. New York, 1967.

⁴ Burlesque (фр.) — насмешливый, шуточный. Один из жанров комедийного театра. Отличается вычурно-комическим изображением событий, пародийностью. В бурлеске «возвышенная» тема излагалась «низменным» языком, буффонными театральными приемами (Театральный словарь, т. 1).

⁵ Цит по: "It Does Something to a Girl. I Don't Know What": The Problem of Female Sexuality in "Applause", by *Jeffrey P. Smith* // Cinema Journal 30, # 2. Winter 1991.

⁶ Там же.

⁷ Interviews with Film Directors...

⁸ *Р. Мамулян*. Из неопубликованных мемуаров (на англ. яз.). Подарены автору статьи М. Спергелем.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Jeffrey P. Smith*. Op. cit.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ *В. Колодяжная и И. Трутко*. История зарубежного кино, т. 2, М., 1970, с. 16.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Directing the Film (Film Directors on Their Art), by *Eric Sherman*. Boston-Toronto, 1976 [Р. Мамулян].

СЕЙРАНУШ МАНУКЯН

ОРНАМЕНТ В РУБРИКАЦИИ РУКОПИСНЫХ ЕВАНГЕЛИЙ

Сложение рукописных кодексов в единый художественный организм было процессом постепенным.

До X века создатели книг добивались выразительности текстовых листов без декоративного убранства, посредством определенной композиции текста. Художественность придавали им красивое каллиграфическое письмо, ритм заглавных букв стихов, сочетание чернил разного цвета, крупных и мелких букв, отделение последних слов или букв строки в один вертикальный ряд и размещение концовки стиха посреди столбца. Уже с конца IX века в рукописях появляются элементы декоративного убора, который со временем, с расширением функций кодексов все более и более обогащается и становится важнейшей частью художественного оформления рукописей наряду с иллюстрацией текста (ил. 40).

В основе декоративного убора лежит орнамент: даже если декор составлен из растительных, зооморфных и антропоморфных изображений — все они так же орнаментализованы. В эволюции декора армянской средневековой книги главную роль играло искусство рубрикации — подразделение текста на определенные отрывки и художественное акцентирование их начала. Именно для рубрикации использовали орнамент. Изучение рукописей, в частности Евангелий, свидетельствует о том, что рубрикация, выделяя начала отрывков, читаемых во время богослужения, формировала композицию каждого листа, структуру и систему художественного убранства кодекса. То есть эстетический элемент в рукописях был функционально востребован.

Цель данного сообщения — показать, как использовался орнамент в рубрикации армянских рукописных Евангелий.

Абсолютное большинство армянских средневековых иллюстрированных рукописей составляют Четвероевангелия — «Евангелия-тетр». Рубрикация армянского Четвероевангелия подробно рассмотрена нами в докладе на VII республиканской конференции по армянскому искусству¹. Здесь вкратце вспомним ее, чтобы понять роль орнамента в ней. Среди различных рубрик Евангелия-тетр большое значение для художественного облика имели начала четырех евангелий по Мф., Мк., Лк. и Ин., которые привели к развитию титульных листов каждого из четырех евангелий². Не менее важную роль играли рубрики так называемых «главных евангелий», являющихся главными евангельскими чтениями в течение всего церковного года, в западной традиции их называют «перикопами». Таких отрывков по всему Евангелию-тетр, согласно сведениям, сообщаемым писцами в конце каждого из четырех евангелий, было 252 с небольшими отклонениями в разных рукописях. Рубрики большинства «главных евангелий» совпадали с началами «седмиц» (неделек) — чтений по дням недели — и исполняли роль служебного визуального подразделение текста для чтения во время службы. Таким образом, Евангелия-тетр с подобной рубрикой в средневековой Армении исполняли и функцию, характерную для православных Евангелий-апракос и западных Book of Pericopes: в двух последних текст Евангелия расположен для чтения по месяцам, неделям и дням церковного календаря³. Каждая из двух указанных рубрик имела свой тип оформления, в котором орнаменту отводилась решающая роль.

Как же оформлялись рубрики «главных евангелий», или, что то же самое, главные чтения Евангелия? Для этого разрабатывается особая система, которая формируется уже в рукописях IX века и окончательно определяется в XII веке. Она выражается в художественном акцентировании начала чтения и изображении декоративных маргиналий рядом с ними. Подобная рубрикация отсутствует в традициях других

культур и придает армянским Евангелиям-тетр художественное своеобразие.

Вначале размером, формой и скромными орнаментальными отропками и включениями выделялись первая буква или первые буквы чтений, или вся первая строка (ил. 41). Далее, уже с X века первая строка или несколько строк «главных евангелий» (которые в дальнейшем мы будем называть также главными чтениями) писались отличными от основного текста чернилами — красными, вишневыми, лиловыми (ил. 44), с XI века — золотом (ил. 42, 46), позже — цветными декорированными буквами, нередко с отступом от кромки столбца. С XI века инициал главных чтений писался крупно, еркатагуром (= уставом), орнаментализованно (ил. 42), с XII века приобретал форму растений (ил. 44), животных (ил. 47), птиц (ил. 45), людей (ил. 48) в сочетании с орнаментом или в орнаментальном обрамлении. Именно в художественной композиции рубрик чтений развиваются характерные для армянских рукописей декоративные шрифты: «мозаичные» (ил. 46), «зооморфные» (*ԿԵՆԻՇԻՇԳԻՐ*), «птицевидные» (*ՔՐԴԻՇԳԻՐ*), «рыбообразные» (*ԴԿԻՇԳԻՐ*), растительные, чисто орнаментальные, антропоморфные буквы, а в киликийских рукописях — и «историзованные» инициалы, чаще встречающиеся на титульных листах. Все они орнаментализованы.

Однако этого было недостаточно для служебного использования Евангелия. По такой рубрике трудно было быстро найти необходимый отрывок. Нужна была большая броскость и нумерация отрывков чтений. С этой целью в художественной композиции «главных евангелий» развиваются живописные, декоративные, орнаментальные маргиналии с буквенной нумерацией чтений (иногда и без нумерации), визуально четко и броско отмечающие на полях начало чтений.

Облик маргиналий на текстовых листах складывался постепенно и также окончательно сложился в XII веке. Вначале это были простые, геометрической формы значки,

крестики, свастики, спирали, просто росчерки, сделанные чернилами, они расположены в конце или начале строки, лишь заходя на поле. В X—XI веках среди них появляются ко-сички, листочки, плетенки, ромбы, орнаментализованные ручки (ил. 40), деревья, грибовидные изображения. Но все чаще с X века — это уже цветные, красками исполненные формы, чаще всего круги (ил. 41). Со временем они обогащаются орнаментальными мотивами, своеобразными «усиками», точками, растительными, «игольчатыми» и зооморфными орнаментализованными элементами, которые рисуются красками и золотом. Установившаяся основная схема маргиналий — это образующие сердцевину в виде круга, овала, «червы», лепестковой или другой геометрической формы и отходящие от нее вверх и вниз разнообразнейшие растительные и чисто орнаментальные завитки, отростки и ответвления (ил. 43-48). Она перекликается с маргиналиями титульных листов. В композицию маргиналий включались также цветочные (ил. 44), предметные, вазообразные мотивы (ил. 46), кресты, храмики, животные, с конца XII века антропоморфные (ил. 49) и сюжетные детали (ил. 47). Здесь встречаются спиралевидные, плетеные построения, рокайльные завитки в Киликии, аканфовые листья и пальметты... Маргиналии исполнены красочно, в сочетании с золотом, внося в композицию листа звучность и нарядность, декоративные акценты, они превращают текстовый лист в художественное явление, независимо от наличия иллюстраций (ил. 48). Облик маргиналий постоянно обогащается, каждая школа создает свои варианты и образцы. В развитых маргиналиях, отмечающих начала главных чтений, особенно в Киликии, чувствуется даже некоторое расщепление элементов, из которых они вначале складывались (ил. 45). В сердцевину вписывалась буквенная нумерация «седмиц» (ил. 43, 44, 47, 48) и порою литургические указания о днях чтений. В верхней части маргиналии орнаментализованно изображались символы — храмики как символы

Иерусалимского храма, петушки как символы Отречения Петра (ил. 46), пламя (ил. 45), канделябры и др. В нижней части маргиналия получала различное завершение — в виде ножки вазы (ил. 46), в виде раскрывающихся листьев, остроугольных завершений, расходящихся во все стороны или только вниз орнаментов (ил. 49). Подобные декоративные маргиналии становятся неотъемлемым компонентом армянских Евангелий и встречаются только в армянских рукописях, являясь художественным элементом в композицию текстового листа. Они могут служить в качестве важного атрибутирующего аргумента при определении происхождения рукописи и для определения школы. Рукопись с такими маргиналиями могла быть создана только армянским мастером, или для ее создания был использован армянский образец⁴. И это не случайно, так как маргиналии несли функцию, характерную только для армянских Четвероевангелий, исполняющих роль и служебной книги, отмечая начала литургических чтений из Евангелия. Ту же функцию визуального подразделения берут на себя маргиналии и в других литургических книгах (ил. 40, 47). Мотивы маргиналий, их орнаменты, цветовое и ритмическое решение перекликались с обликом вышеупомянутых главных рубрик. Нередко они даже какими-то линиями и деталями объединялись друг с другом, как в Гладзоре и Киликии (ил. 48). Более того, мотивы маргиналий и их декоративное решение перекликались с декоративным убором хоранов и заставок титульных листов четырех евангелий, с обязательной крупной правой маргиналией на титульных листах, они становились частью обрамлений портретов евангелистов и сюжетных миниатюр. (Во многих рукописях эти орнаменты создавались отдельным художником). Именно орнаменты маргиналий главных чтений Евангелий определяли единство декора кодекса. Эти декоративные маргиналии с четким функциональным предназначением получали значение художественной «единицы» декоративного убранства всей книги.

объединяющей части художественного организма рукописи в одно целое. Облик маргиналий постоянно развивался и приобрел наиболее совершенные формы в рубрикации перикоп киликийских книг XIII века. Он стал основой художественного оформления армянских рукописных Евангелий и их неповторимой отличительной особенностью.

¹ См.: С. Манукян. Рубрикация в художественной системе армянских рукописных Евангелий // VII республиканская научная конференция по армянскому искусству. Тезисы докладов. Ереван, 1995, с. 80–81. См. также: М. Тер-Мовсесян. История перевода Библии на армянский язык. СПб., 1902; *Ա. Մարկոսյան, Գրիգորիաներու Սանդղիպաների* // *Բանբեր Մատենադարանի*, 1971, № 10, էջ 379–400.

² См.: С. Манукян. Формирование титульного листа в армянской рукописной книге // Вестник общественных наук АН Армении, 1991, № 4, с. 99–107.

³ Подобный Евангелию-апракос служебный вариант Евангелия стал входить в употребление, в практику армянской церкви, как нам сообщил архиепископ Шагэ Аджемян, в новое время и назывался «Чашу-аветаран» (*Շաշու ավետարան*). На русском языке церковные евангельские чтения см.: Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. Изд. 4-е, с параллельными местами и приложениями, полными комментариями и указателем чтений. Брюссель, 1975, с. 621–630.

⁴ См. ссылку на Курта Вайцманна: S. S. Manoukian. *L'art du livre en Cilicie et les Traditions byzantines* // *L'Armenie et Byzance. Histoire et culture. Ouvrage*. Paris 1996, p. 129, r. 11.

САРА НАЛБАНДЯН

ПОСТАНОВОЧНЫЕ ПРИНЦИПЫ АРШАКА БУРДЖАЛЯНА И ИХ ТРАНСФОРМАЦИЯ В ОПЕРНОМ СПЕКТАКЛЕ

В сценическом искусстве перемены, которыми ознаменован рубеж XIX—XX веков, намечались уже в 60-е годы XIX века. Новаторский принцип построения спектаклей в Мейнингенском театре хоть и не коснулся столь существенного в канве театрального действия элемента, как актерская игра, но подготовил почву для дальнейшего переворота. Впервые обособив массовую сцену и придав ей значение полноценного художественного элемента, режиссер труппы Мейнингена Людвиг Кронек позаботился также об индивидуализации толпы, впрочем, как и всех действующих лиц. Его стремление со всей тщательностью воспроизводить на сцене детали архитектуры изображаемой эпохи и исторического костюма было абсолютно ново для театра XIX века. Подходы Кронек произвели переворот в восприятии сценического произведения: впредь невозможно было обходить стороной эпизод, следовательно, планировка мизансцен, выгодно подчеркивающих лишь игру премьеров и удобных только им, постепенно теряла остроту, уступая место новой режиссуре, способной продумать всю структуру спектакля.

Процессы, почти полностью преобразовавшие драматический театр, не минули и оперный. Однако опера, как жанр наиболее консервативный, с трудом воспринимала любые нововведения, поэтому реорганизация музыкального спектакля началась несколько позднее и реализовалась частично. Но и те сравнительно малочисленные изменения требовали от новаторов больших усилий, благодаря которым в оперное представление был внедрен ансамбль и принцип построения оправданных действием мизансцен. Конечно, были и попытки проведения модернистских реформ, и все же вплоть до на-

ших дней эксперимент в оперном театре, даже вполне удачный, остается экспериментом, не перерастая в закономерность.

Основанный в 1933 году Ереванский государственный оперный театр застал перемены уже свершившимися, что, впрочем, не означало, будто новый постановочный принцип безоговорочно принимался всеми артистами театра. Для организации Ереванской оперы был приглашен режиссер Аршак Бурджальян, известный к тому времени своими драматическими постановками. Именно его подходы должны были определить основную направленность театра и стать ориентиром для последующих поколений режиссеров. С музыкальным театром Бурджальян сталкивался в начале 1920-х годов, когда работал актером, позже — режиссером, в московских театрах миниатюры Д. Южного и «Летучая мышь». Переехав на юг, он организует эстрадные театры в Ростове-на-Дону и Тбилиси. Однако было бы неверно выводить постановочную систему, которой он руководствовался в дальнейшем, исключительно из миниатюры. Эстрада, несомненно, имела влияние на выработку и развитие режиссерского почерка Бурджальяна, но лишь при переходе в драматический театр, где он придавал особую значимость музыкальному оформлению и вокально-хореографическому элементу, одновременно требуя от актеров «легкости исполнения и гибкости»¹, поскольку в постановках его было достаточно эпизодов с применением акробатических трюков. Одним словом, на начальном этапе работы в драматических театрах режиссер главным образом руководствовался навыками, приобретенными в театрах миниатюры.

Можно было бы предположить, что эстрадная постановка — единственный вид музыкального спектакля, с которым имел дело А. Бурджальян до открытия Оперного театра в Ереване. Но публикация в одном из номеров газеты «Коммунист» за 1947 год (статья вышла в свет через год после

смерти режиссера) свидетельствует об обратном. «В своем архиве заслуженный деятель искусства А. Г. Тер-Степанян обнаружил рукопись (датированную 25 мая 1927 г.) композитора А. А. Спендиарова, озаглавленную „Оперный спектакль учащихся Госконсерватории Армении“ — говорится в статье. — Из нее явствует, что в здании Ереванского армянского драматического театра 18 мая 1927 г. состоялся с интересом ожидавшийся спектакль, повторенный 20 и 23 мая. Были поставлены: пролог к опере „Демон“, сцена письма из оперы „Евгений Онегин“, сцена дуэли из той же оперы, сцена и дуэт Аугды и Амнерис из 2-го акта оперы „Аугда“, сцена у Нила из 3-го акта той же оперы. Автор указал на большую работу, проделанную руководителем оперного класса и дирижером оркестра М. А. Оганезовым, режиссером спектакля — А. С. Бурджаловым, преподавателями вокального класса — М. М. Меликсетяном и А. С. Абрамяном, полных молодой, здоровой энергии учеников-участников спектакля»².

Возможно, концерт не имел аналогов в советском Ереване, поскольку А. Спендиаров далее утверждает, что «18 мая был заложен фундамент будущей армянской оперы»³.

Помимо информативности, дополняющей картину становления армянского музыкального театра, статья важна и тем, что подтверждает малоизвестный факт биографии Бурджалаяна, а именно, работу режиссера в Ереванской государственной консерватории, где он преподавал мастерство актера. Это свидетельствует о том, что задолго до открытия театра он имел основание обдумать вопросы оперной режиссуры и соотношения актер — вокалист в музыкальном театре. Возможно, уже к середине 1920-х годов Бурджалаян выдвигал вполне сложившиеся требования к артисту оперы. Но, как и в связи с каждым режиссером, совмещающим работу в оперном и драматическом театре, следует рассмотреть подходы Бурджалаяна, универсальные для всех видов сце-

нического произведения, их градацию и видоизменение в определенных периоды творчества.

Так, несмотря на то, что в 1896—1898 годах Бурджальян работал в Обществе искусства и литературы К. Станиславского, первое время он редко пользовался рекомендуемыми Русским режиссером способами оттачивания актерского мастерства. С системой К. Станиславского он познакомится позже, возможно, из литературных источников, а не от самого автора или его учеников, но отберет из нового учения лишь компоненты, отвечающие собственным взглядам на сценическое искусство, и будет совмещать их с элементами, взятыми из французской, реже — японской, игровой системы. В итоге вся гамма профессиональных приемов способствует формированию художественно-эстетических воззрений режиссера. Заметим, что отступление от принципов, разработанных К. Станиславским, роднит Бурджальяна с другими учениками великого режиссера, в большей или меньшей степени отказавшимися от буквального следования системе. Среди таковых можно назвать В. Мейерхольда, Е. Вахтангова и даже М. Чехова. Однако частичный отказ Бурджальяна от системы происходит независимо от них. Последний фактор усложняет изучение творчества режиссера, поскольку внешнее сходство тех или иных убеждений с позициями более известных художников, заметное не только на теоретическом, но и на прикладном уровне, таит угрозу увлечься обнаружением внешних влияний и ориентиров, забывая о самостоятельно проделанной работе постановщика.

Неизбежны отклонения от системы К. Станиславского особенно в оперной режиссуре. Превалирующим в учении Станиславского, которое он пытался внедрить и в оперный театр, как известно, было стремление следовать логике жизненной правды⁴, что практически недопустимо в оперном жанре. Противоположные точки зрения, бытовавшие в 1920—1930-е годы, оставляли за оперой право на условность.

Так, В. Мейерхольд рассматривал жест как условное, не соответствующее, а порой и противоречащее исполняемому тексту движение, поэтому слишком натуральную игру в музыкальной постановке он считал нелепой и неоправданной⁵.

Концепция организации оперного спектакля Аршака Бурджальяна основывается на необходимости отыскать в опере ядро, центр тяжести, способный собрать вокруг себя остальные элементы и равномерно распределить акценты. Таким ядром для него становится либретто: «Поставить музыкальную драму без либретто невозможно... Партитура без либретто превращается в абстрактную музыку и только с помощью либретто опера приобретает образность, выразительность и драматическую действенность»⁶. Музыка, с точки зрения Бурджальяна, относительно самостоятельна, она дает переживание, эмоцию, но не диктует сценическое действие (не следует путать музыкальную драматургию с драматургией театральной). Музыка сама не может перерасти в драму, для ее конкретизации необходимо либретто. Только благодаря синтезу либретто и партитуры становится возможным воплощение оперы на сцене. Идея синтеза элементов в опере с небольшим перевесом в сторону либретто отличает армянского режиссера как от К. С. Станиславского, так и от В. Э. Мейерхольда. Оба русских режиссера при постановке музыкальной драмы исходили исключительно из партитуры, хоть творческие методы их кардинально отличались. Мейерхольд извлекал из музыки темпо-ритмические особенности спектакля и искал точки соприкосновения ритма музыки с внешним рисунком роли, избегая в первую очередь диссонанса между партитурой и актерским исполнением. Для Станиславского партитура являлась дополнительным «двигателем психической жизни» роли, материалом, из которого актер мог бы извлекать соответствующее переживание. Поэтому он не случайно начинал беседы с учащимися оперной студии с преподнесения им основ этой системы.

Сближает армянского режиссера со Станиславским и Мейерхольдом, вернее, вписывает его в контекст режиссуры XX века другое. В оперную постановку, как и в драматическую, Бурджальян пытается внедрить принцип ансамбля. Уделяя особое внимание массовым сценам, он подчеркивает роль второстепенных и эпизодических персонажей постановочно-игровыми методами, будь то организация мизансцен, планировка сценического пространства или детали актерской игры. Показателен в данном отношении эпизод из драматического спектакля «Женитьба». Рассказывая о сценографии постановки, художник Каро Минасян считает одной из наиболее удавшихся ролей в нем роль Дуняши, «которой в пьесе отведено незначительное место»⁷. Становится ясно, что режиссер достиг нужного эффекта путем смещения акцентов, без переделки текста, без добавления реплик. Для персонажа были подобраны характерный грим и походка, а все сцены с участием Дуняши подчеркивали ее бестолковые поступки. Столь последовательное выделение второстепенного персонажа не являлось для режиссера самоцелью: именно требованиями ансамбля был продиктован тщательный подход к каждому действующему лицу, независимо от объема роли.

Если при анализе драматических спектаклей Бурджальяна автономность его подходов обнаруживается не всегда и не сразу, то оперные постановки, несмотря на скудость имеющихся фактографических материалов, в этом отношении более информативны. Тому свидетельством — статьи и выступления Бурджальяна, из которых выше мы вывели его теорию оперной режиссуры. В статьях он анализирует основы оперного искусства, задаваясь целью теоретически обосновать проделанную в театре практическую работу, поэтому немало среди них текстов, приуроченных к премьере того или иного спектакля. Именно в статьях, касающихся оперы, Бурджальян высказывает наиболее интересные мысли о национальном театре: «Трудность обоснования национальной

оперы еще усугубляется тем, что нечего взять от прошлого, а между тем ясно, что национальный театр должен щеголять в своем наряде, гордиться своей красотой, своей грацией, своим темпераментом, а не кривляться под именитого соседа. Вне этого он будет только переведенный на национальный язык»⁸.

Вопрос о создании национальной оперы, судя по всему, волновал не только Бурджальяна. Похоже, в тот период основной курс, которого придерживались и творческая интеллигенция, и пресса, и правительственные круги, было следование национальным корням. При этом каждый имел собственные мотивы. Так, если целью правительства было вытеснение так называемого «буржуазного искусства» путем укрупнения национального элемента, целью прессы — выполнение госзаказа, то для художников, точнее, конкретно для Бурджальяна самобытный репертуар предоставлял возможность создания самобытной художественной системы. Поэтому открытие театра оперой «Алмаст» А. Спендиарова (по поэме О. Туманяна «Взятие Тмкаберта») было вполне закономерно. Постановка, естественно, имела широкий общественный резонанс, при этом трактовка Бурджальяна вызвала меньше споров, чем либретто самой оперы: «Достоинство постановки режиссера Бурджальяна заключается в том, что он не оторвался от истории темы, постарался приблизительно воссоздать историческую эпоху и общественную сущность «Алмаст», благодаря чему психологическая драма переросла в настоящую трагедию и в этом смысле приблизилась к содержанию поэмы Туманяна»⁹.

Тем не менее, мнение того или иного рецензента не всегда играет главенствующую роль при оценке художественной значимости спектакля. Дело в том, что именно на материале «Алмаст» легче всего проследить принципы оперной режиссуры Бурджальяна, нашедшие выражение в его постановках. Конечно, обращение к периодике способствова-

ло толкованию интересующих нас вопросов, однако заключения большей частью выводились нами из косвенных замечаний и намеков. «Нет привычной для оперы роскоши, которая заслоняет собой суть вопроса, — писал один из критиков в журнале *«Խորհրդիկի արվեստ»* («Советское искусство»). — Действующие герои одеты предельно просто, особенно армяне — в костюмах обычных горцев»¹⁰. Казалось бы, рецензент вплотную подошел к самой сущности спектакля: игра актеров, продиктованная общим режиссерским замыслом, создает нужную атмосферу. Но автор, незаметно для себя, сбивается на работу художников (М. Сарьян и М. Арутюнян), хотя подход его нельзя считать полностью неправильным. Проведение резкой грани между художественным оформлением и режиссурой, особенно при разборе спектакля 20—30-х годов XX века, означало бы нарушение целостности постановки. Оформление «Алмаст» было весьма оригинальным: полукруглая конструкция, с колоннами и примыкающими к конструкции лестничными площадками, представляет собой фасад замка, благодаря чему создается впечатление, будто зрителю видна одна лишь, внешняя сторона здания. Как внутри конструкции, так и вокруг нее остается свободное пространство для передвижения актеров и, главное, для построения массовых сцен, которые Бурджальян ставил с большим мастерством и которые являются неотъемлемой частью любой оперной постановки. Однако в «Алмаст» режиссер не злоупотребляет умением организовывать массовые сцены. По свидетельству современников, в кульминации музыкальной драмы (сцена проникновения персидских войск в замок) «он снимает известную резню, которая в других театрах показана на сцене. Режиссер создает эффект боя за сценой, что ощутимо смягчает измену и вообще решение конфликта»¹¹. В этом и заключается эстетика Бурджальяна: не идеологические задачи преследует он при постановке спектакля, а художественные. Недосказанность, позволяющая зрителю

годумывать картины, является главной чертой многих работ режиссера. Вынесение батальной картины за кулисы гармонирует также и с недосказанностью в декорациях.

Таким образом, оперные постановки Бурджальяна, не консервативные по принципу организации и свободные от свойственных жанру штампов, в то же время не тяготеют к модернистским поискам. Условность в них находит место лишь потому, что это соответствует характеру театра, поэтому любая релятивность (было бы правильнее сказать «художественность») свободно вписывается в спектакли режиссера, не создавая диссонанса. Отказ от традиций имеет больше оснований. Во-первых, утверждение ансамбля и связанных с ним инноваций не могло протекать в рамках существующей театральной системы. Во-вторых, отсутствие преемственности в армянской оперной режиссуре, вернее, неимение таковой принуждало первого постановщика к поискам нового режиссерского языка. Уже в первый год открытия Ереванского государственного оперного театра режиссер говорит об отсутствии глубоких корней национальной оперы в целом, хотя это и не вполне соответствует действительности. Стационарного музыкального театра в Армении до 1933 года, правда, не существовало, но известно, что во второй половине XIX—начале XX века множество профессиональных армянских вокалистов выступали на российских, казачьих и европейских сценах. В 60—70-х годах XIX века в Константинополе и Тифлисе начали зарождаться любительские и профессиональные труппы, ставившие оперы и оперетты западноевропейских композиторов, примерно в это же время появились первые национальные оперы. А. Бурджальян, творческие дневники которого свидетельствуют о серьезных познаниях автора в области истории театра, не мог не знать этого. Он лишь намекает на запоздалость проникновения жанра в армянскую среду и, следовательно, отсутствие крепких традиций. Действительно, первые музы-

кально-грамматические произведения у нас возникают в период, когда опера, подвергаясь реформам, претерпевая существенные изменения, прошла долгий путь и достигла наивысшего расцвета в творчестве Дж. Верди. Именно к середине XIX века относится и создание Р. Вагнером таких революционных по структуре и музыкальным особенностям опер, как «Летучий голландец», «Тангейзер», «Тристан и Изольда», тетралогия «Кольцо Нибелунга» и теоретических трудов «Искусство и революция» (1850), «Опера и драма» (1851). В трактатах Р. Вагнера Бурджальян находит обоснование своих постановочных принципов. Уже в первых статьях режиссера вырисовываются теоретические воззрения художника, отчасти перекликающиеся с мыслями Р. Вагнера, а также русских режиссеров В. Мейерхольда и К. Станиславского. В статье 1933 года «Об оперном произведении» режиссер приводит ретроспекцию жанра¹². Выделив три обширных этапа в истории оперы, он, в отличие от Вагнера, заостряет внимание не на развитии жанра, а на постановочно-игровых принципах, сложившихся в каждую рассматриваемую эпоху. Но, как и Вагнер, Бурджальян считал нарушение органического единства всех компонентов оперы — вокала, партитуры, мизансцены и актерской игры — наиболее существенным недостатком жанра. Подобного взгляда придерживалось большинство режиссеров нового типа, что нередко создавало конфликтные ситуации между актерами и постановщиками. В Ереванском государственном оперном театре подобные конфликты достигали особой остроты, поскольку организаторы театра из-за временных ограничений не в состоянии были подготовить новые кадры, а приглашенные артисты с трудом соглашались на любые нововведения. Если учесть их опыт, такая бескомпромиссность кажется не только оправданной, но и закономерной. В свою очередь, А. Бурджальян не соглашался ни на какие уступки, зачастую доверяя главные партии молодым, неискушенным исполнителям. «В оркестре

при организации оперы, — пишет режиссер Анастасу Микояну в 1938 году, — было 70 % учеников нашей консерватории, в хоре было нашей молодежи 53 %, два дирижера — Будагян и Чареков, окончившие только консерваторию, в составе солистов были ученики, окончившие консерваторию — Авакян, Багдасарян (тенора), Беджаниян, Фанарджян, Хачатурян (сопрано), Ананян, Седмар, Мкртчян (меццо-сопрано), Мальян (бас) и многие другие, которые несут пока неответственное положение [...]. Практика показала, что они не уступают качественно тем артистам, которых Всесоюзный Комитет Искусств присылает к нам в помощь. На этих лицах держится в настоящее время Ереванская Госопера»¹³.

Таким образом, пересмотр одного элемента сценического произведения — пропорции солист-ансамбль — повлек за собой реконструкцию всей театральной системы. Процесс реорганизации начался в последние десятилетия XIX века и в отдельных случаях продолжался вплоть до середины XX. Руководствуясь опытом русских и европейских режиссеров и теоретической мыслью, известной к первым десятилетиям XX века, Аршак Бурджальян искал и находил собственные приемы и методы постановки оперных произведений. Поиски эти прежде всего отражались на общем стиле его спектаклей, трактовке образов, затем теоретически обосновывались в выступлениях и публикациях.

¹ ԳԱԹ, Արշակ Բուրջալյանի ֆոնդ, № 96–100:

² Коммунист, 1947, 8 мая.

³ Там же.

⁴ См.: К. Станиславский. Статьи, речи, письма. М., 1953, с. 19.

⁵ См.: В. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х частях, ч. 2, М., 1962, с. 143.

⁶ Արշակ Բուրջալյան, Ժողովածու, Երևան, 1959, էջ 45:

⁷ Там же, с. 199.

⁸ Там же, с. 33.

⁹ Խորհրդային արվեստ, 1933, № 2, էջ 6:

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, с. 7.

¹² См.: Արշակ Բուրջալյան., էջ 22–24.

¹³ Գ.ԱԹ, Արշակ Բուրջալյանի ֆոնդ, № 133:

АРУСЯК ПЕТРОСЯН

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ АРМЯНСКОЙ СВАДЬБЫ

В Армении среди всенародных, сопровождающих основные этапы жизни человека семейных праздников свадьбе принадлежит, бесспорно, самое важное место.

Она обставлена обрядовыми и игровыми действиями, которые не только символизируют рождение новой семьи, но и служат целям зрелищно-развлекательным.

Свадьба развивалась на протяжении многих столетий, теряя частично или полностью некоторые свои элементы, обогащаясь новыми, которые в каждый определенный исторический период были обусловлены особенностями экономического и культурного развития общества и господствующими идеологическими представлениями, а также существующими морально-этическими нормами и эстетическими воззрениями, словом, многое вбирала в себя и от многого отказывалась¹.

Чаще всего свадьбу, основываясь на чисто внешней структуре обряда, называют народной драмой.

Однако это особый вид народной драмы, вобравший в себя различные фольклорные жанры, которые нельзя понять вне их бытового окружения, вне их прикладной функции.

В свадьбе, в силу ее архаичности, пение, инструментальная музыка и танец выступают в синкретической с обрядово-магическим действием форме, сплетаясь в единую сюжетную канву.

В традиционной армянской свадьбе конца XIX—начала XX века сохранился ряд обычаев, в которых заметны отголоски древнейших общинных взаимоотношений, представлений и праздников. Присутствие общины (крестьянской) заметно на протяжении всего действия, на всех его этапах

(развертывания, развития, завершения). Община формирует и упорядочивает отношения его участников.

По всему обряду рассыпаны разного рода заклинательные формулы и действия, которые, как узелки, скрепляют элементы свадьбы. Это разного рода иносказания, загадки, заговоры. Свадебный заговор чаще всего выражен рифмованной прозой и имеет несколько функций — застраховать от неугачи, оберечь от дурной силы, закрепить исполнение желания.

С разложением патриархальной общины многие элементы утрачивают свой первоначальный смысл вовсе, или получают новую мотивировку.

Все больший интерес вызывает художественно-поэтическая сторона обряда, хотя сохранился главный принцип развития: всякая свадьба разделяется на две части: конфликтно-драматическую и праздничную.

Функциональной дифференциации действия отвечает функциональная дифференциация свадебной музыки.

Несмотря на некоторые локальные различия, принципы и приемы этой дифференциации неизменны во всяком регионе. Благодаря этой цельности мы можем говорить о специфических чертах всей свадьбы.

Свадебные песни разнообразны и богаты, они выделяются своей сохранностью и цельностью, однако свадебный ритуал включает в себя определенное количество песенного материала.

Речь идет о песнях, определяющих обряд, без которых он состояться не может.

В свадебном репертуаре мы отмечаем лишь так называемые «главные» песни, символически звучащие в поворотные моменты свадебной игры, — песни, которые до конца не понять без знания обряда и без которых, в свою очередь, до конца не понять сам обряд.

Изучение свадебных песен и инструментальных наигрышей из опубликованных авторских сборников народных песен, а также из экспедиционного материала фонотеки Института искусств НАН РА позволило выявить основные типологические признаки музыкальных жанров, составляющих костяк армянской традиционной свадьбы.

Особо необходимо отметить образцы из сборников Комитаса, которые отличаются единством художественных принципов и высоким мастерством записи.

Исследуя народные песни, Комитас особо отмечал свадебные песни: «Они разнообразны и величественны».

В 1913 году он насчитывал около 100 свадебных песен (без мелодических вариантов), в которых отметил стилевое единство и многовековую традиционность.

Комитас в своих записях, обработках и их вариантах не ставил себе целью воссоздать свадебный ритуал во всей его многообразной последовательности. Великий музыкант в своей работе исходил прежде всего из художественного значения музыкального материала.

Однако из напечатанных в его сборниках образцов свадебных песен можно составить картину традиционного обряда, а если дополнить ее некоторыми образцами из других сборников и экспедиционного материала, то мы получим вполне цельный, довольно развернутый тип этнографической свадьбы. Предложенный сюжет надо рассматривать, как один из вероятных вариантов свадьбы, так как ей присуща повторяемость целенаправленных действий.

№	Անվանումը	Չայնադական	Կովտաս	Մ.Թունանձյան	Հ.Հարությունյան	Գուսանյան Ջիվան Հավասի, Իգիր, Աշոտ, Բագրատ	Ընդամենը
1.	Մասցուն մորթելու եղանակ (գործիր.)	1					1
2.	Զափոր	2					2
3.	Ալյուր մաղելու եղանակ (գործիր.)	1					1
4.	Հինայի երգ		4	1			5
5.	Հարս ուզելու	2		17			19
6.	Հարս հագցնելու (շնորհափոր)	6					6
7.	Հարսի լացը	14	3	8	1		26
8.	Հարսի մոր լացը			2			2
9.	Հարսին տնից դուրս բերելու եղանակ (գործիր.)	2					2
10.	Բարով եկաք, քանկազին հյուրեր	8					8
11.	Կենաց երգ	2					2
12.	Հարս ու փեսի գովքը					5	5
13.	Հարսի պարը (գործիր.)	3					3
14.	Հարսի գովքը	10	3	6			19
15.	Թագվորագովք	18	23	2	4		47
16.	Հարս ու փեսին պարեցնելու պարերգ (գործիր.)	3					3
17.	Հարս ու փեսին սկեսորի տանը դիմավորելու երգ	6	4				10
18.	Սկեսոր ու սկեսրարի գովքը		4				4
19.	Թագվորի մեր դուրս արի	3	3				6
20.	Սկեսրոջ պարը (Միրզայի, գործիր.)	1					1
21.	Կոխի նվագ (գործիր.)	2					2
22.	Հարսանիքը եզրափակող քայլերգ (գործիր.)	1					1
23.	Առավոտ լուստ (գործիր.) Բարի լույս (երգով)	1	1	3			5
24.	Հարսանեկան քնարերգություն	8	10	14	2		34
Таблица составлена с учетом имеющихся мелодических вариантов							214

Свадьбу как один из важнейших обрядов посвящения можно разделить на два круга — это действия, относящиеся к инициации жениха — *ршццпр* — и к невесте.

Жених как главный герой, принц, царь отождествляется с мировым древом, символическим созданием «своего» пространства посредством его ограждения от хаотического мира и злых чар².

Юшццпршццпр исполняются на сходные лагомелодические формулы и имеют довольно широкий ареал — перед нами мелодический тип песен не одной деревни, а значительных по протяженности регионов.

Через сохранность мелодии, ритма, исполнительских клише жанра *ршццпршццпр* можно выявить их музыкальные архетипы и предположить неизменность их живого существования во времени. Значительное место в этом массиве занимают так называемые «малые песенные формы» в пределах терции, или кварто-квинты, в которых принципы развития музыкальной мысли представляют для нас определенный интерес. Они примечательны тем, что завершенная музыкальная мысль целиком исчерпывает себя в пределах минимально возможного построения. При повторении идентичных сегментов заметно их варьирование, являющееся доказательством тенденции мелодического развития.

Как наиболее устойчивые и сохранные надо отметить метр и размер, основной ритмический акцент и принципы мелодического развития³.

В одном музыкальном построении может быть не менее двух и не более шести составляющих.

Музыкальная семантика обрядовых песен вообще обладает типологической устойчивостью, поэтому мы не исследуем каждый образец⁴ в отдельности. Осознание этих связей может способствовать более глубокому пониманию каждой из песенных областей, поскольку они окажутся не отделен-

ными непроходимыми гранями, а частями целого, элементами системы.

Важнейшей частью свадебного обряда являются песни, относящиеся к проводам невесты из отчего дома. Их в основном можно разделить на четыре типа.

Первый тип — это соби́рание при́даного. Заметная связь с плясовым началом влияет на формирование стихотворного ритма и на распев песни.

Второй тип — это песни под общим названием «цах-коц», исполняющиеся во время обряджения невесты ее подружками. Они прославляют ее, уподобляя деревцу, цветку, ясному месяцу и т. д. В Западной Армении эти песни-восхваления поются также во время окрашивания хной. Процесс мелодического развития в них осуществляется путем ритмоинтонационного варьирования и транспозиции.

Восходящие «хвалебные» интонации сближают их с жанрами ашугской музыки.

Третий тип песен — это проводы невесты из отчего дома — один из основных моментов свадьбы, сопровождаемый причетом.

Музыкальное содержание причета выражается в интонационных формах, направленных на произнесение слова.

Причитание в исполнении невесты, ее матери объединяется общими типовыми напевами.

Назначение причитания и связанная с ним форма исполнения определяет декламационную, или распевную, мелодическую версию напева. Мелодические версии, в свою очередь, имеют варианты, характерные для местных традиций. Материал, конечно же, сильно смешан из-за исторических передвижек населения, однако в определенных пределах отмечается принципиальное единство традиции как в свадебном обряде, так и в напевах свадебных причетов. Повторяются и варьируются одни и те же темы, одни и те же образы.

Композиция обрядовых плачей определяется ходом обряда, и потому она единообразна.

В контексте сказанного встает вопрос о том, позволяли ли обрядовые требования пробиться живому, искреннему чувству сквозь толщу условностей? Возможно ли в свадебных песнях, составляющих обязательную часть обряда, где все заключено в твердые рамки всеобщности и неподвижности традиции, обнаружить проявление субъективных чувств?

По законам жанра свадебные причитания допускают возможность непосредственного вторжения импровизации в традиционно неподвижные формы. Монологичные построения причитаний, эмоциональный стиль, незавершенная, свободная композиция, позволяющая прервать начатое в любом месте, — вся структура погружает в поток сердечных излияний.

Наряду с сиюминутными излияниями исполнительницы широко пользуются застывшими, трафаретными, характерными для плачей образами и словами — «ш'лш, ш'рл, ш'лш, ш'лш» и т. д. Свадебные причитания имеют более объемные, чем в ридлришлр-ах, звукоягоды и большее разнообразие ладоинтонационной палитры.

В мелодическом отношении для них характерны нисходящие, построенные на затухании каденционные обороты.

Четвертый тип песен, относящихся к ритуалу приема невесты в доме свекрови, носит в основном шуточный характер. Здесь подчеркнуты особенно важные в свадебном фольклоре мотивы соперничества и примирения. Лаконизм форм и простота выражения характерны для песен этого типа.

По ходу свадебного обряда возникают обычно ситуации с исполнением внеобрядовых песен — лирических, инструментальных — здесь смена культур, скрещивания, переселение больших групп населения, переносы явлений поздней цивилизации на новую почву создают проникновение довольно активного массива музыкального материала, не принадлежащего

го по типологии к свадебным образцам. В наше время они часто заменяют собой номера в традиционной свадьбе.

В эволюции армянской свадьбы нашли отражение общенародные законы исторического развития, в том числе ослабление этнографических связей и усиление художественно-эстетической функции.

Важно, что все эти жанры обладают рядом общих признаков, позволяющих рассматривать их в единой, исторически сложившейся системе, имеющей свои законы, связи и поэтические традиции.

¹ См.: В. Я. Пропп. Жанровый состав русского фольклора // В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 46—83.

² См.: А. А. Абрамян. Первобытный праздник и мифология. Ереван, 1983, с. 5—10.

³ См.: К. Квитка. Избранные труды, т. 2, М., 1973, с. 81—112.

⁴ См.: И. И. Земцовский. Проблема варианта в свете музыкальной типологии // Актуальные проблемы современного фольклора. М., 1980, с. 36—50.

МАРГАРИТА РУХКЯН

ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ СИМФОНИЗМА АВЕТА ТЕРТЕРЯНА

Искусство XX века определенно повернулось к истории. История и историческое стали играть во всех областях искусства ведущую роль. Началось осмысление пройденного пути. На фоне достигнутого профессионализма и побочных знаний, накопленных в результате развития естественных наук и наук, обеспечивающих документами саму историю, — археологии, источниковедения, исторических исследований и т. д., документ истории приобретал лидирующую роль во всем, что формировало образ прошлого и осмысление настоящего. И это касалось не только самой науки, в которой документ справедливо является неопровержимым фактором, но и искусства, где правит фантазия и воображение.

Можно сказать, что история и историческое стали главной темой искусства XX века.

Путь к историческому документу, к глубинным пластам истории был, по существу, путем борьбы, овеянным героическим усилием. С одной стороны, искусство всегда вдохновлялось высокими идеалами, романтическими чувствами и чистыми помыслами, с другой — противостояло жестокой реальности жизни, противоречило ей, оборонялось от нее, защищая те самые высокие идеалы. Эта постоянная тенденция всякого художественного творчества получила особенно отчетливое и принципиальное развитие начиная с эпохи Ренессанса вплоть до наших дней, как бы ширясь в своем русле.

Протест против насилия, против несправедливости, жестокости или цинизма в больших произведениях профессионального искусства стал опираться не только на импульс протеста, но и на осмысление причинно-следственной связи. Что же могло быть самым веским аргументом в этом про-

цессе осмысления действительности? Конечно же, опора на жизненный опыт, на исторические факты, на исторические реалии, которые издавна формировали мировоззрение народов и облик мировой культуры, ее разнохарактерность и многоликость и создавали те самые незыблемые традиции, на которые опирается современное искусство.

Отражая жизнь и обобщая ее как историческую реальность, искусство всегда возвышалось над ней, рождая символику широкого общечеловеческого значения. Герои народных эпосов всех народов несут те идеальные черты, которые близки и понятны всему человечеству. С другой стороны, эти герои и их поступки несут печать того, что называется документом. По их жизнеописаниям и поведению можно составить ясное представление об эпохе, о времени, в котором они жили, даже живописать и это время, и это место.

Место и время во всех выдающихся произведениях как народного, так и профессионального творчества всегда оставались неперменным действующим фактором, несущим ту самую необходимую в искусстве подробность действия, событийность, ритм жизни, которые создавали художественную форму, приносили в произведения самобытную особенность. Несомненно, именно документ и документальное провоцировали художественное сознание, именно реальность жизни вдохновляла человека на новое, одухотворенное ее осознание.

Это художественное, романтизированное осознание действительности порождало традиции, которые выстраивали путь искусства. Человек с давних времен понимал различие между описанием и творчеством, между копированием и искусством. Но по мере накопления художественного опыта и формирования всемирной истории искусства, расширения русла художественного творчества и вследствие этого — образования чужовищных нагромождений художественных тен-

генций и направлений, художнической вседозволенности, документ стал приобретать функцию компаса и ориентировать человека в контексте его эпохи.

Первые исторические описания уже давно числятся в реестре работ художественного значения. Как, например, «История Армении», изложенная Мовсесом Хоренаци. Об этой трансформации в понимании художественного и документального хорошо сказал русский писатель Юрий Трифонов, представитель молодого поколения времен «оттепели», в своем романе «Отблески костра». «...Но даль и простор иногда превращают в искусство то, что никогда не было искусством, потому я и думаю, что время обладает этой странной силой: гаром художественности. Дневники, письма, деловые записки, судебные протоколы и военные реляции с ходом лет приобретают неожиданные свойства...».

Дар времени превращать в художественное все, что принадлежало прошлому, — вероятно, сама суть духовной жизни человека. Человек продолжает историю, и он в ответе за нее. И что, собственно, память без поэтического вдохновения, зажженного не только жадой познания своих корней, своего прошлого, но и романтизацией его, а еще больше ностальгией, — чувством истинного познания через страдание и тоску по родному очагу, по родине, а шире, по тому времени, которое представляется молодым временем в процессе старения истории человечества?!

И в этом обращении к истории и историческому документу искусство XX века прошло свой, закономерный в своем этапном прохождении, путь. Историю живописали, изображали, трактовали и интерпретировали... Стравинский, Рихард Штраус, Малер, Дворжак, Прокофьев, Хачатурян и целый ряд художников разных национальных школ в русле общей для всех европейской традиции прежде всего осмысливали свои исторические корни, свои национальные музыкальные

традиции и свою новейшую историю, тем самым обогащая мировое искусство.

Момент истины для художника XX века и, в частности, музыкального искусства, оказался где-то там, у колыбели человеческой цивилизации. Именно потому, что мировая музыка приобщила к себе целый ряд древнейших музыкальных культур. И по мере продвижения вперед, отодвигался не только горизонт будущего времени, но и крайняя черта линии прошлого. Искусство старело вместе с человечеством, но именно познавательный дух творчества воодушевлял каждый раз новый этап искусства идеей воспоминаний, поисков истины и осмысленного тяготения к документальному материалу истории.

Естественно, слух настраивался на новую волну, активизировалась воспоминательная энергия мысли и от описательного метода, от стиля эмоциональных откровений искусство уходило, углублялось в метод воспроизведений и возрождений, который формировал новое музыкальное мышление, новую технику письма и новые выразительные средства. Менялся сам облик искусства. Появились новые примитивисты и новые традиционалисты; сам материал старого и даже древнего искусства был вовлечен в историю культуры XX века, выполняя и строительные, и выразительные функции.

Интерес к развитию традиций классики, можно сказать, угасал. Сама классика уже воспринималась документом эпохи, а классическая традиция оставалась актуальной только в той роли, которую она выполняла в становлении новых композиторских школ, приобщавшихся к новому профессиональному искусству на основе европейского классического искусства.

Но, только встав на ноги, во весь рост, новая профессиональная музыка приобщившихся культур начинала мыс-

лить и жить в круге проблем всего мирового искусства. И главной тенденцией первой половины XX века — времени становления армянской новой профессиональной музыки, как и новой музыки других народов, вошедших в политический конгломерат социалистической системы, стали преодоление европоцентризма и устремленность к возрождению глубинных национальных истоков.

Далее эта насущная потребность в обретении национальными культурами самостоятельности стала обогащаться документальным, исторически ценным материалом. Обретение документальной художественности становится новейшей традицией армянской музыки второй половины XX века и особенно ярко, с эффектом художественного открытия, проявляется в творчестве выдающегося новатора этого периода Авета Тертеряна.

Первые же его большие произведения — вокально-симфонический цикл «Родина» и опера «Огненное кольцо» были нацелены на историческую тематику. Осознавая себя авангардистом, Тертерян, однако, противопоставляет свое творчество европейской авангардной тематике экзистенциалистского толка, сюжетности лабиринтного психологизма. Композитору интересны историко-социальная сюжетность, процесс развития исторических этапов, отражение мировоззрения народа, наконец, он сам как народный представитель (он даже называет себя народным композитором). И это при том, что Тертерян всегда ощущал себя не в массе, а напротив нее. Не энергия толпы вдохновляет художников, — он был убежден в этом, — а глубокая солидарность с самосознанием народа, с его историей, с чаяниями и надеждами общества, в котором он живет.

Как начинал Тертерян? В начале 50-х он переехал из Баку в Ереван, где и получил высшее музыкальное образование в Консерватории им. Комитаса, в классе композитора, профессора Эдварда Мирзояна. Тертерян в поисках национальных

корней и традиций увлекается армянской поэзией. Через поэзию, через язык, который он особенно остро слышит как бы «со стороны», еще не зная его, он глубже и сильнее ощущает специфику и особенности армянской музыки — народной и профессиональной, наконец, национальной ритмо-интонационной лексики в ее разнообразии и богатстве. Соотнося свои творческие идеи с армянской поэтической классикой, он задумывает и пишет на основе стихов Ованеса Туманяна и Ованеса Шираза вокально-симфонический цикл «Родина», исполнение которого оркестром Большого театра под управлением дирижера А. Журайтиса с участием армянских артистов — Беллы Айдинян и Миграна Ерката в 1963 году в Колонном зале Дома союзов на концерте, открывающем очередную пленум Союза композиторов СССР, стало настоящим триумфом Тертеряна.

Начало было положено, композитор выразил себя. Отныне только обширная социальная тематика, насыщенная живительной энергией народной жизни, персонифицирующей исторические личности, рождающей и воспевающей своих героев, по-настоящему увлекает композитора. Следующим его произведением в том же жанре становится вокально-симфонический цикл «Революция» на слова Егише Чаренца. В этом случае произошло нечто очень специфическое: значение, которое придал композитор поэтическому тексту, превысило роль музыки и фактически свело эту роль к сопроводительной, прикладной. Произведение, можно сказать, не состоялось, но был приобретен чрезвычайно важный опыт в соотношении слов и музыки, в понимании той роли, которую может сыграть поэтический, литературный образ в вокально-симфоническом жанре. Все это, естественно, побуждало размышлять дальше и строить новые планы.

Интерес композитора к большим историческим темам, к социальным катаклизмам мирового значения не только не иссяк, но стал еще более осмысленным. Естественно, встала

проблема вмещения этих тем в соответствующий жанр, ибо в таких жанрах, как вокально-симфонический цикл, обобщениям, к которым был готов композитор, было явно тесно. Случай пришел навстречу интересам композитора, его творческим поискам. В начале 60-х в Москве Авет Тертерян знакомится с известным в те годы оперным режиссером Львом Михайловым, главным режиссером музыкального театра им. Немировича-Данченко, который сразу после прослушивания вокально-симфонического цикла «Родина» предлагает композитору оперный сюжет — драму Бертольда Брехта «Мамаша Кураж...».

Попадание, как говорят, в десятку, в плане угадывания тертеряновских амбиций и его творческих возможностей. Состоялась поездка композитора в Германию, знакомство с театром Брехта, с его вдовой, великой театральной актрисой Еленой Вайгель, наконец, погружение в сюжет, который открывал исторические реалии огромного масштаба... Но работа вынужденно приостановилась. Возникли сложности чисто юридического порядка, необходимость платить за использование произведения Брехта в качестве литературной основы. К этим операциям всесоюзное министерство культуры было не готово, но и композитор не мог остановиться, набрав уже темп работы, инерцию размышлений.

Вот здесь сказалась поразительная гибкость Тертеряна в достижении намеченных целей. Он ищет другой, но обязательно адекватный брехтовской драме сюжет, вовлекает в эти поиски знакомых поэтов, драматургов, журналистов и останавливается на предложении журналиста В. Шахназарова использовать в качестве литературной основы рассказ Б. Лавренева «Сорок первый», по которому Г. Чухраем был снят одноименный фильм.

Историческая ретроспекция, осмысленная с высоты настоящего времени, привлекает его. Тема захватывает композито-

ра. Он вкладывает в сюжет чаренцовскую тематику — поэмы «Неистовые толпы» и «Сома», да и сам язык Чаренца, становятся основой оперы, формируя ее музыкальный стиль, ее ритмо-интонационную фактуру.

Так же четко в русле исторических реалий он начинает свой путь в симфонизме. Приступая к написанию Первой симфонии, он знает, где искать материал. Композитор идет в Матенадаран, к музыковеду-медиевисту Никогайосу Тагмизяну и просит его показать старые псалмы, старейшие шараканы. Из предоставленных образцов Авет Тертерян отбирает «Песнь благословения» — псалом, относящийся к IV—V векам, и делает его интонационным камертоном симфонии.

Вот отзыв на исполнение Первой симфонии в Минске в 1978 году: «Симфония не имеет программного заголовка, тем не менее понятно, что это повесть об истории Армении, ее прошлом, настоящем и будущем. Не случайно умный, добрый, тревожный мир музыки А. Тертеряна так увлек и взволновал вначале притихший, затем взорвавшийся горячими аплодисментами зал...»¹.

Силе документального факта Тертерян открывает свободную дорогу в своих художественных концепциях. Его мысли-чувства сконцентрированы не на личном переживании, они адресованы истории, историческим реалиям армянского народа, и через них направлены на осмысление глобальных проблем современности.

Музыка Тертеряна далека от конкретно выраженной образности, она стремится к отображению сверхобобщенных черт исторического и социального планов. Но что может быть более обобщенным, историчным и в то же время изначально реальным, чем народная художественная традиция, обобщающая в себе опыт народа, опыт его жизнетворчества?

Именно направленность на типизацию образов, на осмысление исторических реалий — самой истории армянского народа, ее доминантных состояний, характера народа — привела Тертеряна к идее использовать народный инструмент, который вписался в художественную ткань его произведений как документ истории.

Героями тертеряновских симфоний стали инструменты древней армянской и восточной традиций — гудук, зурна, кеманча, гап, ударные всех типов, начиная с примитивнейшей «коробки» (принятый в симфоническом оркестре деревянный инструмент) и кончая отрезком рельса, который приспособил к своему оркестру сам композитор. Сюда же относится изобретенный им так называемый «фредофон» — подвешенный на четырех опорах в форме литавр бубен. Особо значимыми образами в оркестре Тертеряна стали колокола — носители вести, неизменные спутники ритуальных и религиозных служб, символы духовного единства, свидетели и участники исторических событий, являющиеся подлинным воплощением документа истории.

Ритуальность произведений Тертеряна очевидна. Они задуманы и созданы как творческие акты, документально вписанные в жизнь и призванные занять свое место в традиционной системе народного жизнеустройства, подобно мистериям народного театра, традиционным церковным праздникам. Поэтому в его симфониях музыкальные элементы, уходящие в языческую древность — и инструментальные, и вокальные, — а это гудук, зурна, кеманча, гап, вокальная монодия, смешанный и разноголосый хор, образно воссоздающий картину вселенского столпотворения (Вторая симфония), органично и гармонично сочетаются с внемузыкальными звуками, как с шумом жизни, — стуком по дереву, по куску металла, шорохами, вызванными скольжением кисти по металлической поверхности или скольжением дровка смычка по струнам, и наконец, с дискретными звуками, такими, нап-

пример, как «треск», который композитор выдумал и записал для Седьмой симфонии сам, разломив деревянный брусек перед микрофоном, или запись звуков дождя, как он говорил, «от лепета до ливня». И все эти звуки сходились, как в эпицентр, в реальный перезвон колоколов, какой мы слышим и знаем в жизни. Колокола совершенно открыто, как документ истории и настоящей жизни, совмещая далекое историческое с реалиями сегодняшнего дня, входят в произведения Тертеряна — и в его симфонии, и в балет «Монологи Ричарда III», и в оперу «Землетрясение».

Распознав эту документальную реальность тертеряновских колоколов, Геннадий Рождественский, исполнявший 7 ноября (в годовщину Великой октябрьской революции) 1982 года в зале Ленинградской филармонии им. Д. Шостаковича в одном концерте Четвертую и Пятую симфонии Тертеряна, приурочил к салюту величественный перезвон колоколов из финала Пятой симфонии.

Так же поступил и немецкий дирижер Ионес Альбер, исполнивший в 2004 году в городе Брауншвайцберг Пятую симфонию Тертеряна. Вместе с организаторами концерта он устроил из исполнения Пятой симфонии грандиозную городскую мистерию; через открытые окна с помощью микрофонов и усилителей музыка транслировалась на площадь, а перезвон городских церковных колоколов вливался в зал, соединяясь с перезвonom колоколов в финале Пятой симфонии. Символ этой акции был подсказан самим произведением. Торжествовала идея духовного единения. Воплощенная символично, она выражала насущную идею современности.

Естественно, стремление композитора пойти до глубинных традиций, лежащих на грани жизни и искусства и использовать их в своем творчестве вело его дальше по этому пути. Его сосредоточенность была вознаграждена самым замечательным образом, который еще раз доказал, что мыс-

лительная энергия способна вызвать из небытия любую информацию.

А дело был так. В начале 80-х годов Авет Тертерян получил заказ от театра города Галле написать оперу на сюжет новеллы Генриха фон Клейста «Землетрясение в Чули». Работа над оперой (композитор переименовал ее в «Землетрясение») летом 1984 года была почти закончена. Но оставалось очень важное звено. Тертерян долго искал мелодию, которой он собирался завершить оперу. Он и Она — разлученные обществом влюбленные — встречаются на развалинах города, разрушенного землетрясением, но ненадолго — толпа прихожан убивает их в церкви как гипотетических виновников постигшей город кары... Время — глухое средневековье, католическая среда. История же влюбленных — вечная история... Какая мелодия должна была обобщить и время, и место, и чувства влюбленных, и донести эти чувства до нас?.. Нечто сверхобобщенное, древнее и вечное, — мечтал композитор.

И вот в один прекрасный летний день в дверь его гулижанского коттеджа постучались. На пороге стоял его друг — историк, лингвист Вячеслав Иванов, не раз возглавлявший лингвистические семинары в гулижанском Доме творчества композиторов — месте, которое давно уже облюбовали московские ученые. Он протянул композитору пластинку, сказав: «Возьмите, это по праву принадлежит Вам». Это была запись древнейшей хурритской песни, расшифрованная американскими учеными во главе с известным ассириологом А. Д. Кильмер. К пластинке был приложен текст перевода песни, которая представляла из себя дуэт любовного содержания! Вот описание этой песни, данное исследователями.

«На этой табличке из Угарита изображен текст клинописью слева направо. Стихотворные строки начертаны на обеих сторонах таблички над двойной линией, музыкальные знаки появляются только на обратной стороне ниже двой-

ной линии. Четыре строки текста над двумя параллельными линиями начертаны на хурритском языке, языке народа, жившего в Месопотамии с третьего тысячелетия до нашей эры или ранее. Эти четыре стихотворные строки являются гимном Никкал, супруги Лунного бога. Между двумя параллельными линиями слева и справа с краю начертаны два угловых клина. Известно, что эти знаки, обозначающие „дважды“ или „двойной“ в других контекстах, в музыкальном контексте переводятся как „повтор“.

Шесть клинописных строк ниже параллельных линий дают нам названия интервалов, за которыми следуют числа. Эта комбинация представляет собой музыкальную запись песни. Аккадские названия интервалов заимствованы и даны в хурритизированном виде. На оборотной стороне внизу таблички расположен „колофон“ или пометка, что это песня. Колофон был написан по-аккадски, на языке, знакомом древним хурритским ученым Угарита. Колофон определяет тип песни и указывает на музыкальный лаг: „Эта песня... гимн богов из собрания г-на Урхайи, переписанная г-ном Аммурани“. (Название лага, в котором исполняется песня, то же, что наш мажор). Что гимн означает сам по себе, не вполне ясно, поскольку мы имеем весьма ограниченное представление о хурритском языке. Одна только фраза переведена точно: „Ты (богиня) любишь их в (своем) сердце...“².

Ощущение свершившегося чуда не оставляло композитора никогда. Это было именно то, что он искал. Никакой национальной характеристики, родниковая интонационная чистота и какая-то высшая простота, способная служить меркой всех поэтических понятий...

Необходимость этой темы, ее востребованность и ее чудесное появление стали принципиальной творческой победой Тертеряна в утверждении нового типа мелодизма. Древнейшая мелодия, ставшая основой поэтического дуэта, явилась для композитора воплощением того идеала, который он ис-

кал. Мелодия из Угарита вписалась в его творчество на правах его собственной идеи.

Тертерян мечтал написать большое театральное действо, народную оперу — кантату, посвященную Вартану Мамиконяну, великому полководцу Армении середины V века. Она виделась ему поставленной в Саргарапате, перед зданием музея, который составляет вкупе с памятником-стелой, посвященной Саргарапатской битве (1918), прекрасный архитектурный комплекс замечательного армянского зодчего Рафо Исраэляна.

¹ Советская Белоруссия, 1978, 17 февраля.

² Перевод на русский — С. Калантар.

СВЕТЛАНА САРКИСЯН

СТРУКТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ФОНИЗМА В МУЗЫКЕ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА¹

Повышение уровня духовности, необязательно связанной с обращением к культовой тематике, определило перспективы новой армянской музыки. Последняя треть ушедшего столетия ознаменовала небывалую до этого эвристическую способность музыкального творчества. Совершенствуя письмо, армянские композиторы расширяли сферы познания и самый механизм познания. Музыка, подобно философии, в состоянии была постичь природу человека в разных аспектах: феноменологическом, культурологическом, теософском, космологическом, антропософском. Динамика подсознательных импульсов человека и настроенная на Вселенную его духовная вибрация — эти столь полярные области обогатили гносеологию современного музыкального творчества.

В свете сказанного уникальное место в армянской музыке занял Авет Тертерян. Его творческое наследие, включающее — помимо сценических и камерных произведений — восемь симфоний (1969, 1972, 1975, 1976, 1978, 1981, 1987, 1989), по праву можно считать вкладом в оркестровую музыку XX века. Международный ранг творчества Тертеряна, аккумулировавшего ряд коренных для искусства проблем, таких как: Восток—Запад; организация звукового пространства; форма→движение→развитие; значение психологии трансцендентального и пр., был обеспечен оригинальностью его композиторского мышления.

Не склонный к привнесению цитатного материала, и даже в редких случаях присутствия (например, шаракан в опере «Огненное кольцо», псалом в Первой симфонии, музыкальная расшифровка хурритской клинописи в опере «Землетрясение» и Седьмой симфонии), Тертерян предпочитает

его контекстуально абстрагировать. Так, вторая часть для тенора соло во Второй симфонии представляет собой аллюзию на средневековую монодию. Дугук и зурна в Третьей симфонии и опере «Землетрясение» импровизируют то на плясовой мотив (обычно композитор, как и в народной практике, использует две зурны), то на мотив погребальных песен-вохов в его сдержанной, а не экспрессивной разновидности (два дудука: один — соло, другой тянет «дам»). Небольшой ударный инструмент гап становится своего рода стержнем в Седьмой симфонии. Его ненавязчивая, нерасчлененная по ритмике импровизация мягко оттеняет все тембровое развитие. Лишь в кульминационных зонах, когда гап и литавры (контратембр Седьмой симфонии) идут в магнитфонной записи, их усиленное звучание перекрывает собой оркестр.

Использование народных инструментов² в своих произведениях Тертерян расценивает как проявление «духовной памяти». Действительно, тембровая характеристика народного инструмента — духового, ударного или струнного — имела для него не этнографическое, а символическое значение. Освобождая инструмент от цитатных реминисценций, мелодического движения и развивающейся линии, композитор подчеркивал его первозданную природу. Это означало сохранение тембровой и игровой сути инструмента, возвращения к сигнальным звуковым архетипам. Примечательно, что Тертерян не следовал по пути стилизации известных моделей народных импровизаций: они, как правило, процессуальны и динамичны. Импровизации в тертеряновских сочинениях, наоборот, статичны — им свойственны интроспективность и свернутость развития.

Инструментальные и вокальные импровизации (вокал использован во Второй, Шестой и Восьмой симфониях) создают уровень дополнительной условности в симфонических концепциях Тертеряна. В условности композитор отражает

свой излюбленный прием художественной реверсии: перескок через тысячелетия к истокам — для соизмерения их с актуальностью (актуальным восприятием, слышанием, мыслью). Метафорически можно сказать, что композитор адаптирует не столько слуховой опыт нации, сколько опыт ее сознания и духа.

В качестве образца импровизации на народном инструменте сошлемся на фрагмент из Пятой симфонии. Центральный монолог кеманчи наступает после первой общей кульминации оркестра, обусловленной длительным развитием. Симфония, начавшись со звука «*as*» у гобоя и вторых скрипок, завершается этим же звуком у всей струнной группы перед каденцией кеманчи. Лирическая каденция кеманчи представляет собой свободное построение, опирающееся на звук «*as*». Эпизодическое нисхождение на кварту и восхождение на квинту лишь подчеркивают значение исходного звука. Вся микротоновая среда вокруг него тщательно выписана композитором. Однако обычно участвующий в реализации музыки народный исполнитель привносит в среду новые нетемперированные нюансы. Сочетание нетемперированной импровизации кеманчи и устойчивого протяжного «*гама*» в партии вторых скрипок придает импровизации большую практическую достоверность.

Народный инструментарий в произведениях Тертеряна высвечивает одно из возможных решений проблемы Восток—Запад. Помимо символики тембра, для композитора важна манера изложения (свободное развитие) и манера интонирования (свободная темпeрация). Эти два фактора фольклоризма влияют на всегда концептуальные композиции Тертеряна, они определяют также его трактовку инструментов симфонического оркестра. Использование игры *Improvvisazione* и *Ad libitum* — постоянные ремарки в партитурах композитора — формируют временной параметр музыкально-тематического процесса. Временная аperiodичность становится измере-

нием стадий музыкального развития. Иными словами, ритм выступает в виде временных пропорций музыкальной композиции, т. е. как ритм формы. Ритмические же соотношения на низком, дискретном уровне композиции Тертерян выявляет посредством зонной природы звука.

Для Тертеряна, композитора-философа, категория звука имела фундаментальное значение. В последние годы жизни он часто говорил и писал об этом. Вот некоторые из его известных высказываний: «Европа забыла, а может, и не знала никогда, что такое звук. Звук велик и всеобъемлющ... Звук — это прима, абсолют. Звук — это способ погружения в бесконечность и беспредельность мира... Звук имеет внутреннюю пульсацию, и может быть, очень организованную. В звуке происходит развитие, а значит, есть темп, есть ритм... Если ты проникаешь в его богатейший мир, то воспринимаешь там биение самой жизни»³.

Мир звука Тертерян исследует с тщательностью ученого и фанатизмом философа-агностика, ставя его в зависимость от мира Вселенной. Для Тертеряна вибрация пространства звука и космоса — явления одного порядка. Четыре измерения звука: высота, длительность, тембр, сила — словно четыре стихии человеческого бытия. Через познание звукового феномена осуществляется, таким образом, осмысление более высоких материй, а в конечном счете — самопознание и поиск того единого, что составляет фундамент мироздания.

Древняя философия, обогатившая мировоззрение композитора, оставила след в его музыке, в которой, как часто пишется в восточных книгах, «сливается сущее и несущее и этот синтез есть становление, течение, путь — Дао, ибо единое всегда становится, а не есть»⁴. Но было бы большим упрощением связывать музыку Авета Тертеряна с учением Дзен: некоторые внешние свойства еще не объясняют природу музыкальных идей армянского композитора. Показательно,

что в его произведениях нет традиционной буддистской отрешенности, характеризующей «восточные» композиции европейских и американских авторов XX века. Музыка Тертеряна идет от лица именно Человека и в этом заключена ее христианская индивидуализация, иными словами говоря, она исходит из слухового опыта человека, его внутреннего слышания, из всевозможных живых ритмов, биений, пульсаций, которые есть в человеческом организме и которые извне человеческого организм в состоянии воспринять.

Итак, звук как средоточие ритмической пульсации и бесконечного дления составляет основу техники и эстетики музыкального языка Тертеряна. Дискретность и протяженность — две ипостаси ритмической динамики звука приобретают у него феноменологическое значение. Вот некоторые допустимые сравнения: вдох-выдох и задержка дыхания, или активность (действие) и пассивность (созерцание), или динамика (движение) и статика (остановка движения) и т. д. Слагаемые в каждой паре сравнений не исключают, а наоборот, дополняют друг друга. Будучи противоположными, они по смысловой направленности интровертны: отражают процессы внутренней эволюции, события сознания, преобразования духа, ориентированные на интуитивные, глубинные сферы.

С другой стороны, дискретность и протяженность звука приобретают в творчестве Тертеряна конструирующее значение. Они осмысливаются как закономерности строения фактуры по горизонтали, вертикали и диагонали. Важность этих закономерностей подчеркивается тем, что композитор с начала 1970-х годов отказывается от мелодического изложения и развития, компенсируя его тщательностью изложения и развития звука (или звукового комплекса). По своей технике такая работа со звуком относится к сонорике. Налицо ее характерные теоретические сущности: сонорная

гармония, монохромные и полихромные тембровые блоки, звуко-шумовая организация формы.

Вместе с тем сонорика для Тертеряна — не просто техника. Она есть часть синтетической системы мышления, в которой идентифицированы явления музыкального и внемузыкального порядка. Это означает, что любая звуковая фонема выходит за пределы музыкально-акустической абстракции, обрastaет дополнительными, внемузыкальными смыслами.

В отличие от многих приверженцев сонористического направления, Тертерян был склонен к значительному снижению уровня чисто тембрового экспериментирования в пользу звуковой многозначности. И хотя его нельзя, как к примеру, Ксенакиса, назвать последователем пифагоризма, тем не менее опыт Тертеряна находился на той стезе музыкальной теории, истоки которой уходят в древность. По мере творческой эволюции композитор совершенствовал этот опыт. При внешнем уподоблении с западно-европейскими сонористическими партитурами 1960—1970-х годов, уже первые симфонии Тертеряна существенно отличались именно по семантической трактовке фонических структур. А такие произведения классиков соноризма, как «*Atmosphères*» и «*Lontano*» Луреву или «*Fluorescence*», «*Polymorphia*», «*De natura sonoris I*» Пендерецкого вошли в историю музыки XX века как образцы исключительно фоно-акустической абстракции.

Тертерян предложил собственную концепцию соноризма, обогатившую армянскую музыку. Пространство звука в его творчестве есть синтез музыкальных и внемузыкальных представлений. Физическая, акустическая и биологическая вибрация, реакция, перцепция и сигнальная передача информации, психофизиология, психогенетика, наконец, этническое сознание, теология и космология — весь этот сложный универсум А. Тертерян сублимирует в феномене звука. Возможно, в силу того, что восприятие пространства обусловлено

особой спецификой мышления композитора, звук в его сочинениях обладает множеством смыслов и значений.

Литературные записи Тертеряна в немалой степени помогают раскрытию тайн интерпретации им зоны звука. Высказывания типа «погружение в звук» свидетельствуют о первичной для композитора глубине измерения звука, решаемой средствами его дления, тембровой структуры и высотного положения. Не случайно, что высотные сдвиги, хроматические скольжения, тематическая интервалика являются составной частью мелодического движения или определенной гармонической функциональности, объясняемых вербально. Тертерян же — более, чем кто-либо — ощущает музыку как род невербальной коммуникации. Даже в либретто своих опер и литературных текстах вокальных симфоний он сводит слова к минимуму или попросту лишает их значения. Сошлемся на используемые в виде текста в Шестой симфонии фонемы армянского алфавита, которые асемантически в унисон выпекает камерный хор. Природа слуховых ощущений композитора располагает к точке зрения, что высотное перемещение звука было для него явлением вторичным. Отмечаемое в свое время Э. Куртом «энергетическое пространство» музыки, которое управлялось внутренним потенциалом звука (межзвуковым напряжением), Тертерян раскрывает благодаря времени и тембру.

В своем восприятии звука композитор скорее всего склонялся к феномену тона, тоновой непрерывности. Однако именно эта склонность к упрощению, своего рода звуковысотной редукции, стимулировала новаторскую инициативу Тертеряна; она позволила посредством архайзации категории звука найти путь к новому обобщению, или, говоря словами И. Вышнеградского, «пантонально-всезвучному» синтезу³. Отношение Тертеряна к звуку-тону как фонетической единице сонорной структуры можно систематизировать следующим образом:

1. Протяженный звук реальной семантики. Он может быть отдельно взятым, солирующим либо включенным в обертоновую последовательность или кластерное образование;

2. Протяженный звук трансцендентной семантики. Обычно он имеет резонансный объем, реверберацию, микро-тоновые опевания и глиссандо;

3. Звуки и мелодические образования темперированной системы. Некоторые из них лейтмотивны, например, звук «с» и трезвучие C-dur важны для музыки Тертеряна, начиная с Четвертой симфонии, где ультра-хроматический, состоящий из 57-и звуков, аккорд у струнных постепенно трансформируется в трезвучие C-dur; или лейтмотивен гротескный звуковой образ «хохота валторн» (выражение композитора), встречающийся в его симфониях, начиная с Третьей, в балете «Монологи Ричарда III» и опере «Землетрясение»;

4. Звуки и мелодические образования нетемперированной системы. Это свободного и импровизированного типа структуры, в том числе при использовании народных инструментов, а также структуры, основанные на объединении реального звучания и фонограммы;

5. Различные тона-кластеры и «аккордовые формации» (Г. Кауэлл), а также «звучащие массы» (И. Вышнеградский), основанные на полутоновом, четвертитоновом и смешанном принципе строения.

Континуальность и дискретность сонорного пространства подчинена в творчестве Тертеряна более высокой логике познания: концептуальному пространству, определяемому индивидуальной идеей произведения. Познавательный процесс, однако, на этом не останавливается, существенный для Тертеряна процесс духовной эманации кажется бесконечным. Вот почему можно предположить, что сонорность как одна из форм организации звукового пространства становится для композитора отражением движения неких высших

форм. Излюбленное автором высказывание «погружение в звук» означает погружение и длительное пребывание в пространстве — мистическом, нередко вселенском. В числе немногих композиторов XX века он в своем творчестве показал, как «космос звука, который находится в состоянии постоянства, стремится к внутреннему расчленению звукового континуума»⁶.

Партитуры Тертеряна представляют собой графический адекват континуальности и дискретности пространства звука. Аскетизм тематического материала компенсируется скрытой динамикой развития. Расчленяя музыкальный континуум на разные по протяженности и характеру организации сонорные блоки (в них используются столь простые приемы, как тянущиеся линии, остинато, ротация кратких мелодических фигур), композитор достигает искомого результата. Постоянное преобразование многослойной фактуры, стереофонические свойства которой усилены включением магнитофонного звучания, приобретает в музыке Тертеряна значение абсолюта, отражающего движение Времени и Пространства.

¹ В статье использован материал из авторского исследования «Армянская музыка в контексте XX века» (М., 2002).

² Проблема использования Тертеряном народных инструментов в контексте тембровой драматургии композитора, как и шире — вопросы его тембрового мышления — рассматривались неоднократно. См.: М. Рухян. Армянская симфония. Ереван, 1980; *её же*. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван, 2002; Р. Тертерян. О роли тембра и тембровой драматургии в современной советской симфонии (на примере армянской симфонической музыки). Автореф. ...канд. искусствоведения. М., 1985; А. Аревшатыан. О специфике тембрового мышления в симфониях А. Тертеряна // Традиции и современность. Вопросы армянской музыки. Ереван, 1986, с. 198—212; С. Савенко. Авет Тертерян. Путь к глубинам звука // Музыка из ближнего СССР, вып. 2, М., 1996, с. 320—331.

³ Взгляды композитора на искусство изложены в различных изданиях, в том числе: *Р. Тертерян. Авет Тертерян. Беседы, исследования, высказывания.* Ереван, 1989, с. 199—200.

⁴ Цит. по: *Е. Завагская. Восток на Западе.* М., 1970, с. 21.

⁵ См.: *I. Wyschnegradsky. L'ultra-chromatisme et les espaces non octavians* // *Le Revue musicale*, Paris, 1972, # 290–291, p. 78–82.

⁶ Одна из идей И. Вышнеградского, высказанная им в 1950-е годы. Цит. по: *D. Gojowy. Vishnegradsky [Wyschnegradsky] I. A.* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Ed. by S. Sadie, vol. 20, London, 1980, p. 14.

МАРИНА СТЕПАНЯН

ПАРИЖ НАЧАЛА XX ВЕКА В ОФОРТАХ ЭДГАРА ШАИНА

Эдгар Шаин начал творческий путь в конце XIX—начале XX века и утвердился во французской графике как выдающийся мастер офорта. Это время больших перемен и событий в истории французского искусства имеет особое значение для развития гравюры. В конце XIX века во Франции происходит возрождение всех ее видов: литографии, гравюры на дереве и офорта, занявшего особое место среди всех техник на металле.

Эдгар Шаин начал тогда, когда во французском обществе и в искусстве крепили антигуманистические настроения, когда достаточное число выдающихся художников кидалось из крайности в крайность, от депрессии, отчаяния, безверия — в гротеск или к прошлому с его растоптанными традициями и мечтами; многие из них стали обращаться к модерну.

Э. Шаин с необыкновенной легкостью сразу же определился в графике как выдающийся художник, который опирается на достижения французского графического искусства XIX века и предыдущих столетий, «протягивая руку» через развалины традиционного языка к отцу и сыну Клауэ, Калло, Пуссену, к графическому языку Энгра. Он учился у них не только и не столько формальному мастерству, а скорее видению мира, видению, которое завещал Пуссен. Это истинно французский завет «правдоподобия и рассуждения повсюду», который Шаин осуществлял как парижанин своего времени. Говоря однажды о себе, художник четко определил источник своего творчества: «Моим источником была улица». И события улицы он сумел сделать явлением культуры.

Поселившись в Париже с 1895 года, обретя его как вторую родину, художник-живописец, познакомившись у знакомого художника с техникой офорта, решительно перешел в гра-

веры, и этот чужестранец стал «хроникером» Парижа, посвятив свои многочисленные листы его архитектуре, улицам, площадям и жителям. Внятный язык его графики был использован для убедительной передачи жизненной среды. Шаин из реалистических традиций классики усвоил стремление к целостному изображению эпохи. Не много было художников, которые с такой любовью и наглядностью воспроизводили реальную обстановку, царившую в Париже начала XX века. Именно его уважение к правде, готовность ее высказать роднит Шаина с лучшими художниками-реалистами XIX века. В его графике подтверждается сила преемственности традиций переделового искусства.

Надо сказать, что специфическую ветвь французского искусства конца XIX—начала XX века составляли графики, подвизавшиеся в многочисленных журналах и газетах — чаще бытописатели нравов, обращавшиеся к различным аспектам жизни столицы Франции: от аристократической до рабочей, пролетарской или богемно-артистической. Многие из них работали и в авторских формах печатной графики. Реализм во Франции XIX века носил нередко критический характер. Гравюру, существовавшую сначала как репродукционная, сменяет гравюра художественная, и наибольшие изменения в этой области связаны с работой художников-живописцев. Отсюда, вероятно, определяются и направления поисков, идущих по пути усиления образной и эмоциональной стороны. И создание настоящего художественного офорта оказалось по плечу лишь большим художникам. Парижское общество в конце XIX—начале XX века, замкнувшееся в себе в результате многочисленных политических, социальных потрясений, начиная с Великой Французской буржуазной революции, шольской монархии, Третьей республики вплоть до позорного поражения во франко-прусской войне и падения Парижской Коммуны, начинает постепенно пробуждаться и приходит в движение. Это была уже жизнь настоящего,

сформировавшегося буржуазного общества — ограниченного, противоречивого, своекорыстного, хищного. Оно расцветает во всей своей эгоистической неприглядности. Как естественная реакция на формирование новых законов жизни, как отражение резкого неприятия современной европейской цивилизации, которая по словам Я. Тугендхольда, «больна физически и морально», появляются произведения постимпрессионистов. Губительная сила неразрешимых социальных противоречий современной жизни находит отражение в работах Тулуза-Лотрека. Тем же содержанием наполнены произведения Ван-Гога и Сезанна. В отличие от них, Шаин, озабоченный теми же проблемами, не выходит за рамки «достижимости зрительных способностей человека», не пытается раздвинуть эти рамки туда, «куда достигает уже не столько непосредственное чувство, сколько опосредованное знание»¹. Шаин остался в пределах этого непосредственного чувства, отражающего действительность в формах самой визуально наблюдаемой реальности, и замечательно в этих границах уместился.

Художник не переступал этой рискованной грани, не обращался ни разу на протяжении творческой жизни к языку авангардистского экспериментирования. В его офортах вся реальная жизнь Парижа нашла свое правдивое отражение. Шанфлеры уже в свое время теоретически обосновал эту линию бесстрастной, безоценочной правды. Изображенные Шаином, люди этого общества лишены сильных страстей, мир вокруг каждого из них замкнулся в пределах светского салона или дамского будуара, кабаре или рабочего квартала. Они сводят свои желания и устремления к предельно разграниченному существованию. Эпоха не нуждается в героях. В характеристике любого персонажа на первый план выдвигаются социальные моменты.

Однако стремление к максимальной достоверности и более широкому отражению жизни Парижа не лишало Шаина

обостренного интереса к отдельной личности, отдельному лицу. Не случайно в его творчестве уделено особое внимание выдающимся современникам и друзьям, в том числе Анатолью Франсу и Полю Верлену, которые были близки ему своими человеческими чертами и творческой направленностью. В начале XX века во французском искусстве вновь оживает интерес к античной культуре. Она находит отклик в эллинистическом гуманизме Анатolia Франса, который видит в античности воплощение великой естественности.

К образу Анатolia Франса Шаин обращался несколько раз, выявляя сложность и глубину его натуры. В портрете 1900 года у письменного стола художник демонстрирует потребность развернуть личность писателя как человека творчества. Он интеллектуален, величав и широк. Он дома, этот обжитый дом — часть его жизни, души, здесь его мир, его письменный стол, его библиотека. Все, что окружает его, вызывает к постоянству и стабильности. В другом портрете 1926 года Анатоль Франс подчеркнуто патриархален и величав, обладает этаким леонардовской силой интеллекта и микеланджеловской патетической могущественностью. Абрис головы с глинной бородой читается словно мощная архитектурная конструкция. Высокий лоб писателя венчают скульптурно крепкие черты лица. Длинная белая борода усиливает впечатление вертикальности. Эдгар Шаин прозревает в писателе умение жить в пространстве и времени той действительности с обостренным ощущением сложностей и конфликтов жизни. Художник показывает, как сложную реальность с ее силами хаоса и разрушения способен преодолеть спокойная суверенная сила интеллекта, и представляет это без авторских нажимов, романтических или модернистских уловок, к которым часто прибегали художники этого времени для героизации образа. И при этом художник достигает цели. Он по-своему откликается на концепцию героического образа во французском искусстве, кото-

рая начинает возрождаться в творчестве Родена, а затем и Бурделя, в чем остро нуждалось в то время французское общество.

В таком же ключе выдержан и портрет Поля Верлена (1925). Его мятежный и мрачный дух рвется наружу сквозь взгляд — пристальный, гневный, проникающий в неведомое. Его лобастая голова имеет отдаленное сходство с Сократом². Автор сосредоточивает внимание на взгляде — страдающем, осуждающем те события жизни, которые больно ранили его сознание и которыми так богата была история французского общества конца XIX—начала XX века. Исторические события такого типа, какие произошли во Франции в конце XIX столетия, не проходят бесследно для общества. Бездарная политика государственных деятелей вызывает отвращение к республике, идет смена идеалов и вкусов. Действительность начала XX века порождает неудовлетворенность, стремление уйти в себя, в мир своих чувств и переживаний. Вот отчего героический образ уходит из французского искусства, в отличие от предыдущей эпохи — начала XIX века, когда французы даже самое простое явление стремились обернуть его героической стороной. С уходом героического образа пришел «человек переживающий». Логика развития человеческого общества приводит к разладу человека с миром, к противопоставлению мечты и действительности. И лучшим свидетельством и характеристикой времени всегда был портрет. К числу таких работ относится портрет Луиз Франс Эггара Шаина, названный современниками «Моной Лизой XX века», видимо, благодаря улыбке, которая скорее сродни улыбке старого Рембрандта — насмешливой, горькой, презирающей свою немощь. Полуциничная, мудрая улыбка и взгляд Луиз Франс, все еще полный жизни при очевидном физическом распаде, — все это говорит о личном страдательном опыте жизни этой блестящей в прошлом, в молодости, актрисы. Она смотрит нам прямо в глаза

без заискивания и гнева и знает цену этой жизни. Шаин сполна использует пластические богатства традиционного классического языка, не прибегая к современным выразительным средствам.

Шаин — мастер маленьких социальных миниатюр. С неистощимой добросовестностью и чувством меры он, кажется, способен говорить на любую тему о Париже. Художник умело вычерчивает все ступени жизни общества начала века. И на каждой из ступеней — свои нравы, привычки, правила поведения, свои формы социального престижа. Его обостренный интерес к «массовому человеку» говорит о его демократической ориентации. Каждый лист убеждает нас в том, что он не был отстраненным автором. Он сумел отразить все характерные стороны буржуазных порядков, оказавшихся губительными по отношению к основной массе населения. Зрелище будней заурядного мещанства, печальная судьба социальных низов, их скудный мир, события улицы — Шаин не отворачивается брезгливо от нищих и обездоленных. Интерес к социальному бытию человека, присущий ему изначально, неприятие несправедливостей общества позволяет художнику замечать превратности этого миропорядка. Серия работ, посвященная нищим, бесправным, — образцы строгого реализма, лишенные критического пафоса и страсти. Но этот сдержанный, интеллектуальный и психологический реализм заставляет даже самого заурядного зрителя остановить взгляд на картинах парижской жизни, столь знакомой и привычной рядовому жителю этого города. Даже самая бесчувственная человеческая душа не может остаться равнодушной при виде сценки около уличной торговки каштанами, изображенной на офорте, где, стесняясь и отворачиваясь, бедная пара пожилых парижан пересчитывает гроши, а толстая продавщица каштанов, расставив локти, с высокомерным терпением наблюдает за ними. Драма «маленького человека» показана с новеллистической наб-

лююдательностью. К таким же листам относятся «Раздача благотворительного супа по пятницам», «Шато-Руж», «Спящие под мостом» (все — 1900), «Спящие на скамейке» (1899), «Безработный» (1903), «Нищая старуха», «Тряпичницы» (оба — 1900) и др. Искреннее толкование действительности объединяет все эти работы под общим названием «Изучение нищеты». В какой-то мере прав был Аршак Чобанян, когда связывал внимание к тематике этих работ с «национальным восприятием и с какими-то особенностями судьбы нашей нации»². В этом состоит глубоко моральное значение его искусства. Это свидетельство жизнеутверждающей позиции художника, обладающего гражданским мужеством.

Трактовка этих листов лишена какого-либо сентиментального налета или утешительных иллюзий, в них нет противоборства светлых и темных сил, символических намеков. Шаин говорит простым, ясным и точным языком. В его работах все предельно сдержанно, реально, все опирается на безоговорочное доверие к зрителю, которого не надо подталкивать изобличительными преувеличениями. Шаин определил для себя свое понимание задач и целей искусства, как и любой выдающийся его современник, пытавшийся противостоять разрушительным силам эпохи. Если Руо идет к этому через экспрессионизм, Пикассо и Леже — через кубизм, а еще раньше Домье — через гротеск и мастерство критического реализма, Матисс — через обещание передышки, облегчения и отдыха от мозговой деятельности, то Шаин не смущает воображение зрителя таинственными загадками мира, не бьет по нервам, бесполезно искать у него моменты авторского бурного возмущения. Но такая традиционная форма воплощения тем, диапазон которых очень широк, так как охватывает все стороны парижской жизни, не противоречила художественной обстановке и многообразию развития искусства эпохи. Исполнившие свою историческую миссию импрессионисты уступили место постимпрессионистам

с их стремлением вырваться за пределы обыденного, повседневного, приблизиться к сути бытия, балансирующего на грани хаоса и космоса. Шаин идет навстречу иным проблемам. Он не фиксирует непостижимое обаяние ускользающего мгновения, но стремится к более широкому охвату действительности и не возносится над ней, не ограждает зрителя от истинного состояния современного общества с его переделкой человеческого сознания, с контрастами социальных обликов и человеческой сущности парижан. Он фиксирует рождение новых общественных взаимоотношений.

Как и большинство графиков, Шаин работает циклами. Цикличная форма предполагает сквозное единство средств изобразительного языка и распространяется на все части серий. Шаин не имел склонности менять почерк, стиль, манеру. Прямое, непосредственное видение куска действительности — вот что диктует выбор его языка. Он не нарушает незыблемость структуры традиционного классического языка, не разрушает его синтаксиса. Анализ и осмысление реальности у Шаина происходят внутри этого языка, в котором есть элегантная отточенность, подчиненная его умному, острому и чуткому глазу. Темы и образы его парижских серий тесно связаны друг с другом, они взаимопроникающи и отвечают целостному, единому замыслу — показать рождение новой общественной системы, качественно новый Париж: Париж рабочий, нищенствующий, аристократический, открыто аморальный, благородный и бездушный, жестокий и человечный, где люди живут не изолированно друг от друга, а в постоянном взаимодействии. Темы разрабатываются вперемешку, не обязательно в строгой последовательности, одна за другой. Все зависит от того, на чем задержался взгляд художника: на безработном, на бродяге в лохмотьях, калеке, нищем, просящем подаяние у церкви, на жалких, зажатых людях, ожидающих бесплатного супа, или на стройных фигурах женщин из высшего общества, демонстративно гор-

геливых, в импозантных, артистически эффектных позах, свободно и вольно сидящих в кафе, будуарах, рассеянно бросающих взгляд из неторопливо движущегося ланго. Шаин, подобно Тулузу-Лотреку, не боясь, проникает в притоны, жестко и четко, но без тени иронии или гротеска, показывает гам полусвета, артисток кабаре, их хищные взгляды, порой обезьяньи ужимки, вызывающие позы. Перед зрителем раскрывается жизнь, где нет места естественным человеческим чувствам. Таков Париж буржуазных «развлечений» начала XX века.

Шаину доступна свободная красота живого Парижа. Он ведует и мыслит, как архитектор и живописец. Безупречное чувство перспективы позволяет ему переносить внимание с одного отдельного здания на само городское пространство, воспроизводя живописные силуэты домов и неповторимую поэзию этого города. Шаин — замечательный мастер композиций, живых выразительных мизансцен. Улица, площадь, интерьер — это не просто фон, а среда, которая крепко держит человека, определяет его судьбу, образ жизни и мыслей. Его окружение, костюмы, жалкие или роскошные, дорогие — во всем Шаин видит красноречивые свидетельства жизни. Люди сотканы из малозаметных нашему глазу нюансов, которые кроются в позах, жестах, выражениях лиц и схватываются художником без какого-либо напряжения, легко, точно и во всей своей естественности...

В итоге можно сказать, не боясь преувеличения, что Шаин создал свой образ Парижа начала XX века, существующий наравне с Парижем Тулуза-Лотрека, Утрилло, Гюго, Бальзака, Марселя Пруста. И этот Париж оказался на редкость всеобъемлющим, почти энциклопедически исчерпывающим для эпохи начала XX века.

¹ В. Н. Прокофьев. Об искусстве и искусствознании. М., 1985, с. 180.

² Это сходство было очевидным. Бурдель, впервые увидев Верлена, записал о своих впечатлениях: «...И при этом лицо Сократа, и какое лицо! Я никогда не видел ничего подобного» (цит. по: В. В. Стародубова. Бурдель. М., 1970, с. 14).

³ Ա. Չուլանյան, Դեմքեր, Փարիզ, 1929, էջ 167-178:

ЯКОВ ХАЧИКЯН

К ВОПРОСУ О ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВЕ В АРМЕНИИ

Во второй половине XVII века в армянской действительности зародилось новое и весьма влиятельное идеологическое, общественно-политическое и философское течение, сыгравшее важную роль в жизни народа. Оно получило название Просвещения или Просветительства и по своей исторической детерминации и социально-общественной направленности было близко феномену просвещения в Европе, Северной Америке и России. Заимствовав многое из его арсенала, армянское Просвещение не превратилось при этом в копию, бледную тень и приобрело свое собственное лицо, обусловленное исторической спецификой жизни армянского народа.

Феномен Просвещения или Просветительства возник во времена крушения, распада феодализма и становления новых, буржуазных отношений, являясь продуктом и вместе с тем катализатором этого процесса. Сам термин «просвещение», кстати, впервые употребленный Дж. Мильтоном в его произведении «Потерянный рай» (1667), подчеркивал главную, существенную сторону рассматриваемого движения как средства в достижении определенных исторических целей и подчас дополнялся определяющим эпитетом «буржуазное», указывающим на общественно-классовую природу Просвещения. Хронологические границы эпохи — это, с одной стороны, середина XVII, а с другой — XIX век, хотя сердцевиной ее было XVIII столетие, прозванное «веком Просвещения».

Просвещение прошло довольно долгий исторический путь, и на этом пути отношение к нему было неоднозначным — от восторженного приема в XVIII веке до поношения и даже низвержения в XX, в частности, неоромантиками Франкфуртской школы Адорно и Хоркхаймером. В армянской действительности Просвещение в начальный период испы-

тало известное противодействие со стороны церковных кругов. Однако, утвердившись в жизни, оно стало пользоваться поддержкой почти всех слоев армянского общества, что, бесспорно, сыграло немаловажную роль в его эффективности и действенности. В целом положительное отношение к эпохе армянского Просвещения сохранилось и в последующем, вплоть до сегодняшнего дня.

Время вступления в эпоху Просвещения, ее начало и конец для разных стран были различными: каждая вовлекалась в этот процесс при сложении сходных исторических ситуаций и по мере вызревания необходимых предпосылок и условий. В силу этого одновременный переход к этой эпохе не мог быть правилом, а если и имел место, то как необязательное совпадение, обусловленное в основном внутренними факторами.

Разновременность реализации просветительского движения сочеталась с неравномерностью и вариативностью. Различными для разных стран были его длительность, интенсивность, теоретический уровень, глубина и масштабы преобразований и другие характеристики. Немаловажную роль при этом играли процессы заимствований, а подчас и взаимообогащения идеями Просветительства между странами и народами.

В научной литературе не раз высказывалась точка зрения, согласно которой эпоха буржуазного Просвещения не является первой подобной эпохой и ей предшествовали и другие сходные периоды. Так, Ф. Энгельс, вслед за К. Каутским, считал гуманизм XV—XVI веков первой формой «буржуазного Просвещения»¹. Близкую по значению мысль высказывал и А. И. Герцен, аналогично характеризуя эпоху Возрождения². Как видим, зарождение Просветительства отодвигается на два-три века назад, увязываясь с эпохой Возрождения-гуманизма, которая и рассматривается как начальный этап все того же буржуазного Просвещения. Не проводя между ними различия в типологическом и социально-классовом отноше-

нии, ряд авторов, таким образом, растягивает во времени формирование и утверждение буржуазного Просвещения и представляет их как бы двухэтапными.

Развернутое толкование тезиса о наличии других, более ранних (чем буржуазная) форм Просвещения, дается в содержательной статье Г. Г. Майорова «Цицерон как философ», предпосланной «Философским трактатам» великого древнеримского оратора. Считая, что при несколько более широкой трактовке феномен Просветительства оказывается характерным и для других эпох (а не только для XVIII века) и тем самым сбрасывая флер уникальности с классической эпохи Просвещения XVII—XIX веков, Г. Майоров указывает, в частности, на эпоху софистов и Сократа как на эпоху эллинского Просвещения, а также на Цицерона, Лукреция и Варрона как представителей Просвещения римского.

В обоснование тезиса о возможности объединять одним словом «столь отдаленные во времени и столь разные по социально-историческому содержанию явления», автор приводит пять аргументов, раскрывающих своеобразие просветительской мысли и просветительской философии, ее родовые признаки³. Из его концепции следует, что «буржуазное Просвещение» представляет собой частный случай Просвещения, его особенное, но не единственное проявление. Концепция Г. Майорова характеризует не все Просвещение в целом, а лишь одну его сторону — философию, не затрагивая других сфер духовной культуры и социально-экономический, конкретно-исторический контекст. Очевидно и то, что целиком и полностью эти признаки едва ли окажутся в равной мере присущими всем деятелям соответствующих эпох или самим этим эпохам. Однако сказанное отнюдь не лишает концепцию Г. Майорова серьезного методологически-инструментального значения, продуктивности и возможности использовать при анализе всех проявлений Просвещения, в том числе и аналогичных процессов в различные исторические

эпохи, включая армянское Просветительство. Указанные признаки, характеризуя в первую очередь философию на стыке эпох, в периоды перехода от одной формации к другой, верно фиксируют момент повторяемости (цикличности) в развитии общественных явлений, как в синхронии, так и в диахронии. В этом своем качестве, с учетом, разумеется, их модификации, признаки эти могут быть использованы как серьезное методологическое подспорье, ориентир или отправной пункт при изучении общественно-философской мысли разных стран, оказавшихся в сходных исторических ситуациях.

Признавая ценность точки зрения Г. Майорова, не следует в то же время отказываться от утвердившегося в науке взгляда на Просвещение как на продукт переходного периода прежде всего от феодализма к капитализму, разве что добавляя к соответствующему термину различительный признак «буржуазное». Не забудем при этом, что научное изучение Просветительства началось именно с исследования буржуазного Просвещения и поэтому сама концепция Г. Майорова есть результат не только анализа античной истории, но и в значительной мере — экстраполяции достижений в изучении буржуазного Просвещения на древний мир, дающей ключ к его постижению.

Но термин «просвещение», имеет, на наш взгляд, и более широкий смысл, восходящий к корню этого слова — «свет», которое обозначает не только главный (хотя отнюдь не единственный) признак просветительского движения в указанном выше смысле, но и любое действие, движение, учение, имеющее целью борьбу против невежества, за образование, укоренение знаний и т. д. В этом, более широком аспекте просвещение может выступать и выступает уже не как межформационное, а как внутриформационное явление, связанное с иными движущими силами исторического прогресса. Создание письменности, принятие христианства,

изобретение книгопечатания, возникновение и расширение круга очагов культуры и образования и пр., не будучи напрямую (или будучи не всегда) связанными с переходом от одной формации к другой, сыграли не меньшую просветительскую, цивилизаторскую, а следовательно, прогрессивную роль, чем Просвещение периода крушения старых устоев и революционного перехода к новым. Это и есть та повседневная эволюционная работа, которая не только подготавливала революционные всплески в развитии общества, но и была сродни им, сопоставима с ними, ибо решала подчас весьма крупные, по существу революционные, задачи, порой длительного, а то и постоянного действия, не знающего формационных и иных временных границ¹. Нельзя ли допустить, что просвещение в самом широком смысле слова — процесс постоянный, перманентный, протекающий с различной степенью интенсивности, знающий периоды взлета и ослабления, — процесс, который подчас совпадает с революционными преобразованиями общества, а подчас имеет относительно самостоятельный характер, не зависящий от крутых переломов истории?

Вернемся, однако, к эпохе буржуазного Просвещения.

Последнее по своему составу было далеко не однородным. В нем были представлены сторонники различных философских учений и школ: от идеализма и деизма до материализма и атеизма включительно. Однако всех их объединяло одинаково враждебное отношение к феодальному строю, стремление к переустройству общества на основе «естественного права», к развитию в духе этого права демократических свобод и т. д. Разуму в этих преобразованиях отводилась главная роль, ибо сама общественная жизнь, по замыслу просветителей, должна была строиться на разумных началах в противовес феодализму, заклеяменному ими как общество неразумное и противоестественное. Отсюда — искренняя и глубокая вера во всемогущество и могущество человечес-

кого разума, творческую силу просвещения как главного рычага прогресса, отсюда и то исключительно большое значение, которое придавалось вопросам образования и воспитания, морали, распространению знаний и преодолению невежества.

Как всеохватывающая идеология и философия Просвещение было целиком направлено против институтов феодализма во всех сферах общественной жизни. Зародившись в XVII столетии в Англии, оно достигло наиболее высокого развития во Франции XVIII века. В дальнейшем, не без влияния английского и особенно французского Просвещения, движение это распространилось и на другие страны Европы (включая Россию), а также на Северную Америку. Во многих странах буржуазное Просвещение выдвинуло огромное число всемирно известных философов и общественно-политических деятелей, отдавших дань теоретической работе.

Интересную картину представляют исторические переипетии Просвещения. В Англии оно берет начало после «славной революции» 1688 года, завершившей гражданскую войну середины столетия и закрепившей на основе компромисса с дворянством основные институты буржуазного правопорядка и экономики. Английское Просвещение, по сути дела, обосновало эту победу, раскрывая перспективы дальнейшего развития буржуазного общества⁵.

Во Франции XVIII века дело обстояло наоборот: мощное просветительское движение на протяжении почти целого столетия предшествовало Великой французской революции и идеологически подготовило ее. После победы революции идеи Просвещения несколько потускнели, хотя в несколько трансформированном виде окончательно воплотились в жизнь лишь после 70-х годов XVIII столетия.

Кроме этих двух, в чем-то противоположных путей реализации идей Просветительства встречались и иные формы. Так, в Северной Америке его становление сопровождало-

вало борьбе за независимость, победно завершившейся созданием буржуазно-демократического государства, в котором осуществились эти идеи. В последующие годы войны между Севером и Югом Просвещение уступило свое место новой идеологии либерализма⁶. В истории ряда других стран, в частности Центральной и Юго-Восточной Европы, хронологические совпадения и расхождения между распространением просветительской идеологии и адекватными ей социально-экономическими преобразованиями, а также их конкретным идейным содержанием, представляли богатую оттенками разнообразную картину⁷.

Таков в самых общих чертах тот исторический контекст, в котором происходило возникновение и развитие армянского Просветительства.

В истории армянского Просвещения выделяются два периода: до и после присоединения Восточной Армении к России. Первый период охватывает промежуток между второй половиной XVIII века и 1828 годом, второй длится примерно до конца XIX столетия.

Первый период приходится на время, когда Армения, разделенная между Турцией и Персией, изнывая под гнетом этих деспотий, находилась в крайне бедственном социально-экономическом положении. Низок был духовно-интеллектуальный, культурный уровень. Естественно, что в этих условиях просветительская мысль могла зародиться и первоначально развиваться не в коренной Армении, а за ее пределами, в диаспоре, ибо «армянская действительность», как известно, — понятие экстерриториальное, имеющее в своей основе национальное бытие армянского народа, но тогда еще не знавшее географических и государственных границ и объединявшее народ в определенную этно-культурную целостность независимо от места проживания его отдельных частей, наличия или отсутствия государственности и т. д.⁸ Быть может, в этом одна из специфических особенностей

исторической судьбы армянского народа, проявившаяся, в частности, в становлении идеологии Просветительства.

Второй период — это время, когда идеи Просветительства получают свое полное развитие. Он, в свою очередь, делится на следующие этапы:

1) до середины XIX века, когда идеология Просветительства укореняется в армянской действительности как в самой Армении, так и в диаспоре;

2) 40—60-е годы XIX столетия, когда эта идеология становится доминирующей, имея, частично в одних и тех же хронологических границах, два крыла: либерально-демократическое и революционно-демократическое. Это пора развернутой «классической» формы армянского Просвещения, представленной такими выдающимися деятелями, как С. Назарян, М. Налбандян, С. Паласанян, Р. Перперян и др.

Последнюю треть XIX века определяет довольно сложная картина разнородных общественно-политических и идеологических течений. Несмотря на различия по ряду вопросов, всех их — от позитивизма до марксизма — объединяла общая забота о просвещении народа, которая воспринималась в качестве общенациональной задачи. Так что можно утверждать, что XIX век в армянской действительности в целом прошел под знаком Просветительства, воздействия которого не избежала ни одна политическая сила, ни один общественный институт, даже и тогда, когда после 1861 года движение это освободилось от «бремени» борьбы против крепостничества (а затем по инерции перешагнуло рубеж XX века), определяясь уже иными целями и задачами.

Каковы же отличительные особенности армянского Просвещения? Говорить об этом целесообразно, проводя сравнения и сопоставления с проявлениями Просветительства в других странах. При таком подходе можно будет показать и своеобразие армянского Просвещения, и его причастность к общемировому процессу.

Армянское Просвещение, как и Просвещение рассматриваемой эпохи в целом, носило определенный антифеодальный (а в условиях России и антицарский) характер: оно было направлено против феодальных отношений и институтов и имело целью создание буржуазно-демократического государства. Основным средством и орудием реализации этих задач считалось просвещение народа.

В возникновении и развитии просветительской идеологии трудно переоценить значение армянской диаспоры. В отличие от коренной Армении, пребывавшей не только в зависимом положении, но и в условиях застоявшихся феодальных отношений Турции и Персии, очаги диаспоры в разных странах Европы и Азии оказались вовлеченными в начавшиеся там антифеодальные, буржуазные преобразования. Причастность к этим процессам, серьезное знакомство с идеями европейского Просвещения, в первую очередь английского и французского, озабоченность судьбами родины стали важным стимулом для зарождения армянского Просвещения. Сказанное с полным правом можно отнести к деятельности первых армянских просветителей Шаамира Шаамиряна (1723—1797), Овсепса Эмина (1726—1809), Мовсеса Баграмяна (вторая половина XVIII века), вошедших в историю под названием "маграсской группы" или "маграсцев" по названию индийского города Маграса, где в основном и осуществлялась их благородная патриотическая работа.

Широта познаний, высокая образованность, уважительное отношение к культуре и истории других народов как необходимые признаки и условия полноценности облика просветителя и эффективности его просветительской деятельности были присущи представителям маграсской группы. В философском плане они были умеренными деистами руссоистского толка. Маграсцы разделяли веру своих французских единомышленников в самоговорящую силу разума, были преисполнены исторического оптимизма. Выступая сторон-

никами реформаторства, идеи которого превалировали в их политическом кредо, они в то же время не исключали возможности революционных действий для достижения поставленной цели.

Широко известны неосуществленные попытки маграсцев добиться с помощью грузинского царя Ираклия II и карабахских меликов освобождения армянского народа от гнета иноземцев и последующего образования армяно-грузинского федерального государства, их поездки в Армению и Арцах с целью подготовки сил для восстания. Венцом теоретической деятельности маграсцев явился проект конституции армянской республики⁹, который, вобрав в себя достижения государственной-правовой мысли Европы и средневековой Армении, отвечал потребностям времени и намечал контуры будущего бытия армянского народа. Упомянутая работа ценна и тем, что в ней в открытой форме или имплицитно излагались философско-мировоззренческие подходы маграсцев.

Именно маграсцы (вместе с представителями армянского классицизма в Европе) сделали первые шаги по европеизации армянской культуры, что, по определению Г. Геворкяна¹⁰, стало ее отличительной чертой в XIX веке. Под европеизацией обычно подразумевается приобщение в разной форме и мере к тем или иным образцам европейской, точнее, западноевропейской культуры нового времени. Это частный случай более широкого, глобального процесса встречи культур — явления всеобщего и вечного¹¹. Между прочим, не лишено интереса то обстоятельство, что термин «европеизация» применяется для характеристики определенного периода развития даже такой бесспорно европейской культуры, как польская, которая пережила процесс европеизации в 30–50-е годы XVIII века¹². Разумеется, побудительные причины, цели и конкретное наполнение этого процесса, при определенной общности, были в разных странах весьма различны и носили, так сказать, выборочный характер, продиктованный

стоявшими перед этими странами историческими задачами.

Тема европеизации вообще и армянской в частности требует особого разговора. Мы ограничимся лишь некоторыми замечаниями в рамках задач нашего исследования. Европеизация и сходные с нею процессы протекали двояким образом: насильственным и естественным. Армении на ее долгом историческом пути пришлось не только пройти через различные этапы и формы естественной встречи с иными культурами, но и испытать на себе всю горечь насильственных ассимиляторских действий со стороны носителей грубых культур. Благодаря своей развитости (а следовательно — открытости) армянская культура выходила из этих встреч обогащенной, разумеется, в той мере, в какой эти встречи были естественными, ненасильственными. Поэтому европеизация в армянской действительности означала не поглощение собственной культуры элементами европейской, а напротив — обогащение ими, не отказ от национального компонента, а его укрепление и дальнейшее развитие. Таким образом, процесс европеизации армянской культуры был добровольным, сознательным выбором во благо родной страны и народа и началом ему послужило как раз становление армянского Просветительства, вызванное к жизни насущными потребностями развития армянского общества.

...

Мечта мадрасцев о создании в освобожденной от иноземного гнета Армении единого буржуазно-демократического государства республиканского типа не реализовалась ни при их жизни, ни в последующем. Не успели они развернуть вишь и вглубь и собственно просветительскую деятельность: политические и культурные инициативы и замыслы первых армянских просветителей превосходили их реальные

возможности. В этом они разделили судьбу деятелей европейского Просвещения — для ряда стран было также характерно обилие не воплощенных в жизнь проектов¹³. Но, значительно опережая социально-экономические, политические и прочие изменения в жизни общества, просветительская идеология явилась их мощным стимулятором и катализатором.

Работа, начатая маграсцами, была продолжена новым поколением армянских просветителей, развернувших свою деятельность уже в первой половине XIX века. Это А. Аламдарян (1795—1834), М. Д. Тагуадян (1803—1858), Г. Патканян (1802—1889), Х. Абовян (1809—1848). Начало их деятельности приходится на период до 1828 года и продолжается в новых исторических условиях после присоединения Восточной Армении к России.

Вхождение в состав Российской империи имело для армян глубоко прогрессивное значение, хотя и носило двойственный характер. С одной стороны, оказавшись частью огромного государства (тем более что это было отчасти созвучно давней российской ориентации армянского народа), Армения зажила единой экономической и политической жизнью с Россией, которая по всем показателям находилась на несоизмеримо более высоком уровне цивилизационного развития, чем Турция и Персия. Армянский народ не только спасся от физического уничтожения и ассимиляции. Приобщение к российским условиям жизни привело к расширению возможностей получить образование, продвинуться по социальной лестнице (занять административные и иные управленческие посты), приумножить очаги образования и книгопечатания, обеспечить интенсивное развитие прессы, в известной мере исключить факторы, сдерживавшие научную и художественную мысль и т. д. Все это неопровержимо говорит в пользу присоединения к России, которое помогло реализации многих национальных чаяний народа. Многих, но не всех: остались

нерешенными вопросы освобождения Западной Армении из-под турецкого ига и создания единого самостоятельного армянского государства. Все это наложило отпечаток на характер армянского Просветительства как в самой Армении, так и в диаспоре.

Единство политической и экономической жизни с Россией обусловило известную близость многих черт армянского и русского Просветительства. В то же время различие исторических судеб двух народов обусловило своеобразие армянского Просвещения, которое носило на себе следы не только общности, но и специфичности. При наличии в нем общероссийских тенденций его основной пафос был направлен на борьбу не только за социальное, но и за национальное освобождение народа. И если XIX век в армянской действительности прошел под знаком Просветительства, то главной его целью была национально-освободительная борьба и создание суверенного армянского государства. Эту задачу можно считать доминантной для армянского Просвещения. Она закономерно обусловила пристальное и постоянное внимание просветителей к понятию «нация», к идеям национального суверенитета и независимости, к вопросам пробуждения и укрепления национального самосознания, консолидации нации, утверждения и развития отечественной культуры.

Схожие идеи, как и национальный вопрос в целом, а также производные от него вопросы, громко и внятно звучали и в других странах, лишенных государственности и находившихся под иноземным господством (Болгария, Венгрия, Румыния, Польша, Греция)¹⁴, но по-своему, специфично, в соответствии с различными историческими условиями. Так, национально-освободительное движение в Польше имело ряд особенностей, в том числе явную антирусскую направленность, чего не наблюдалось в Просветительстве армянском. Здесь это движение имело антитурецкую направленность, а Россия рассматривалась как союзница, с помощью которой

Армения могла бы обрести освобождение и самостоятельность. Вспомним попытки ряда армянских просветителей обратиться к русским руководящим кругам за содействием в реализации идеи армянской государственности в рамках России.

Все это не отрицает того, что царизм как носитель имперской государственности не только предоставлял определенные права и возможности, преследуя свои цели, но и допускал — в разной мере и форме — попрание национальных интересов народов России. В отношении армян это проявлялось в меньшей степени, и потому русская ориентация оставалась у них относительно постоянной и никогда не сменялась русофобией.

Среди вопросов, выдвинутых Просветительством и служивших решению его задач, был вопрос о языке, актуальный в ту эпоху для многих стран, хотя и по-разному. В армянской действительности это была проблема ашхарабара — общего народного языка литературы, доступного всем, в отличие от грабара, потерявшего это качество. Проблема носила не столько филологический, сколько общественно-культурный и шире — политический характер, связанный с программой реализации идей Просвещения. Важнейшей среди них, как мы помним, была идея сохранения нации, залогом чего и выступал язык. В прямой связи с этим важная роль отводилась литературе и театру как действенным средствам распространения просветительских идей. В русле этих тенденций повышалось внимание образованных представителей общества к национальным истокам, к отечественной истории и фольклору.

В качестве глобальной идеологии Просветительство проявлялось во всех областях культуры, во всех сферах жизни армянского общества. Можно поэтому говорить о единстве и взаимосвязи всех сторон и проявлений армянского Просветительства. На фоне и в рамках этого процесса

возникали важные и весьма значительные явления, среди которых следует отметить широкое развитие периодической печати, вызвавшей к жизни новую профессиональную группу представителей интеллектуального труда — журналистов. Периодика стала рупором повсеместного распространения просветительских идей и популяризации разнообразных знаний, что способствовало формированию такого социального феномена, как общественное мнение, причем роль этого нового и активного инструмента общественного, в том числе и культурного, развития последовательно и всемерно возрастала. В самой прессе мощным средством реализации этих ее возможностей стала зародившаяся в ней журнальная публицистика, которая взяла на себя осуществление многих общественно-политических и иных функций.

Необычайно широкие масштабы утверждения в жизни армянского общества XIX века журналистики и публицистики и сегодня вызывают неподдельное удивление и восхищение. Именно в них сфокусировались и ими преподносились, а порой и генерировались, животрепещущие вопросы общественного и национального бытия народа, в том числе и философии.

Разумеется, в армянской действительности XIX века был интерес и к чистой философии, были авторы книг и учебников философии, и особенно логики¹⁵.

Однако уместно в этой связи вспомнить вышеперечисленные признаки просветительской философии, сформулированные Г. Майоровым. Не ошибемся, если скажем, что они во многом приложимы к характеристике состояния философской мысли в эпоху армянского Просвещения. Стоит лишь добавить, что в XIX веке, в отличие от прежних столетий, не встречается таких крупных философских фигур, которыми была так богата армянская средневековая философия.

На фоне недостаточности академического подхода в армянском Просветительстве широко давал знать о себе утилитарно-прагматический аспект использования филосо-

фии в целях решения определенных практических задач. И в этом журналистика и публицистика сыграли неоценимую роль. Не беря на себя несвойственную им задачу теоретической разработки философских вопросов, они привлекали философскую мысль для обоснования различных проблем общественной жизни, и в первую очередь задач национального и социального освобождения. Этот пласт философствующей публицистики может быть своеобразно использован для философской характеристики эпохи, а также для оценки мировоззрения отдельных мыслителей, но без претензии преподносить этот материал как исходный источник истории философской мысли армянского народа¹⁶.

Большая роль в реализации идей Просвещения принадлежала школе. Поэтому ключевым становился вопрос о реформе системы образования, переводе ее на светский путь развития, создании новых учебных программ и учебников, формировании нового учительского состава. Вопрос этот был столь актуален, что к нему обращались почти все просветители XIX века. Приверженность идее распространения разнообразных научных знаний, требование объяснять природную и общественную жизнь с позиций разума воплотились в новых учебниках и учебных программах, которые в организационном аспекте потеснили традиционные теологическисхоластические дисциплины, а в содержательном — религиозное мировоззрение. Однако противоречивость Просветительства сказывалась в том, что в моральном воспитании значительное место, как и прежде, отводилось религии, что, впрочем, было присуще не только армянскому Просвещению¹⁷.

Характерная черта армянских просветителей — широкий, многогранный демократизм, глубоко уважительное, искренне сострадательное отношение к людям труда, к обездоленным слоям населения. Отсюда и идея народности (и в национальном, и в социальном своем понимании), которая присутствовала в теории и практике армянского Просвети-

тельства, в художественной культуре и органически переплеталась с гуманизмом, свободолобием, патриотизмом. Разносторонняя культурно-просветительская и значительно оживившаяся издательская деятельность во многом способствовала успешному решению главной задачи Просветителей: путем распространения знаний и повышения образовательного уровня народа добиться консолидации нации, укрепить его самосознание.

В этом контексте закономерным выглядит возрастание роли морально-этических проблем, в частности пропаганда заинтересованного отношения к труду во благо нации и отечества. Морализаторство в лучшем значении этого слова, питавшееся искренней, но несколько наивной верой в возможность переустройства общества путем образования и морального воспитания, пронизывало собою всю деятельность просветителей, вторгалось в сферу литературы, театра, искусства в целом. Сказанное никак не умаляет глубоко положительного значения этико-воспитательной деятельности армянских просветителей; подобная деятельность не может не быть в фокусе приоритетных задач любого серьезного политического деятеля, в любое время, в любую эпоху.

Значительные изменения произошли в области художественной культуры: многообразнее стали жанры художественной литературы, особого развития достиг жанр сатиры, зародилась и начала формироваться литературная критика, используемая в общих рамках просветительских задач, и т. д. Изменился характер не только взаимодействия с мировой культурой, но и самой культурной деятельности, что определило, в частности, ее преимущественно прикладной характер. В ряду теоретико-практических задач на первый план выдвинулись вопросы семьи, положения женщины в обществе и пр., привлекавшие внимание армянских просветителей.

Своеобразие армянского Просвещения определили такие факторы, как: 1) конкретная историческая ситуация; 2) традиции национальной культуры; 3) идеи европейского Просвещения, воспринятые и переосмысленные в свете задач национального и социального освобождения народа¹⁸.

Крупнейшим представителем армянского Просвительства был великий сын армянского народа Хачатур Абовян (1809—1848), который оказал огромное влияние на армянскую культуру всего XIX века. Превосходя современников по глубине и масштабам деятельности, он более чем кто-либо реализовал чаяния просветителей в области как теоретической, так и практической, организаторской работы.

Превосходный педагог-просветитель, Х. Абовян был всесторонне и глубоко образованным человеком и своей эрудицией производил неизгладимое впечатление не только на соотечественников, но и на иностранных собеседников¹⁹.

Деятельность великого просветителя отличалась многообразием: он выступал как теоретик и практик педагогики, автор учебных программ и учебников, среди которых подлинный шедевр того времени — «Нахашавиг», организатор школьного образования, этнограф, языковед, писатель... Во всех этих областях Абовян оставил весьма заметный след, а в некоторых был зачинателем и основоположником. Тесно связанные друг с другом, эти сферы деятельности генетически восходили к девизу просветителей: главное — просвещение умов. В этом смысле, нисколько не приуменьшая роль предшественников и современников Абовяна, нужно все же отметить, что сам он сделал несоизмеримо больше для осуществления этой главной стратегической задачи. Благодаря энциклопедизму и подвижнической работе по распространению знаний он вошел в историю как подлинное воплощение образа просветительства.

Если просвещение народа — это путь к коренному преобразованию всей его жизни, то на службу этому, считал

Х. Абовян, должно быть поставлено все: кардинальная реформа школьного образования, популяризация культуры, воспитание, в том числе средствами литературы и искусства. Особое значение он придавал развитию чувств патриотизма и гражданственности как средству пробуждения и укрепления национального самосознания, а также борьбе за утверждение ашхарабара — живого разговорного языка вместо устаревшего и переставшего быть понятным грабара²⁰. Занимал его и вопрос об отношении к труду. Однако конечной целью всей своей деятельности Абовян считал всемерное приобщение народа к достижениям наук, в первую очередь естественных и исторических.

Тем не менее, несмотря на впечатляющие масштабы деятельности Х. Абовяна, в его трудах, к сожалению, нет прямого обращения к вопросам теории и философии Просветительства, и даже вообще к общефилософским проблемам, что выглядит несколько парадоксально в свете солидных познаний армянского просветителя в области отечественной и зарубежной философии. И в этом пункте маграсцы и Абовян как бы дополняли друг друга: маграсцы, хотя и не очень развернуто, затрагивали общефилософскую проблематику, в частности, теоретико-философские аспекты Просвещения, не сумев в силу объективных причин воплотить свои замыслы, Абовян же, напротив, во многом преуспев на поприще реализации идей Просвещения и посвятив этому все свои силы, всю свою жизнь, как бы «не успел» вплотную заняться вопросами философской теории. Конечно, его практическая деятельность осуществлялась не без связи с идейно-философскими основами Просвещения и в этом смысле являлась их отголоском, однако связь эта не лежит на поверхности и разглядеть ее могли разве что лица, посвященные в суть философии Просвещения.

В теоретическом наследии Х. Абовяна нет также работ общефилософского характера. Это обстоятельство ис-

ключает возможность преподнести его в качестве персоналии в рамках истории армянской философской мысли. Правда, многие его труды нефилософского профиля (естественно-научные, исторические учебники и др.) содержат в себе определенный философский подтекст, что дает основание рассматривать их в качестве источников философской мысли, и позволяют полнее представить умонастроения и духовную жизнь армянского общества в первой половине XIX века, равно как охарактеризовать мировоззрение самого Абовяна²¹.

Как уже отмечалось выше, представители просветительской мысли принадлежали к различным философским направлениям. Однако наиболее распространенным и типичным был деизм материалистического толка. Такое положение дел вытекало из самого содержания деятельности просветителей, которое вступало в противоречие с религиозно-идеалистической концепцией деизма (это противоречие было присуще мировоззрению просветителей и в других странах). В общеполитическом плане именно к деистам можно отнести и Х. Абовяна. Своей многогранной деятельностью по распространению научных знаний, особенно достижений западноевропейского естествознания²² и исторической науки, он способствовал укоренению научного, рационального взгляда на мир и его развитие, отвергавшего библейские сказания о сотворении Вселенной.

Отсутствие в творческом наследии Х. Абовяна специальных работ философского характера²³ не дает нам право напрямую анализировать и оценивать его философское мышление. В его сочинениях мы находим доступное изложение научных теорий, концепций, проблем, осуществленное с профессиональным мастерством большого педагога. Но систематизированной подачи философских знаний здесь нет. Разумеется, наука в целом и естествознание в частности как пограничная с философией сфера мировоззрения отягощена философией, как бы окутана философской атмос-

ферой, философична, в силу чего служила и служит обоснованию определенных философских вопросов. Но это все-таки научное, а не философское знание, которое в научном хотя и содержится, но не наглядно, а имплицитно: либо как дедуктивная посылка, либо как возможный потенциальный вывод. Поэтому было бы неправомерно преподносить научное знание в качестве философского, игнорируя то обстоятельство, что наука не сливается с философией, как бы близко они ни сошлись.

Возвращаясь к Х. Абовяну, следует сказать, что в его наследии научное знание представлено в двух ипостасях: 1) как результат его собственных творческих изысканий (скажем, вопросы этнографии, языка и т. г.) и 2) как предмет популяризации, преимущественно в педагогических, просветительских целях, различных научных знаний (сюда относятся учение об эволюции земли, грамматическое истолкование взаимосвязи языка и мышления, идеи о рождении и развитии человека, факторах его формирования и воспитания в рамках учебных дисциплин природоведения, истории, грамматики и т. г.)²⁴.

Научный материал, представленный в трудах Х. Абовяна, подобно любому научному знанию, включает в себе философскую ориентированность или подтекст (подчас второго и иного плана), дающие возможность философского истолкования, выхода в философскую проблематику. Но это лишь возможность, которую преподнести в качестве реализованной философской мысли не только некорректно, но и неправомерно, так как по существу это ведет к подмене философского знания естественно-научным. Нечто подобное допускалось в ранее изданных трудах по философии²⁵. Как ни парадоксально, но ценность работ Х. Абовяна как раз в этой нереализованной возможности философского истолкования, в этой, так сказать, философской насыщенности и недоговоренности одновременно. Так, Абовян в своих сочинениях уде-

ляет много места изложению достижений популярной в его время геологической науки²⁶. В его замечательном пересказе раскрывается эволюция земли (а на последующих страницах — зарождения и развития растительного и животного мира и самого человека) и выражается уважение к геологии как к науке, раскрывающей историю земли. Но стремления преподнести естественно-научный материал как философский здесь нет, хотя очевидно, что и названный раздел, и многие другие разделы его сочинений (о сознании, языке, обществе и т. д.) вполне могут быть философски истолкованы и, по крайней мере, несут в себе зерно философских учений. Показательно, что сам Абовян не упоминает не только философских понятий, но даже понятия эволюции, хотя изложение истории земли — не что иное, как его наглядная иллюстрация.

Конечно, труды Х. Абовяна, особенно учебники (и в первую очередь «Нахашавиг») выполнили огромную полезную функцию: обогащая учащихся научными, то есть околофилософскими знаниями, они расширяли их общий кругозор, облегчали их возможное последующее приобщение к философским знаниям, стимулировали изучение и разработку самой философии. И в целях более полной характеристики общего мировоззренческого фона эпохи, охватывающего как философский, так и парафилософский аспекты, труды армянского просветителя именно в этом своем качестве могут быть упомянуты на страницах историко-философских исследований.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 22, с. 21.

² См.: А. И. Герцен. Собр. соч., т. 3, М., 1954, с. 228.

³ Вот эти признаки: «Во-первых, для той философии, которую мы называем „просветительской“, — пишет Г. Майоров, — типично не столько углубление, сколько расширение, распространение и систематизация знаний. Во-вторых, для нее

характерна борьба с суевериями и предрассудками, соединенная с доходящим до атеизма свободомыслием. В-третьих, ей свойственен своеобразный универсализм и „эклектизм“ — свободное заимствование из всех источников всего того, что служит общечеловеческим идеалам. В-четвертых, „философия просвещения“ — это критическая философия, не признающая никаких непререкаемых авторитетов, кроме самой истины, враждебная догматизму и сектантству; это — философия, критически относящаяся к современному ей обществу, к его системе ценностей и особенно к морали. Наконец, это в самом высоком смысле популярная философия, рассчитанная не столько на философов-профессионалов, сколько вообще на образованную публику; поэтому она антисхоластична, пользуется доступным языком и часто выражается в художественной форме» (Г. Г. Майоров. Цицерон как философ // Цицерон. Философские трактаты. М., 1985, с. 17—18).

⁴ Чем иным, как не просветительской, была огромных масштабов деятельность советского государства за сплошную грамотность, за всеобщее среднее образование, за распространение научных знаний среди широких слоев населения (вспомним хотя бы общество «Знание»), за всемерное совершенствование системы среднего и высшего образования, за создание сети различных лекториев, клубов, развертывание культурно-просветительской работы (были даже государственные органы по культпросветработе) и т. д. Крылатая фраза Ф. Бекона «Знание — сила», который именно с просветительских позиций ратовал за понимание науки, научного знания как средства, а не самоцели, стало знаменем в этой, не знавшей ранее подобного размаха, деятельности. Да, большое место при этом отводилось идеологии. Но, во-первых, она не могла перечеркнуть позитивное значение распространения и усвоения знаний, а во-вторых, были ли в истории просветительские движения, свободные от идеологии?

⁵ Об английском Просвещении см. содержательную коллективную монографию: Просветительское движение в Англии. М., 1991.

⁶ См.: Б. Быховский. Философия американского Просвещения // Американские просветители, т. 1, М., 1968.

⁷ См.: Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы в эпоху Просвещения. М., 1988.

⁸ См. об этом подробнее: К. Мирумян. Культурная самобытность в контексте национального бытия. Ереван, 1994.

⁹ См.: Շ. Շահամիրյան, Գիրք անուանեալ Որոգայր փառաց, Թիֆլիս, 1913.

¹⁰ См.: Հայ իմաստասիրությունը հոգևոր մշակույթի համակարգում, տր. 1, Երևան, 1992, էջ 38:

¹¹ О встрече культур см.: Встреча культур: диалог, столкновение, конфликт. Тезисы докладов. Ереван, 1995.

¹² См.: Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы..., с. 8.

Своеобразный процесс европеизации происходил в Испании конца XIX — начала XX века. С целью вывести страну из состояния длительной изоляции от магистральных путей развития европейской философии Х. Ортега-и-Гассет и его сторонники проделали огромную работу по приобщению к ней испанской мысли, осуществив перевод произведений наиболее известных европейских мыслителей XX века, всемерно популяризируя их творчество и взяв в качестве модели для Испании Европу, развитие ее науки, формы ее общественной жизни (См. послесловие А. Б. Зыковой к кн.: Х. Ортега-и-Гассет. Что такое философия? М., 1991, с. 356).

¹³ См.: Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы..., с. 21.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Г. Тюзюзян, Г. А. Багратуни, Г. Костандян, А. Гарагашян, Г. Пештмалчян, А. Гургенян, Н. Русинян, П. Эммануэлян, Г. Ашчян, Э. Сирунян, Е. Темирчипашян, И. Аругюнян и др.

¹⁶ См. об этом статьи С. Саркисяна, К. Мирумяна и Я. Хачикяна в методологических сб.: Հայ իմաստասիրությունը հոգևոր մշակույթի համակարգում, տր. 2–3, Երևան, 1995–1998.

¹⁷ См.: Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы..., с. 18–19.

¹⁸ Одним из ярких проявлений самостоятельности армянских просветителей является, например, отношение мадрасцев к идее просвещенного монарха. Не принимая монархию как таковую в любом ее проявлении, они, несмотря на более чем уважительное отношение к учению Руссо и других французских просветителей, решительно отвергали идею просвещенного монарха. Не случайно и то, что в дальнейшем, в XIX веке, армянские деятели оказались

рядом со своими русскими единомышленниками в их борьбе против крепостничества и царизма, хотя чувство благодарности к России и русскому народу, идущее от Х. Абовяна, никогда не покидало их.

¹⁹ Показательно в этом отношении восторженное мнение одного француза: «Я виделся с Абовяном и по праву был удивлен его эрудицией. Направления немецкой философии и литературы ему настолько хорошо знакомы, что даже европеец может извлечь пользу из его суждений. Шиллера знает наизусть, идеи Лессинга и Лейбница прекрасно усвоил и своим азиатским воображением придает им новую окраску. По-немецки говорит, как истый немец. Нет сомнения, что этот человек окажет честь армянской литературе. Необыкновенное явление в истории просвещения человеческого рода! Устами армянина высказываются такие идеи, которые у нас только начинают распространяться. Сочинения Шиллера, Лессинга проникают и звучат в горах Кавказа, тогда как в Европе есть еще народы, не слыхавшие даже имени их...» (Цит. по: Современники о Хачатуре Абовяне. Ереван, 1941, с. 63).

²⁰ Кстати, в иных аспектах и форме вопрос о реформе языка ставился многими просветителями и в других странах (см.: Культура народов Центральной и Юго-восточной Европы...).

²¹ См. об этом подробнее: Я. И. Хачикян. Об источниках истории армянской философии XIX века // Я. И. Хачикян. Методологические вопросы истории армянской эстетической мысли. Сб. статей. Ереван, 2002, с. 38–53.

²² Популяризация и распространение естествознания как важное средство преодоления невежества вписывались в русло общей борьбы армянских просветителей за усиление преподавания естественных наук в целом (См.: *Էդ. Հարությունյան, Հայ փիլիսոփայական մտքը XIX դարի առաջին կեսին, Երևան, 1965, էջ 41*).

²³ Это обстоятельство не может рассматриваться как недостаток. Вспомним, что и в других странах, наряду с блестящими философами, разработавшими просветительскую философию или философские основы Просвещения, было и немало просветителей, которые философскими вопросами специально не занимались.

²⁴ См.: Հ. Հ. Գարրիկյան, Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն, հ. 3, Երևան, 1959; Э. Арутюнян. Указ. соч.; А. Б. Хачатурян. История

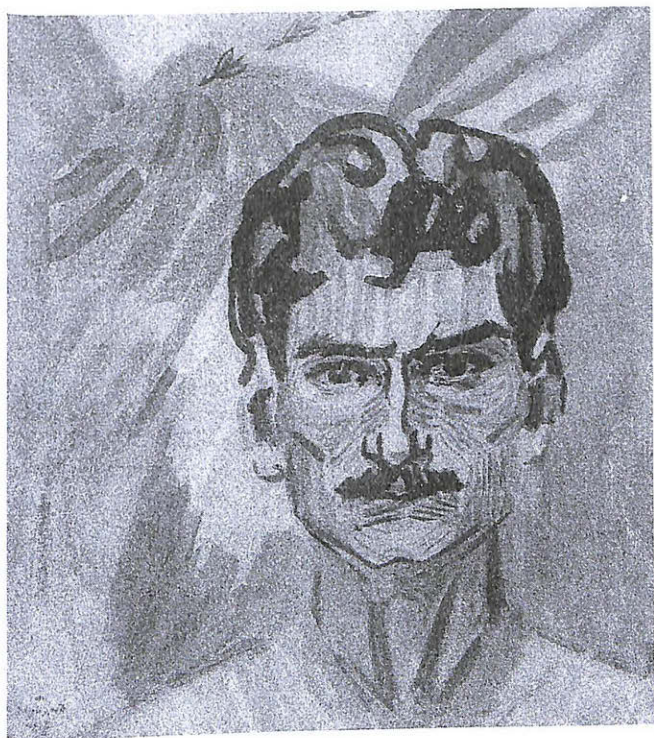
прогрессивной армянской философской мысли конца XVIII — середины XIX века. М., 1973 и др.

²⁵ Там же.

²⁶ См.: *Խ. Արուսյան*, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1950, էջ 278–284.

ՆԿԱՐՆԵՐ

ИЛЛЮСТРАЦИИ



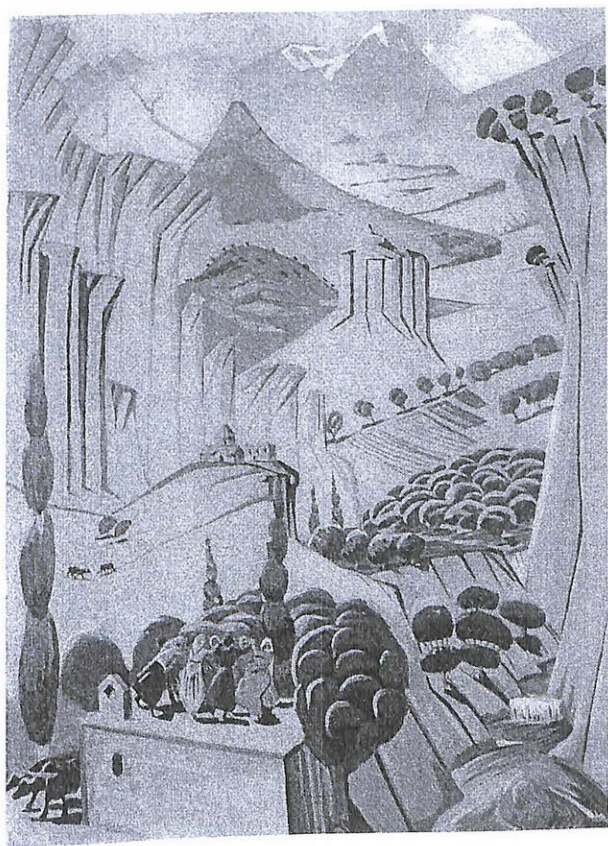
Նկ. 1



Նկ. 2



Նկ. 3





Նկ. 5



Նկ. 6

Կ. ՏԵՐԵՆՑ

ԹԱԼԻՐԻՉ — Ը

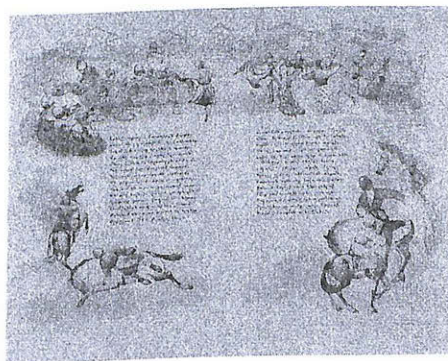


ՊԵՏՅՐԱՏ

ՅԵՐԵՎԱՆ



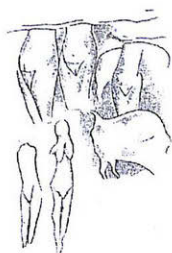
Նկ. 8



Նկ. 9



Նկ. 11



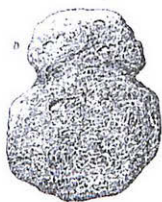
Նկ. 12



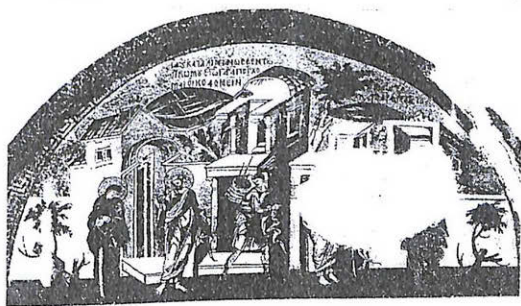
Նկ. 13



Նկ. 14



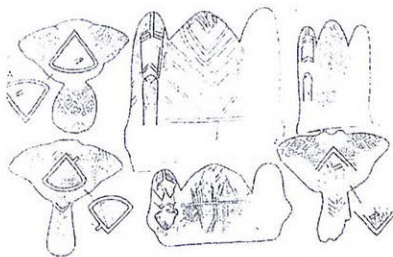
Նկ. 15



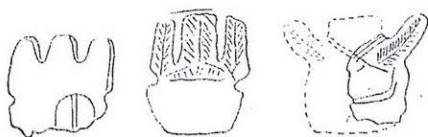
Նկ. 16



Նկ. 17



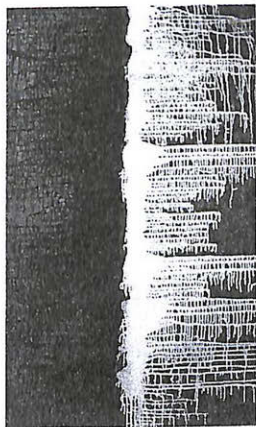
Նկ. 18



Նկ. 19



Նկ. 20



Նկ. 21



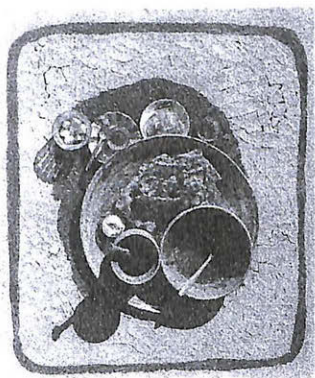
Նկ. 22



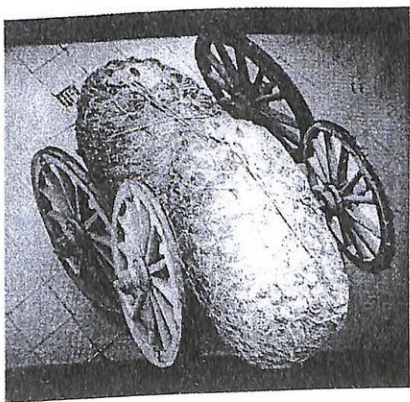
Նկ. 23



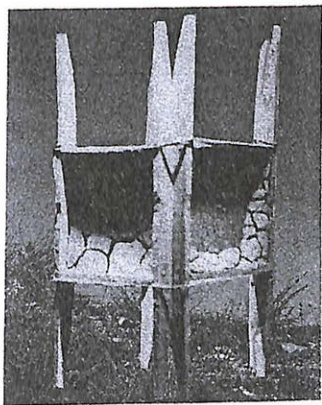
Նկ. 24



Նկ. 25



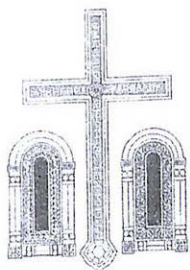
Նկ. 26



Նկ. 27



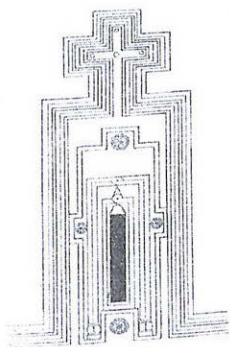
Նկ. 28



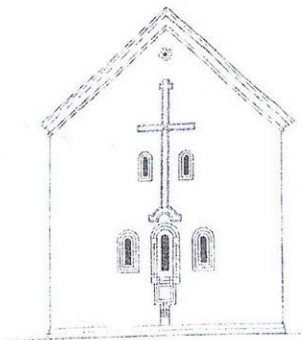
Նկ. 29



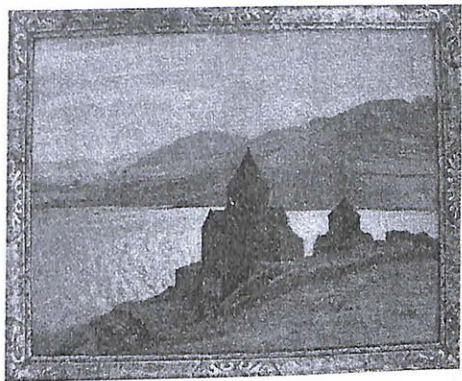
Նկ. 30



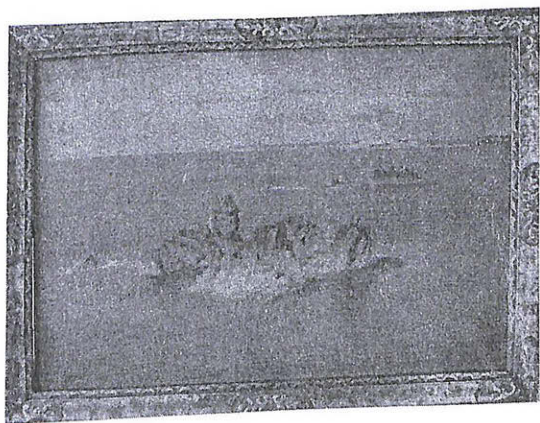
Նկ. 31



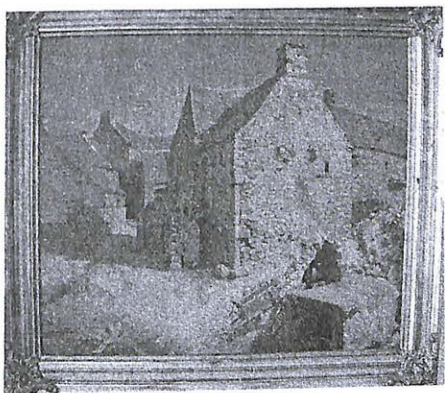
Նկ. 32



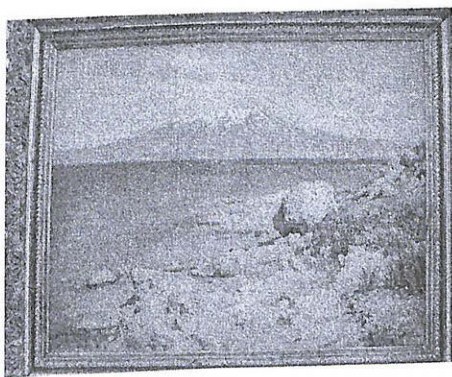
Նկ. 33



Նկ. 34



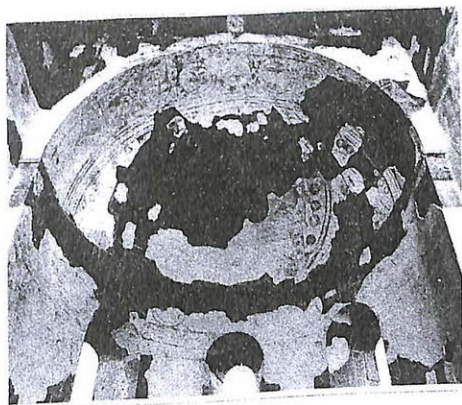
Նկ. 35



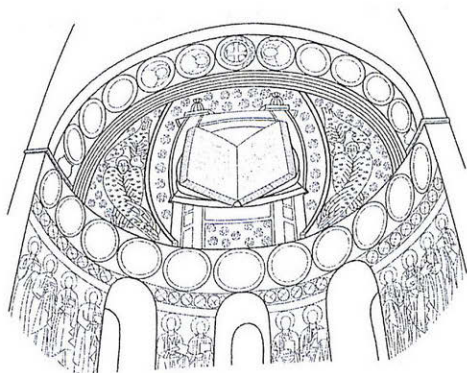
Նկ. 36



Նկ. 37



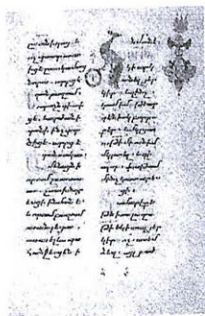
Նկ. 38



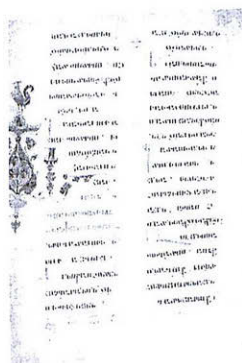
Նկ. 39



Նկ. 44



Նկ. 45



Նկ. 46



Նկ. 47

ցեալն իմարդարէն:

Բացիցառակաւ ք

զբերանիս. բղխեցից

զծածկեալն իմկը զ

բանեալ իս

արհի:



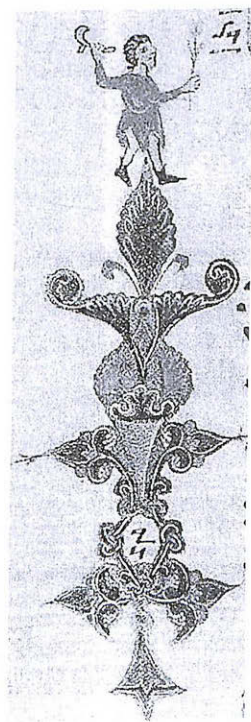
զփողովորդան. եկն

իստուն. մատենաւատ

նաաշտակերտքնն ա

սեն. մեկնեալն զգա

ռակորո մանցապա





ՆԿԱՐԱՑԱՆԿ СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ

1. Մ. Սարյան, Ինքնանկար, 1909:
2. Մ. Սարյան, Վազող շունը, 1909:
3. Մ. Սարյան, Փյունիկյան արմավենի, 1911:
4. Մ. Սարյան, Հայաստան, 1923:

Արթուր ԱՎԱԳԱՅԱՆ

5. Տ. Խաչվանքյան, Երևանի շուկան, վիմագրություն, 1927:
6. Տ. Խաչվանքյան, Ե. Չարենցի «Գիքորի երազը» գրքի նկարազարդումներից, գունավոր վիմագրություն, 1928:
7. Տ. Խաչվանքյան, Կ. Տերենցի «Թավրիզը» գրքի շապիկը, գունավոր վիմագրություն, 1929:
8. Տ. Խաչվանքյան, Վ. Միրաքյանի «Լավարի որսը» գրքի շապիկը, ջրանկար, 1929:
9. Տ. Խաչվանքյան, Վ. Միրաքյանի «Լավարի որսը» գրքի բացվածքը, գունավոր վիմագրություն, 1929:

Աննա ԱՐԵՎՇԱՅԱՆ

10. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռագիր № 1719, թերթ 126բ:

Զեփյուռ ԹԱՌԱՅԱՆ

11. Վիլենյուրֆի Վեներան II (Ավստրիա), կրաքար, պալեոլիթ:

12. Կնոջ պատկերման սխեման (Անգլ-սյուր-Անգլեն, Լոժերի բա, Աբրի-Պատո – Ֆրանսիա), հարթաքանդակներ, Մադլեն ժամանակաշրջան:
13. Տղամարդու արձանիկ (Շենգավիթ – Հայաստան), խեցի, մ. թ. ա. III հազ.:
14. Կնոջ արձանիկ (Մոխրաբլուր – Հայաստան), խեցի, մ. թ. ա. III հազ.:
15. Սակրաձև կուռք (Հառին – Հայաստան), տուֆ, մ. թ. ա. III հազ.:
16. Հովսեփի հանդիմանությունները Աստվածածնին, Կ. Պոլսի Կահրիե-ջամի եկեղեցու խճանկար, մոտ 1303 թ.:
17. Կավե անոթ՝ նստած աստվածուհու տեսքով (Խաջիլար II – Անատոլիա), մինչև 5250 թ.:
18. Մեզինի (Ուկրաինա) եռամաս և բոջմաձև պատկերաքանդակներ կենդանիների ոսկորների վրա, ուշ պալեոլիթ:
19. Եռամաս կուռքեր (Կարմիր բլուր – Հայաստան), տուֆ, նախաուրարտական շրջան:
20. Եռամաս կուռք (Կարմիր բլուր – Հայաստան), տուֆ, նախաուրարտական շրջան:

Ձառա ՄՈԿԱՅՅԱՆ

21. Մ. Գրիգորյան, Կենաց ծառ, 1962:
22. Մ. Գրիգորյան, Կենաց ծառ, 1962:
23. Մ. Գրիգորյան, Տիեզերք, 1965:
24. Մ. Գրիգորյան, Չորացած ավազան (հատված):
25. Մ. Գրիգորյան, Աբգուշտով ճաշ, 1971:
26. Մ. Գրիգորյան, Կրկնակ կերպար, 1971:
27. Մ. Գրիգորյան, Հողկիր, 1971:
28. Մ. Գրիգորյան, Հանգստանալու տեղը, 1977:

Ալեքսանդր ՉԱԼԱԼՅԱՆ

29. Պղնձահանք, Ս. Աստվածածին եկեղեցու ճակատային
հորինվածքը:
30. «Ծաղկած խաչի» հորինվածքը:
31. Հառիճավանք, Ս. Աստվածածին եկեղեցու հյուսիսային
ճակատի հորինվածքը:
32. Քոբայրավանք, Մեծ եկեղեցու արևելյան ճակատը:

Գարեգին ԶՈԹԱՆՉՅԱՆ

33. Փ. Թերլեմեզյան, Աշխատավորուհին ջրհորի մոտ. Բրետան,
1900:
34. Փ. Թերլեմեզյան, Վանա լիճը և Սիփան սարը Կտուց կղզուց,
1915:
35. Փ. Թերլեմեզյան, Սևան, 1917:
36. Փ. Թերլեմեզյան, Լա-Մանշի ափերը, 1921:
37. Փ. Թերլեմեզյան, Տաթևի վանքը, 1929:

Նիկոլայ ԶՈԹԱՆՉՅԱՆ

38. Թալինի Մեծ Տաճարի որմնանկարները (VII դ.), լուսանկար:
39. Թալինի Մեծ Տաճարի որմնանկարների գծային
վերակառուցումը (ըստ Ն. Քոթանջյանի):

Сейрануш МАНУКЯН

40. Образец древней композиции текста с маргиналией.
Чашоц IX — X вв. Матенадаран № 985, л. 248а.
41. Фрагмент текста с орнаментированным инициалом,

маргинальным крестом в круге и концовкой абзаца.
Эчмиадзинское Евангелие 989 г. Матенадаран
№ 2374, л. 118а.

42. Текстовая страница с рубрикой и маргиналией.
Евангелие 1053 г. Матенадаран № 3793, л. 49б.
43. Композиция страницы со всеми элементами
рубрикации и буквенной нумерацией чтения.
Евангелие XII в. (?) Матенадаран № 7737, с. 70.
44. Текстовый лист с красными строками, инициалами
рубрик и маргиналиями с буквенной нумерацией
«седмиц». Евангелие XII в. Матенадаран № 3756,
с. 177.
45. Композиция текста с рубрикой, маргиналией и
буквенной нумерацией чтения. Евангелие 1251 г.
Матенадаран № 3033, л. 262а.
46. Страница текста со всеми элементами композиции.
Евангелие 1266 г. Приписывается Торосу Рослину.
Матенадаран № 5458, л. 299б.
47. Композиция текстовой страницы с сюжетной
маргиналией у начала чтения. Чашоц принца
Гегума 1286 г. Матенадаран № 979, л. 73а.
48. Композиция начала главного чтения. Евангелие
XIII в. Матенадаран № 7648, л. 35б.
49. Маргиналия с фигуркой жнеца, отмечающая начало
«седмицы». Евангелие 1290 г. Матенадаран № 5736,
л. 67б.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
СОДЕРЖАНИЕ

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ
(5-7)

ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ
ԱԶԳԱՅԻՆԸ ՍԱՐ ՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍ ՏՈՒՄ
(8-18)

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա
«ԱՐԻՖԻ ԽՈՐԱՄԱՆԿՈՒԹՅՈՒՆԸ».
ՏԻ ԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՕՊԵՐԱՆ
(19-37)

ԱՎԱԳՅԱՆ Արթուր
ՏԱՃԱՏ ԽԱՉՎԱՆՔՅԱՆ
Ստեղծագործության վաղ շրջանը
(38-49)

ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ Աննա
ԿՈՍԻՏԱՍԻ ԵՐԱԺՇ ՏԱԳԻ ՏԱԿԱՆ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ
(50-64)

ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ Անահիտ
ՀԱՄՇԵՆԱՀԱՅԵՐԻ ՆՎԱԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ԲԱԶՄԱԶԱՅՆ
ԵՐԱԺՇ ՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅԱՄԲ
(65-84)

ԳԱԼՍՏՅԱՆ Սիրանույշ
ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱԶՄԱՆՈՎ ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ
ԱՅԼԱԽՈՂՈՒԹՅՈՒՆ
(85-95)

ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ Lophium
ՀՈԳԵՎՈՐ ԱՐԺԵՔՆԵՐԻ ՊԱՀՊԱՆՈՒՄԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՔԱՂԱՔՆԵՐՈՒՄ
(96-104)

ԴՐԱՄՔՅԱՆ Իրինա
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՃԱՇՈՅԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՄԱՆ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ
(105-115)

ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ Լիլիթ
«ՔՅՈՌՕՂԼԻՆ» ԵՎ ՀԱՅ-ԹՈՒՐԹԱԿԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՂԵՐՍՆԵՐԸ
(116-127)

ԹԱԳԱԿՉՅԱՆ Ջալիլ
«ՀԱՅ ԵՐԿՐԱԳՈՐԾԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐ»
ՀԱՄԱՀԱՎԱՔ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԹՅՈՒՄ ՀՈՌՈՎԵԼՆԵՐԻ
ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ
(128-143)

ԹԱՌԱՅԱՆ Ջեփյոտ
ՀՆԱԳՈՒՅՆ ՄԱՐԴԱԿԵՐՊԱՐՁԱՆԻԿՆԵՐԸ
ՈՐՊԵՍ ԿՈՒՅՍԻ ԵՎ ԵՐՐՈՐԴՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐ
(144-159)

ԽԶՄԱԼՅԱՆ Արա
ՀԱԿՈԲ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ
(160-166)

ՀԱՄՐԱԹՅԱՆ Մուրադ
ՈՒՇ ՍԻՋՆԱԴԱՐԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ՎՐԱՍՏԱՆԻ
ՊԱՇՏՊԱՆԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՅՅՆԵՐԻ
ՃԱՐ ՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
Տիպաքանակյան զուգահեռներ
(167-176)

ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ Գալուստ
ԲՆԱԳՐԻ ԵՎ ՊԱՏԿԵՐԻ ՓՈԽԱՌՆՉՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՅԸ
ՍԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(177-182)

ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն
ՊԵՏՐՈՍ ԱԴԱՄՅԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԵՎ
ՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ
(183-191)

ՄԱՆԱՍԵՐՅԱՆ Լիլիթ
ԳՈՒՆԱՅԻՆ ԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅ
ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ
ՄԵՋ (1950-1970 pp.)
(192-198)

ՄՈԿԱՅՅԱՆ Զառա
ՍԱՐԿՈՍ ԳՐԻ ԳՈՐՅԱՆԻ ՀՈՂԱՐՎԵՍՏԸ
(199-208)

ՆԱՎՈՅԱՆ Սիեր
ԺԱՆՐԵՐԻ ՏԱՐԲԵՐԱԶԱՏՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՀԱՅ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱՅՎԱԾ
ԵՐԳԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(209-216)

ՇԱԽԿՅԱՆ Գառնիկ
ԹՈՐԱՄԱՆՅԱՆԻ «ԹՆԴԱՆՈԹՆԵՐԸ»
(217-226)

ՉԹՅԱՆ Անահիտ
ԻՐԱՆԻ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՍՈՒԹՅՈՒՆԻՑ.
ԹԱՎՐԻԶ
(227-242)

ՊԻԿԻՉՅԱՆ Հռիփսիմե
ԵՐԱԺԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ
ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԾԵՍՈՒՄ
(243-265)

ԶԱԼԱԼՅԱՆ Ալեքսանդր
ԵՐԿԱԲՆԱԿՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԳԱՂԱՓԱՐՆԵՐԻ
ԱՐՏԱՅՈՒՄԸ XII-XIII ԴԱՐԵՐԻ ՔԱՂԱԵԴՈՆԻԿ
ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔՈՒՄ
(266-276)

ՍԱՐԳՍՅԱՆ Մարգարիտա
ՀԱԼԱԶՕՂԼՅԱՆՆԵՐԻ ԸՆՏԱՆԻՔԸ՝ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ
ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԿՐՈՂ
ԵՎ ՓՈԽԱՆՅՈՂ
(277-287)

ՍԱՐԳՍՅԱՆ Նազեմիկ
ՍՐԲՈՒՎԻ ԼԻՍԻՅՅԱՆԻ «ՈՒԹՄԻ ԵՎ ՊԼԱՍՏԻԿԱՅԻ
ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԸ»
(288-301)

ՏԵՐ-ՍԻՆԱՍՅԱՆ Անուշ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԻԱՆԱՎ
ԵԿԵՂԵՅԻՆԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ
ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ԱՅԼ ԵՐԿՐՆԵՐԻ
ՆՈՒՅՆԱՏԻ ՊԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔՆԵՐԻ ՀԵՏ
(302-320)

ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ Գարեգին
ՊԼԵՆԵՐԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՍԵՋՅԱՆԻ
ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ
(321-330)

ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ Նիկոլայ
ԹԱԼԻՆԻ ՄԵԾ ՏԱՃԱՐԻ ԳԼԽԱՎՈՐ ԱԲՍԻԴԻ
ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ԳԾԱՅԻՆ ՎԵՐԱԿԱՌՈՒՅՍԱՆ
ՓՈՐՉԸ
(331-337)

БАБАЯН Игеа
РЕЖИССУРА В НОВОМ ВРЕМЕНИ (XXI в.)
Интеллигенция по Чехову и интеллигенция в
Независимой Армении
(338-346)

ГУЛЯН Светлана
РУБЕН МАМУЛЯН
Начало кинокарьеры
(347-367)

МАНУКЯН Сейрануш
ОРНАМЕНТ В РУБРИКАЦИИ РУКОПИСНЫХ ЕВАНГЕЛИЙ
(368-373)

НАЛБАНДЯН Сара
ПОСТАНОВОЧНЫЕ ПРИНЦИПЫ АРШАКА БУРДЖАЛЯНА
И ИХ ТРАНСФОРМАЦИЯ В
ОПЕРНОМ СПЕКТАКЛЕ
(374-385)

ПЕТРОСЯН Арусяк
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ АРМЯНСКОЙ СВАДЬБЫ
(386-393)

РУХКЯН Марагарита
ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ СИМФОНИЗМА
АВЕТА ТЕРТЕРЯНА
(394-406)

САРКИСЯН Светлана
СТРУКТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ФОНИЗМА В МУЗЫКЕ
АВЕТА ТЕРТЕРЯНА
(407-416)

СТЕПАНЯН *Марина*
ПАРИЖ НАЧАЛА XX ВЕКА В ОФОРТАХ
ЭДГАРА ШАЙНА
(417-426)

ХАЧИКЯН *Яков*
К ВОПРОСУ О ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВЕ В АРМЕНИИ
(427-452)

ՆՇՈՐԱՅՆՆԷ
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
(453-458)

ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՅԵՐ

I

ВОПРОСЫ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА

I

Հրատարակիչ-տնօրեն՝

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ

Հրատ. խմբագիրներ՝

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ԱՐԹՈՒՐ ԱՎԱԳՅԱՆ

Մակետավորող՝

ՆԱՐԻՆԵ ԿԱՐԱԳՈՒԼՅԱՆ

Տպագրիչ՝

ԼԵՎՈՆ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Երևան 375019, Մ.Բաղրամյան պող. 24գ:

Հեռախոս՝ 58-37-02, հեռապատճեն՝ 51-97-02

Էլեկտրոնային փոստ՝ instart@sci.am

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ НАН РА

375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24г

Тел.: 58-37-02, факс: 51-97-02

Эл. почта: instart@sci.am

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220092533

π
A 92533