

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Երիտասարդ հայ արվեստագետների
գիտական երկրորդ նախաշրջան

Նախաշրջանի նյութեր
08 նոյեմբերի, 2007 թ.

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ԵՐԿՐՈՐԴ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ**

ՆՍՏԱՇՐՋԱՆԻ ՆՅՈՒԹԵՐ

8 ՆՈՅԵՄԲԵՐԻ 2007



**ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2007**

11
A 93209

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական
խորհրդի որոշմամբ

Խմբագիր՝ Ա.ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրինությունն իր խորին
երախտագիտությունն է հայտնում

ԿԱՐԵՆ ՆԱՀԱՊԵՏԻ ԱՎԵՏՅԱՆԻՆ՝

գրքի լույսընծայումն իրականացնելու համար:

Ե 859 Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երկրորդ
նստաշրջան: Նստաշրջանի նյութեր (8 նոյեմբերի, 2007թ.)
/Պատ. խմբագիր՝ Ա.Ասատրյան. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի
ինստիտուտի հրատ., 2007. - 96 էջ:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ 2007
թվականի նոյեմբերի 8-ին երևանում իր նիստերը գումարեց
Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երկրորդ նստա-
շրջանը:

Ժողովածուն պարունակում է նստաշրջանի աշխատանք-
ներին մասնակցած երիտասարդ հայագետ-արվեստաբանների գե-
կուցումները: Նյութերը ներկայացվում են բնագրով, ըստ
ելույթների հաջորդականությամբ:

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայա-
գետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ԳՄԴ 85

ISBN 978-99941-68-07-1

© ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՀՐԱՏ., 2007

ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Սիրելի ընթերցող:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը, որը հայ արվեստի բոլոր բնագավառներն ընդգրկող պատմատեսական հետազոտություններ կատարող միակ հայագիտական կենտրոնն է, իր պատմության մեջ առաջին անգամ նախաձեռնեց և 2005 թվականի նոյեմբերի 16-17-ին գումարեց Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական անդրանիկ նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի արվեստագիտություն գծով գիտական աստիճանաշնորհման հանրապետությունում միակ մասնագիտական խորհրդի ստեղծման 10-ամյա հոբելյանին:

Հայրենական արվեստաբանություն կյանքում այս աննախընթաց՝ Հայաստանի արվեստի բոլոր բարձրագույն ուսումնական հաստատությունների, հայագիտական կենտրոնների, նաև՝ Սփյուռքի շուրջ 40 երիտասարդ հայագետ-արվեստաբաններին համախմբած ձեռնարկն անցավ մեծ հաջողությամբ և հաստատեց ավանդական դառնալու իր առաքելությունը:

Անցել է երկու տարի, և մենք կրկին հավաքվել ենք ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հարկի տակ (ի դեպ, նոյեմբեր ամիսն արդեն դառնում է Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանների գումարման ամիս)՝ ինքներս մեզ հաշվետու լինելու մեր արածի մասին, նախանշելու հետագա անելիքները: Երիտասարդ հայ արվեստաբանների արդեն ավանդական դարձած երկրորդ գիտական նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին 13 երիտասարդ գիտնականներ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտից, Սորբոնի համալսարանից (Փարիզ), Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայից, Երևանի գեղարվեստի պետական կադեմիայից, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտից, Հայաստանի ազգային պատկերասրահից, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանից, այդ թվում 7-ը՝ արվեստագիտության թեկնածուներ:

Այսօր, երբ հանրապետության բարձր ղեկավարությունը միանգամայն իրավացիորեն հայագիտությունը հռչակել է գիտության զարգացման ռազմավարական գերակա ուղղություն՝ առանձնահատուկ ուշադրություն ցուցաբերելով հայագիտության ասպարեզ մուտք գործող երիտասարդ հետազոտողների հանդեպ,

մենք կարող ենք փաստել, որ Հայ արվեստի ուսումնասիրությունը գործը դարձել է առավել նպատակասլաց ու բազմակողմանի, և արդեն պարզորոշ ուղղագծվում է արդի արվեստաբանների արժանի հերթափոխը: Այդ գործընթացին մեծապես նպաստում է նաև երիտասարդ արվեստաբանների արդեն ավանդական դարձած համաժողովների գումարումը: Ակնհայտ է, որ Հայ արվեստագիտությունն ի դեմս երիտասարդ արվեստաբանների ունի հուսալի ներուժ և զարգացման մեծ հեռանկար:

Ահավասիկ Ձեր սեղանին է գիտական նստաշրջանում կարդացված զեկուցումների ժողովածուն:

Շնորհավորում եմ բոլոր երիտասարդ Հայ արվեստաբաններին, մաղթում նրանց գիտաստեղծագործական մեծ հաջողություններ և նորանոր նվաճումներ հայրենի արվեստի ուսումնասիրության ազգաշեն գործում:

Իմ խորին երախտագիտությունն եմ հայտնում ՀՀ ԳԱԱ Հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար Վլադիմիր Բարխուդարյանին՝ երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանի հիմնարկման կնքահորը. մեկ անգամ ևս շնորհավորելով ծննդյան հոբելյանի առթիվ, մաղթում եմ երջանկությունը ու ձեռքբերումներով լեցուն քաջառողջ կյանքի երկար տարիներ, գիտաստեղծագործական և գիտակազմակերպական նորանոր նվաճումներ ի նպաստ հայոց պատմագիտական մտքի զարգացման, ի շահ հայագիտության առաջընթացի:

Շնորհակալանքի խոսքերս եմ ուղղում Կարեն Նահապետի Ավետյանին՝ երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական երկրորդ նստաշրջանի նյութերի ժողովածուի լույս աշխարհ գալն իրականացնելու համար:

Իսկ առջևում՝ 2008-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի 50-ամյա հոբելյանն է. հոբելյանական միջոցառումների շարքում վերստին նույնմեք ամսին կգումարվի երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջանը:

Արարատ Աղասյան

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ ԹԱՆԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ՇԻՆԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ
(1920-ական թվականներ)

1919 թվականին երևանում հիմնադրվեց Հայաստանի առաջին պետական թանգարանը, որն ի թիվս այլ բաժինների պետք է ունենար նաև գեղարվեստական բաժին: Սակայն քաղաքական հայտնի ցնցումների հետևանքով թանգարանային շինարարությունից հետո մեզանում իսկական թափ առավ միայն 1920-ական թվականների կեսերից, երբ փոքր-ինչ կայունացավ հանրապետություն տնտեսական վիճակը և, գլխավորը, այստեղ ժամանեց թանգարանային գործի գիտակ, հետագայում անվանի արվեստաբան Ռուբեն Դրամբյանը, որը գլխավորեց նորաստեղծ թանգարանի գեղարվեստական բաժինը:

Իր կազմավորման առաջին իսկ տարիներից վերջինս զբաղված էր ոչ միայն ֆոնդերի համալրմամբ, այլև թանգարանային գործունեություն մյուս տեսակներով՝ ատրիբուցիա, ստեղծագործությունների չափազրուծ, քարտարանի կազմում և այլն: Բացի այդ, թանգարանում պարբերաբար կազմակերպվում էին ցուցահանդեսներ, տպագրվում կատալոգներ, հավաքվում գրքեր, ալբոմներ, բացիկներ, արվեստին վերաբերող գիտական և տեղեկատու նյութեր: Այդպիսով, աստիճանաբար դրվում էր արվեստի գիտական ուսումնասիրության հիմքը, իսկ ազգային մշակույթի մեծերի, առաջին հերթին՝ ճարտարապետ Ալ. Թամանյանի և նկարիչ Մ. Սարյանի մասնակցությունն այդ գործին կանխորոշում էր թանգարանի նկատմամբ հետաքրքրությունը նաև հանրապետության սահմաններից դուրս:

Մի կողմ թողնելով թանգարանի պատմությունն առնչվող այլևայլ մանրամասները՝ կուզեինք անդրադառնալ թանգարանային շինարարության սկզբունքների շուրջ ծագած մի ուշադրավ բանավեճի, որը տեղի ունեցավ Ռ. Դրամբյանի և նկարիչ Միքայել Արուտչյանի միջև՝ արտացոլելով ժամանակի գաղափարագեղագիտական ըմբռնումների պայքարը:

Բանավեճի առիթը «Նորք» հանդեսի երկու համարներում

(1926, թիվ 2, 1927, գիրք 1) տպագրված Արուտչյանի հոդվածներն էին: Հոդվածաշարն սկսվում էր թանգարանային գործի կազմակերպման ընդունված մեթոդիկայի քննադատությամբ: Հեղինակն իրավացիորեն նշում է, որ կապիտալիստական թանգարանի նախատիպը մասնավոր կոլեկցիան է, ուր գեղարվեստական գործերը հավաքված են զուտ գեղագիտական սկզբունքով: Դա, ըստ հեղինակի, միանգամայն համապատասխանում է բուրժուական հասարակության անհատապաշտական (ինդիվիդուալիստական) գաղափարախոսությանը: Սակայն այդ սկզբունքը, նկարչի համոզմամբ, նույնիսկ կապիտալիստական հասարակարգի պայմաններում իրեն չի արդարացնում, որովհետև ի վիճակի չէ սպառիչ պատկերացում տալու այն հասարակության սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների մասին, որը ծնել է ստեղծագործողի անձը: Խորհրդային, այն է՝ կոլեկտիվիստային հասարակության մեջ այդ սկզբունքն առավել ևս անընդունելի է, քանի որ «նույնիսկ ամենահանճարեղ և ստեղծագործական ունակությամբ օժտված ինդիվիդուալը, մեջբերում է Արուտչյանը, դառնում է պատմության ներգործական ֆակտոր լուրջ այն ժամանակ, երբ նա համապատասխանում է մասսաների տրամադրություններին, դառնում... դրանց արտահայտիչը» (Օ. Վալդգաուսեր)¹: Թանգարանային գործի կազմակերպման հարցում արվեստագետը նախապատվություն է տալիս այսպես կոչված պատմա-սոցիալական անսամբլի սկզբունքին, որը, նրա կարծիքով, հնարավորություն կտա վերարտադրելու պատմական դարաշրջանների հասարակական, քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային կյանքի ամբողջական պատկերը:

Ո՞րն է պատմա-սոցիալական անսամբլի սկզբունքը:

Այդ սկզբունքը, պարզաբանում է հոդվածագիրը, թելադրված է էքսպոզիցիան դեպի «շարքային հանդիսատեսը» կողմնորոշելու անհրաժեշտությամբ՝ նրան «պատմական պրոցեսի բարդ դիալեկտիկան» մատչելի դարձնելու համար: Համաձայն այդ սկզբունքի՝ արվեստի երկերը ցուցադրվում են ոչ թե ըստ տեսակների (գեղանկարչություն, քանդակագործություն, գրաֆիկա, դեկորատիվ-կիրառական արվեստ) կամ առանձին վարպետների, ինչպես սովորաբար արվում է թանգարաններում և պատկերասրահներում, այլ ըստ հասարակական-տնտեսական ֆորմացիաների,

¹ Մ. Արուտչյան. Թանգարանային շինարարության ժամանակակից պրինցիպները և ՀԽՍՀ Պետական թանգարանը, Նորք, 1926, N 2, էջ 212:

որոնք, իրենց հերթին, բաժանվում են լուկալ դարաշրջանների: Ընդ որում, արվեստի գործերը ներկայացվում են արտադրութայն գործիքների և արխիվային վավերագրերի հետ մեկտեղ, որպեսզի հանդիսատեսը հնարավորութուն ունենա ամբողջականորեն ընկալելու տվյալ հասարակութայն «պատմական դիմանկարը»: Իսկ այն թանգարաններում, ուր գեղարվեստական նյութի պակաս կա, Արուտչյանն առաջարկում է բնագրերի կողքին ցուցադրել պատճեններ ու նույնիսկ վերատպություններ՝ դրանով իսկ վերացնելով կուլտուր-լուսավորչական և բուն գեղարվեստական թանգարանի տարբերութունը: Անցնելով Հայաստանի Պետական թանգարանի գեղարվեստական բաժնին՝ հեղինակը նկատում է, որ դրա կազմակերպիչները հավատարիմ են մնացել «գեղեցիկ իրեր» հավաքելու «արխիվի մտայնությանը», որի հետևանքով ցուցանմուշները ոչ թե վերցված են «ըստ պատմա-սոցիալական ասպեկտի, այլ արմատախիլ են արված իրենց շրջապատից և կախված... պատերին կամ հավաքված պահպաններում հանուն մերկ հսթետիկական սկզբունքի... Այսպիսով,՝ եզրակացնում է արվեստագետը,՝ էքսպոզիցիայի գերիշխող սկզբունքը մնում է հինը՝ կոլեկցիոներականը, որոշակի արտահայտված ինդիվիդուալիստական թեքումով: Դեն նետելով տվյալ էքսպոնատի պատմա-սոցիալական նշանները՝ թանգարան կառուցողները, միանգամայն տրամաբանական կերպով, ծանրութայն կենտրոնը տեղափոխել են նկարչի անձնավորութայն վրա՝ վերցրած որպես եզակի [եզակի] երևույթ»²:

Իհարկե, նկարչի մեղադրանքները մեծ մասամբ անհիմն էին: 1920-ական թվականների Հայաստանում նրա առաջարկներն իրագործման հեռանկար չունեին: Հանրապետութայն Պետական թանգարանի գեղարվեստական ֆոնդերն այն ժամանակ դեռ չատսահմանափակ էին և չէին կարող հավակնել լիարժեքորեն վերակերտելու որևէ դարաշրջանի, առավել ևս՝ մի քանիսի «պատմական դիմանկարը»: Սակայն Արուտչյանի ելույթը ծնեց նաև սկզբունքային առարկություններ, որոնց հանգամանալից հիմնավորումով հանդես եկավ Ռ. Դրամբյանը³:

Վերջինս սուր քննադատութայն ենթարկեց արդեն իսկ այն

² Նույն տեղում, էջ 215-216:

³ Տե՛ս Ռ. Դրամբյան. Սկզբունք, թե՛ սկզբունքայնություն, Նորք, 1927, գիրք 1, էջ 243-256:

միտքը, թե գեղարվեստական իրերը կարելի է ներկայացնել սոսկ իբրև հասարակագիտական նյութ, իբր հանդիսատեսին «պատմական պրոցեսի բարդ դիալեկտիկան» հասկացնելու համար: Ո՞րն է այդ դեպքում բուն գեղարվեստական թանգարանի ֆունկցիան, ինչո՞ւ է այն տարբերվում այլ թանգարաններից: Ձե՞ռք կերպարվեստի էքսպոնատները կարելի է ցուցադրել ցանկացած ուրիշ թանգարանում, օրինակ՝ պատմության կամ հեղափոխական շարժման: Բացի այդ, իրավացիորեն նշում է Դրամբյանը, արվեստի տարբեր տեսակների - կապը սոցիալական գործընթացների հետ տարբեր է, և եթե, ասենք, գրաֆիկան կամ նույնիսկ գեղանկարչությունն ու քանդակը համեմատաբար շուտ են արձագանքում հասարակության մեջ տեղի ունեցող խմորումներին, տեղաշարժերին, բեկումներին, ապա դեկորատիվ-կիրառական արվեստն այդ առումով ավելի պահպանողական է, ավանդապահ, ավելի ուշ է փոխում իր ոճային և պատկերազրական համակարգը: Թանգարանային գործում, - ընդգծում է Դրամբյանը, - պետք է հաշվի առնել եղած նյութը, ոչ թե այն համալրել պատճեններով և վերարտադրություններով: Շեղվելով Արուտչյանի պատմա-գեղարվեստական կոնկրետ մեկնությունների և գնահատականների դեմ ուղղված նրա բազմաթիվ մասնավոր դիտողություններից, կտեսնենք, որ արվեստաբանի քննադատություն թիրախը վերջին հաշվով այն մոտեցումն է, որն անտեսում էր արվեստի առանձնահատկությունը, նույնացնում այն գաղափարախոսություն կամ էլ՝ հասարակական օգտակար աշխատանքի հետ:

Այս ուշադրավ բանավեճը սխալ կլիներ դիտարկել սոսկ իբրև Արուտչյանի և Դրամբյանի անձնական տարաձայնությունների արդյունք: Այստեղ արդեն բախվում էին խորհրդային գեղարվեստական մտավորականության երկու սերունդների խիստ հակադիր, թեպետ յուրաքանչյուրն իր հիմքն ունեցող, ծայրահեղ դիրքորոշումները: Հեղափոխության «սոցիալական առաջադրանքի» նրանց ընկալումը տարբեր էր: Եթե երիտասարդությունն այդ առաջադրանքը նույնացնում էր մշակութային բոլոր ինստիտուտների, դրանց ներքին կառուցվածքի և արտաքին ձևի արմատական վերափոխման հետ, ապա ավագ սերունդն այս հարցում ավելի շրջահայաց էր, չէր շտապում սկզբից ևեթ, միանգամից մերժել անցյալից ժառանգած սկզբունքներն ու մեթոդները: Թերևս տվյալ կոնկրետ դեպքում Արուտչյանը հաշվի չէր առել Հայաս-

տանում թանգարանային շինարարության յուրահատուկ պայմանները, հավաքածուի ֆոնդերում եղած գեղարվեստական կոնկրետ նյութի առկայությունը: Այսուհանդերձ, նրա ակամա սխալներն ու բացթողումները պատճառաբանված էին կայացած ավանդույթները նորովի իմաստավորելու, նոր տեսանկյունից դիտելու անկեղծ ցանկությամբ: Հիշեցնենք, որ նման ծրագրերով այդ տարիներին հանդես էին գալիս նաև թանգարանային գործի նրբություններին առավել քաջատեղյակ, սակայն ժամանակի սոցիալական գաղափարներով նույնպես տոգորված այլ հեղինակներ: Նրանք ևս հավատացած էին, որ նոր, ավելի լավ հասարակություն կառուցելու ճանապարհին հաջողությամբ կհաղթահարվեն ոչ միայն այլևայլ օբյեկտիվ դժվարությունները, այլ նաև հին մտածողության որոշակի ինքնրեցիան:

ԱՐԱ ՀԱԿՈՐՅԱՆ

Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական
մանկավարժական համալսարան

ԱՐՍԵՆ ՇԱԲԱՆՅԱՆ

Արսեն Շաբանյանը հայ ու եվրոպական ծովանկարչության երևելի դեմքերից է: Նրա երկարատև ու բեղուն կյանքն անցել է օտար ավերում՝ Իտալիա, Ֆրանսիա, որտեղ նշանավոր վարպետների մոտ ստացել է մասնագիտական հիմնարար կրթություն, հետագայում ցուցադրվել սալոններում և պատկերասրահներում: Շաբանյանի աշխատանքների թիվը երևի թե հազարից անցնում է: Դրանց մեծ մասը, թերևս լավագույնները, գտնվում են արտասահմանյան թանգարաններում և մասնավոր հավաքածուներում: Հայաստանում դրանք անհամեմատ քիչ են՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, Էջմիածնի վեհարանի թանգարանում և, իհարկե, մասնավոր մեկ-երկու հավաքածուներում:

Հայաստանում գտնվող այդ փոքրիկ քանակը, անշուշտ, դժվարացնում է տաղանդավոր ծովանկարչի արվեստի վերաբերյալ ամբողջական և ավարտուն խոսք ասել: Եվ քանի որ եվրոպայում բացված բազմաթիվ ցուցահանդեսների և աշխարհի տարբեր ծայրերում գտնվող նրա գործերի մասին ճշմարիտ ու բովանդակալից խոսք են ասել ականատես շատ արվեստագետներ ու արվեստի գնահատողներ, ուստի նպատակահարմար ենք գտնում սույն զեկուցման մեջ ներառել նաև այդ ասույթները:

Առեղծվածային է թվում նշանավոր մարդկանց կյանքը: Երբեմն ամենասովորական առօրյա դեպքերը հետաքրքրական և ուշադրավ են դառնում այն պատճառով միայն, որ դա նրանց հետ է պատահել: Ինչպիսի պատմություններ են պահպանվել Այվադովսկու, Սուրենյանցի, Սարյանի, Մախոբյանի և մյուս մեծերի մասին՝ սակավադեպ իրադարձություններ, կուրյոզներ, կենցաղային մանրուքներ...

Եվ ահա՝ ճակատագրի հեղնանքը. ութսունհինգ երկար ու ձիգ տարի ապրած, բազմաթիվ ցուցահանդեսների ու միջոցառումների մասնակցած, չփվող ու կենսասեր Արսեն Շաբանյանի մասին կենսագրական տեղեկությունները շատ սուղ են:

Ծնվել է 1864-ին Արևմտյան Հայաստանի Կարին (Տրապի-

զոն) գաւառի Սունինց գյուղում: Նախնական կրթությունը ստացել է տեղի Արծնյան վարժարանում, որը հիմնադրվել էր 1811-ին Կարապետ արքեպիսկոպոս Բագրատունու կողմից: Նկարչության առաջին դասերը ստանում է այդ վարժարանում:

1874-ին մեկնում է Վենետիկ և ուսանում Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում՝ նկարչության դասեր վերցնելով վենետիկցի անվանի գեղանկարիչ Ե. Պաուետտիի մոտ: 1891 թվականին մեկնում է Թեոդոսիա՝ հյուրընկալվելով Հովհաննես Այվազովսկու մոտ: Որպես գեղանկարիչ ստանում է Այվազովսկու օրհնությունը, որտեղ և, ըստ էության, որոշվում է Շաբանյանի ծովի նկարիչ լինելը: Հետագայում Շաբանյանը մեկնում է Փարիզ՝ մասնագիտական կրթությունը շարունակելով Ժյուլիեն ակադեմիայում՝ Ժան Պոլ Լորանսի և Բենժամեն Կոստանի դասարաններում. կատարվում է պրոֆեսիոնալ նկարչի կայացումը, անհատական նախասիրությունների ձևավորումը:

Շաբանյանն իրեն հավասարապես դրսևորում է կերպարվեստի տարբեր ժանրերում՝ դիմանկար, կենցաղ, նատյուրմորտ: Ստեղծում է օֆորտի մի շարք տպավորիչ աշխատանքներ: Այնուամենայնիվ, նախասիրությունը հակվում է ծովին՝ փոթորիկները, հանդարտությունն ու մակընթացությունները, մրրիկը, ժայռերն ու թռչունների թռիչքը... Ծովային հրապուրանքը նրան տանում է լայն շրջագայության՝ Իտալիա, Բելգիա, Հոլանդիա, Անգլիա: Նա ավելի շատ սիրում է աշխատել բնության գրկում. խուսափում է աշխատանքի մթնոլորտից:

Առաջին ցուցահանդեսները Ֆրանսիայի արվեստագետների սալոններում՝ Շանզ-Էլիզե, Ժորժ Փըթիի պատկերասրահ: «Շաբանյանի վաղ շրջանի աշխատանքները, - գրում է արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանը, - կատարված են իմպրեսիոնիստական տպավորությամբ: Ավելի ուշ նրա ստեղծագործություններում գերակշռում է բանաստեղծական երազկոտ տրամադրությունը: Նա հաճախ և սիրով է պատկերում արևամուտը ծովի վրա, լուսնյակ գիշերներ... Նայելով Շաբանյանի կտավները, զգում ես նկարչի ռոմանտիկ անկեղծ փայլատակումը և կիսում նրա հիացմունքը ալիքների վրա արևի լույսի խաղերի ցուլքի և հորիզոնի մշուշում թաքնվող արևամուտի գեղեցկությունից»:

Եվ իրոք, նրա գործերում նկարչական լույսի օգտագործման բնորոշ առանձնահատկությունները գալիս են իմպրեսիոնիստա-

կան գործելակերպից, որը Շաբանյանը յուրացրել և վարպետորեն կիրառում էր: Զգացվում է նկարչի նուրբ դիտողականությունը, օգային հեռանկարի սուր ընկալումը, գույնի և լույսի իմաստավորված համադրումների ստեղծումը:

Հիանալի գեղանկարչից զատ Շաբանյանը եղել է օֆորտի մեծ վարպետ. նա կատարելապես տիրապետում է օֆորտի տեխնիկային:

Ուսանողական տարիներից օֆորտով հրապուրված Շաբանյանը տարիների ընթացքում ավելի ու ավելի է հմտանում այդ մարզում, առավել ևս՝ գունավոր օֆորտի: Ֆրանսիական հեղինակավոր «Իլյուստրասյոն» հանդեսը գրում է. «...նա ամենախնքատիպներից մեկն է այն խուզարկուներից, որոնց մենք պարտական ենք գունավոր փորագրության վերածննդի համար... նա ներկամատիտի (պաստել) գունավոր փորագրության վերանորոգիչներից մեկն է Ռաֆայելի հետ: Նրա աշխատանքներից մի քանիսը կատարված են այնպիսի բարձր մակարդակով, որ գրեթե համազոր են նրա գեղանկարչական աշխատանքներին: Նա այդ մասնագիտությամբ այնքան է խորացել, որ կարողացել է ինքնուրույն տիրապետել գունավոր փորագրության տեխնիկային՝ հանդիսանալով դրա հիմնադիրը Ֆրանսիայում»:

Եվ դա էլ առիթ է հանդիսացել Փարիզում կազմակերպելու «Գունավոր փորագրության ընկերություն», որի հիմնադիրներից մեկը Շաբանյանն էր:

Ֆրանսիական կառավարությունը Լյուքսեմբուրգի թանգարանի համար գնում է «Լուսնի լույսով» նկարը, նշվում են նաև «Վերջալույսը Բրետանի մեջ», «Ալիք» և «Խեցգետին որսացող կանայք» աշխատանքները:

«Շաբանյանը ցույց է տալիս մի տաղանդ, որի երկու գլխավոր արժանիքներն են եզակիությունն ու հմայքը: Սույն «Խեցգետին որսացող կանայք» նկարը, ուր լույսի նուրբ խաղերը վերլուծվել են և մատուցվել գերազանց փափկությամբ շողերի, լիովին հատկանշում են նրա արվեստը»¹:

«Նրա օֆորտային փորագրությունները կարող են համարվել

¹ «Իլյուստրասյոն» հանդես, Փարիզ, 1907, Ռաֆայել Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Երևան, 1958, էջ 268:

քսաներորդ դարի գեղեցկագույն աշխատանքները», - գրում է Ֆրանսիացի նշանավոր արվեստաբան Ռոժե Միլեն:

Ֆեդերիկ Պարայլը «Լը ժո՛ւռնալ» օրաթերթի համար 1905-ին ժորժ Փըթիի ցուցահանդեսի մասին գրում է. «Արվեստագետի համար հանդգնություն է մենակ ներկայանալ հանրությանը և համարձակվել ցույց տալ ջանքերի և հետազոտությունների արդյունքը: Պարոն Արսեն Շաբանյանի գործերի ցուցադրությունը, որը տեղի ունեցավ այս պահին ժորժ Փըթիի սրահի մեջ, նվիրագործումն է մի տաղանդի, որ գիտի ճշմարտությունն արտահայտել պարզ ու տպավորիչ լեզվով, ուր հաճախ բանաստեղծական սառույցը երազների ծնունդ է տալիս»:

Ի դեպ, Շաբանյանը գրեթե 3-4 տարին մեկ անգամ կազմակերպել է անհատական ցուցահանդես և ավելի հաճախ՝ մասնակցել որևէ ընդհանուր ցուցադրության:

1907-ի աշնանը Փարիզի «Իլյուստրասյոն» հանդեսը գոհնավոր տպագրում է Շաբանյանի «Խեցգետին որսացող կանայք» նկարը՝ հետևյալ մակագրությամբ. «Շաբանյանի հիշյալ նկարը ամբողջապես բաղկացած է նրբերանգներից... Ծով, որի շողշողուն սատափյա մակերեսի վրա խաղում է բարձրից ընկնող մեղմ լույսը, ու զայրույթի այնքան պատրաստ այդ անհունի վրա՝ երևում են աշխատավոր կորովի կանանց սիլուետները, որոնք՝ կապված ծանր և ապերախտ գործիքին, որպես թշվառ ուրվականներ կարող են կատաղի քամու առաջին շնչից գալարվել ու ծխի նման ցնդել»:

1917-ին և 1920-ին Փարիզում կազմակերպված անհատական ցուցահանդեսները լայն արձագանք են գտնում թե՛ Ֆրանսիական և թե՛ Ֆրանսահայ մամուլում: Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցում» «Հայ Քրոնիկոն» վերտառության տակ կարդում ենք. «1917-ին Փարիզ փայլուն հաջողությամբ պսակված է Շաբանյան Արսենի կազմած ցուցահանդեսը: Այստեղ նրա ծովանկարներից և այլ գործերից շատերը գնվել են Ֆրանսիական արվեստագետների ու արվեստասերների կողմից»:

1926-ին Փարիզի ժորժ Փըթիի պատկերասրահում կազմակերպվում է Շաբանյանի աշխատանքների՝ իր մեծությամբ երկրորդ ցուցահանդեսը: Այն լայն արձագանք գտավ Ֆրանսիայի ու եվրոպական հարևան երկրների մամուլում և արվեստասեր հասարակության շրջանում: Հեղինակավոր «Ֆիգարո» և «Տան» օրա-

Թերթերն իրենց առաջնային էջերը հատկացրեցին ցուցահանդեսի լուսաբանմանը. մեկնաբանություններով հանդես եկան Փրանսիացի երևելի արվեստաբաններ:

Ա. Շաբանյանի աշխատանքները գտնվում են աշխարհի շատ թանգարաններում ու պատկերասրահներում՝ Նյու-Յորք, Լոնդոն, Փարիզ, Բուենոս Այրես, Վաշինգտոն, Բեռլին, Երևան...

1949-ին հայ մեծ ծովանկարիչը 85 տարեկան հասակում կնքում է իր մահկանացուն:

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОБ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ ПЕРИОДА ПОСТМОДЕРНА

Для того, чтобы ответить на вопрос, каким образом принципы мышления эпохи постмодерна нашли свое отражение в современной армянской музыке, следовало бы в первую очередь задать встречный вопрос: существует ли современная армянская музыка как целостное явление, или же то, что мы называем этим словосочетанием, являет собой лишь совокупность разрозненных индивидуальностей, объединенных только общим этническим происхождением. Под целостным явлением мы подразумеваем общую “школу” или “поколение”, примером которых могут служить, скажем, творчество композиторов т.н. “пятерки” - А.Бабаджяна, Л.Сарьяна, А.Арутюняна, Э.Мирзояна, А.Худояна, или поколение “семидесятников”: А.Зохрабян, М.Исраэлян, Е.Ерканян и т.д. В обоих указанных случаях композиторов объединяли схожесть концепций и мировоззрения, а также стилистическая направленность языка и общий круг средств выразительности.

С другой стороны, нам бы хотелось избежать употребления прилагательного “современная” по отношению к музыке, заменяя его на “актуальная”. Ведь современная музыка - та, которая *de facto* создается в данный промежуток времени. В то же время, ряд композиторов, чье творческое кредо сформировалось задолго до наших дней (в отдельных случаях - свыше полувека назад) до сих пор создает произведения, которые остаются по определению современными, однако далеки от актуальности. Соответственно, как бы ни нова была их музыка во временном отношении, она не может рассматриваться в рамках данной статьи. Уточним, что это заявление не несет в себе никакой оценки творчества тех или иных авторов. Хотя в принципе,

еще А.Шенберг в свое время утверждал, что “искусство - это всегда Новое искусство”¹.

Исходя из вышеуказанного, отметим, что под “актуальной армянской музыкой” мы подразумеваем творчество либо тех авторов, которые преодолели в своем искусстве музыкальный язык и эстетическую установку авангарда в пользу новых творческих ориентиров, либо тех, чье мышление изначально укладывалось в русло художественной и эстетической мысли эпохи постмодерна.

Возвращаясь к поставленному вопросу о существовании единого организма современной армянской музыки, рискуем дать на него отрицательный ответ. И корни разобщения некогда единого многоликого целого видятся нам далеко не в новых социальных условиях нашего времени. Думается, что не последнюю роль в этом процессе сыграл индивидуалистический настрой периода постмодерна, не приемлющего не только откровенного подражательства (там, где нет стилистической однотипности, подражательство бессмысленно и даже невозможно, ибо оно ярче всего проявляется в воспроизведении внешних стилистических деталей языка), но даже идейного единства. Творческие концепции отдельных армянских авторов безусловно различны, однако они могут быть одинаково объяснены внедрением тех или иных элементов постмодернистского мышления. Вышеуказанное утверждение, думается, применимо на сегодняшний день практически к любой национальной культуре.

Упомянутое идейное разобщение принадлежит к тем особенностям эпохи постмодерна, чье внедрение в локальное искусство совершается подспудно, неся в основном бессознательный характер. Вряд ли кто-либо из армянских композиторов мог всерьез задумываться о создании собственной концептуальности исключительно по необходимости дистанцирования своего творчества от творчества своих соратников с тем, чтобы, как следствие, слиться с настроем эпохи через предельное обособление как самоцель. Посему общие явле-

¹ Цит. по кн.: В. Холопова, Ю. Холопов. Антон Веберн. М., 1984, с. 38.

ния, имеющие на сегодняшний день место в армянской музыке, интересуют нас лишь как исходная данность.

К сожалению, приходится констатировать, что патриархальная консервативность армянского общества пустила корни и в свободном художественном творчестве. Разумеется, у этой особенности национальной ментальности есть свои положительные черты. Преемственность в искусстве, о которой высказываются практически все видные армянские музыканты, действительно необходима. Тем более, что армянским композиторам есть кому наследовать, и прошлое армянской музыкальной культуры включает в себе огромный, еще не полностью освоенный потенциал. Однако точно так же искусству необходим и эксперимент; иначе прошлое культуры грозит стать ее настоящим, и в условиях, когда оно становится единственным критерием оценки, есть риск срыва в неактуальную провинциальность, которая может оказаться, в лучшем случае, умильной - и не более того.

Как ни странно, в последние годы, когда становится все больше возможностей для интернационального контакта и обмена опытом, существенные сдвиги происходят практически во всех областях современного армянского искусства - кроме музыки. Отечественные композиторы в своей массе упрямо продолжают придерживаться заученных в студенческие годы канонов, раз и навсегда усвоенных понятий о том, какой "должна" быть музыка. Ежегодные весенне-осенние фестивали, проводимые Союзом композиторов Армении, зачастую прекрасно иллюстрируют этот печальный факт. Более того, экспериментировать отказывается даже большинство молодых композиторов. А научная литература в области музыки постепенно вырождается в мемуарную.

Означает ли это закат эпохи, угасание поступательного развития? Ведь по сравнению с новациями поколения семидесятых, новое время в армянской музыке до сих пор не выдвинуло столь же мощных альтернатив. Факт того, что до сих пор не существует как таковой ни армянской электронной или компьютерной, ни репетитивной и т.д. музыки, довольно безрадостен и должен был бы внушать беспокойство

исследователям актуального армянского искусства, вместо того, чтобы упорно муссировать и без того чрезмерно раздутый культ традиционализма и восторгаться логичной преемственностью поколений, тогда как хорошо известно, что великое искусство создавалось всегда с учетом прошлого, но именно за счет отказа от него.

Разумеется, говорить о “закате” или “угасании” более чем преждевременно, ибо на сегодняшний день в Армении действует целый ряд композиторов, мыслящих действительно по-новому, хотя и в рамках предписанной классическими канонами жанровости². Можно утверждать, что эпоха постмодерна оказалась для некоторых композиторов своего рода маркером для проверки степени усвоения особенностей музыкального авангарда - как технических, так и философских. Ведь авангард - это не только определенный музыкальный язык, но и метод мышления, радикально отличающийся от методов предшествующих эпох. В то же время, постмодерн, не предлагая никакого определенного музыкального языка, логически продолжает развитие метода мышления авангарда. Здесь-то и заключается камень преткновения для тех, кто усвоил только внешнюю, “фоническую” сферу авангарда, являющуюся по сути лишь вершиной айсберга, построенного на мощной философской базе. С другой стороны, для тех, в чьем творчестве авангард оказался усвоен органически, в настоящем уже не существует проблемы языка как таковой; обновление языка совершается автоматически, параллельно обновлению более глубоких слоев мышления.

Однако все же приходится утверждать, что постоянная забота о придании собственному творчеству характера логической преемственности, постепенно превращающаяся в идею-фикс, серьезно тормозит внедрение в армянскую музыку новых принципов мышления, и ее методологический базис практически не претерпевает видоизменений на протяжении десятилетий. В этом свете становится понятно, что из

² Под “классической жанровостью” мы понимаем жанровость не только собственно классической музыки, но и, скажем, традиционной, национальной и т. п.

всего спектра предлагаемых постмодерном творческих опций, в Армении особо популярными оказались лишь “возврат к...” и симплификация - в силу едва ли не генетической предрасположенности отечественных художников к традиционализму - предрасположенности, в отдельных случаях граничащей с мещанством.

Оставляя в стороне вопрос, уместно ли связывать с постмодерном любое упрощение языка и любой “возврат к...”³, отметим, что даже эксперименты по упрощению языка зачастую бывают исполнены компромиссов, стремления избежать откровенности, якобы не свойственной подлинному искусству. Так, например, начиная с поколения семидесятников в армянскую музыку вошло негласное табу на явное использование интервала увеличенной секунды, как слишком открытой демонстрации квази-ориентализма. Между тем, музыкальный язык эпохи постмодерна отвергает всякого рода запреты, тем более, связанные с интонационной системой (заметим, что отсутствие запретов далеко не означает отсутствия избирательности). Кроме того, интервал увеличенной секунды входит в состав целого ряда ладов армянской духовной и светской музыки, и вето, налагающееся на него, кажется странным даже в рамках исключительно “традиционалистского” мышления. Это лишь один из многих примеров нелогичности каких бы то ни было ограничений творческой свободы композитора.

Итак, какие же проявления нашла эстетическая мысль эпохи постмодерна в творчестве армянских композиторов? (Говоря об “армянских композиторах”, мы, разумеется, не имеем в виду всех их

³ Разумеется, нет! Для этого, во-первых, необходима особая эстетическая система, в рамках которой произведение мыслится лишь как ее “наглядная иллюстрация”, тогда как в “первоисточнике”, возврат к которому совершается, самоцелью было именно произведение, а не выражение эстетики. А во-вторых, “возврат” в постмодерне может иметь место лишь при необходимом условии наличия тех или иных признаков, которые позволяют распознать эпоху: например, концептуальная однородность при комбинации разных техник, легкая “дефигурация” материала, вкрапление в него заметных “погрешностей” против единства стиля, иногда даже - использование нотации, противоречащей стилистической направленности материала и т. д.

одновременно, а лишь тех из них, изучению чьих work in progress автор посвятил отдельное исследование). Думается, что уже реализованных проявлений несколько.

Во-первых, это новая работа со стилем и новые качества музыкального языка. Интеграция армянского профессионального композиторского творчества в русло общемировой истории академической музыки состоялась, как известно, лишь во второй половине XIX века. Соответственно, огромный опыт, накопленный в европейской музыке периодов Возрождения, барокко, рококо, классицизма, раннего романтизма и т.д., остался за пределами языка армянской музыки нового времени. Эпоха постмодерна, стерев необходимость логического поступательного развития в искусстве, позволила отечественным композиторам быть раскрепощеннее в плане выбора эстетических ориентиров и музыкального языка, приведя к возникновению сочинений, в которых интересно сочетаются элементы музыкального мышления разных эпох — на базе достижений авангарда XX века. В этой связи можно упомянуть новые произведения Т.Мансуряна, М.Кокжаева, Е.Ерканяна и проч.

Пожалуй, ни в один другой период истории армянской профессиональной музыки не было достигнуто столь устойчивого баланса между рационализмом и эмоциональностью, как это происходит сейчас. С одной стороны, произведения ряда армянских композиторов нашего времени (в особенности это касается Т.Мансуряна, В.Шарафяна, а также ряда других) выказывают беспрецедентную ассоциативность мышления. Эти произведения многослойны, причем отдельные их пласты уходят корнями в совершенно различные эпохи мировой музыкальной мысли, сочетаясь в причудливом консонансе. В них совершенно отчетливо усматривается возросшая роль ассоциативного контекста, информации “между строк”, являющейся как бы генетическим маркером музыки.

В целом можно сказать, что насыщение музыки мета-текстом и ее концептуализация, когда музыка как бы прорастает из своего за-

мысла, способного к вербальной формулировке, несомненно повышает коэффициент интеллектуальности композиторского творчества. Однако интеллектуальность далеко не подразумевает отсутствие эмоциональности. Разве что эмоциональность в подавляющем большинстве новых произведений армянских композиторов проявляется скорее как ностальгическая сентиментальность (в лучшем смысле слова), нежели как взрыв чувственности. Как следствие - преобладание "пастельности", умеренности, симптоматичное (и весьма характерное!) избегание быстрых темпов, мощного звучания, даже больших инструментальных составов.

Так как техническая новизна постмодерна - это новизна комбинации различных техник, то в этом смысле новая армянская музыка, являясь частью общемировой, продемонстрировала довольно интересные результаты создания новых, синтетических стилей (неизбежно варьируемых в зависимости от каждого конкретного произведения и его направленности). Причем в качестве наиболее часто используемой стилистической составляющей продолжает оставаться фонический мир традиционной армянской музыки. Здесь наблюдается некоторое расширение рамок понятия "традиционная музыка" - так, например, в качестве традиционного на временном отдалении стало рассматриваться уже и творчество армянских композиторов середины XX столетия, индивидуально претворивших в своем творчестве интонации армянского фольклора. Уже отмечаются случаи, когда апелляции к звуковым сферам музыки этих композиторов мыслятся как очередная стилистическая аллюзия, опосредованно передающая информацию о национальной музыке.

Вообще, довольно отрадным явлением в новой армянской музыке предстает изменение отношения композиторов к наследию традиционной - духовной и народной музыки. Оно постепенно освобождается от устоявшихся клише, приобретает новые грани, неожиданные точки зрения. Все меньше произведений современных армянских композиторов подчиняется описанию при помощи квазинаучных эпитетов,

распространенных в “популистской” советской музыковедческой литературе. “Скорбная напевность”, “суровая мужественность”, “женственная грация” - все эти ярлыки давно отжили свой век. В наше время сдает позиции все то, что связано с патриархально устоявшейся гендерной системой, подразумевавшей строгое разграничение характеров на условно-мужские и условно-женские. Как следствие - новая образность. Отношение к фольклору освобождается от необходимости считать его наиважнейшей отправной точкой. Соответственно, композиторское творчество становится более свободным, концентрируется на выборочных деталях традиционной музыки, превращая их в материал, подвергаемый, если так можно выразиться, разработке методом творческой селекции. Создание индивидуального стиля путем стилистических комбинаций - одна из основных проблем музыки периода постмодерна в целом, и разумеется, неповторимость облика армянской музыки в этих рамках неизбежно обуславливается лишь, образно выражаясь, громкостью голоса, произносящего слова на армянском языке в Вавилонской башне современного мира.

В завершение хотелось бы подчеркнуть, что в Армении, к счастью, формируется совершенно новое поколение молодых, но серьезно заявивших о себе композиторов, творчеству которых, несомненно, гораздо ближе многие особенности, характеризующие музыкальное искусство нашего времени. Тем более, что “современная музыка” для них - это не Булез или Штокхаузен, и тем более не Шостакович или Стравинский, а неоднородная по своему составу и стилистике масса отдельных произведений сегодняшних композиторов со всей планеты. Со временем они сами займут свою нишу в Башне и вывешат национальный флаг из окна. Думается, что одной из наиболее важных проблем отечественного музыкознания является как раз повышенное внимание к их начинаниям, сравнение их деятельности с работой их коллег из разных стран - для того, чтобы процесс их творчества не разворачивался в изолированности, особенно неприемлемой в нашу эпоху, когда рамки национального расширяются

в пользу интернационального. От степени интегрированности новой армянской музыки в общемировую зависит то, какая оценка ей будет дана в историческом аспекте, десятилетия спустя.

НЕКОТОРЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ЖАНРОВЫХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ В КОНЦЕРТНЫХ СКРИПИЧНЫХ ПЬЕСАХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Формирование и развитие жанра скрипичных пьес, создание множества выдающихся, художественно ценных произведений на протяжении развития музыкальной культуры, стимулируют разнообразные типы исследований в этой области. Чтобы определить жанровые разновидности этих сочинений, необходимо четко представить себе определение этого жанра.

По данным нескольких энциклопедий пьеса (французское *pièce* - "кусочек", "отрывок", итальянское *pezzo*, английское *piece*, немецкое *Stück*) представляет собой относительно небольшое музыкальное произведение¹. Пьесы, в отличие от концертов и сонат, часто называют произведениями малой формы, инструментальными скрипичными миниатюрами, имея в виду компактность формообразования, типы становления и развертывания музыкальной мысли.

История возникновения жанра скрипичных пьес связана с развитием европейской, затем русской музыкальной культуры. Традиции создания небольших инструментальных пьес, обработок, аранжировок и переложений вокальных и танцевальных мелодий для разных инструментов существовали давно. В XV-XVI веках скрипичная музыка развивалась в русле народных влияний, что проявлялось в исполнении народных мелодий-песен и танцев на скрипке, в тради-

¹ Музыкальный словарь Гроува, с. 705.

Самые ранние случаи использования термина "пьеса" отмечены во французской музыке XVII-XVIII вв. - многочисленные публикации "пьес для клавесина" (*pieces de clavecin*) и "пьес для виолы" (*pieces de viole*).

ционной манере народного интонирования. Это способствовало созданию ярко выраженной образности, развитию инструментально-танцевальной пластики, разнообразных типов музыкального движения, а также кантиленности, индивидуализации тематизма широкого дыхания и т.д.

В процессе развития профессиональной скрипичной музыки необходимо отметить творческий вклад выдающихся скрипачей-композиторов, зачастую концертирующих виртуозов или композиторов, хорошо владеющих разными инструментами, в том числе скрипкой. Это обстоятельство стало основополагающим для внедрения сложнейших технических приемов, особенностей настройки инструмента, гибкости и многообразия аппликатурных приемов и т.д. Выразительные возможности игры на скрипке прошли большой путь развития, связанного с эстетическими представлениями разных эпох. Формирование жанра концертных скрипичных пьес происходило постепенно, в многоликости образно-содержательных аспектов и разностилевых тенденций европейской, в частности, итальянской музыки.

Скрипичную музыку писали разные композиторы XVI-XVIII веков. Помимо большого количества трио-сонат, затем сольных сонат, скрипичных концертов, было создано множество разнообразных разножанровых концертных скрипичных пьес: канцоны, мадригалы, ричеркары, танцы, сюиты, канцонетты, фроттолы, чаконы, пассакалии, рондо, фантазии, а также обработки и аранжировки народных песенных и танцевальных мелодий. Именно в этот период сформировались черты яркого тематизма, программной образности многих инструментальных пьес, кантиленности, а также виртуозности и блеска в звучании солирующей скрипки. Исторически сложившийся жанр концертных скрипичных пьес эволюционировал, получил широкое развитие и распространение. В многоцветье разностилевых направлений вырисовывались характерные особенности жанра скрипичных пьес - индивидуализация и броскость музыкального материала, концертность, виртуозное владение скрипичным стилем.

В творчестве Б.Марини, А.Верачини, А.Корелли, А.Вивальди, П.Локателли, Дж.Тартини, Дж.Легренци, Т.Альбиниони, П.Гавинье, И.С.Баха, В.А.Моцарта, Л.Бетховена и других выдающихся композиторов, наряду с операми, ораториями, кантатами, симфониями, концертами, сонатами, были созданы произведения небольшие по размеру, но предназначенные для концертного исполнения. Эти пьесы были более или менее масштабные, сольные, а также с сопровождением клавесина, фортепиано или какого-нибудь другого инструмента, ансамбля или оркестра.

Стремление к многоликой образности в XIX веке вызвало активизацию интереса к жанру инструментальной пьесы. В эпоху романтизма приобрели большую популярность циклические программные сочинения, многообразные разнохарактерные пьесы.

Неоценимый вклад внес в развитие музыки гениальный скрипач-виртуоз и композитор Никколо Паганини (1782-1840), который не только был самым выдающимся скрипачом в истории музыки, но и создателем нового, романтического исполнительского стиля. Его огромный темперамент, подчеркнутая экспрессия, поражающее богатство эмоциональных оттенков породили новые технические приемы. Как пишет В.Конен, "многие приемы, разработанные Паганини, представляют собой развитие технических принципов, встречающихся у предшественников Паганини и в народной практике. К ним относятся следующие: небывалая степень использования флажолетных звучаний, что привело к огромному расширению диапазона скрипки и к значительному обогащению ее тембра; заимствование у скрипача XVII века Бибера разные типы настройки скрипки для достижения особо тонких красочных эффектов; использование одновременного звучания *pizzicato* и смычковой игры; игра не только двойными, но и тройными нотами; хроматические глissандо одним пальцем, множество разнообразных приемов смычковой техники, в том числе стаккатной; исполнение на одной струне, увеличение диапазона четвертой струны

до трех октав и другие”².

В XIX и XX веках жанр концертных скрипичных пьес эволюционировал, приобрел новые черты, появилось множество разновидностей пьес, созданных на национальной музыкальной основе, что проявилось в творчестве выдающихся скрипачей-композиторов, чьи произведения актуальны и теперь: пьесы Э.Изаи, А.Вьетана, П.Сарасате, Г.Венявского и других.

Среди представителей русской композиторской школы наиболее известны концертные скрипичные пьесы П.Чайковского, М.Балакирева, А.Глазунова, Н.Римского-Корсакова, С.Рахманинова, С.Танева, Н.Метнера, Р.Глиэра и других, сыгравших важную роль в развитии этого жанра.

Эволюция скрипичных пьес несомненно связана с взаимообогащением композиционных и исполнительских художественных устремлений и новаций, а также созданием комплекса средств выразительности, связанного со стилистикой изучаемого жанрового пласта в армянской камерно-инструментальной музыке. Большое количество пьес и транскрипций для скрипки (с сопровождением), имеющих почти полуторавековую историю в творчестве армянских композиторов и исполнителей, дает возможность утверждать, что этот жанр является одним из популярных в отечественной скрипичной музыке. Синтезируясь с лучшими достижениями инонациональных композиторов, пьесы армянских авторов несут в себе ярко выраженные черты национальной музыкальной культуры, что проявляется в характере тематизма, ладо-гармонической логике, основанной на монодическом мышлении, способах интонирования, особенностях ритмики и т.д.

Изучение процессов становления и эволюции произведений “малой формы” в национальном профессиональном искусстве выявило ряд признаков, характерных для кристаллизации жанра и его разновидностей в армянском музыкальном искусстве. Первые скрипич-

² В. Конен. История зарубежной музыки. М., 1984, с. 385.

ные пьесы в армянской музыке появились в 80-е годы XIX века в творчестве Т.Чухаджяна ("Ave Maria", 1883) и А.Спендиарова (написанные до 1889 г., но не датированные "Вальс" и "Песня").

Несомненный исторический вклад в развитие жанра внесли известные армянские скрипачи, в творчестве которых определенное место занимали аранжировки и переложения народных и городских песен и танцев, а также авторские пьесы программного характера. По имеющейся информации, об этих музыкантах можно судить не только в связи с высокими профессиональными, исполнительскими достоинствами А.Синаняна, Г.Синаняна, Д.Давтяна, И.Налбандяна, А.Кютеянна, но и в связи с их собственными сочинениями, которые они включали в концертный репертуар.

В становлении жанра, наряду с пьесами синкретического происхождения "для голоса или скрипки" ("Ave Maria" Т.Чухаджяна, "Арик Айказунк", "Бамб воротан", "Талворик" А.Синаняна и др.), были созданы разнохарактерные оригинальные скрипичные пьесы. Именно в этот период были сформированы "магистральные линии", основные жанровые разновидности, которые стимулировали последующее развитие.

Произведения для "голоса или скрипки", а также аранжированный песенный материал дали импульс развитию кантиленности, танец - разнообразным проявлениям и типам танцевального движения. Тем самым, они приобрели характер и черты:

- ✓ лирического высказывания в разновидностях романса, песни, арии, элегии, ноктюрна, колыбельной, мелодии, канцонетты, поэмы, легенды и т.д.
- ✓ энергии движения, создания разнообразных настроений в многочисленных танцах, скерцо, виртуозных пьесах моторного характера - *perpetuum mobile* и токкате.
- ✓ аранжировки персидских мугамов, гусано-ашугский склад инструментального восточного музицирования, который вызвал к жизни ряд скрипичных пьес рапсодично-импровизационного характера.

От "Вальса" А.Спендиарова перекидываются арки к "Вальсу", написанному А.Хачатуряном к драме М.Лермонтова "Маскарад", от "Хайтармы" А.Спендиарова - к "Танцу" А.Хачатуряна, "Поэме и Танцу" К.Закаряна, "Ноктюрну" и "Танцу" Г.Егизаряна и другим.

Осмысление "восточного" инструментального мышления в "Песне" А.Спендиарова, Персидской балладе "Шахназ" и "Шюштар" Н.Тиграняна получили естественное продолжение в "Песне - поэме" (в честь ашуга) А.Хачатуряна, "Фантазии" А.Тер-Гевондяна, "Гяфе" А.Степаняна, "Рапсодии" Э.Багдасаряна и т.д.

В общем процессе творчества скрипичные пьесы армянских композиторов внесли свой отличительный вклад в целостную панораму формирования и развития стилевых тенденций. Концентрируя в себе многие характерные языковые и формообразующие свойства музыкального мышления того или иного периода, жанр скрипичной "миниатюры" нередко стимулировал возникновение элементов стилистики письма в других жанровых сферах камерного и симфонического творчества. Несомненное "прорастание" найденных художественных принципов можно выделить в пьесах и Скрипичном концерте А.Хачатуряна, "Арии и Токкате" и Скрипичном концерте Л.Сарьяна, "Интродукции и Вечном движении" и Симфонии Э.Мирзояна, а также и в других произведениях.

Становление армянской профессиональной скрипичной школы сыграло значительную роль в развитии жанра концертных скрипичных пьес, так как творческие связи, интерпретационные особенности, психологические механизмы взаимовлияния композиторов и скрипачей, способствовали эволюции, многообразию внутрижанровой дифференциации. В пьесах армянских композиторов использованы уже известные технические достижения в области скрипичной игры: разновидности штриховой и пальцевой техники, флажолеты, скачки, глиссандо и т.д.

Вместе с тем, отличительной особенностью национального скрипичного интонирования являются интервальные (гармонические) крас-

ки, связанные с использованием ладовых наклонений, создающих эффекты микрохроматики, приближающих звучание скрипки к звучанию народных инструментов. Этот тип интонирования обогащает звуковую палитру, расцвечивает акустическое поле своеобразными обертонами.

В скрипичных пьесах так же, как и в других жанрах армянской профессиональной музыки, в многомерных проявлениях принципов модального мышления, широко использовались приемы национального ладогармонического осмысления музыкальной ткани, формирования мелоса этих произведений. Важной особенностью стало применение приемов полифонического письма.

Наряду с оstinatными звуками (дам), фигурами повторяющихся ритмических и интонационных моделей, имитациями (в пьесах А.Спендиарова, Н.Тиграняна, А.Степаняна, Г.Егiazаряна), стали использоваться полиладовые, полиритмические, полиметрические наслоения, способствующие интенсификации развития, активизации движения музыкальной ткани.

В скрипичной партии нашли место "импровизационные" нерегламентированные движения пассажей, эффекты диминуирования, орнаментики и т.д. Усложнилась драматургическая роль фортепианной (оркестровой) партии, которая постепенно стала приобретать виртуозный блеск, выступая в равноправном дуэте со скрипкой. Эти свойства в полной мере раскрылись в пьесах А.Хачатуряна, А.Арутюняна, Э.Абрамяна, Э.Мирзояна, Л.Сарьяна, Э.Багдасаряна и других авторов.

Со второй половины XX до начала XXI веков появились произведения, основанные на использовании новых композиционных средств, техники письма, которые расширили реестр исполнительских возможностей, развили образно-эмоциональную сферу произведений. Новаторские черты проявились в концертных скрипичных пьесах Г.Овунца, Р.Саркисяна, В.Бабаяна, Э.Айрапетяна, Е.Ерканяна, С.Закаряна, М.Кокжаева, А.Бабаяна, Гр.Меликяна, А.Казаряна и других авторов.

10 Концертные скрипичные пьесы армянских композиторов представляют большой интерес как с точки зрения жанрово-стилистических особенностей, образно-эмоционального многообразия, семантики композиции, так и исполнительских традиций, стимулирующих возникновение многих тенденций в музыкальном творчестве.

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КАК ОБЪЕДИНЯЮЩЕЕ МУЗЫКУ ПОНЯТИЕ

Функциональное учение долгое время было прерогативой гармонии. Развитие теории гармонических функций привело к проникновению его характерных особенностей в другие области теоретического музыкознания. Наиболее непосредственно это отразилось на музыкальной форме.

Хотя Риман не применял функциональный подход по отношению к форме, все же можно сказать, что именно он дал толчок для этого, рассматривая период как определенную метрическую единицу¹.

Истинный переворот связан с именем Б.Асафьева и его учением о триаде - трех всеобщих функциях развития (Initium-Movere-Terminus), находящихся в движении². Это учение стало основой для дальнейшей разработки и еще большего углубления теории функциональности в строении музыкальных произведений, ибо сформулированные Асафьевым понятия импульса³, движения (М) и завершения (Т) обладают универсальным значением. Всеобщее музыкальное движение опирается на эти три функции на всех своих уровнях.

В 1937г. Ю.Тюлин впервые выдвинул идею о переменности функций в гармонии, обосновывая ее диалектической природой соотношений ступеней лада. Он указывает на двойственный и даже многозначный характер аккордов. Это нововведение стало одной из крупнейших достижений музыкальной науки не только в области гармонии.

¹ И. Рыжкин, Л. Мазель. Очерки по истории теоретического музыкознания. М., 1934, с. 164.

² Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.

³ Там же.

Через некоторое время оно произвело переворот и в музыкальной форме. Заимствованная у Тюлина теория переменных функций была применена в музыкальной форме и последовательно развита В. Бобровским в его трудах "О переменности функций музыкальной формы" и "Функциональные основы музыкальной формы". Бобровский развивает идею процессуальности формы, опираясь на триаду *i-m-t* Асафьева.

Под функцией Бобровский понимает «все, что касается смысла, роли, значения данного элемента в данной системе»⁴. Функция по нему - «принцип, на котором зиждется связь элементов музыкального целого, обеспечивающий единство различного или, более того, противоположного»⁵. Функции автор противопоставляет структуру - конкретный облик, внутреннее строение данного элемента, способ, с помощью которого осуществляют связи элементов музыкального целого. Автор отмечает, что «на любом уровне действия пары "функция-структура" один и тот же принцип может быть реализован разными способами»⁶. Это положение позволяет ввести новое понятие - функциональное подобие - важнейшее понятие, раскрывающее общность взаимно удаленных явлений. Наряду с этим возможно и обратное явление, когда при различии функций совпадает структура. В этом случае применяется термин "структурное подобие". Функции музыкальной формы автор делит на три группы: общелогические, проявляющиеся вне действия структурных закономерностей; общие и специальные композиционные функции, возникающие в условиях действия структурных закономерностей.

Переменность функций музыкальной формы, согласно Бобровскому, проявляется в совмещении функций, когда в одном разделе совмещаются две функции: основная и добавочная. Здесь имеется в

⁴ В. Бобровский. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978, с. 13.

⁵ В. Бобровский. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970, с. 200.

⁶ В. Бобровский. Функциональные основы музыкальной формы..., с. 16.

виду постоянное совмещение функций (по терминологии Бобровского). Кроме того, автор различает также подвижное (временное) совмещение функций на основе переключения или отключения ("нулевое совмещение", когда происходит смена функций). В первом случае, по аналогии с гармонией, исследователь вводит такие понятия, как *композиционное отклонение*, подразумевающее временное переключение функций из одного раздела данной композиционной формы в другой раздел иной композиционной формы (чаще всего в середину или разработку); *композиционная модуляция*, подразумевающая окончательный переход от функций данного раздела определенной композиционной формы к функциям другого раздела иной композиционной формы (на том же тематизме), в которой музыкальное произведение и заканчивается. В случае, когда музыкальное произведение, начавшись на определенном тематизме в данной форме, не завершаясь в ней, переходит к иной форме на новом тематическом материале, автор говорит о композиционном *эллипсисе*, так как происходит отключение функций⁷.

Автор мыслит философски и поднимает вопрос о функциональном понимании процесса мышления как такового. В конечном итоге, он приходит к выводу, что композиционная форма — это функция тематизма, итог функционального соотношения тем⁸. В его завершающей работе "Тематизм как фактор музыкального мышления"⁹ он развивает идеи о функциях музыкальной темы. Исследованию функциональных особенностей тематизма посвящен труд Е. Ручьевской "Функции музыкальной темы", в котором автор глубоко проникает в сущность темы и, исходя из ее последовательного функционального понимания, дает следующую формулировку: «Темой может быть любой элемент музыкальной формы, коль скоро он способен реали-

⁷ Там же, сс. 47-49.

⁸ В. Бобровский. О переменности функций музыкальной формы..., с. 10.

⁹ В. Бобровский. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 1. М., 1989.

зовать функции темы»¹⁰. А функции темы автор представляет в виде внутренних (внутритекстовых), подразумевающих представительную и формообразующую роль тематизма в тексте данного произведения, а также внешних (внетекстовых), обозначающих внетекстовые связи и роль тематизма за пределами формы. Тематическое развитие, таким образом, воспринимается в диалектическом единстве полярных функций, связанных друг с другом, воздействующих друг на друга.

Итак, тема является объектом развития, а тематическое развитие обуславливает функциональность формы, тот или иной структурный вид темы. В свою очередь, внешний вид темы зависит от функциональной стороны формы, что означает, что понятия темы и ее изложения (экспозиция) не могут быть отождествлены, ибо тема может выступать и в разработочном разделе. А неизменяемый элемент темы - инвариант - не зависит от функционального состояния темы в данный момент.

Функциональный метод анализа тематизма ценен уже тем, что позволяет решить многие спорные вопросы. К примеру, автор с помощью функциональности легко объясняет различие между полифонией и гомофонией: «Полифония - это комплементарное многоголосие (а не только комплементарный ритм), в котором голоса тяготеют к функциональному равноправию (что не означает их образной самостоятельности). А гомофония - комплементарное многоголосие (а не исключительное господство одного голоса), в котором голоса и фактурные планы тяготеют к функциональному контрасту»¹¹.

Тенденция функционализации затронула и сферу фактуры. В.Цуккерман, изучая принципы инструментовки у Н.Римского-Корсакова, предлагает отделить тембр от фактуры и говорить о функциональной роли тембров по отношению к фактуре. «Тембр, - согласно ему, - содействует прояснению каждой фактурной функции, путем ее отделения от других, усиления ее индивидуального облика и показа ее

¹⁰ Е. Ручьевская. Функции музыкальной темы. Л., 1977, с. 8.

¹¹ Там же, с. 74.

роли для целого»¹². Эту систему закономерных связей фактуры и тембра автор называет тембро-фактурной функциональностью. В.Цуккерман впервые говорит о фактурной полифункциональности, выявлению которой содействует многоплановая инструментовка, разноокрашенность всех элементов, на которые дифференцируется фактура.

Функциональной регулировке пытаются подчинить и время в музыке. К примеру, Г.Орлов говорит о структурной функции времени в музыке, подразумевая, что музыкальная структура определяется не столько величинами, сколько отношениями организуемых ею отрезков времени. «Именно система временных отношений является настоящим инвариантом музыкального произведения,- утверждает он,- его неизменяемой основой, тождественной в разных актах исполнения»¹³.

Организация времени в музыке происходит посредством метроритма. Исследованию проявлений функций устойчивости и неустойчивости в ритмике посвящена книга В.Н.Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века»¹⁴. Н. Афонина в статье «Метрическая переменность и ее значение в творчестве западноевропейских композиторов XIX века» говорит о метрической переменности, метрическом сдвиге, метрической модуляции. «Неразрешенность метрической инерции, несовпадение ожидаемой и действительно звучащей метрической организации музыкального материала и представляет собой явление метрической переменности» - пишет автор¹⁵. Случаи, когда реально слышимые метрические акценты начинают звучать раньше или позже обозначенных в нотном тексте, количество же и масштаб метрических единиц в новых тактах остаются

¹² В. Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М., 1975, с. 343.

¹³ Г. Орлов. Структурная функция времени в музыке (Исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. М., 1974, с. 33.

¹⁴ В. Холопова. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.

¹⁵ Н. Афонина. Метрическая переменность и ее значение в творчестве западноевропейских композиторов XIX века // Теоретические проблемы классической и современной зарубежной музыки. М., 1977, с. 185.

прежними, автор называет метрическим сдвигом или смещением. Когда же нарушаются не только акцентные, но и временные отношения основной метрической системы, такой вид метрической переменности автор определяет как метрическую модуляцию¹⁶.

Назрела потребность обобщения, сделанного на основе выводов о проявлении функций в каждом конкретном случае, и проведения параллелей между ними. Следует говорить о функциональности музыки вообще, ибо музыка является организованной системой, а функциональность, как известно, связана именно с организованными системами. Это и стало следующим этапом развития теории функциональности. Серьезной глубокой работой является исследование А.Милки "Теоретические основы функциональности в музыке". Автор проникает в сущность проблемы и довольно убедительно проводит основной тезис работы - «представить множество разнообразных явлений в музыке как различные формы действия единой функциональной системы, как проявления общих закономерностей»¹⁷. Автор рассматривает названное явление с психофизиологической точки зрения.

Для осмысления функций в других областях основным источником стала гармония, осмысление функций в ней. Действительно, даже при определении функциональности вообще в музыке мы убеждаемся в этом: «Функциональность - свойство музыкальной структуры создавать в сознании воспринимающего возможность прогноза в разворачивании музыкального произведения, ожидание появления определенных его элементов с той или иной степенью вероятности, что психологически переживается им как тяготение той или иной интенсивности»¹⁸. Эти тяготения, основанные на повторениях, во всех других сферах, по аналогии с гармонией, либо разрешаются, либо преодолеваются, делая музыкальную ткань еще

¹⁶ Там же, с. 196.

¹⁷ А. Милка. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982, с. 3.

¹⁸ Там же, с. 19.

более привлекательной и интересной.

На основе этих наблюдений автор приходит к выводу, что целесообразно различать два класса функциональностей:

- 1) Функциональность конкретного музыкального текста (текстовые), где проявление повторности всякий раз индивидуально;
- 2) Функциональности стилевые, возникающие в результате интуитивных статистических обобщений на основе массы произведений данного стиля, и существующие в памяти как вероятностные характеристики, на которые и накладывается в процессе восприятия конкретный музыкальный текст.

Необходимо сделать следующую оговорку. Поскольку XX век - век индивидуализированный, то можно предположить, что в эту эпоху стилевые функциональности переходят в класс текстовых функциональностей, так как в каждом конкретном тексте свои ладовые, метрические и композиционные особенности.

Вообще, функциональность в музыке XX века целесообразнее было бы охарактеризовать как *“ожидание неожиданного, вероятность невероятного”*.

Работа А.Милки - первая попытка всестороннего обобщенного подхода к функциональности. На множестве примеров автор убеждает нас в правомерности его взглядов и дает основания для дальнейшей разработки данной проблемы, намечает новые пути развития музыкознания.

«ԵՍ ԴՈՒՌ ԵՄ». ՍՐԲԱԶԱՆ ՀԱՍԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ
ՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԲԱԶԻԼԻԿԸ

«Տիեզերքի միջնադարյան պատկերացումը ենթադրում է ժամանակի և տարածության բաժանվածությունը երկու մասի, որոնք իրենց արժեքով հավասարազոր չեն. դրանց հարաբերակցությունը ստորակարգական է»¹: Ժամանակն ունի երկու աստիճան, որոնցից առաջինը ներկան է, իսկ երկրորդը՝ ապագան: Նմանապես տարածությունը բաժանված է «ստորին աշխարհի, կամ երկրայինի» և «բարձրյալ աշխարհի, կամ երկնայինի»²: Այդուհանդերձ, այդ ստորակարգությունը սովորական չէ, այլ սրբազան է: Երկրորդ մակարդակը բարձր չէ առաջինից, ինչպես դա լինում է «սրբազանի և աշխարհիկի» կամ «մաքուրի ու անմաքուրի» դեպքում: Քրիստոնեական պատկերացմամբ, ժամանակն ամբողջությամբ Աստծո ստեղծագործությունն է, ուստի այն սրբազան է: Տարածությունը նույնպես ամբողջությամբ սրբազան է, որովհետև աստվածային է: Ուստի ժամանակն ու տարածությունը մշտապես սրբազան են, քանի որ Աստված ստեղծում, օրհնում և լուսավորում է իր ստեղծագործությունն ամբողջությամբ: Հետևաբար, ստորակարգությունը արտահայտվում է այս կերպով՝ «սրբազանը և սուրբ սրբոցը»:

Աստվածաշնչական սրբազան բովանդակության բաժանման կարևորությունը առաջնային է դառնում քրիստոնեական էսթետիկայի պատմության մեջ: Սրբազան բաժանումը արտահայտվում է Աստվածաշնչի երկմիասնության մեջ, որովհետև Հին Կտակարանը սրբազան է, սակայն Նոր Կտակարանն ավելի է սրբազան: Նմանատիպ մոտեցում ենք հանդիպում կրոնա-հասարակական երկճյուղավորման մեջ: Եկեղեցու հավատացյալները «Աստծո ժողովուրդն» է՝ օրհնված նրա կողմից, սակայն կղերականությունը Աստծո ընտրյալն է: Եկեղեցու բոլոր ձեսերը սրբազան են, սակայն պատարագը պատկանում է սրբազան գործողությունների

¹ С. Аверинцев. Порядок мира и порядок истории в концепции раннего средневековья // Античность и Византия. М., 1975, с. 280.

² Նույն տեղում:

բարձրագույն մակարդակին: Եվ վերջապես, այդ երկակի միասնակարգն արտահայտվում է քրիստոնեական եկեղեցու ճարտարապետության մեջ, որը հանդիսանում է աստվածաշնչական տրանսցենդենտական պատկերացումների անմիջական ժառանգորդը: Ցանկացած եկեղեցի սրբազան վայր է, սակայն խորանը, ուր գտնվում են բեմը և սուրբ սեղանը, հանդիսանում է դրա «սուրբ սրբոցը»:

Քրիստոնեական եկեղեցու աստվածաշնչական խորհրդաբանության և Աստվածաշնչի տրանսցենդենտական որոշ առաջնակարգ իրողությունների հարմարեցումը նոր պաշտամունքին շատ հայտնի հարցեր են: Եկեղեցու հորինվածքային կառուցվածքը սկիզբ է առնում տրանսցենդենտական եկեղեցու առաջին դրսևորումից՝ Մովսեսի վրանի նյութական ձևից: Մասնատուփի սրբազան վայրը, որը համապատասխանում է քրիստոնեական նաոսին, և վարագույրների հետևում Ուխտի Տապանակը պատսպարող «սուրբ սրբոցը» սահմանում են քրիստոնեական եկեղեցու խորհրդաբանությունը, ընդ որում Տապանակի սիմվոլիկան, ներառելով իր մեջ սրբազան կիրառության տարրեր իրեր, նույնացվում է եկեղեցու բեմի հետ:

Մինչդեռ հունական իդեալիզմի տերմիններով մտածելու սովորությունը դրդում է քրիստոնյա հեղինակներին խոսելու պլատոնական լեզվով³: Աստվածաշնչական և հունական փիլիսոփայության ավանդությունները խառնվում են երկհարկանի բաղադրություն ունեցող աշխարհի պատկերացումներին: Արդյունքում Տիեզերքի միջնադարյան ընկալումը համատեղում է երկակի հակադրություններ, որոնք լրացնում և խառնվում են միմյանց մնալով տարբեր իրենց ծագումով և ներքին տրամաբանությամբ⁴:

Աստվածաշնչական հակադրությունը պարտադրվում է առաջին հերթին, որովհետև Նոր Ուխտը կոչված է կատարելու այն, ինչ Հին Կտակարանն ու նրա վախճանաբանությունը ի վիճակի չէին կատարելու: Աստծո Փառքը, որը «լիովին չէր կատարվել» Հին Կտակարանում, պետք է իրականացվեր Քրիստոսի Երկնային արքայության մեջ:

Երկրորդ հակադրությունը համապատասխանում է Պլատոնի

³ Նույն տեղում, էջ 281:

⁴ Նույն տեղում:

փիլիսոփայության ոգուն, որովհետև այն հակադրում է երկու գոյաբանական իրողությունները որպես «մարմնի զգայական աշխարհ և գաղափարների մտային աշխարհ», կամ այնպիսի գոյաբանական հակադրություն, ինչպիսին է «ժամանակը և հավերժությունը»: Այսպիսով, աշխարհի բաժանումը երկու մակարդակի ծանրաբեռնված է ժամանակային, տարածական և գոյաբանական միատիկայով, ուր այս երեք հասկացությունները միավորվում են խորհրդանշական համակարգի մեջ որպես հավասարազոր հասկացություններ, որոնք կարող են մեկը մյուսին փոխարինել, որովհետև բանաձևը հայտարարում է. «ոգեղենը հարաբերվում է մարմնեղենին այնպես, ինչպես երկինքը երկրին, կամ ինչպես ժամանակը՝ հավերժությանը»⁵:

Քրիստոնեական այս երկճյուղավորման մեջ աստվածաշնչական հակադրությունը հանգում է ժամանակային մոդուսին, որը խորհրդանշում է Հին Կտակարանի միջով դեպի մարգարեական Նոր Ուխտը գնացող պատմական և գծային ճանապարհը: Գծային ճանապարհի ստորակարգությունը պահանջում է երկայնակի հորինվածք, որն արտահայտվում և բյուրեղանում է բազիլիկի հատակագծում: Եթե առաջին բազիլիկներն ըստ աստվածաշնչական ավանդության ներկայացնում էին 1:2 համամասնությունները, ապա շատ շուտով նկատվում է երկայնակի տարածությունից զգալի ավելացում, որը մոտեցնում է եկեղեցին իր նոր համամասնություններին՝ 1:3: Երկայնակի ուղղության շեշտումը այսուհետ խորհրդանշում է «դեպի ավարտն ուղղված ժամանակի և պատմության չափը»⁶, որովհետև դա խորհրդանշական ուղերթի հորիզոնական առանցքն է, ուր Աստծո ժողովուրդն իր հավերժական ճամփան է անցնում՝ սկսած Հին Ուխտից դեպի Քրիստոսի գալուստը: Այդ ճանապարհը սկսվում է բազիլիկի արևելյան մասից և ընթանում է դեպի սրբավայրը երկար ձգվող նավով և թևերով, որպեսզի այդ երկար ճանապարհը քրիստոնյան ընկալի իր մարմնով և հոգով: Այդ պատմական տրանսցենդենտալությունը բազիլիկի նաոսին տվել է նավ անվանումը (լատիներեն՝ navis)՝ հավատացյալներին հիշեցնելով քրիստոնեական ոգու փրկարար անցման մասին Աստվածաշնչի պատմության միջով դեպի Հիսուս

⁵ Նույն տեղում:

⁶ Н. Озолин. Космическая символика христианской церкви по мистагогии Святого Максима Исповедника // Византиноведение. Санкт-Петербург, 1995, том 1, с. 37.

Քրիստոսի անձով մարմնավորված Նոր դարաշրջանը: Բազիլիկի ներսում, որը նախասրահից մինչև սրբավայրն ընկալվում է վիզուալ հեռանկարով, հորիզոնական առանցքը հայտնվում է քրիստոնյա ճարտարապետների հորինվածքային որոնումների կենտրոնում: Քրիստոնյաների կարծիքով այդ առանցքի յուրաքանչյուր հատվածն ունի սրբազան արժեք, որի նշանակությունը անում է սրբավայրի և բեմի մատուցյուններին մոտենալուն համապատասխան: Այդ ռիթմիկ և համասեռ ճանապարհը եզերված է սյուների և կամարաշարքերի հաջորդական շարանով, որոնց կրկնվող ռիթմը կոչված է համբելու Փրկություն ճանապարհի «փուլերը» և «հանգրվանները»: Այդ ռիթմով ընկալված գոյաբանական հասկացությունների հետ միասին, դրանք հաշվում են և՛ դեպի Հավերժություն տանող ժամանակի հանգրվանները, և՛ «մտային» կամ «հոգևոր» ուղղությունը գնացող ճանապարհի «զգայական աշխարհի» հանգրվանները:

Սուրբ Մաքսիմոս Խոստովանողի Միստագոգիան, որը գրվել է մոտ 628-630 թթ., վերլուծում է քրիստոնեական եկեղեցու երկակի բնույթը, որը կազմված է տեսանելի և անտեսանելի էություններից, քանի որ այն արտացոլում է Տիեզերքի միասնությունը և բազմազանությունը, որը կազմված է «նոետիկ (իմացական) և անապական աշխարհից» և մեկ այլ «զգայական և մարմնական աշխարհից»:

Եկեղեցին «բաժանված է երկու առանձին մասերի. մեկը, որը նախատեսված է կղերականության և ծեսերի համար, մենք անվանում ենք սրբավայր, մյուսը, որը մատչելի է հավատացյալներին, մենք անվանում ենք նավ: Մի կողմից նավը սրբավայրն է իր զորություն մեջ, մյուս կողմից՝ սրբավայրը նավն է գործողության մեջ»: Արարման այս երկու մասերի տարբերությունն ու միասնությունը հանդիսանում են խորհրդանշական հայեցողության հիմնական առարկա, որը «ենթադրում է հոգևոր գիտություն, որովհետև, ասում է Խոստովանողը, ընկալելի երևույթների խորհրդանշական հայեցումը զգայական երևույթների միջոցով հանդիսանում է հոգևոր գիտություն և անտեսանելի միջոցով տեսանելի երևույթների ըմբռնում»⁷:

Պատկերներն օժանդակում են այդ խորհրդանշական հայեցողությանը քրիստոնեական սրբավայրի ներսում: Վաղ քրիստոնե-

⁷ Նույն տեղում, էջ 35:

ական եկեղեցիների պատկերազարդումը պահանջում է, որ խորանի լայնակի պաննոն տարբերվի նավի մեծ պաննոյից, «քանի որ առաջինը հիշեցնում է Դրախտը, իսկ երկրորդը՝ զգայական աշխարհը»⁸: Պաշտամունքային այն պատկերները, որոնք գտնվում են խորանի և նավի սահմանագծին, հանդիսանում են երևակայական ոլորտում ստեղծված խորհրդանիշներ, որովհետև դրանք գտնվում են զգայականի և ընկալելի միջև: Վաղ քրիստոնեական բազիլիկների պատերի վրա տեղադրված որմնանկարներն ու խճանկարները վերարտադրում էին արարման պատմությունը, մինչդեռ խորանը հիմնականում զարդարում էր Քրիստոսի փառավոր Գալուստը կամ մեկ այլ աստվածահայտնություն⁹: Բոլոր պատկերները միասին ծառայում էին որպես տեսանելի փոխաբերություններ և հանդիսանում եկեղեցու երկայնակի մասում կատարվող «պատարագի ծեսի ըմբռնման համար նախատեսված վիզուալ համագործնե»¹⁰:

Սուրբ Մաքսիմոսի Միստագոգիայում քրիստոնեական սրբավայրը կատարյալ բազիլիկ է, քանի որ դրա «զգայական աշխարհ - ընկալելի աշխարհ» առանցքը նույնանում է «նավ - սրբավայր» առանցքին¹¹: Սակայն պահպանելով այս սխեման, նա բազիլիկը նույնացնում է տիեզերքի երկակի ամբողջությունը, որովհետև վերջինս «Սրբավայրի փոխարեն ունի վերին աշխարհ, որը նախատեսված է բարձրյալ ուժերի համար, իսկ նավի փոխարեն՝ ստորին աշխարհը, որը նախատեսված է այն էակների համար, որոնց բաժին է ընկել զգայական կյանքը»¹²: Կամ էլ, եկեղեցու «երկինքը սրբազան սրբավայրն է, իսկ երկիրը՝ նավն իր զարդանկարներով»¹³: «Ժամանակի մեջ գծային առաջընթացը փոխարինվում է սահմանակցությունմբ և երկու աշխարհների փոխազդեցությամբ, որոնց տարբերություն-միասնություն կապն արտացոլում է տիե-

⁸ A. GRABAR. Recherche sur les sources juives de l'art paléochrétien. L'art de l'Antiquité et du Moyen Age, p. 786.

⁹ Տե՛ս A. GRABAR. Les images des théophanies dans les martyria des Lieux Saints, *Martyrium*, t.II, chapitre IV; Г. К. Вагнер, Византийский храм как изображение мира // Византийский Временник, 47, 1986, сс.163-181.

¹⁰ J. GUTMANN. Early Christian and Jewish Art, p. 2.

¹¹ Н. Озолин, указ. соч., с. 36.

¹² Նույն տեղում, էջ 34:

¹³ Նույն տեղում, էջ 35:

գերական ժամանակի կայունությունը, անփոփոխությունը և անշարժությունը»¹⁴: Այլ խոսքով՝ պահպանելով բազիլիկի հորիզոնական առանցքը դրա գծային զարգացմամբ, Միստագոգիայի հեղինակը «հաստատում է տարածության սիմվոլիզմի զուտ բյուզանդական գերակայությունը ժամանակի սիմվոլիզմի նկատմամբ»¹⁵, այսինքն այն, ինչը պետք է շուտով արտահայտվել գմբեթով պսակված «եկեղեցի-միկրոկոսմոսներում»: VI դ. սկսած ուղղահայաց առանցքով տիեզերական սիմվոլիզմը կապահովի այս տեսակի ճարտարապետության հաջողությունը բազիլիկ հատակագծի հանդեպ, իսկ IX դ. սկսած այն կիշխի Բյուզանդիայում պրովինցիաներում:

Սուրբ Մաքսիմոսի Միստագոգիան նշանավորում է չրջադարձային կարևոր մի պահ քրիստոնեական տաճարի տիեզերական մեկնաբանության մեջ, որովհետև այն «թուլացնում է ժամանակի դինամիկան հոգուտ տարածության սիմվոլիզմի»¹⁶: Այդուհանդերձ, հեղինակը հնարավոր է համարում դրանք տեսնել մեկ կառույցի՝ կատարյալ բազիլիկի, միասնական հորինվածքի մեջ Հետագայում քրիստոնեական ճարտարապետությունը դժվարությամբ է կարողանալու պահպանել այդ սխեման՝ առանց խախտելու այս երկու կողմերի միջև ենթադրվող հավասարակշռությունը մեկի կամ մյուսի օգտին:

Այդուհանդերձ, մանրանկարչությունը, պաշտամունքային ճարտարապետությունից փոխառելով այդ խորհրդաբանությունը կարողանում է պահպանել և զարգացնել տարածա-ժամանակային սիմվոլիկայում առկա երկու մոտեցումները բավականաչափ կապակցված և համամասնական կերպով: Այդ է վկայում Եվսեբիոսի Համաբարբառների գեղարվեստական ձևավորման ավանդության հետագա զարգացումը:

«Ես դուռ եմ»¹⁷. սա է այս հին արվեստի և հին քրիստոնեական ճարտարապետության բանաձևը: Ուստի, քրիստոնյա ծաղկողների և պատկերագիրների նպատակն էր ստեղծել բազիլիկի նավի ներքին կամարաշարքի համարժեքը՝ զարդանկարված տարածության միջով մեզ դեպի ժամանակների վերջը և Հիսուսով մարմնավորված փրկչական դարաշրջանը տանող սրբազան ճանապարհ:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 36:

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Նույն տեղում:

¹⁷ Հովհաննու Ավետարան, Թ. 9:

ЖАНР СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ Э.АЙРАПЕТЯНА

(на примере концертов N 3, N 6)

Жанр скрипичного концерта занимает особое место в инструментальном творчестве Айрапетяна. Он автор шести Концертов для скрипки, а также двух Концертов для альты, трех для виолончели и концертов для духовых инструментов. Именно этот жанр инструментального концерта стал сосредоточением художественных поисков и достижений композитора. Скрипичный концерт был в поле зрения композитора на протяжении трех десятилетий, с 1976 по 1995 годы, где произведения чередуется с систематичной периодичностью с разницей в три года, кроме последнего. За этот немалый период времени в рамках данного жанра он выработал определенный подход к трактовке жанра и характерный стиль письма.

Скрипичным концертам Айрапетяна присущ отход от традиционной схемы жанра с точки зрения драматургии, формообразования, взаимоотношения солиста и оркестра. Композитору близок доклассический тип концерта. Чередование solo и tutti, воспринимаемые автором как смена чувств, настроений и эмоций, стало прототипом почти всех концертов Айрапетяна. Однако, если в барочном концерте сохраняется виртуозность партии солирующего инструмента, то в концертах Айрапетяна она уступает место повествовательности, монологичности, исповедальности. Потребность автора погрузиться в мир собственных переживаний, склонность к философской глубине идейной концепции вызвали к жизни специфическое свойство музыкального мышления - медитативность. Данная тенденция прослеживается в некоторых концертах композитора и можно сказать, что своеобразное триединство Человек-Время-Вселенная - составляет

образно-драматургический стержень ряда концертов Айрапетяна. В их художественном содержании с предельной концентрацией на внутреннем мире индивидуума ощущается тенденция к личностной, психологической сфере. Отсюда тяготение к одночастной структуре, камернизации жанра. Драматургия концертов, основанная на контрасте, резком изменении материала, связана с отражением внутреннего состояния героя. Как отмечает С.Саркисян, "героя Айрапетяна надо искать в нем самом: это лирическая индивидуальность, фиксирующая на бумаге собственный "живой опыт" (У.Лоуэнфелс), мировосприятие, эволюцию"¹.

Скрипка в концертах трактуется как кантиленный инструмент. На первый план выдвигается его темброво-интонационное богатство. Виртуозность, блеск, концертность уступают место декламационной монологичности. Взаимоотношение солиста и оркестра, которое воспринимается в тесном единстве, определило трактовку жанра в стиле доклассической эпохи. Например, в третьем концерте их функция - равнозначна, во втором и шестом концертах солирующий инструмент несет основную смысловую нагрузку, вследствие чего можно отметить, что оркестр зачастую становится фоном, своего рода местом действия, где и разворачивается драма.

Тенденция к самоанализу, психологизации жанра сказалась и на выборе составов оркестра. Композитор отдает предпочтение камерным и струнным составам (за исключением Концерта N 4 для скрипки и симфонического оркестра). Концерты N 1, 2 написаны для скрипки и струнного оркестра, Концерты N 3, 5, 6 - для скрипки и камерного оркестра.

В столь богатом творческом списке инструментальных концертов Айрапетяна, где впервые заметным стал музыкальный язык Концерта

¹ С. Саркисян. О творчестве молодых композиторов Армении // Музыкальная культура братских республик СССР. Киев, 1982, с. 148.

№ 2, Концерт № 3 для скрипки и камерного оркестра (1983) занимает особое место. Он отличается глубиной художественного содержания, цельностью идейно-драматургической концепции и мастерством ее воплощения. В концерте раскрывается философия личностного бытия, столь характерная для творчества Э. Айрапетяна.

Герой в произведении становится частью мироздания. В центре внимания автора его постоянная борьба, неугасаемая потребность вырваться из круговорота земных событий навстречу вечному блаженству.

Метод формообразования в концерте отражает поиски армянских композиторов с целью обновления традиционных норм жанра скрипичного концерта - тяготение к одночастности, столь характерное для данного десятилетия. И тем не менее, композитор попытался сохранить значение недостающих частей. Одночастный концерт по своей структуре представляет свободно трактованную форму сонатного *allegro*, с элементами трехчастности. Форма концерта строится по принципу обновления материала, который по мере своего развития кристаллизуется, приобретает новое качество. Вследствие этого концерт основан на монотематическом, сквозном принципе развития музыкального материала.

Основной образ сконцентрирован в лейтмотиве концерта (нисходящая триоль в пределах ум. 3, основанная на опевании звука "а" - опорного ладо-тонального центра произведения), ибо круговое обыгрывание интонационной ячейки (по словам композитора) символизирует круговорот мироздания.

Драматургия концерта строится по принципу художественно-образной многоплановости, ибо логика построения произведения опирается на принцип бесконечного сопоставления контрастных образов. Идейная концепция концерта основывается на противопоставлении трех образных сфер, находящихся в единой плоскости. Первая (начальный мотив главной партии) символизирует бесконечность времени, круговорот жизни, являясь художественно-образной основой всей

композиции. Вторая сфера олицетворяет микромир героя, его внутреннюю борьбу (развернутый эпизод разработочного характера). Третья же рисует образы умиротворяющего спокойствия, романтического мирозерцания (побочная партия).

Сопоставление контрастных образных сфер сказывается и в ладо-гармоническом решении. Сложно говорить о конкретной тональности, ибо музыкальное полотно произведения основывается на двух опорных центрах - "А" и "С", которые в контексте концерта имеют особое значение. Преобладающий в концерте опорный центр "А" олицетворяет внутреннее состояние нерешительного героя, а устой "С" (кода) - достижение намеченной цели. Темы концерта многосоставны, ибо они представляют собой ряд самостоятельных мотивов, которые, продолжая и дополняя друг друга, создают единый интонационный образ. Ведущее значение придают темам, призванным воплотить разные грани чувств, состояний.

Среди разнообразных приемов полифонического письма используемых Айрапетяном (имитаций, тем в увеличении), преобладающей становится линейность, с присущей самостоятельностью голосов. Нередко сопоставление соперничающих тембро-звуковых линий создает иллюзию свободной импровизации.

Концерт N 3, как и все остальные скрипичные концерты Айрапетяна, монологичного характера. Вследствие этого в корне меняется взаимоотношение солиста и оркестра. Оркестр и солист выступают в тесном единстве, принимая активное участие в формировании образов. Они становятся равноправными участниками концертной игры. Чередование solo и tutti свидетельствует об определенной связи с концертами барочного типа.

Исходя из художественного содержания, партия солирующего инструмента повествовательно-монологического склада. Даже каденция в контексте концерта становится своего рода "лирической исповедью" героя в противовес традиционному виртуозному разделу.

С точки зрения рассматриваемого жанра Концерт N 3 для

скрипки и камерного оркестра имеет особое значение в творческой эволюции композитора. Сложившиеся в нем тенденции (глубина и цельность композиционного замысла, драматургии, методов формообразования, музыкального языка) определили характерные черты стиля Айрапетяна, ставшие основополагающими в трактовке последующих скрипичных концертов композитора.

Квинтэссенцией всех художественных поисков и находок в творчестве композитора в контексте жанра явился Концерт N 6 для скрипки и камерного оркестра (1995).

Философская концепция произведения заключается в идее: человек и судьба. Однако здесь отсутствует конфликт между личностью и окружающей действительностью, и соответственно, нет резкого противопоставления "человек и мир" (Э.Айрапетян).

Идея Концерта - проникновение в глубокие пласты внутреннего мира героя. По своей же художественной направленности - это глубоко драматичный монолог медитативного характера. Путь, выбранный героем, становится символом, строящим все произведение: пульсирующие оstinatные басы создают образ бесконечно текущего времени. Концерт представляет собой одностанную композицию, распадающуюся на несколько разделов, имеющих арочные связи. Все разделы имеют характерный круг образов, вступая тем самым во внутреннее противоборство противоположных сфер, на чем и строится драматургия произведения.

Первый раздел - лирико-психологического характера, в котором раскрывается сложный внутренний мир индивидуума. Второй имеет жанровую направленность. Третий через образы хоральной традиции уводит в возвышенные, неземные сферы.

Тематизм концерта отличается мотивностью структуры, речитативно - декламационным характером. Ладовая основа, которая определяет интонационный строй Концерта, вращается вокруг трехзвучия C dur - c moll с главенствующим центром E (Es). В письме композитора часто используется линейность, гетерофония.

В Концерте, исключаящем традиционную концертность, скрипка и оркестр выступают в неразрывной связи, в которой монолог солирующего инструмента лишь поддерживается оркестром, иначе говоря, концертная виртуозность здесь буквально сводится к минимуму. Оркестр "является лишь аккомпанементом, подчеркивающим долгий монолог солиста"².

Рассматриваемое произведение - глубоко личностного характера, в котором отразились мысли и чувства композитора, взирающего на жизнь с философской позиции. Думается, что среди всех Концертов для скрипки с оркестром Э. Айрапетяна Концерт N 6 - вершина в творческой биографии композитора.

Таким образом, благодаря своеобразием художественно-образного содержания, смелым исканиям в области драматургии, формообразования, музыкального языка, концерты Э.Айрапетяна внесли значительный вклад в развитие жанра армянского скрипичного концерта.

² С. Саркисян. Ностальгический романтизм Э.Айрапетяна // Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества. Ереван, 1999, с. 117.

ՍՅՈՒՐՈՒԵԱԼԻԶՄԻ ՏԱՐՐԵՐՆ ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿՈՒ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

«...նկարիչը հասուն է դառնում այն ժամանակ,
երբ մաքրության և տանջանքի բախումից
ծնվում է հասունությունը»:

ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿՈՒ

Ոստանիկ Ադոյանը (1904-1948) ծնվել է Վան նահանգի Հայոց ձոր գավառի Խորգոմ գյուղում 1904-ի ապրիլի 15-ին: Նախնական կրթությունը ստացել է Խորգոմի սբ. Վարդանի Հայոց առաքելական դպրոցում, ապա 1910-ից Վանի Հյուսիսային Հայոց առաքելական դպրոցում, Այգեաստանում հաճախել է ամերիկյան միսիոներական դպրոց: 1915-ին թուրքերի կազմակերպած կոտորածներին փրկվելու համար Ոստանիկը մոր և չորս քույրերի հետ (Հայրը մինչ այդ թուրքական բանակ զորակոչվելուց խուսափելու համար տեղափոխվել էր ԱՄՆ) բռնում է գաղթի ճամփան՝ Իգդեր, էջմիածին, Երևան: Երևանում Ոստանիկը հաճախում է արական թեմական դպրոց, աշխատում որպես հյուսն, քանդակազարդող և զրաշար: 1919-ին որդու ձեռքերում մահանում է մայրը, ինչն անջնջելի հետք է թողնում Գորկու հետագա ճակատագրի վրա:

1920-ին Ոստանիկ Ադոյանը քրոջ՝ Վարդուշի հետ տեղափոխվում է ԱՄՆ: Այստեղ նա շարունակում է ուսումը, նախ՝ Փրովիդանսի «Բարձրագույն տեխնիկական դպրոցում», 1922-24-ին՝ Բոսթոնի դիզայնի ուր դպրոցում, 1926-31-ին՝ Նյու Յորքի «Բարձրագույն արվեստի կենտրոնական դպրոցում»: 1925-ին Ոստանիկ Ադոյանը վերցնում է Արշիլ Գորկի անուն-ազգանունը:

1920-ական թթ. վերջին և 1930-ական թթ. Գորկու գործերը բնութագրվում են գեղարվեստական փնտրտուքի շրջանով. մի շրջան, երբ Գորկին ներշնչված էր նախ Սեզանի, ապա Պիկասոյի և կուբիստների աշխատանքներով: Սակայն նույնիսկ այս վաղ աշխատանքներում Գորկին խուսափում է կրկնօրինակումներից, ստեղծում թեև այլ նկարիչներից ազդված, բայց իր սեփական գործերը: «Նույնիսկ երբ նա փորձում էր նկարել Պիկասո կամ Բրաք,

արդյունքը մաքուր Գորկի էր»¹: 1930-ական թթ. կեսերին պատկանող Նուվարք օգանավակայանի որմնանկարները ևս, թեև կրում են Լեժեի ազդեցությունը, միաժամանակ արտահայտում են Գորկու ուրույն մտածելակերպը: 1930-ական թթ. վերջին և 1940-ական թթ. սկզբին Գորկու գործերում նկատելի է Մասոնի և Միրոյի ազդեցությունը: Վերջապես, 1940-ական թթ. կեսերը նշանավորվում են Գորկու ստեղծագործական հասունությունամբ: Այս տարիներին է (սկսած 1943-44-ից), որ Գորկու արվեստը ձեռք է բերում իր վերջնական դիմագիծը (իհարկե, արդյո՞ք դա կմնար որպես վերջնական, եթե Գորկու կյանքն այդքան կարճ չլիներ): Հենց այս շրջանի գործերն են, որ հետագայում թույլ կտան Գորկու քրոջ որդուն՝ Կառլեն Մուրադյանին, գրել. «Կորքին խորունկ ազդեցությունը արուեստին վրայ պատճառ եղավ որ ինքը հռչակուհի հայրը վերացական արտայայտապաշտութեան, կենսա-ձեւային գերիրապաշտութեան՝ Նոր Ամերիկայի դպրոցին եւ միջազգային դպրոցին»²: Եվ այս հասուն շրջանի գործերում Գորկին ավելի շատ մոտենում է սյուրռեալիզմին: Չմոռանաք, որ Երկրորդ համաշխարհայինի տարիներին հենց ԱՄՆ-ն էր դարձել սյուրռեալիստների կենտրոնը: Այստեղ էին Իվ Տանգին, Մաքս էռնստը, Մաթթան, ինչպես նաև սյուրռեալիզմի «հայրը»՝ Անդրե Բրետոնը: Վերջինիս հետ Գորկին հանդիպում է 1944-ին և ընկերանում: Նրանք միասին նույնիսկ վերնագրեր են ընտրում Գորկու նկարների համար: Սակայն ասել, որ Գորկու արվեստում սյուրռեալիզմի դրսևորումը լոկ վերոհիշյալ արվեստագետների հետ շփման արդյունք է, սխալ կլինի:

Գորկին դեռ իր վաղ գործերում ունի սյուրռեալիստական տարրեր, որոնք նա շարունակում է զարգացնել իր սեփական աշխարհայացքի համաձայն: Այս մասին նշում է նաև Գորկու մտերիմ ընկեր, ամերիկյան հայտնի նկարիչ Վիլհելմ դե Բուենինգը. «Նա ուներ այդ բոլոր տարրերը մինչև սյուրռեալիստները, և սյուրռեալիստները նրան ասեցին, որ ինքն արդեն դրանք ունի»³: Գորկու արվեստում սյուրռեալիզմի առաջին դրսևորումներից է «Նատյուրմորտ ձիով» նկարը (1928), որտեղ տեսնում ենք իրար հետ կապ չունեցող առարկաները մի հարթության վրա միավոր-

¹ Julien Levy, Arshile Gorky, New York, 1966, p. 16.

² A Calendar commemorating the genius of Arshile Gorky on the 85th anniversary of his birth, New York, 1989.

³ Jim M. Jordan and Robert Goldwater, The paintings of Arshile Gorky, New York, 1982, p. 27.

րելու ձգտումը: Առարկաները կոնտեքստից դուրս և միաժամանակ վերացական ձևով ներկայացնելու միտումն ակնհայտ է «Գիշեր, առեղծված և կարոտախտ» նկարաշարում (վաղ 1930-ական թթ.): Ապա, Նուվարքի օգնավակայանի որմնանկարները Գորկին կառուցում է միկրոկոսմիկ ու մակրոկոսմիկ տարրերի համադրությամբ՝ կարծես մատնանշելով սյուրռեալիստների այն գաղափարը, որ նույնիսկ տիեզերական մարմիններն իրենց սկզբնաձևերն ունեն աշխարհի ամենափոքր օրգանիզմներում: Այս մոտեցումը նկատելի է նաև Տանգիի և Միրոյի արվեստում: Հայրենի խորհրդին նվիրված նկարաշարում (1936-40) Գորկու արվեստը նոր բարձունքի է հասնում: Նկարաշարը հիմնականում կարելի է բնութագրել որպես կենսաձևային սյուրռեալիզմի օրինակ: Այստեղ Գորկին դեռ չի գնում ձևերի լրիվ արատահաման:

«Պարտեզ Սոչիում» նկարաշարը (1941-43) թե՛ թեմատիկ, թե՛ ոճական առումով խորհրդին նվիրված շարքի շարունակությունն է և պահպանում է նախորդ տարիների գեղանկարչական մոտեցումները: Սակայն 1942-43 թթ. նոր փնտրտուքների շրջան են: Այս ժամանակ Գորկին մեծապես տարվում է Կանդինսկու գեղափոխական հայացքներով, ծանոթանում երիտասարդ նկարիչ Ռոբերտո Մաթթային, ինչը ևս ազդեցություն է թողնում նրա արվեստում: 1943-ին ստեղծված «Ջրվեժ» գործում (երկու տարբերակով), որում արվեստաբանները հակված են տեսնել Կանդինսկու ազդեցությունը, նախանշվում են նկարչի ստեղծագործական վերջին չորս տարիների գլուխգործոցների հիմնական գծերը: Դրանք առավել հստակվում են նույն 1943-ի «Անատոմիական գրատախտակ», «Բնանկար Վիրջինիայում» գործերում:

Ինչպես արդեն նշվեց, 1944-ին Գորկին ծանոթանում է Բրետտին, և հենց այդ տարում մեկը մյուսի հետևից ստեղծվում են Գորկու լավագույն գործերը: «Ծաղկալից ջրաղացի ջուրը», «Լյարդը աքաղաղի կատարն է», «Ինչպես է մորս ասեղնագործ գոգնոցը բացվում իմ կյանքում», «Ծիրանների բուրմունքը», «Միամյա իշակաթնուկ» կտավները հիրավի համարվում են Գորկու արվեստի բարձրակետերը: Բրետտին ասում է. ««Լյարդը աքաղաղի կատարն է» կտավը... կարելի է համարել ամենալայն բացված դուռը դեպի համամասնությունների աշխարհ: Դյուրին լուծումների սիրահարներն այստեղ ոչինչ չեն ստանա. հակառակ ամեն զգուշացման, նրանք համառորեն կուզենան այդ հորինվածքներում հայտնաբերել նատյուրմորտ, բնանկար և ֆիգուր՝ չհամաձայնելով կանգնել հիբրիդային ձևերին դեմ հանդիման, որոնց

մեջ է ձգտում հայտնվել մարդկային ամեն հույզ»⁴: 1945-ին ստեղծված «Գայթակղիչի օրագիրը» Գորկու մյուս գործերից առանձնանում է իր մուգ գունաշարով՝ մոխրագույնի գերակշռությամբ: Ահա թե ինչ է գրում Հ. Ռոզենբերգն այս գործի մասին. ««Գայթակղիչի օրագիրը»... իմ կարծիքով Գորկու գլուխ-գործոցն է: Այն կատարելապես միավորում է Գորկու արվեստի հանգուցալուծումները հանգիսացող տասնյակ նկարների երեք որակները՝ էսթետիկ ակնարկ, տեխնիկական վիրտուոզություն, զգայական բովանդակություն»⁵: Սակայն հիմնականում սյուրռեալիզմի կամ էքսպրեսիոնիզմի արգասիքը համարվող այս գործերը չեն սահմանափակվում այդ ուղղություններից ոչ մեկով: Զուր չէր Գորկին քամահրանքով արտահայտվում սյուրռեալիզմի մասին. «Սյուրռեալիզմը հակաէսթետիկական, կատարելությունը կասկածի ենթարկող, ժամանակակից արվեստին հակադրվող, դիմակի տակ թաքնված ակադեմիական արվեստ է: Ազատագրման նրա պնդումը հիրավի սահմանափակ է ներքին կաղապարվածություն պատճառով: Սյուրռեալիզմի հետևորդների համար արվեստի ավանդույթն ու որակը գրեթե ոչինչ չարժեն: Նրանք հարբած են հոգեկան ինքնաբերականությունով ու անբացատրելի երազներով: ...Իրականում նրանք այնքան անկեղծ չեն նկարչություն մեջ, որքան ես կուզեի, որ նկարիչը լիներ: Արվեստը միշտ պետք է անկեղծ մնա: ...Արվեստը պետք է լինի լուրջ և ոչ թե՛ ծաղր ու կատակերգություն: Մարդը չի ծիծաղում այն բանի վրա, ինչը սիրում է: ...Արվեստը պետք է պահպանի կառուցվածքն ու պլաստիկությունը, հակառակ դեպքում այն կհավասարեցվի մի անգիտակցական խաղի, որը ամեն ոք կարող է խաղալ անկախ որակավորումից և որակից»⁶:

Գորկու վերոհիշյալ գործերը, ինչպես նաև 1947 թ. «Գութանը և երգը», «Նշանդրեքը», «Հոգեվարքը» և մյուսները, զգայական հիմք ունեն. դրանք կերտված են մանկական հիշողությունների և տպավորությունների վրա, որոնք աղոտ կերպով հառնում են անցյալի խորքից: Այս մասին Գորկին ինքը բազմիցս հիշատակում է քրոջն ուղղված նամակներում: Նա հիշում է հայրենիքի ծիրանների բույրը, հայկական հողաթափերը, հայկական խնոցին ու գութանը: «...ես նկարում եմ հայկական գութանները, որոնցով

⁴ Անդրե Բրետոն, Արշիլ Գորկի // Ազգ-ներգիր, 2005, 1 հոկտեմբերի, էջ 5:

⁵ H. Rosenberg, Arshile Gorky: the Man, the Time, the Idea, New York, 1962, p. 114.

⁶ Արշիլ Գորկի Աղոյան, Նամակներ, Երևան, 2005, էջ 154:

վարում էինք մեր տան մոտի Ադոյանների դաշտերը: ...Ձեռք կարող պատկերացնել ձկների այն հարստությունը, որ ունի հայկական գոլթանը. գոլթան, որ մեր նախնիները օգտագործել են աշխատանքի, ուրախություն, դժվարության ու բանաստեղծականության հազարավոր տարիների ընթացքում: Գոլթանը պետք է լինի խոր գոմցու գերեզմանաքարը: Ես զգում եմ մեր այգու ծիրանների տաք բույրը, և նրանք իմ մեջ արթնացնում են անցյալի հուշը: Իսկ երգերը, հայ ժողովրդի, մեր տառապած ժողովրդի հինավուրց երգերը: Ես սա եմ նկարում...»⁷:

Ինչպես նշում է էրիք դը Շասեյը. «...նրա (Գորկու - Մ. Մ.) դեպքում անդրադարձը հիշողություններին անկասկած շատ ավելի կարևոր է, քան իր ժամանակակիցների մեծամասնության համար»⁸: Հիշողությունները խառնվում են նկարչի գլխում, ալեկոծում նրա սիրտը, փոթորկում հոգին, ապա դուրս ժայթքում վերացական կերպերով: «Վերացական արվեստն օգնում է մարդուն ընկալելու տեսանելից այն կողմ ընկածը, անջատելու անսահմանը սահմանափակից»⁹: Իր այս գործերում Գորկին սահմանափակ արտահայտչամիջոցներով հասնում է ծայրահեղ էքսպրեսիվի: Գույներն ու ձևերը միախառնվում են՝ վերածվելով երգի՝ կարոտի ու ցավի երգի:

Արշիլ Գորկին վերցրեց սյուրռեալիստական նկարչության տեխնիկան՝ մի կողմ դնելով գաղափարախոսությունը, որ խորթ էր իր մտածելակերպին ու աշխարհայացքին: Անցնելով ստեղծագործական փնտրտուքի երկար ճանապարհ, սնվելով տարբեր ոճական ուղղություններով՝ Գորկին ստեղծեց իր սեփական ինքնատիպ ոճը, թեև դրեց իր արվեստը՝ դառնալով ամերիկյան նոր արվեստի կերտողներից: «Ինչպես Սեզանը կանխատեսեց և ոգեշնչեց Պիկասոյի և Բրաքի կուբիզմը, այնպես էլ Գորկին նախանշեց անկախ և առաջադիմական ամերիկյան արվեստի դարաշրջանի գալուստը»¹⁰: «Նա նման էր սառցալեռի, որ ինը տասներորդ մասով ընկղմված էր օվկիանոսում, և երևում էր ընդամենը մեկ տասներորդը, բայց այն, ինչ երևում էր՝ հզոր էր ու հրաշալի իր փայլի մեջ», - ասում էր Վիլհելմ դե Բուենինգը: «Որպես Պրոմեթեոս նա գողացավ աբստրակցիոնիզմի կրակը և հանձնեց ամերիկյան նկարչությանը»¹¹:

⁷ Նույն տեղում, էջ 116:

⁸ Hommage, Arshile Gorky, Paris, 2007, p. 22.

⁹ Արշիլ Գորկի Ադոյան, Նամակներ..., էջ 158:

¹⁰ Arshile Gorky 1904-1948, a Retrospective by Diane Waldman, New York, 1981, p. 13.

րիչների սերնդին», - հայտարարում էր Բալքոմ Գրինը: «Գորկին իր տիեզերքն է կերտել և առաջինն էր, որ առաջ անցավ ստվերելով մեծ համբավ ունեցող նկարիչներին, նաև Փոլոքին», - խոստովանում էր Ալան Սթոունը¹¹:

Յավոք, Գորկուն ողջ կյանքում հետապնդեցին դժբախտությունները: Եղեռնը վերապրած, օտարության մեջ տառապող արվեստագետին վիճակված էին նոր փորձություններ: Նա ապրեց նաև նկարչի համար ամենածանր պահը. 1946-ին հրդեհվեց արվեստանոցը, այրվեցին նկարները: Ապա վիրահատությունն էր քաղցկեղի դեմ: 1948-ին ավտովթարի ժամանակ Գորկին կոտրեց պարանոցը, և անդամալույծ դարձավ նկարող ձեռքը: Հուլիսին հեռացավ կինը՝ իր հետ տանելով երկու դուստրերին: Այս ամենին դիմանալը վեր էր մարդկային ուժերից: Հուլիսի 26-ին Գորկին ինքնասպան եղավ:

Անդրե Բրետոնը Գորկու մահից հետո գրեց.

Ինչ բարձր ես դու

Օդում

Բայց ոչ այնքան որքան մեզ թողած քո ամեն ինչի մեջ

Եվ ոչ այնքան որքան անունը քո

Դրոշմված սրտիս փոթորիկներում¹²:

¹¹ Փակադիծ, 2006, 14 հունվարի, էջ 5:

¹² Անդրե Բրետոն, Հրաժեշտ Արչիլ Գորկուն // Ազգ-ներդիր, 2005, 1 հոկտեմբերի, էջ 5:

**ՄԿՐՏԻՋ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
ԵՐԼԱՆԻ Թատրոնի և Կինոյի պետական ինստիտուտ**

ՄԿՐՏԻՋ ԶԱՆԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԴԱՍԵՐԸ

1919-ին, երբ Զանանը եկավ Փարիզ, Թատերական կյանքն այստեղ յուրատեսակ ճգնաժամի մեջ էր: Առաջին աշխարհամարտից հետո հաղթանակած երկրում տիրում էր էյֆորիայի ու տազնապի խառնուրդը դարձած հակասական մի զգացում, որը «ծնունդ տվավ հուսալքման շրջանին», ինչպես հետագայում կընորոշի արտիստը¹: Այդ ժամանակ Կոմեդի Ֆրանսեզն անգամ ստիպված էր ինչ-որ չափով վերանայել իր դասական կողմնորոշումներն ու արձագանքել այն պահանջներին, որոնք հիմնականում թելադրում էր հասարակ ժողովուրդը: Իհարկե, Թատրոնի ղեկավարությունը՝ էմիլ Ֆաբրի գլխավորությամբ (տնօրինել է 1918-1936) ամեն կերպ աշխատում էր պահպանել դարերի ընթացքում ձևավորված «Մոլիերի տան» օրինակելի վարկանիշն ու ավանդական խաղաոճը, որ այդ ժամանակ կբավարարեր թերևս միայն էլիտար վերնախավին, սակայն լայն հասարակության պահանջարկն արդեն ուրիշ էր, ուստի և Թատերարվեստի առջև ծառացած խնդիրներն էլ բոլորովին այլ էին՝ ասպարեզ էր եկել նոր հանդիսական՝ Թատրոնի իր նոր ըմբռնումով և նոր հետաքրքրություններով ու ճաշակով: Այդ կապակցությամբ Զանանը գրել է. «Ժողովուրդը, առանց ճիզի, քանդեր էր պարիսպները, ...խոժեղով Թատրոններեն ներս, ֆուռայներու մեջ սկսած էր վիճաբանիլ և առաջարկել յուր ճաշակը: «Նրբաբնազդ ընտրանին» սկսավ քիչ հաճախել Թատրոն: Ինչ հեգնանք, երբ նախապես Թատրոնը հազիվ կկարողանար ծածկել իր ծախսերը, այժմ ոչ միայն սկսավ շահիլ, այլև Թատրոններու թիվը ավելցավ ականհայտ կերպով...»²: Բանն այն է, որ այդ ժամանակաշրջանում առանձնակի թափ առավ մի կողմից՝ «բուլվարային Թատրոնների» գործունեությունը, մյուս կողմից՝ «Թատերական ավանգարդի» նորարարական շարժումը, որն իր հերթին նույնպես երկբևեռ էր. մի ծայրում սյուրռեալիզմի, ֆորմալ դպրոցի ներկայացուցիչներն

¹ Ե. Զարենցի անվան գրականություն և արվեստի թանգարան (այսուհետև՝ ԳԱԹ), N 41:

² Նույն տեղում:

էին (Անտոնեն Արտո), մյուսում՝ «Կարտել» կոչված խմբավորման (Ժակ Կոպո, Ժորժ Պիտոև և ուրիշներ): Իսկ նրանց կողքին իր ժողովրդական ուղղվածությամբ հատկապես առանձնանում էր Ֆիրմեն Ժեմինեն:

Վերջիններիս էլ հարել է երիտասարդ Ջանանն իր գեղագիտական կողմնորոշումներով: Սկզբում նա ընդունվել է Փարիզի Կոնսերվատորիա, ճանաչված դերասան, Կոմեդի Ֆրանսեզի սոսյետեր Պոլ Մուլենի արվեստանոցը, որպես ազատ ունկնդիր: Մուլենն, որ Մուլեն-Սյուլիի կրտսեր եղբայրն էր, իր ստեղծագործությունների մեջ պահպանել է ռոմանտիկական խաղաոճի տարրեր և միաժամանակ գտնվել է նատուրալիզմի ու ժեղագրեցության տակ: Դասական խաղացանկում նա աչքի է ընկել սուր խարակտերային և խորը հոգեբանական խաղով, որի գագաթնակետը դարձավ Յագոն, իսկ հետագայում, երբ եղբայրն արդեն չկար (1916), նաև նրա լավագույն դերերից մեկը՝ էդիպ արքան, Սոփոկլեսի համանուն ողբերգության մեջ³: Կոնսերվատորիայում ուսանելն էապես նպաստել է Ջանանի և՛ արտիստական նկարագրի, և՛ թատերական հայացքների ձևավորմանը: Նրա լավագույն դերակատարումներից մեկը տարիներ հետո դարձավ նույնպես Յագոն, բայց մինչ այդ նա անդադրում աշխատել է բացահայտել թատերական արվեստի գաղտնարաններն ու խորամուխ լինել պատմական և ժամանակակից մշակութային իրողությունների մեջ: «Մտել է Ալիանս Ֆրանսեզի Գրականության և արվեստի դասընթացները, հետևել է Սորբոնի դասախոսություններին, միաժամանակ անվերջ այցելել թատրոններն ու թանգարանները: Փարիզյան «փողոցները» նույնպես նրա համար դարձել են արվեստի ըմբռնողության խորունկ ազդակներ»⁴: Այնպես որ 1923-ին, երբ նա, իբրև արդեն ձևավորված արվեստագետ, հետագարձ հայացք կզցի այդ տարիների Ֆրանսիական թատերարվեստի վրա, կնկատի. «Բեմադրությունը (խոսքը բեմադրական արվեստի մասին է - Մ.Հ.) Անթուանեն հետո, որ Զոլայի իրապաշտությունը կիրարկեց բեմի վրա՝ ի հայտ բերավ Ֆիրմեն Ժեմինեն... մինչ ուրիշ արտիստներ, փայփայանքի հույսերով կմարզվեին, նա անցավ զրկանքների բովեն, ապրեցավ աշխատանքի շրջանին մեջ և դուրս եկավ կուռ և պարտադրող: Նա գործի մեջ փոխանորդեց Անտուանին, բաժնեց անոր

³ Sliu Театральная энциклопедия, т. 3, М., 1964, с. 1003.

⁴ ԳԱԹ, N 92:

աշխատանքը, հռչակվեցավ և ստեղծեց յուր ուղին, նոր ուղին Ֆրանսայի մեջ: Ժեմիեի եթե ոչ գաղափարներուն, բայց ուղղութ-
յանը հետևեցավ Կոպոն, տնօրենը «Վիյեո Կոլոմպիյե» (Vieux-
Colombier - Մ.Հ.) թատրոնին, որ ուժ տվավ նոր թատրոնի
արտիստական ըմբռնումին»⁵:

Ի՞նչ «ուղղության» և «նոր թատրոնի արտիստական
ըմբռնումի» մասին է խոսքը: Ինչպես հայտնի է, Անտուանի և
Լյուսիե-Պոյի ձեռքի տակ մեծացած ժեմիեն իր արվեստում փայ-
լուն ներդաշնակել է իրապաշտ ճշմարտությունն ու ռոման-
տիկական ոգևորությունը, ինչը ժամանակին նրան թույլ է տվել
համեմատելու 19-րդ դարի բուլվարային թատրոնների կուռքը
հանդիսացող Ֆրեդերիկ-Լեմետրի հետ, ուստի ժողովրդական ազ-
գային թատրոն (TNP) հիմնելու գաղափարից զատ, որն իրակա-
նացրեց 1920-ին, նա միաժամանակ ձգտել է հաստատել Ֆրանսի-
ական թատրոնում նորաոճ դերասանական խաղ՝ «մարմնացումը
ժողովրդական պոեզիայի ձևերից եկող վեհության և թատերայ-
նության»⁶: Եթե մինչ այդ Ֆրանսիական թատրոնի դասական
դպրոցը, ի դեմ Կոմեդի Ֆրանսեզի, ապավինում էր խոսքի
պոեզիային (պատահական չէ, որ այն հաճախ անվանել են «խոսքի
թատրոն»), ապա ժեմիեն եկավ վերանայելու մինչ այդ կարծրա-
ցած բեմական բոլոր կանոնները և հաստատելու թատրոնում
խաղի, գործողության, մարդկային ոգու օրգանական դրսևորում-
ների պոեզիան: Այս առումով ժեմիեն և Կոպոն թատրոնին նա-
յում էին միևնույն հայեցակետից:

Անցյալ դարի 20-ական թվականների շեմին, բեմադրական
արվեստում մինչ այդ արդեն նկատելի դարձած սյուրռեալիս-
տական որոնումները մղվեցին ետին պլան, և առանձնակի աշխու-
ժություն ապրեց թատրոնների դեմոկրատացման շարժումը, ի հա-
կադրումն ոչ միայն ակադեմիական լճացումի, այլև ի հեճուկս այն
կոմերցիոն ոգու, որի կրողները հետևողականորեն աշխատում էին
իրենցով անել ամբողջ ասպարեզը: Այդ շարժման առաջին ջահա-
կիրներից մեկը դարձավ նաև Ժակ Կոպոն, կոչ անելով վերահաս-
տատելու թատրոնում այն գեղարվեստական արժեքները, որոնք
իբրև «չափանիշ, հակաթույն կդառնան կեղծ ճաշակի և գեղագի-

⁵ ԳԱԹ, N 41 (ընդգծումը մերն է - Մ.Հ.):

⁶ История западноевропейского театра. т. 7, М., 1985, с. 189.

տական աղտոտության դեմ»⁷:

Ահա այսպիսի միջնորոտում էլ անց է կացրել Մկրտիչ Զանան իր ուսումնառության շրջանը: Այդ ընթացքում նա ամբարել է ոչ միայն տեսական գիտելիքների հարուստ պաշար, այլև հիմնավորապես յուրացրել «նոր թատրոնի արտիստական ըմբռնումներն» ու «ուղղությունները»: Նա փորձել է շահեկանորեն համադրել ավանդականն ու արդիականը, օգտվել թե՛ հին, և թե՛ նոր վարպետների դասերից: Ուստի «դերասանական դպրոց» ասվածը նրա համար միանգամայն հստակ և ճշգրիտ դիսցիպլին էր, որի նպատակը ոչ թե դերասան պատրաստելն էր, այլ դերասան կրթելը: Այդ կապակցությամբ նա գրում է. «Դերասան դառնալը կարելի է սորվեցնել, արվեստի մեջ չկա սորվեցնել, և մենք ինչ ուղղության որ պիտի հետևինք, դեմ ենք ադոր, որովհետև մեր ուղղությունը հակառակ է ադոր: Մեր ուղղությունը, չքուլան, մեզ կըսեն. այո՛ դարբինին կարելի է սորվեցնել և որոշ ժամանակ հետո հասցնել զայն դարբինի վարպետ, բայց դերասանին չենք կարող, որովհետև երբ կսորվեցնենք, պետք է ավարտենք, և երբ որ ավարտենք կնշանակեն արդեն պարտվեցանք և դատապարտվեցանք փշանալու: Ուրեմն ինչո՞ւ է, որ մենք գեղարվեստական աշխատարաններու մեջ կարող ենք պարապել կամ պետք է պարապենք: Պատասխանելով այդ հարցին, կըսենք, թե մենք կարող ենք մշակել ձայնը, զորացնել թոքերը, մարզել ջղերը, տալ պրպտումներու միջոցներ և այլն»⁸: Ընդարձակ տեսության ձևով շարադրված նրա այս շարքի դիտարկումներում կարգում ենք. «Դերասանի սիրտը պիտի նման լինի սինեմայի ընդունարան գործիքի մը, որուն ժապավենը պետք է գրեթե անվերջ ըլլա, որպեսզի կարող ըլլա մարդկային ամեն տեսակի հույզեր և հուզումներ իր մեջ ստանալ: Ըսինք ամեն տեսակի, այժմ կարելի է հարց տալ. հապա ամբլուան, թատերական սե՞ռը, ինչպե՞ս կարելի է, որ ծիծաղի արտահայտություններու մեջ մարզված դերասանը ողբերգություն խաղա: Բայց մեր ուղղությունը կըսեն ու կկրկնեն. ամեն տեսակի հույզեր ու հուզումներ, որովհետև լավ դերասանին համար չկան սեռեր, անոր հոգին նման պետք է ըլլա վաճառատան, ուր կան ամեն տեսակի ապրանք, որը տրամադրելի է հասարակության»⁹: Այս

⁷ Е.Л.Финкельштейн. Жак Копо. А., 1971, с. 30.

⁸ ԳԱԹ, N 54:

⁹ Նույն տեղում:

տեսուլթյունը, որ սկիզբ է առնում 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի ուսումնական թատրոնի նորարարներից (Ստանիսլավսկի, Նեմիրովիչ-Պանչենկո), լայնորեն կիրարկում էին իրենց արվեստում և՛ ժեսիկներ, և՛ կոպոն, և՛ Պիտոնը: Իսկ ավելի վաղ գործնականում այն իրականացրել է Անտուանը, որի ազդեցությունն ակնառու դրսևորվել է նաև Ջանանի ուսուցչի՝ Պոլ Մուսեի արվեստում: Նրա այդ տեսական հայացքներին ծանոթ լինելով միայն կարելի է ամբողջական պատկերացում կազմել, թե գեղարվեստական ի՞նչ արժեք է բերել իր հետ Ջանան-արտիստը: Այսպես, խոսելով դերասանական արվեստի արտահայտչականությունից խնդիրների մասին, նա գրել է. «Հին ժամանակ ամենահայտնի դերասաններ, ինչպես Բին, Միս Սիտրես և առավելապես անոնց շրջանի նվազ տաղանդավոր դերասանները, ունեին որոնումի այլ ըմբռնում: Անոնց համար արտահայտել կարենալու պայմանը, ապրիլն էր այն վիճակը, որը պետք էր վերապրեին բեմի վրա, ուրեմն կարենալու համար հարբեցող մը ցույց տալ, անոնք պետք է անպայման գինետոններ էրթային, գինովնային, խաղամուլի հետ թղթախաղ խաղային և այլն: Ահավասիկ այս էր անոնց ուղղությունը: Բայց երբ վերլուծումի մը ենթարկենք այդ ուղղության հիմունքը, կտեսնենք, որ... եթե ոճրագործ մը ներկայացնել պիտի ըլլար, պիտի ստիպեինք ոճիր մը գործել, զայն կարենալ ներկայացնելու համար: Հյուսիսատավոր մը ներկայացնելու համար՝ թոքախտ ստանալ և այլն, և այլն, որոնք անկարելի էին: Հնարավոր ըլլալու պարագային անգամ, անոնք զուրկ պիտի ըլլային այն զգլխիչ հատկություններ, որը արվեստին է վերապահված միայն, որովհետև այդպիսով անոնք պիտի ստեղծեին պարզապես արհեստ մը: Ընդհակառակը մեր ուղղությունը կըսե, կրքերը մաքրորեն արտահայտելու համար, դուք պետք է գերծ ըլլաք անոնցմե. սրահը լցված ուկնդիրներով, պետք է հավատք ունենա ձեր հոգիի մաքրության, որպեսզի հաղորդակցվի հոն ինկլինող յուրաքանչ-յուր լույսի ճառաքայլթեն, որոնք հուզումներն իսկ են»¹⁰: Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ որոշակի աղերս կա Դիդրոյի տեսություն հետ, որ, կարծում ենք, նույնպես ժամանակաշրջանի նորագույն միտումներին նրա համախոհ լինելու արդյունքն է: Հայտնի է, որ թատրոնի վերաբերյալ, գրեթե նույն ժամանակաշրջանում, գրեթե

¹⁰ ԳԱԹ, N 54 (ընդգծումը մերն է - Մ.Հ.):

նույն հայացքների ջատագովն է եղել նաև Սոմերսեթ Մոեմը¹¹: Ընդհանուր առմամբ Ջանանի այս ստեղծագործությունն առանձին ուսումնասիրության նյութ է, իբրև դասագրքային ձեռնարկ՝ նախատեսված սկսնակ դերասաններին մասնագիտորեն կրթելու համար: Պարզ է, որ միայն իր գործը կատարելապես իմացող արտիստը կարող էր գրել այն և վերջում իրավունք վերապահել խորհուրդ տալու. «Ես Ձեզ կըսեմ երկու կարևոր բան, որ միշտ պետք է ի նկատ ունենալ: Թատրոնը ինչքան որ կյանքի հայելին է, այնուամենայնիվ նա քիչ մը գեղեցիկ ցույց տվող հայելի պետք է ըլլա: Իսկ ամենակատարյալ դերասանին հաջողությունը պետք է կայանա երեք վայրկյանին մեջ. եթե ան կարողացավ ժողովուրդը հուզել և առինքնել երեք վայրկյան, նա արդեն հաջողեցավ: Ով որ շատ երեք վայրկյաններ ունի բեմի վրա, նա է ամենամեծ դերասանը»¹²:

Այս տողերը գրվել են, երբ Ջանանն արդեն Երևանի 1-ին Պետական թատրոնի դերասան էր և հասցրել էր իր տաղանդի հմայքով տպավորություն գործել խորհրդային հանդիսականի վրա: Սարգիս Մելիքսեթյանը, որ այստեղ առաջին իսկ օրվանից ականատեսն էր նրա ստեղծագործական վերելքի, գրում է. «Էսթետիկական զգացումը խիստ զարգացած էր... շատ հետաքրքրական ու յուրօրինակ արվեստագետ Մկրտիչ Ջանանի մեջ: Այդպիսին էր նա ոչ միայն բեմում, այլև կյանքում: ...Նա գրական, գեղարվեստական և այլ կարգի խոշոր երևույթներն ընկալում էր այնպիսի բավականություն, որ կարծես լայն գավաթով և երկու ձեռքով, հանդիսավորապես քաղցրահամ գինի վայելելիս լիներ: Հոգեկան ուժի այդօրինակ հորդումով էր նաև ընդունում բեմական լավագույն երկը, կերպարը, միտքը, խոսքը և թատերասրահին մատուցում տոնահանդեսի տրամագրություն: Խոսքս չի վերաբերում ձևին, մաներին, ո՞չ, խոսքս արտիստի ներքին վիճակի, ներքին ապրումների ու լիցքի, գուցե ավելի ճիշտ կլիներ ասել՝ ստեղծագործական խանդավառության մասին է»:

Կարծում ենք, այս բնութագրման մեջ իրապես արտահայտված են այն հիմնական գծերը, որոնք հատկանշական էին Ջանանի արտիստական նկարագրին: Դրանց գերակշռող մասն ավելի հարս-

¹¹ История западноевропейского театра, с. 219.

¹² ԳԱԹ, N 54:

տացավ և կատարելագործվեց նրա արտասահմանում եղած ուսումնառության շրջանում, երբ իր ազգային արմատներին անդավաճան երիտասարդ արվեստագետի հոգեկերտվածքի ձևավորման մեջ իր բարերար դերն ունեցավ նաև ֆրանսիական միջավայրի ազդեցությունը:

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԸ ԵՎ ԿՈՄԻՏԱՍԸ

«Կոմիտասը մի մեծութիւն էր, որ լուսատու գիտավորի նման
մեր մշակույթի երկնակամարով անցավ, բայց թողեց
լուսավոր մի հետք, որը երբեք չի ջնջվելու»:

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆ

Ներկա զեկուցման մեջ ուզում ենք անդրադառնալ Հայ
մշակույթի երկու մեծանուն, տաղանդավոր արվեստագետներին՝
Փանոս Թերլեմեզյանին և Կոմիտասին, պատմել նրանց ջերմ
փոխհարաբերութիւններին, ընկերութեան մասին, խոսել Հանճա-
րեղ կոմպոզիտորի հանդեպ Թերլեմեզյանի տաժած անկեղծ հի-
ացական վերաբերմունքի մասին:

Ուսումնասիրութեան համար նյութ են ծառայել Հայաստա-
նի ազգային պատկերասրահի արխիվային ֆոնդերը, մասնավորա-
պես նկարչի 300 էջ ծավալով մեքենագիր հուշերի «Կոմիտասի
հետ» գլուխը:

Թերլեմեզյանը պատմում է, որ իրենք բարեկամացան, ավելի
մտերմացան Կոմիտասի հետ, երբ նա փոխադրվեց Բանկալտի և
վերջինիս հետ բնակվեցին մի տան մեջ, որն ամբողջովին նրանց
երկուսին էր պատկանում: Կոմիտասի աշխատասենյակը գտնվում
էր տան վերին հարկում. այդտեղ էին տեղավորված նրա դաշնա-
մուրն ու ֆիզհարմոնը:

Կոմիտասին և Թերլեմեզյանին կապում էր բազմամյա ըն-
կերութիւնը: Նրանք միասին եղել են կաթողիկոսների ամառա-
նոց Բյուրականում, այնտեղ նրանց է միացել տաղանդավոր ար-
վեստագետ Եղիշե Թադևոսյանը:

Թերլեմեզյանը պատմում է, որ Կոմիտասի հետ միասին
եղել են նաև եզդիների ցեղապետանիստ Ասլանլու գյուղում¹: Ցե-
ղապետը Կոմիտասի ճամբարանական ընկերներից էր: Հարմար առի-
թը բաց չթողնելով, բնութեան գրկում, աղբյուրի մոտ Թերլեմեզ-
յանը նկարում է Կոմիտասին և ցեղապետին միասին: Նկարչի հա-

¹ Տե՛ս Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, Երևան, 1960, էջ 186-187:

վաստմամբ, այդ նկարը վաճառվել է Պոլսի ցուցահանդեսներից մեկում:

Տարիներ անց սուլթանների մայրաքաղաքում թերլեմեզյանը և Կոմիտասը նորից ընկերացան, ապրելով մի տան մեջ, սնվելով միևնույն սեղանից: Եվ այդ տունը շուտով զանազան ազգության անհատների համար մշակույթի օջախ դարձավ: Հուլյն գիտնականներ կային, ովքեր գալիս էին Կոմիտասի հետ խորհրդակցելու եկեղեցական խաղերի ծագման շուրջ: Թուրքեր կային, որոնք գալիս էին խոսելու, զրուցելու Պոլսում երաժշտանոց և օպերա ստեղծելու մասին:

Թերլեմեզյանը մեծ հպարտությամբ է պատմում, որ Կոմիտասը կազմեց երեք հարյուր մարդուց բաղկացած երկսեռ երգեցիկ խումբ²: Կարևոր է նշել, որ խմբում կային այնպիսի անդամներ, որոնց անձանոթ էր երաժշտական այբուբենը: Կոմիտասն իր զվարթ բնավորությամբ աշակերտների մեջ սեր արթնացրեց դեպի հուզական երաժշտությունը և նրանց հոգիները համակեց ազնվացնող արվեստով³: Մեծ նկարիչը հավաստում է, որ համարձակորեն կարելի է ասել, որ մինչ այդ ժամանակ երգված գոեհիկ և անարվեստ երգերը գործածությունից դուրս եկան: Անշուշտ, դա վիթխարի հաջողություն էր հայ մշակույթի զարգացման տեսակետից:

Թերլեմեզյանը մեծ հպարտությամբ է հիշում, որ օսմանյան հանրային գործոց նախարարի տեղակալ, ազգությամբ ֆրանսիացի Պ. Հյոմբերը, որը հաճախ էր այցի գալիս իրենց, «Բելեր, ցուրեր» երգելով էր աստիճանները բարձրանում⁴: Կոմիտասի սենյակում հաճախ կարելի էր հանդիպել նույնիսկ իտալացի փորձառու դաշնակահարների, ովքեր գալիս էին ունկնդրելու փորձերը:

Մեծ նկարիչն առանձնակի ջերմությամբ է պատմում Կոմիտաս-անհատի մասին: Կոմիտասը չափազանց ուրախ և շատ աշխատ

² Խոսքը «Գուսան» երգչախմբի մասին է, որի անդրանիկ համերգը տեղի ունեցավ 1910-ի նոյեմբերի 21-ին Կ. Պոլսի Պոի Շանի ձմեռային թատրոնում (մասնավորապես տես Բ. Մաղմանյան, Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, Երևան, 2006, էջ 187, Գրական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բնույթի գրչին, Մոնթրեալ, 1994, էջ 25):

³ Խոսքը Կոմիտասի հինգ սաների՝ Բարսեղ Կանաչյանի, Վաղարշակ Սրվանձուտյանի, Վարդան Սարգսյանի, Միհրան Թումաճանի և Հայկ Սեմերճյանի մասին է, ովքեր հետագայում շարունակեցին իրենց ուսուցչի գործը:

⁴ Տես Ե. Մարտիկյան, Փանոս Թերլեմեզյան, Երևան, 1964, էջ 39:

տասեր մարդ էր: Նրա բնավորութիւնը միալար չէր, նա խիստ դյուրագրգիռ էր, երբեմն էլ՝ բարկացող: Սակայն նրա բարկութիւնը նման էր քամիներից քշվող ամպի ծվենների, բայց այդ ծվենների արագորեն անցնելուց հետո նորից արեւ, նորից զվարթութիւն և նորից ծիծաղ էր տիրում:

Այս ամենից բացի Կոմիտասի այսչափ զգայուն հոգին տառապում էր ուրիշների վշտերով:

Թերլեմեզյանը անհրաժեշտ է համարում հիշատակել իր և Կոմիտասի հետ կապված ևս մեկ դեպք:

Մի անգամ իրենց այցելութիւն է գալիս կայսեր արարողապետը՝ Իսմայել Զենանի բեյը, որը մեծ նկարչի աշխատանքներին ծանոթանալու համար թուլլատուլութիւն է խնդրում⁵: Նկարչի հետ բարձրանում են աշխատասենյակ, ուր նա ամենայն ուշադրութեամբ դիտում է նկարները: Իջնելիս, երբ Կոմիտասի սենյակի մոտով էին անցնում, Թերլեմեզյանը հարցնում է, թե չէ՞ր բարեհաճի արդյոք Կոմիտաս էֆենդիի հետ ծանոթանալ: Արարողապետը պատասխանում է, որ շատ կուզեր: Ներս մտնելուն պես նրանք ծանոթանում են, և արարողապետը նախկին ուշադրութեամբ դիտում է այդ սենյակում կախված նկարները ևս: Վերջինիս խնդրանքով Կոմիտասը մոտենում է դաշնամուրին և, ինքն իրեն նվագակցելով, երգում Շուբերտի ստեղծագործութիւններից մեկը՝ գերմաներեն լեզվով, այնքան խորունկ զգացումով, որ սենյակում գտնվողները քարանում են: Եվ նույնիսկ երգը վերջացնելուց հետո էլ բավական ժամանակ սենյակում լռութիւն է տիրում:

Թուրքիոյ դիվանագետը՝ չկարողանալով զսպել իրեն, ձեռքը սեղանին է խփում և ասում. «Ութ հարյուր տարվա պետութիւն ենք և այսպիսի մի արվեստագետ չունեցանք»:

Արարողապետը հեռանում է մեծ տպավորութիւններով: Դիվանագետի մեկնելուց հետո Թերլեմեզյանը շնորհավորում է Կոմիտասին այդ փայլուն հաղթանակի համար:

Կոմիտասի աննման համերգները և բովանդակալից դասախոսութիւնները ոչ միայն ուրախացնում էին Պոլսի առաջադեմ հասարակութիւնը, այլ նաև ոգևորում:

Այդ օտար գաղթավայրում եղած մտավորականութիւն ազ-

⁵ Այս պատմութիւն համառոտ շարադրանքը տե՛ս Ե. Մարտիկյան, Նշվ. աշխ., էջ 40:

նիվ, հայրենասեր մասը սկսեց փառավորվել և պարծենալ, որ ինքը հայ է: Սկսեց գիտակցել, որ մեր դարավոր մշակույթից մի սաղմնային ժառանգություն ունի իր մեջ, որի ստեղծագործական միտքն ու զգայունությունն է կերտել նման նուրբ և հուզիչ երաժշտություն:

Ինչքան գիտակցությունը խորանում էր, այնքան ավելանում էր զարմանքն այն փաստի հանդեպ, որ այդ սքանչելի երաժշտությունը ստեղծել են անգիր, անգրագետ, հասարակ գեղջուկները:

Իսկ մեծատաղանդ կոմպոզիտոր Կոմիտասն իր գիտակցություն և խոր զգայունություն շնորհիվ այդ տաղերը նրբորեն ներգաշնակում և մատչելի էր դարձնում հասարակությանը:

Շատ հաճախ նա «հում նյութից»՝ ինչպես, օրինակ, շղթաների ձայներից, ջրերի անկումից, ոտքերի դոփյուններից ստեղծում էր մոնումենտալ երաժշտական ստեղծագործություններ:

Փ. Թերլեմեզյանը ցավով է փաստում, որ հոգևորականության մեծ մասը չէր հանդուրժում, որ մեկ ուրիշը բարձրացնի ժողովրդի մշակութային մակարդակը: Ամեն օր զրպարտում էին Կոմիտասին, թե նա «եկեղեցու սեղանը փոխելով թատրոնների բեմերի հետ անպատվություն է բերում, թե նա պղծում է կրոնական սքեմը» և այլն:

Եվ ժամանակի հայտնի գրագրուհի Արշակունհի Թեոդիկը⁶ շուտով գնահատանքի հոգվածներ է գրում ի նպաստ, ի պաշտպանություն Կոմիտասի:

Եվրոպական, ինչպես նաև արաբական թերթերը նույնպես գովասանքի խոսքեր էին շռայլում հայ երաժշտության վերաբերյալ: Այդ օրերին հայ սքանչելի երաժշտությունն ունկնդրելու էին գալիս գրեթե բոլոր դեսպանները: Կայանում էին բազմաթիվ համերգներ, որտեղ փայլում էր Կոմիտասն իր հոգեթով և աննման երաժշտությամբ:

1912-ի ամռանը Թերլեմեզյանը Կոմիտասի հետ ուղևորվում

⁶ Թեոդիկ (ձեզվեճյան) Արշակունհի (1875, Կ. Պոլիս - 1922, Լոզան) - գրող, հրապարակախոս, հասարակական գործիչ: Թեոդիկի կինը: 1907-ից աշխատակցել է ամուսնու և իր հիմնած «Ամենուն տարեցոյց» տարեգրքին: Եղել է Կ. Պոլսի Ազգանվեր հայուհյաց ընկերության (1879-1915) գործիչներից: Հիմնել է Կ. Պոլսի Տիկնանց միությունը:

են մեծն կոմպոզիտորի ծննդավայրը՝ Քյոթահիա⁷: Որոշ ժամանակ Քյոթահիայի մերձակայքում շրջելուց հետո տեղի երիտասարդ ուսուցիչ Երեմյանի հետ ուղևորվում են դեպի քաղաքից բավա-կանին հեռու գտնվող հանքային ջրերը: Այստեղ հայ և թուրք հասարակությունն ապրում էր վրանների տակ:

Թերլեմեզյանը հիշում է, որ Կոմիտասի հետ իրենք էլ վրան են խփում բլրի ծայրին գտնվող անտառում և մեկուկես ամիս ապրում այդտեղ:

Եվ հրաշագեղ բնության գրկում մեծ նկարիչը ստեղծում է իր լավագույն աշխատանքներից մեկը՝ «Կոմիտաս», 1913:

Ամեն անգամ այս աշխատանքը դիտելիս մեզ զարմացնում, ինչպես նաև հիացնում է նկարչի կատարողական վարպետությունը:

Ինչպես իր մյուս բոլոր աշխատանքներում, այստեղ ևս Թերլեմեզյանը հավատարիմ է մնացել ռեալիստական գեղանկարչության ավանդներին:

Կոմիտասի կերպարն աչքի է ընկնում իր հասարակությամբ, ավելի ճիշտ՝ պարզությամբ, որն աշխատանքին լրացուցիչ գրավչություն է հաղորդում:

Կոմիտասի կերպարը դիտողին գրավում է իր անմիջականությամբ: Աշխատանքը գուտ դիմանկարչական չէ, Թերլեմեզյանն այստեղ ներմուծել է և՛ կենցաղային, և՛ ազգային էլեմենտներ, առարկաներ՝ ետին պլանում գտնվող վրանը, նրբագեղ սափորը, քամանչան և գունային առումով կերպարին յուրահատուկ ակտիվություն հաղորդող հայկական ազգային գորգը: Վերջիններս կարծես լրացնում, արտահայտիչ են դարձնում մեծ երաժշտագետի հեզ՝ հանդարտությամբ ու հանգստությամբ լի կերպարը:

Աշխատանքի առավելությունների, ինչպես նաև արտահայտչամիջոցների մասին խոսելիս պետք է անպայման նշենք, որ ստեղծագործության անբաժանելի և կարևոր՝ մասն է լուսաստվերը:

Եթե ուշադիր դիտենք նկարը, ապա միանգամից կնկատենք,

⁷ Թերլեմեզյանը չի կոնկրետացնում, բայց դա տեղի է ունեցել օգոստոսի սկզբին, երբ նրանք հանգստանալու նպատակով ուղևորվել են Քյոթահիա: Կուտի-նայում էլ հենց Թերլեմեզյանը նկարում է Կոմիտաս վարդապետին՝ ծառի տակ նստած, ընթերցանության պահին (տե՛ս Գրական նշխարք..., էջ 27):

որ այստեղ բավականին ցայտուն է լուսաստվերային խաղը: Մեծ նկարչի կատարողական վարպետությունը զգացվում է նաև արևի լույսի և ստվերի հիանալի պատկերման մեջ:

Նկարում լուսաստվերային խաղն իր անցումներով, հակադրություններով ամենուր է:

Կտավի յուրահատկություններից, առավելություններից մեկն էլ առանձնահատուկ անդորրն է, որը տիրում է այս աշխատանքում:

Կարծես ինչ-որ հոգի շոյող, յուրօրինակ հանգստություն կա թե՛ կոմպոզիտորի և թե՛ գեղատեսիլ բնության մեջ:

Հանգստություն և լռություն է տիրում...

Ինքը՝ Թերլեմեզյանը նշում է, որ ինչքան արվեստագետի համար հաճելի է հրճվել բնության գեղեցկություններով և մի պահ վերանալ, կտրվել պրոգայիկ կյանքից, նույնքան նա մխիթարվում է «արվեստի ընկերներով»:

Այդտեղ նույն տարում կատարված աշխատանքներից են ԱՄՆ-ում մի կոլեկցիոների մոտ գտնվող «Զույգ այծեր» կոչվող փոքր նկարը, ինչպես նաև «Գյուղատնտեսի դիմանկարը»:

Թերլեմեզյանը վերհիշում է, որ Կոմիտասի հետ հանքային ջրերից վերադարձան Քյոթահիա: Մեծ երաժշտագետն անմիջապես մեկնեց Պոլիս, իսկ նա մի որոշ ժամանակ էլ մնաց Քյոթահիայում, որտեղ և ստեղծվեց «Գորգագործ կինը» աշխատանքը: Վերջինս վաճառվել է Պոլսի ցուցահանդեսներից մեկում:

Եվ արդեն աշնանը Թերլեմեզյանը նույնպես շտապում է Պոլիս՝ իր աշակերտներին ընդունելու և արվեստի սիրով հրճվող հասարակությանն ընկերակցելու համար:

Սրանով եզրափակվում է Թերլեմեզյանի հուշագրության «Կոմիտասի հետ» գլուխը:

* * *

Սակայն Թերլեմեզյանի և Կոմիտասի բարեկամությունն այսքանով չի ավարտվել: Նրանք հետագայում ևս շարունակել են պահպանել իրենց ջերմ ընկերական հարաբերությունները:

1921-ին Կոմիտասին տեղափոխում են Վիլ-ժյուլիֆի հիվանդանոց: Մարտին Թերլեմեզյանն այցելում է հիվանդ Կոմի-

տասին⁸:

«...Խօսեցի իր աշակերտներու մասին, ուրախացաւ, որ եկել են Փարիզ սովորելու:

-Հարցրի՝ հա՞յ երաժշտութիւնն է լաւ թէ եւրոպականը:

-Եղբայր (բարկացած), դու ուզում ես ծիրանից դեղձի հա՞մ առնել, նա իր տեղն ունի, միւսը՝ իր:

-Հարցրի. կ'երգե՞ս:

-Այո, ասաց:

-Դէ՛, Կոմիտաս ջան, մի բան երգիր ինձ համար:

-Ձէ, հիմա ես ինձ համար եմ երգում եւ այն էլ շատ կամաց:

Մի կէս ժամ էլ դէսից-դենից խօսելուց յետոյ յանկարծ խռովեց, դուռը բաց արաւ եւ գնաց երեսը կպցրեց պատուհանի ապակուն ու էլ չխօսեց»⁹:

Հանդիպման ավարտին Թերլեմեզյանն ասում է. «Կոմիտաս, դու չափազանց վշտացած ես մարդկանցից, իրավունք ունես, սակայն չի կարելի հավիտենապես խռովել: Մենք բոլորս անհամբեր քեզ ենք սպասում»...

⁸ Վերջին անգամ Թերլեմեզյանն այցելել է Կոմիտասին 1928-ին:

⁹ Գրական նշխարք..., էջ 33:

ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆԻ ՀՈՒՇԵՐԻՑ ՎԱՍԻԼԻ ՊՈԼԵՆՈՎԻ
ՄԱՍԻՆ. ԱՇԱԿԵՐՏԻ ԵՎ ՈՒՍՈՒՑՁԻ ՀԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

XIX-XX դդ. հայ և ռուս մշակութային գործիչների միջև հաստատված բազում կապերի մեջ առանձնակի տեղ է զբաղվում Եղիշե Թադևոսյանի և Վասիլի Պոլենովի բարեկամությունը, որն սկսվելով դեռևս ուսանողական տարիների համակրանքից՝ հետագայում վերաճում է ջերմ մտերմության և ամուր ընկերության: Ներկա զեկուցի նյութը քաղված է Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշաձեռագրային բաժնում պահվող Պոլենովի մասին Թադևոսյանի ձեռագիր հուշերից¹:

Վաղարչապատում ծնունդ առած, ստեղծագործական կյանքի մեծ մասը Թիֆլիսում ապրած Ե. Թադևոսյանի ինքնուրույն դեմքը ձևավորվել է Ռուսաստանում XIX-XX դդ. սահմանազլխի արվեստում տիրող բեկումնային շրջանում:

Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում Վ. Ե. Մակովսկուն, Ն. Վ. Նևրեին, Վ. Դ. Պոլենովին աշակերտած, ժամանակի առաջատար գաղափարներին դավանած, գեղանկարչական տարբեր դպրոցներին ու ուղղություններին, համաշխարհային կերպարվեստի գլուխգործոցներին քաջ ծանոթ նկարիչը ստեղծագործական ուղու դեռևս առաջին տարիներից իր հստակ տեղն ու ճանաչումն է ձեռք բերել ոչ միայն հայ կերպարվեստում, այլև ռուս համախոհ-նկարիչների շրջանում: Ուսանողական տարիներին Վասիլի Պոլենովից բացի երիտասարդ նկարիչը մտերմացել է մի շարք ռուս արվեստագետների. Ի. Ի. Լևիտանի, Մ. Ա. Վրուբելի, Կ. Ա. Կորովինի, Վ. Է. Բորիսով-Մուսատովի, Ա. Յա. Գոլովինի, Ն. Վ. Դոսեկինի հետ: Այդ տարիներին Թադևոսյանը հատկապես բարեկամացել է Վ. Պոլենովի քրոջ նկարչուհի Ելենա Դմիտրիևնա Պոլենովայի

¹ Հուշերից քաղված մեջբերումների հանդիպում ենք Գ. Հովսեփյանի, Ա. Երեմյանի, Մ. Ղազարյանի, Ա. Աղայանի, Յա. Նաչիկյանի, Հ. Իգիթյանի, Գ. Քոթանջյանի և այլոց հրապարակումներում ու հղվածներում, հատկապես Ռ. Դրամբյանի մենագրության մեջ, որը ցայսօր նկարչին նվիրված ամենաամբողջական ու հետևողական ուսումնասիրությունն է:

հետ: Լինելով Եղիշեից բավական մեծ՝ նա ղգալի դեր է ունեցել նկարչի մտածողության կայացման մեջ ոչ միայն գեղարվեստի խնդիրներում, այլև աշխարհայացքի ձևավորման գործում: Պահպանվել են Թադևոսյանի հիշողությունները նկարչուհու մասին ու նրանց ջերմ նամակագրությունը: Ե. Պոլենովայի գեղարվեստական անմիջական ազդեցությամբ է պայմանավորված հայ նկարչի հետաքրքրությունը զարդանախշի նկատմամբ:

Անգնահատելի է Վ. Պոլենովի դերը հայ նկարչի ստեղծագործական և մարդկային կերպարի ձևավորման ու կայացման գործում: Թադևոսյանի արվեստի սյուժետային-բովանդակային ու պլաստիկ կողմերի որոնումների կապը ռուս նկարիչների համանման փնտրտուքների հետ գլխավորապես իրականացել է Վասիլի Դմիտրիևիչի ու նրա շրջանի արվեստագետների հետ գեո. ուսանողական տարիներին սկիզբ առած բազմամյա ընկերության շնորհիվ:

Թադևոսյանի ստեղծագործության ուղղվածությունը, էվոլյուցիան վաղ շրջանի ժանրային գործերից մինչև պլեներում արված և ինքնուրույն իմպրեսիոնիստական մեթոդի կնիքը կրող մեծաքանակ էսյուդները, նրա փորձերը մոնումենտալ գեղանկարչության բնագավառում, վերջապես նրա անդրադարձը բարձր բարոյական իդեալներ բովանդակող կրոնական թեմաներին ակնհայտ ձայնակցում են «պոլենովյան» արվեստի գաղափարներին ու հետաքրքրություններին:

Երբ 15 տարեկան հասակում Ե. Թադևոսյանն այցելում է Տրետյակովյան պատկերասրահ, նրան ամենից շատ հիացնում է Պոլենովի սրահը, հատկապես գերում են վերջինիս արևելյան էսյուդները: Ապշեցնում է տեխնիկան, կոլորիտը, գրավում բնության ուրույն զգացողությունն ու կատարման ջերմիկ անմիջականությունը: «...Ես համակվեցի մեծ ցանկությամբ սովորելու հենց նրա մոտ...», - գրում է Թադևոսյանն իր հուշերում²:

1889-ին՝ տարիների պարբերական փորձերից հետո, նկարչին հաջողվում է հայտնվել Վ. Պոլենովի դասարանում, սակայն իրերի բերումով Թադևոսյանը կատարում է ընդամենը մեկ նատյուրմորտ ուսուցչի ղեկավարությամբ. Պոլենովը մեկնում է Հռոմ և նրա դասարանը ժամանակավորապես հանձնվում է Ի.Մ. Պրյանիշնիկովին: Սակայն չուտով նրանց ճանապարհները կրկին հատվում են: 1891-ին աշակերտական հաշվետու

² Ե. Թադևոսյան, Հուշերը Վ. Պոլենովի մասին, անտիպ, ՀԱՊ, Հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ N 29, ինվ. N 315, էջ 2, ռուս.:

ցուցահանդեսին Պոլեոնովը ներկաների ուշադրութունը հրավիրում է Թադևոսյանի ղրիմյան էտյուդների վրա, իսկ մեկ տարի անց երիտասարդ արվեստագետի նոր աշխատանքների առիթով գրում է կնոջը. «Թադևոսյանը ներկայացրել է ամառային էտյուդներ, որոնք խիստ հետաքրքիր են ու ինքնուրույն: Ինչ-որ

Ֆորտուկանիական բան կա մոտեցման մեջ»³: 1893-ից Վ. Պոլենոպը հետզհետե ավելի ու ավելի է մտերմանում Թադևոսյանի հետ, դարձնում իր տան ու ընտանիքի հաճախակի ու սիրված հյուրը: Թադևոսյանն օգտվում է ուսուցչի խորհուրդներից, աշխատում նրա հետ, վայելում նրա ընկերակցությունը: 1894-ին Պոլենոպը մեկնում է Հռոմ, իսկ Թադևոսյանը հայրենի Վաղարշապատ: Երբ Եղիշեն «Գայթակղությունն անապատում» թեմայով չորս էսքիզ է ուղարկում Հռոմ, Պոլենոպն անմիջապես պատասխանում է՝ վերադարձնելով էսքիզներն այնպիսի արժեքավոր դիտողություններով, որ Թադևոսյանի համար ամեն ինչ պարզվում է:

Նկարիչը պատմում է, որ աչքը չէր կարողանում կտրել Պոլենովի պաղեստինյան էտյուդներից. «Պոլենովը ներկերի պոետ է, երգիչ»։ Թադևոսյանի վկայությամբ, հաճախ նրա տեխնիկան համեմատում էին ջրաներկի թեթևության ու թարմության հետ։

Երբ Թադևոսյանն ավարտում է ուսումնարանը, Վասիլի Դմիտրիևիչը նրան խորհուրդ է տալիս ընդունվել Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիա, ինչը երիտասարդ նկարչին հնարավորություն կընձեռներ ստանալու կրթաթոշակ, այցելելու Էրմիտաժ և այլ թանգարաններ: Թադևոսյանը մեկնում է Պետերբուրգ, սակայն ակադեմիա չի ընդունվում: Պոլենովը նրան երաշխավորող նամակ է տալիս՝ ուղղված նկարիչ Մ.Պ.Բոտկինին⁴. «Դուք պետք է տեսնեք Ռեմբրանդտի, Վան-Էյկի, Սուրբարանի, Հատկապես Ռեմբրանդտի գործերը, դրանք շատ են Էրմիտաժում»: Երիտասարդ Եղիշեի առաջին ծանոթությունը դարերի մեծ վարպետների հետ մտահոգում է Պոլենովին:

«Իմ գեղարվեստական ընկալումը դեռևս այնքան թերի էր
զարգացած, որ Ռեմբրանդտը էրմիտաժում ինձ ամենևին էլ դուր
չեկավ, ինչի մասին ես այդպես էլ ասացի Վասիլի Դմիտ-

³ Ե. Պոլենովայի և Ե. Թադևոսյանի նամակազրույթյունից, անտիպ, ՀԱՊ, Հուլիս-հոկտեմբերյան բաժին, ֆոնդ N 29, ինվ. N 324:

Մ.Պ.Բոտոկին (1839-1914) - ռուս նկարիչ, ունեցել է ռուսական ու արտասահմանյան արվեստի ստեղծագործությունների հավաքածու և զբաղվել դրա նկարագրությամբ («Մ.Պ.Բոտոկինի հավաքածու», Սանկտ-Պետերբուրգ, 1911):

րիւնքին», - գրում է Թադևոսյանը: Ի պատասխան, Պոլենովը զարմացած բացականչում է. «Եղիշե, դրան պետք է ուսումնասիրել»⁵: Հետագայում, տարիներ անց, Թադևոսյանը մեծ հիացմունքով ու ակնածանքով է գրում Եվրոպայի Թանգարանների ու Բոտկինի հավաքածուի գլուխգործոցների մասին:

1899-ին Վ. Պոլենովն առաջարկում է Թադևոսյանին մեկնել իր հետ Արեւելք՝ Պաղեստին և Եգիպտոս: Երիտասարդ Թադևոսյանն ուրախությամբ համաձայնում է: Նկարիչը հիշում է, թե ինչպիսի ապշեցուցիչ եռանդով ու արագությամբ էր Պոլենովը էտյուդներ անում՝ ոգևորելով հայ նկարչին: Սա Պոլենովի երկրորդ ուղևորութունն էր Պաղեստին, որի նպատակն էր պատկերել Քրիստոսի անցած ճանապարհի բնանկարները՝ Քրիստոսի կյանքի մոտիվներով նկարաչարի համար: Թադևոսյանի ճամփորդության արդյունքը եղավ ճանապարհին այցելած վայրերը պատկերող էտյուդների մեծ շարքը՝ կատարված Պոլենովին բնորոշ անկաշկանդությամբ ու անմիջականությամբ, բնության նուրբ ընկալմամբ ու տեղանքի առանձնահատկությունների սուր զգացողությամբ: Վերադարձի ճանապարհին Թադևոսյանն առաջին անգամ լինում է Վիեննայում, ուր Պոլենովը նրան ցույց է տալիս Տինտորետոյի և այլ մեծ վարպետների գործերից:

Միասին անցկացրած ճամփորդություններն էլ ավելի էին մտերմացնում նրանց: Անսպառ հիացմունքով ու խորին հարգանքով է խոսում վարպետն իր հուշերում Պոլենովի մարդկային արժանիքների մասին: Թադևոսյանը գրում է, որ հաճախ վիճում էր նկարիչ ընկերների հետ, թե արդյո՞ք նկարչի ստեղծագործությունը նրա հոգևոր արժանիքների հայելին է: «Ընկերներս չէին համաձայնում հետս, ասելով, որ ստեղծագործողը կարող է լինել նույնիսկ անբարո, իսկ նրա ստեղծագործությունը զաղափարային ու բարոյական»: Թադևոսյանը պնդում է, որ հեղինակի աշխատանքի վերջնական արդյունքում պետք է արտացոլվի անհատը, սուբյեկտը, ստեղծագործողը. «Այս իմաստով կարծիքս զարմանալիորեն հաստատում էր Վասիլի Դմիտրիևիչը. նկարչի ստեղծագործություններում արտացոլվում էր իր ողջ բարոյական կերպարը»⁶:

1904-ին, ի պատասխան Թադևոսյանի նամակներից մեկին,

⁵ Ե. Թադևոսյան, Հուշերը Վ. Պոլենովի մասին, անտիպ, ՀԱՊ, Հուշածեղանգրային բաժին, Փոնդ N 29, ինվ. N 315, էջ 8, ռուս.:

⁶ Նույն տեղում, էջ 11:

Պոլենովը գրում է. «Ստացա Ձեր նամակը, սիրելի եղիշե, առաջին հատվածն ինձ շատ վշտացրեց, մինչդեռ երկրորդը վերին աստիճանի ուրախացրեց, երևում է, Ձեր ամառային ճամփորդությունը եվրոպայով հիրավի հաջողվել է՝ լի գեղարվեստական բարձր հետաքրքրությամբ: Ձեզ շատ բան է հաջողվել տեսնել և տեսածի ինչպիսի՜ բազմազանություն՝ անցյալ ժամանակների հրաշակերտ ստեղծագործություններ, հունական զարմանահրաշ մարմարներ, Վերածննդի մեծ վարպետների նկարներ, բայց դրանց կողքին և ժամանակակից հայտնի նկարիչների գործեր: Ձեր նկարագրություններն այնքան ոգեշնչող են, որ ես ինքս նորից ուզեցի այցելել Արևմուտք»⁷:

Չունենալով սեփական ժառանգներ՝ Թադևոսյանը հարազատների այդ կարոտը լրացնում էր Պոլենովի հյուրասեր ընտանիքի գրկում՝ հաճախ բեմականացված ներկայացումներ կազմակերպելով նրա երեխաների համար: Ամռանը Թադևոսյանը հաճախ էր հյուրընկալվում Պոլենովների տանը: Հայ նկարիչը գրում է. «Դա կյանքիս լավագույն ժամանակներն էին, երբ ես կարող էի լինել նրա հետ, աշխատել նրա հսկողության տակ, նրա արվեստանոցում»⁸:

Եթե Պոլենովը մեկի հետ ընկերություն էր անում, այդ ընկերությունն անկեղծ էր, ամուր: 1913-ին նա գրում է Թադևոսյանին. «Սիրելի եղիշե, ես Ձեզ շնորհակալ եմ. այս ամառվա ընթացքում ինձ հաջողվեց Ձեզ այնքան բան արտահայտել... հոգիս ասես թեթևացած լինի: Թե կենդանի լինենք, միգուցե կկրկնենք մեր կարեկից զրույցները: Ձեր Վ. Պոլենով»⁹: Պոլենովի կրտսեր քրոջ՝ Ելենա Պոլենովայի մահից հետո Վասիլի Դմիտրիևիչը, որպես ընտանիքի ավագ ներկայացուցիչ, հավաքեց բոլոր եղբայրներին և որոշում կայացրեց, ի հիշատակ նկարչուհու, նրա թողած գումարով հիմնել Փոնդ և տոկոսներով ամեն տարի արտասահման ուղարկել երիտասարդ նկարիչների՝ ծանոթանալու արևմտյան արվեստին: Ժամանակին այդ թոշակից օգտվեցին Թադևոսյանը, Վ. Իվանովը, Բ.Ֆոգելը և երիտասարդ այլ արվեստագետներ:

1916-ին Թադևոսյանը վերջին անգամ երկար բաժանումից հետո այցելում է Պոլենովին. «Մենք այնքան ուրախ էինք հանդիպելու իրար»։ Թադևոսյանը երեք ամիս հյուրընկալվում է

⁷ Նույն տեղում, էջ 19:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Նույն տեղում, էջ 18:

Պոլենովների մոտ, աշխատում ուսուցչի արվեստանոցում: Երբ Վասիլի Դմիտրիևիչին ցույց է տալիս արվեստանոցում արված մի նկար, Պոլենովն ասում է. «Ինձ շատ դուր է գալիս Ձեր նկարը, Դուք շատ բանի եք հասել, հատկապես հաջողվել է Քրիստոսի դեմքի արտահայտությունը: Ես Ձեզ չէի ասում, մի անգամ Վրուբելը խոստովանեց. «Ուշադրություն դարձրեք Թադևոսյանի վրա»»¹⁰: Խոսքը Թադևոսյանի՝ 1919-ով թվագրվող գլուխգործոց «Քրիստոսն ու փարիսեցիները» կտավի նախապատրաստական էսքիզներից մեկի մասին էր: Հետագայում, երբ Թադևոսյանը Ռուսական թանգարան է ուղարկում նկարի տարբերակներից մեկը, Պոլենովը գրում է. «Քրիստոսի դեմքը զարմանալիորեն կենդանի է՝ անսովոր ուժեղ արտահայտությամբ: Լսում ես նրա զայրալից բացականչությունը՝ ի պատասխան նրանց (փարիսեցիների - Մ.Հ.) մանրախնդիր ու բթամիտ հարցերին: Դուք հսկայական քայլ եք արել առաջ, դա մեծ վարպետի ստեղծագործություն է»:¹¹

Արտիստներից մեկի հարցին, թե ինչ¹² է գրող Գ. Հաուպտմանը՝ մահը համարում մարդու կյանքում ամենամեծ գործողությունը, Թադևոսյանը պատասխանել է. «Ըստ իս, դա ամենաահաժվոր գործողությունն է, որ ոչ մի կերպ ու ոչ մի պարագայում չի հաշտվում մարդկային հոգու հետ, իսկ ընկերոջ մահը սեփական կյանքի կեսի կորուստն է»¹³:

«1929 թ., սեպտեմբեր... Փոշոտ քաղաքից, խեղդուկ վազոնից հետո նստում էի կառք, անցնում դաշտերի խոնավ ճամփեքով ու շնչում անուշահոտ խոտերի ու ծաղիկների բուրավետ օդը, ուրախ հուզմունքով անհամբեր սպասում էի հանդիպմանը սիրելի Վասիլի Դմիտրիևիչի հետ: Այսօր, այսքան տարի անց, ես կրկին գնում եմ նույն դաստակերտը Պոլենովի մոտ: Միշտ է: Արևմուտքում մայր մտնող արևի հալվող կարմիր հեռքն է երևում, կարծես՝ ուսուցչիս նկարներից մեկը լինի: Չեմ ուզում հավատալ, որ Վասիլի Դմիտրիևիչը գնացել է, էլ չկա:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 20:

¹¹ Վ. Պոլենովի նամակներից Ե. Թադևոսյանին, անտիպ, ՀԱՊ, Հուլիս-հոգրար- լին բաժին, Փոնդ N 29, ինվ. N 324:

¹² Գ. Հաուպտման (1862-1946) - գերմանացի դրամատուրգ, գերմանական նա- տուրալիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչ:

¹³ Ե. Թադևոսյան, Հուլիսը Վ. Պոլենովի մասին, անտիպ, ՀԱՊ, Հուլիս-հոգրար- լային բաժին, Փոնդ N 29, ինվ. N 315, էջ 20, ռուս.:

...Վաղ առավոտյան գնում եմ ես նրա սիրելի ճանապարհով,
որով այդքան հաճախ անցնում էր Պոլենովը: Միայնակ գնում եմ
այցի նրա խոնավ գերեզմանին, առանց ծաղիկների, առանց
պսակների, միայն արցունքներով...»¹⁴:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 22:

ПРИНЦИП ПРОСТОТЫ В КИНОИСКУССТВЕ

С начала первого армянского художественного фильма прошло более 80-и лет. На протяжении развития кино в советский период многим казалось (и для этого были основания), что уровень развития нашего искусства и кино, в частности, будет расти, обогащаться, возвышаться. И это действительно было так, соответственно были и "подъемы", и "падения", но был определенный уровень, было армянское кино, которое люди смотрели, которое людям что-то давало.

В этот период везде и во всем был определенный регулятор, в кино - это художественные советы, дирекция, идеология, что соответствовало советскому уровню кинопроизводства, отражению реалий советской действительности.

Но СССР распался, потерпело крах и наше кино, мы перестали снимать, приводя разные причины, выделяя главную - нет денег. Среди таких же главных причин, смеем добавить, нет сценариев, нет знания, нет идеологии. У читателя может возникнуть вопрос - а как же там на Западе, ведь там не было Советской власти?

Правильно. Но там существует, и давно, капиталистический способ производства, к чему общество приходит, существует закон, другое национальное самосознание, существуют традиции (не основанные на коллективизме), что создает другое мировоззрение и отношение к жизни.

Когда нет регулятора, а старый строй приходит в упадок, тогда создается вакуум, который заполняется всем, чем угодно, в жизни и в искусстве на первый план лезут первичные мотивы, базирующиеся только лишь на интуитивном отношении к искусству и кино, в частности. И тогда получается то, что видишь в нашем кино, и восклицаешь - ведь все это мы проходили!

Ведь Бек-Назаров и его искусство перебороло этот примитивизм, формализм и вульгарность в построении фильма.

Это относится также к процветающим у нас теперь жанрам боевика и комедии, к сериалам, где действительность предстает в нарочито вульгарном свете, где натурализм в кино берется за основу.

С другой стороны, у нас существует, так сказать, тенденция “элитарного кино”, где, как кажется авторам, выразить определенную идею произведения можно, только лишь используя всегда и везде символы, аллегории, метафоры и т.д.

И вообще, как получается так, что одни фильмы отвечают определенным эстетическим параметрам, другие же - нет, при просмотре такого рода работ чувствуется оплошность, некий формализм, желание постановщика фильма увлечься красиво построенным кадром или же целым эпизодом.

Автор данной работы попытался применить к произведению киноискусства и его оценке принципы причинности. Произведение бывает цельным, если оно в себе причинно-следственно.

“Под причинностью мы понимаем существенное, внутреннее сочетание всех частей и элементов фильма. Это сочетание идеи — замысла произведения и метода повествования”¹.

Давайте продолжим наши рассуждения и обратимся к взглядам З.Кракауэра, положенным в основу его книги “Природа фильма. Реабилитация физической реальности”.

“... фильм — это, в сущности, развитие фотографии, и поэтому он разделяет свойственную ей отчетливую привязанность к видимому окружающему нас миру”².

“Тем не менее, главным для кино по-прежнему остается

¹ А. Амбарцумов. Принцип причинности как метод оценки в киноведении на примере из фильмов С.Параджанова “Тени забытых предков” (1964) и “Цвет граната/Саят Нова” (1968). Հանդես, Երևան, 2005, N 5, с., 118 (на арм.яз).

² З. Кракауэр. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М. Искусство, 1974, с. 19.

объективное движение: можно сказать, что кино питает к нему пристрастие”³.

Более того, говоря об инсценировке, автор замечает следующее: “... кино может охватить физическую действительность со всем многообразием ее движений, прибегая к помощи инсценировки в качестве промежуточного этапа”, и далее: “однако это оправданно, только когда инсценированный мир выглядит как точная копия реального”⁴.

Естественно, мы не против такой позиции. Позиция, что кино должно отражать, “раскрывать физическую реальность” обоснованна (и примеров этого у Кракауэра предостаточно), но такое отношение к кино имеет, на наш взгляд, некий элемент недосказанности, что подчеркивает также такое понятие, которое часто фигурирует у Кракауэра - “физическая реальность”.

Фильм не только должен “раскрывать физическую реальность”, но в своей структуре должен быть совершенен как “физическая реальность”, действительность, природа. А это совершенство отвечает принципу простоты. Не случайно в народе закрепилось высказывание: “Все гениальное - просто”. В кино этому способствуют природа пространственно-временного искусства и выразительные средства экрана, с помощью которых создается художественный образ.

Принцип простоты применим в науке. В книге А.Манасяна “Методологические принципы объективности научного знания и единство науки” он отчетливо представлен. Принцип простоты, понятие “простоты” характерны для всей нашей жизни и искусств, в частности, это один из тех принципов, которому, наряду с “причинностью”, должно отвечать художественное произведение. “Принцип простоты... требует от субъекта познания ничего не

³ Там же, с.61.

⁴ Там же.

добавлять от себя при построении картины мира”⁵.

‘Мы движемся к объективности описания путем преодоления субъективного”⁶.

Естественно, нам могут возразить - “ведь нет искусства вне субъекта”.

Конечно, это так, никто и не пытается принижать место субъекта в создании художественного произведения, дело вовсе не в этом, а в отношении к художественному процессу и кинопроцессу, в частности, в умении организовать материал, а не нагромождать произведение символами или же, наоборот, представлять натуралистические сцены. Законченное произведение подчиняется принципу простоты, оно просто в своем совершенстве. Совершенное произведение предстает как кусок жизни, где сложность и громоздкость отсутствуют в принципе.

Это относится как к прозаическому, так и к поэтическому кино. Приведем два примера: первый - из фильма “Пепо” (1935) режиссера А.Бек-Назарова, а второй - “Тени забытых предков” (1964) режиссера С.Параджанова. В начале фильма Бек-Назарова мы видим Пепо (Г.Нерсисян), показанного средним планом, стоящим по колени в воде. Камера постепенно отъезжает (оператор Д.Фельдман), фигура Пепо становится чуть видной в рамке кадра. Каждый отъезд, смена планов подчеркивают действия Пепо: он собирает и закидывает невод. Вся сцена сопровождается песней, которую поет герой.

Говоря об этой сцене, следует отметить, что она вполне реалистична. Во-первых, мы видим реальную ситуацию - герой пытается поймать рыбу. Во-вторых, действие имеет развитие путем смены планов, что предстает как взгляд со стороны на действие героя. Также следует отметить, что такое использование выразительных средств дает возможность второму плану более обстоятельно войти в

⁵ А. Минасян. Методологические принципы объективности научного знания и единство науки, Ереван, 2002, с. 159.

⁶ Там же, с.200.

композицию сцены.

Другой пример. "Тени забытых предков" С.Параджанова, новелла Корчма, где разворачивается конфликт между Юрой (С.Багашвили) и Иваном (И.Миколайчук). Юра сидит в глубине кадра за столом. К столу подходят Иван и Полагна (Т.Бестаева), садятся за стол. Спустя определенное время Иван встает и уходит, присоединяясь к веселью, Полагна же приближается к Юре, садясь с ним в обнимку. Увидев это, Иван хватается за топор, но Юра ударом своего топора опережает его.

Что касается этого эпизода, то он полностью символичен. Юра, сидящий за столом, дан в глубинной мизансцене. Одежды героев также символичны. Красный цвет рубахи и белый цвет платья выражают, с одной стороны, настроение Юры и Полагны, черный цвет одежды подчеркивает состояние Ивана. Более того, удара как такового мы не видим, мы видим разъяренное лицо Юры, данное крупным планом (оператор Ю.Ильенко). В помещении, куда приходят Иван и Полагна, царит веселье, для Ивана это что-то вроде "пира во время чумы", очень часто оператор использует съемку панорамой. Более того, удар топора для Ивана превращается в кошмар: мы видим все в красном свете и цвете - все так, как представляется самому Ивану, где красный цвет - это характеристика состояния Ивана, который медленно идет по пространству кадра, где все движется, шатается, шумит. После этого следует новелла "Смерть Ивана".

Эти два примера — первый, где создается реалистическая атмосфера, и второй, где замысел реализуется символично, в каком-то плане похожи: они похожи своим совершенством. И в первом, и во втором примерах авторы не нагромождают действие всем, чем угодно. Ведь того же Пепо, стоящего в воде, можно показать с разных точек, в "Тенях" же создается определенная условность, где символика не противоречит замыслу, поэтому смотрится органично, естественно. Ведь человек в предсмертном состоянии видит мир другими глазами, воспринимает окружающее в другом психологическом состоянии.

В обоих случаях создается определенная атмосфера, которая отражается в определенном психологическом воздействии, вызывая поток чувств, создавая тем самым эстетическое наслаждение. Поэтому и место субъекта в произведении не принижается, просто сам субъект, по сравнению с им же созданным произведением, отступает на второй план. Сам субъект смотрит на произведение со стороны, как на что-то естественное, живое, органическое. Это относится как к режиссуре, так и к игре актеров, работе оператора и т.д.

Такой подход считается основным в построении произведения киноискусства, это сводит на нет высказывания и определенные, так сказать, подходы относительно сути киноискусства, где некоторые киноведы и режиссеры пытаются выделить одно из направлений. Кино должно быть и прозаическим, и поэтическим, а все остальное - дело вкуса как создателя фильма, так и зрителя.

Но у читателя может возникнуть вопрос: существуют же фильмы, которые смотреть трудно - кино того же Параджанова, Бергмана и т.д.?

Все это так, но происходит это не потому, что есть понятие "элитарное кино", которое требует более интеллектуальной подготовки. Создается другой интеллектуальный уровень, где принцип простоты и совершенства присутствует. Естественно, речь идет о шедеврах кино, а не о подделках и подражаниях, которые можно увидеть сплошь и рядом. Например, тот же Параджанов в фильме "Цвет граната" (1968) создает условность, где присутствие жанров живописи (натюрморта, портрета, пейзажа и т.д.) является естественным и закономерным, кадры создают впечатление картины, но только лишь *впечатление*. В этой условности произведение "Цвет граната" хоть и экспериментально, но ничуть не маловыразительно.

В фильме Бергмана "Шепоты и крик" (1972) превалирует красный цвет, он присутствует почти во всем. У не слишком грамотного режиссера он стал бы самодовлеющим, громоздким элементом, который бы не вписался в структуру фильма. Здесь же

красный цвет заменяет ту теплоту чувств, которая отсутствует у сестер - обитательниц дома, превращаясь в часть художественного замысла.

Говоря о принципе простоты в киноискусстве, в конце нашего выступления следует отметить, что умение правильно использовать выразительные средства кино дает возможность при организации киноматериала отразить все самое лучшее, светлое, ясное, что есть в понимании, мировоззрении как самого режиссера, так и всего творческого коллектива.

ВОПРОСЫ ОСМЫСЛЕННОСТИ СТИЛЯ В АРХИТЕКТУРЕ ЕРЕВАНА ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

В постсоветском Ереване уже построено большое количество новых зданий, и этот процесс имеет нарастающую тенденцию. Намечившийся строительный бум, характерный для развивающихся стран, уже во многом приводит к изменению облика города. Сложившаяся за последние 10 лет ситуация в постсоветской архитектуре Армении, связанная с быстрыми темпами строительства, привлекает внимание не только специалистов, но и всей общественности столицы. Нарастает беспокойство по поводу “потери лица” центра столицы, выражается недовольство стилем новой архитектуры, во многом она определяется как безвкусная и безликая. Все чаще слышны разные противоречивые суждения об облике города, в особенности, о стилевых характеристиках нововозведенных зданий.

Общество еще не готово воспринимать новые перемены в архитектуре постсоветского Еревана. В общественном сознании эталонной хорошей архитектуры продолжает оставаться “таманяновский период”. Этим также можно объяснить прохладное и негативное отношение к современной архитектуре, в частности, к заметным иностранным проектам для Еревана: проект Музея современного искусства им. Дж.А.Кафесчяна, проект отеля на месте Дворца молодежи и другие.

Хаотично развивающийся постсоветский Ереван с азиатскими традициями и европейскими претензиями, пока что не способен воедино гармонично слить эти противоположные явления, что довольно ярко отражается в архитектуре.

Социально-политическая и культурная ситуация в стране наиболее ярко проявляется в архитектуре. Архитектура постсоветского

Еревана, утратив преемственность, сегодня еще не нашла адекватных средств выражения, соответствующих изменениям социально экономической ситуации.

Сложившаяся ситуация в постсоветской архитектуре Армении похожа на ситуацию постмодернизма в западной культуре (архитектуре и искусстве) 70-80-х годов XX века, когда рухнули общепринятые ценности, в частности, идеология модернизма в сфере философии, литературы и архитектуры. В постсоветской культурной жизни другая специфика: переоценка ценностей явилась следствием перестройки.

Сутью постмодернизма, скорее всего, была критика модернизма (интернационального стиля), а не выдвижение новых идей и концепций в архитектуре, стремление приблизить архитектуру к человеку, а не строить для какого-то универсального типажа, считаться с традициями и психологией, как и общество, быть гуманным и многослойным, противоречивым и гармоничным и так далее. Постсоветскую архитектуру Армении можно воспринимать и как критику, и как продолжение предшествующей ей архитектуры советского варианта модернизма. В постсоветской армянской архитектуре тоже наблюдаются тенденции приближения архитектуры к человеку (эта тенденция справедлива и логична, так как желание клиента сегодня считается одним из самых главных факторов при проектировании). Культурный уровень заказчика отражается в проектировании, и эклектизму не надо удивляться! Профессионалы, за долгие годы не привыкшие работать с отдельными заказчиками, с трудом адаптируются к этому явлению, поскольку в роли последних раньше выступало государство.

В постсоветском Ереване архитектура стала, скорее, частью строительного бизнеса, нежели культуры, и понятие архитектор уже у многих ассоциируется с бизнесменом-строителем, а не с искусствоведом. В большинстве случаев, спрос на архитектуру превышает предложение, и архитекторы не успевают с заказами, поэтому на первый

план выходит удовлетворение этого спроса любым способом. Ситуация довольно логична: многие не хотят оставаться в стороне от соблазнительных предложений и, конечно же, желают улучшить финансовое положение своих мастерских. Естественно, что в проигрыше в этой ситуации оказывается качество архитектуры. Стоит особенно отметить, что стремительно развивающийся строительный бум спровоцировал вовлечение в этот бизнес также множества непрофессионалов и студентов, квалификация которых оставляет желать лучшего.

Массовая культура стала доминирующим в культуре постсоветской Армении. Крах Советского Союза, постсоветское становление общества, влияние внешнего мира (импорт западных ценностей жизни) не могли не отразиться на искусстве и архитектуре. В частности, характерные явления культурной жизни нового периода: вовлечение в бизнес-структуры, очень часто - ярко выраженный непрофессионализм, учет аудитории, поверхностность идей и сюжетов, активное участие в процессе дилетантов, пассивность или даже отсутствие влиятельных и авторитетных профессионалов.

Самым характерным примером развития постсоветской архитектуры можно считать российскую архитектуру. После развала Советского Союза российская архитектура постаралась наверстать упущенное за советское время (1970-80-е годы), и от многолетнего периода неисторического, безликого модернизма обратилась к историзму. В частности, в 1990-х годах Россия развивала собственную версию постмодернизма (несмотря на распад постмодернизма 1990-х годов в мировой архитектуре), и в этот период на подъеме был постмодернизм. Постепенно в новом веке в постсоветской России параллельно с постмодернистскими течениями начали развиваться также неомодернистические тенденции, более того - выявились также примеры нелинейной архитектуры. Российские архитекторы постепенно находят свою линию в стиле. Можно констатировать, что постсоветская российская архитектура старается не оставаться в стороне и хоть с опозданием, но развивается в русле современных тенденций

мировой архитектуры (этому способствовало также принятие известных российских архитекторов на закрытом международном конкурсе Мариинки-2 в 2003-м году), чем и объясняются частые откровенные заимствования западной архитектуры. Хотя говорить о конкретной стилевой направленности в постсоветской российской архитектуре трудно. Во всяком случае, в XXI веке в архитектуре Москвы можно увидеть преобладание неомодернистических тенденций, как и вообще во всем мире.

В отличие от постсоветской российской архитектуры, постсоветская армянская архитектура не ориентировалась на Запад, и откровенных заимствований западных течений, строений или стилей архитекторов не наблюдается. О постсоветской армянской архитектуре вряд ли можно сказать, что она развивается в русле современных тенденций мировой архитектуры. Современные тенденции не находят свое отражение в постсоветской армянской архитектуре. В своем развитии она бросила ретроспективный взгляд на свое советское прошлое, стараясь возродить всеми любимый облик “розового Еревана”, считая этот период самым удачным с точки зрения художественной выразительности.

В этом плане переосмысление и продолжение идей А.Таманяна стали актуальными в развитии города в новом веке. Северный проспект является первым и главным примером воплощения таманяновских идей. Однако в целом проспект вряд ли можно считать “таманяновским”. Противоречивость и хаотичность постсоветских времен отразились на идейной (стилевой) целостности проспекта. Комплекс Норд своим модернистическим стилем претендует на современность, комплексы “Гриар” и “Согласие-Армения” более консервативны и романтичны, т.к. базировались на возрождении таманяновской неоклассицистской архитектуры. По своей значимости немаловажен также “Северный луч”. В отличие от своего одноименного проспекта, где заложена идея нового Еревана XXI века, “Северный луч” по своей идее романтичен и консервативен. И с точки

зрения общей художественной выразительности он единен.

Обобщая вышесказанное, можно констатировать:

- С утверждением в стране рыночной экономики ситуация в архитектуре кардинально изменилась. В подавляющем большинстве постсоветских зданий Армении довольно ярко выражено привлечение в архитектуру принципа историзма, применение декора, естественных строительных материалов, в частности, природных камней, которые во все времена очень характерны для армянской архитектуры, и все это без иронии, гротеска и противоречий, характерных для постмодернистской архитектуры, поскольку эта “игра” чужда традициям армянской архитектуры. Ей всегда была близка “игра” с природным камнем, и в начале XXI века в постсоветской архитектуре Армении все чаще наблюдается стремление к использованию местных камней. В постройках последних лет доминирует местный туф, оставив позади зарубежный мрамор и гранит, которые преобладали в постройках первой половины 1990-х годов. Однако с точки зрения формообразования кардинально нового особо не замечается.
- Ситуацию в постсоветской армянской архитектуре можно охарактеризовать как консервативную, со своими противоречиями. В новых постройках все больше и больше видны очертания национального неоклассицизма, то есть стиля, который в советские времена был главенствующим на протяжении многих десятилетий, и именно с этой архитектурой связывают облик Еревана. В постройках последнего периода все более заметны сдержанные и не очень смелые интерпретации исторических мотивов и местных архитектурных особенностей, с использованием туфа. Но, в отличие от своих предшест-

венников-прототипов, они становятся все менее гуманными и более безмасштабными (по отношению к центру города), олицетворяя сложности социально-экономического развития.

- Проведя параллели с предшествующими этапами развития армянской архитектуры, постсоветская эклектика в архитектуре в какой-то мере идентична архитектуре Советской Армении довоенного периода. Довоенная архитектура Армении (период 1920-30-ых годов) со стилевой точки зрения - самая богатая и разнообразная. В эти годы одновременно сосуществовали и развивались разные стили и направления — конструктивизм, национальный неоклассицизм, эклектика, модерн, постконструктивизм и другие. В послевоенный период и далее в развитии армянской советской архитектуры выявляются единая идеология и стиль.
- На всех стадиях политического становления армянская архитектура впитывает в себя эклектику, и это можно воспринимать как отсутствие конкретной главенствующей идеологии.

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ավագյան Արթուր Վարդանի - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտական աշխատող, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի անդամ, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ

Հակոբյան Արա Հրավարդի - արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, իս. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի Կերպարվեստի պատմության, տեսության և մշակութաբանության ամբիոնի վարիչի տեղակալ

Ավանեսով Արթուր Յուրիի - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող, դաշնակահար, կոմպոզիտոր, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասիստենտ

Սմբատյան Ռուբեն Հենրիկի - արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ

Ստեփանյան Ռուզաննա Վաչիկի - արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս

Ամիրխանյան Ռուզաննա Ֆրունզեի - արվեստագիտության թեկնածու, Սորբոնի համալսարանի (Փարիզ) Բարձրագույն հետազոտությունների պրակտիկ դպրոցի պատմա-բանասիրական բաժնի դոկտորանտ

Խաչատրյան Աննա Վիկտորի - արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասիստենտ

Մկրտչյան Մանե Գառնիկի - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Վիգեն Ղազարյան)

Հովհաննիսյան Մկրտիչ Հակոբի - Երևանի թատրոնի և
կինոյի պետական ինստիտուտի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար
արվեստագիտության թեկնածու Գրիգոր Օրդոյան)

Կիրակոսյան Մերի Արայի - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտու-
տի կրտսեր գիտական աշխատող, Երևանի գեղարվեստի պետական
ակադեմիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտութ-
յան դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյան)

Հակոբյան Մարինա Օլեգի - Հայաստանի ազգային պատկե-
րասրահի ավագ գիտական աշխատող, Երևանի գեղարվեստի պե-
տական ակադեմիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ արվես-
տագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյան)

Համբարձումով Արսեն Լևոնի - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստի-
տուտի կրտսեր գիտական աշխատող (գիտական ղեկավար՝ արվես-
տագիտության թեկնածու Սուրեն Համմիկյան)

Հարությունյան Տիգրան Միհրանի - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի
ինստիտուտի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ ճարտարապետութ-
յան թեկնածու Արտյոմ Ալոյան)։

ԲՈՎԱՆ ԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ
ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

(3 - 4)

ԱՎԱԳՅԱՆ Արթուր
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ ԹԱՆ ԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ՇԻՆԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՅ (1920-ական թվականներ)
(5 - 9)

ՀԱԿՈԲՅԱՆ Արա
ԱՐՍԵՆ ՇԱԲԱՆՅԱՆ
(10 - 14)

АВАНЕСОВ Артур
ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОБ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ ПЕРИОДА
ПОСТМОДЕРНА
(15 - 23)

СМБАТЯН Рубен
НЕКОТОРЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ЖАНРОВЫХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ
В КОНЦЕРТНЫХ СКРИПИЧНЫХ ПЬЕСАХ АРМЯНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ
(24 - 31)

СТЕПАНЯН Рузанна

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КАК ОБЪЕДИНЯЮЩЕЕ МУЗЫКУ

ПОНЯТИЕ

(32 - 38)

ԱՄԻՐԽԱՆՅԱՆ Ռուզաննա

**«ԵՍ ԴՈՒՌ ԵՄ». ՍՐԲԱԶԱՆ ՀԱՍԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ
ՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԲԱԶԻԼԻԿԸ**

(39 - 44)

ХАЧАТРЯН Анна

ЖАНР СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ

Э.АЙРАПЕТЯНА (на примере концертов N 3, N 6)

(45 - 50)

ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե

ՍՅՈՒՐԴԵԱԼԻԶՄԻ ՏԱՐՐԵՐՆ ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿՈՒ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

(51 - 56)

ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Մկրտիչ

ՄԿՐՏԻՉ ԶԱՆԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԴԱՍԵՐԸ

(57 - 63)

ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Մերի

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԸ ԵՎ ԿՈՄԻՏԱՍԸ

(64 - 70)

ՀԱԿՈՔՅԱՆ Մարինա

*ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆԻ ՀՈՒՇԵՐԻՑ ՎԱՍԻԼԻ ՊՈԼԵՆՈՎԻ
ԴԱՍԻՆ. ԱՇԱԿԵՐՏԻ ԵՎ ՈՒՍՈՒՑՁԻ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ*
(71 - 77)

АМБАРЦУМОВ Арсен

ПРИНЦИП ПРОСТОТЫ В КИНОИСКУССТВЕ
(78 - 84)

ԱՐՄԵՆՅԱՆ Կարեն

*ВОПРОСЫ ОСМЫСЛЕННОСТИ СТИЛЯ В АРХИТЕКТУРЕ
ЕРЕВАНА ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА*
(85 - 90)

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
(91 - 92)

[100077]

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴԻ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ԵՐԿՐՈՐԴԻ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ

ՆՍՏԱՇՐՋԱՆԻ ՆՅՈՒԹԵՐ

8 ՆՈՅԵՄԲԵՐԻ 2007

Հրատարակիչ-տնօրեն՝ ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ
Համակարգչ. ձևավորումը՝ ԻՆԵՍՍԱ ԱՎԱԳԻՄՈՎԱՅԻ
Շապկի ձևավորումը՝ ԴԻԱՆԱ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0045075

A 11
93209