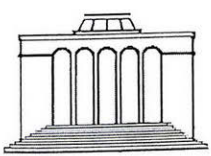
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐ

2

ԵՐԵՎԱՆ 2009



НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ВОПРОСЫ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

2

ПОСВЯЩАЕТСЯ 50-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ
ОСНОВАНИЯ ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА

ИЗДАТЕЛЬСТВО "ГИТУТЮН" НАН РА
ЕРЕВАН 2009

ՕՐԿՆՕՐԻՆԱԿ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ա 94539

ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐ

ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

2

ՆՎԻՐՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
ՀԻՄՆԱԴՐՄԱՆ 50-ԱՄՅԱ ՀՈԲԵԼՅԱՆԻՆ

ՀԱՅԿ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ "ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ" ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ 2009

ՀՏԴ 7.01/.097(479.25)
ԳՄԴ 85 (2Հ)
Հ 240

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԲ

Խմբագրական խորհուրդ՝

ԱՂԱՍՅԱՆ Ա.Վ. (նախագահ) – արվեստագիտության դոկտոր
ԱՍԱՏՐՅԱՆ Ա.Գ. – արվեստագիտության դոկտոր
ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Մ.Մ. – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հ.Վ. – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վ.Հ. – արվեստագիտության դոկտոր

Հ 240 *ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐ: Գիտական հոդվածների ժողովածու. – Գիրք II. – 361 էջ:*

2008 թվականին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը բոլորեց իր հիմնադրման 50-ամյակը: Ինստիտուտի 50-ամյա հոբելյանին է նվիրված ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի «Հայ արվեստի հարցեր» մատենաշարի երկրորդ հատորը, որտեղ զետեղված հոդվածներում լուսաբանված են ճարտարապետության, կերպարվեստի, թատրոնի և կինոյի կարևոր հարցերը, պատմական ու տեսական երաժշտագիտության, նաև երաժշտական ֆոլկլորագիտության հրատապ խնդիրները:

Հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ԳՄԴ 85 (2Հ)

ISBN 978-5-8080-0773-4
© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն

ՀՈՎԱԿԻՄ ՄԻՀԱՆԱՋԱՆԻ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՈՃԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ

Բարդ և դրամատիկ ճակատագրի տեր էր Հովակիմ (Ավագիմ) Էմմանուելի Միհանաջյանը: Նա ծնվել է 1883-ին Եկատերինոսլավսկի նահանգի (այժմ՝ Ուկրաինայի Դնեպրոպետրովսկի մարզ) Բախմուտ քաղաքում, մանկության և պատանեկության տարիներն անցկացրել Ռուսաստանի հարավում՝ Նոր Նախիջևանում, որն այդ ժամանակ, ինչպես Մարիետա Շահինյանն է գրում, «...բարեփոս փոքրիկ մի ավան էր..., ուր հայկական կերակուրները էին մատուցում..., անվերջ պատմություններ անում ու բացականչում նախիջևանյան կոկորդալեզու բարբառով..., ուր կյանքը կղզիացած էր ազգային նեղլիկ շրջանակներում և, յուղ ու ջրի պես, չէր տարրալուծվում հարևան Ռոստովի ռուսական կյանքում»[1]: Ապագա նկարչի կենսագրության վաղ շրջանի մասին տեղեկությունները սակավաթիվ են: Հայտնի է միայն, որ մանուկ հասակում նա շատ էր սիրում մենանալ Նոր Նախիջևանը շրջապատող Դոնի տափաստաններում. ժամերով հետևում էր երկնքում սահող ամպերի խաղին կամ էլ զմայլվում արևածագի ու իրիկնամուտի վառ գույներով: Բնության հետ այդ անմիջական շփումներն ու ինքնամոռաց մերձեցումը է՛լ ավելի սրեցին ու զարգացրին Միհանաջյանի տեսողական հիշողությունը, արթնացրին նրա ստեղծագործական երևակայությունը և բացահայտեցին նրան ի վերուստ տրված գեղարվեստական ազատ հանկարծաստեղծման երջանիկ շնորհքը: Այնտեղ, որտեղ «չարքաշին աչքն» ունակ էր նկատել վազող ամպերի լուկ տարածական տեղաշարժերը կամ եղյամապատ ապակու վրա տեսնել սոսկ երկրաչափական պատկերներ, Միհանաջյանի աչքին էին գալիս անսովոր պերճությամբ զարդարված հեքիաթային դղյակներ ու ռոմանտիկական շնչով տոգորված անառիկ ամրոցներ կամ թե օտարոտի բուսյորով և պտուղներով արբեցած, էկզոտիկ կենդանիներով և թռչուններով բնակեցված ծաղկուն պարտեզներ... Միհանաջյան նկարչի ձևավորման վրա իրենց որոշակի ազդեցությունն են թողել նաև նորնախիջևանյան կենցաղի ու կենսակերպի ազգային ոգին և ազգագրական կոլորիտը: Հայկական տարազների, գորգերի ու կարպետների, գործվածքների ու կահ-կարասիի, զատկի ձվե-

[1] Տե՛ս Мариэтта Шагинян. Человек и время. М., 1982, с.14-18.

րի ու խաղալիքների, սրբությամբ պահվող հին ձեռագրերի նկարազարդման պայծառ գույները և օրնամենտալ պաճուճանքները կամա թե ակամա ներծծվում ու տպավորվում էին Միհանաջյանի գիտակցության մեջ որպես նրա ապագա ստեղծագործության հասցեագրված ցպահանջ ուղերձ:

Նկարչի կենսագրության վաղ շրջանին վերաբերող կցկտուր, ցաքուցրիվ վկայություններից հատուկ ուշադրության է արժանի այն փաստը, որ դեռահաս Միհանաջյանը հոր հետ ճամփորդել է Անդրկովկասում և հասել Թեհրան: Այդ հանգամանքը կարևորվում է երկու պատճառով: Մի կողմից՝ հիմք է տալիս ենթադրելու, որ ապագա նկարիչն արդեն պատանի հասակում հնարավորություն է ունեցել սեփական աչքերով տեսնել և ի մոտո ճանաչել նախնյաց հայրենիքը, իսկ մյուս կողմից՝ մատնանշում պարսկական արվեստի նկատմամբ նկարչի տածած հետաքրքրության ակունքները: Հավելենք, որ այդ տարիներին նա ամբողջությամբ կլանված էր արևելյան հեքիաթների, ինչպես նաև եվրոպացի ուխտավորների՝ դեպի Արևելք կատարած ուղևորությունների ու դրանց հետ կապված բախտախնդրական և արկածաբեր զանազան իրադարձությունների մասին պատմող վեպերի կամ հուշագրությունների ընթերցանությամբ: Գրական այդ յուրատեսակ պահոցից նկարիչը հաճախակի է օգտվել հետագայում ևս՝ այնտեղից լույս աշխարհ հանելով և իր ստեղծագործություն ներմուծելով գեղարվեստորեն վերամշակված ու նորովի իմաստավորված տարբեր կերպարներ:

Միհանաջյանի նկարչական ընդունակությունների վաղ դրսևորման մասին պատկերացում տվող ոչ մի նյութ չունենք, սակայն, ամենայն հավանականությամբ, կարող ենք պնդել, որ դրանք արդեն աչքի են ընկել իրենց գեղարվեստական արժանիքներով, քանի որ շուտով Միհանաջյանը լուրջ քննություն է բռնել և հաջողությամբ ընդունվել Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանը: Նախապես ասենք, որ Միհանաջյանի ուսումնառության շրջանը ևս նկարչի կենսագրության «բաց էջերից» է: Հայտնի չեն ո՛չ ուսումնարանում նրա լինելու ստույգ ժամկետները, ո՛չ էլ նրա անմիջական ուսուցիչներն ու դասընկերները: Տեղեկություններ ունենք միայն այն մասին, որ Մոսկվա տեղափոխվելուց և այնտեղ գեղարվեստական կրթություն ստանալուց առաջ Միհանաջյանը որոշ ժամանակ մնացել է Վորոնեժում և հարկադրված զբաղվել գրասենյակային տաղտկալի ծառայությամբ: Ուսումնարանն ավարտելու պահին նա արդեն գրեթե երեսուն տարեկան էր: Հա-

մենայն դեպս, նկարչի ստեղծագործությունների՝ իր խոկ ձեռքով կազմած կատալոգը բացվում է 1911-1912 թվականների աշխատանքներով, որոնք և ի տես են դրվում մոսկովյան տարբեր նկարահանդեսներում ու դրական արձագանք գտնում ինչպես ռուսական, այնպես էլ հայկական մամուլի էջերում[2]: Այդ աշխատանքներից մի քանիսը ձեռք են բերվում Մոսկվայի, Պետերբուրգի, Դոնի Ռոստովի և նույնիսկ հեռավոր Վենետիկի մասնավոր հավաքողների կողմից: 1916-ին Միհանաջյանը դարձավ XX դարի հայազգի առաջին նկարիչը, որի արվեստն ընթերցողներին ներկայացվեց առանձին գրքույկով[3]:

Ուսումնարանում անցկացրած տարիները Միհանաջյանին չատ բան տվեցին մասնագիտական հմտություն և ակադեմիական վարպետություն ձեռք բերելու առումով, բայց միևնույն ժամանակ նրան վերջնականապես վանեցին արվեստի ավանդական ուսուցման խիստ կանոնակարգված, հնապաշտական սովորություններից: Նկարչի մեջ ի սկզբանե ապրող ազատ արարչագործության ու հանկարծաստեղծման կամակոր ոգին մեծ դժվարությամբ էր համակերպվում ուսանողներին պարտադրվող հանճնարարությունների՝ անատոմիական վարժությունների և ծեփակերտերի ընդօրինակման մեխանիկական եղանակների ու մեթոդների հետ: Սեփական անհատականության հանդեպ ակամայից գործադրվող այդ բռնությունները երբեմն սկսնակ նկարչին հոգեբանորեն ճնշում և կոնֆլիկտային իրավիճակներ էին ստեղծում վտանգելով նույնիսկ ուսումնարանում նրա մնալու հեռանկարը: Բայց և այնպես, Միհանաջյանին հաջողվեց կայանալ թե՛ որպես նկարչի մասնագիտությանը վստահորեն տիրացած վարպետ, թե՛ իբրև իր գեղարվեստական հակումներին ու գեղագիտական դավանանքին հավատարիմ ստեղծագործ անհատ:

Արվեստում իր ինքնուրույն ուղին Միհանաջյանը, ինչպես նշեցինք, սկսում է 1911-1912 թվականներից: Այդ տարիներին նրա ստեղծած աշխատանքները՝ «Դիմակահանդես», «Կարուսել», «Եղյամ», «Ջմռան հեքիաթը», «Ջրավազանի մոտ», «Կրինոլինով տիկինը» են, առայժմ միակա բնույթի են կրում, քանի որ դրանցում նկարիչը դեռ չի հաջողել ամբողջությամբ բացահայտել իր ստեղծագործական կարողությունը, հստակորեն չի ձևակերպել արվես-

---

[2] Տե՛ս, օրինակ. Н.Лаврский. А.Э.Миганаджян - Армянский вестник, 1916, N5, 28 февраля, с. 23-24, Գ.Էդ[իլյան], Նկարիչ Հ.Միհանաջյան - Համբավաբեր, 1916, 22 մայիսի:

[3] Տե՛ս Н.Лаврский. А.Э.Миганаджян. М., 1916.

տում իր սեփական ասելիքը, թեև արդեն ձերբազատվել է դպրոցական երկչոտությունից ու սխեմատիզմից, հրաժարվել կավահողային գորշ երանգներից և հրավառել իր ներկապնակը: Միհանաջյանի այս կտավների թեմատիկ բովանդակությունն ու ձևաոճական կերպավորումը դեռևս հիշեցնում են ժամանակի ռուս նկարչության, հատկապես "Мир искусства" և "Голубая роза" դեղարվեստական խմբավորումների առանձին ներկայացուցիչների աշխատանքները:

1913 թվին Միհանաջյանը ստեղծում է իր իսպանական շարքի առաջին նմուշները՝ «Իսպանուհիներ», «Իսպանական գնչուհիներ», «Պատշգամբում կանգնած իսպանուհիներ», «Իսպանական պանդոկ»՝ յուրահատուկ մեկնաբանություն տալով դարասկզբի ինչպես ռուսական, այնպես էլ հայկական կերպարվեստում տարածված իսպանական մոտիվներին[4]: Միհանաջյանի Իսպանիան իրականության հետ միայն մոտավոր, հաղիվ նշմարվող կապերի մեջ է: Դա ո՛չ Գոյայի և ո՛չ էլ Պիկասոյի հայրենիքն է իր ողբերգական, բայց արժանապատիվ, հպարտ կեցվածքով: Դա, ավելի շուտ, բանաստեղծական-վիպասանական կերպարանք ստացած, կարծես թե հատուկ թատերայնացված մտապատրանք է, տեսլաշահանդես՝ նման Բալմոնտի կամ Մևերլանինի երևակայած, ռոմանտիկական շղարշով պատված, կրքոտ ու տարփոտ «Իսպանիաներին»:

Սկսած 1914 թվից՝ նկարչի արվեստը թեկուզ կարճատև, սակայն սրընթաց վերելք է ապրում: Բնատուր կոլորիստի (գունանկարչի) ու ճարպիկավոր գծանկարիչ-ոճավորողի տաղանդով օժտված Միհանաջյանն այդ տարիներին իրար հետևից ստեղծում է արևելյան թեմաներով տասնյակ գունանկարչական և գրաֆիկական գործեր: Առանձնահատուկ հմայք ունեցող փոքր չափերի այդ կտավները նա բնակեցնում է հարճերով և հուրիներով, հարեմում փակված սուրհանդակներով ու հեզաճկուն պարուհիներով... Դրանք արևելյան կյանքից անմիջականորեն քաղված ճշմարտանման տեսարաններ կամ հետաքրքրասեր օտարերկրացու կենցաղագրական դիտարկումներ չեն, այլ ստեղծագործական ներքնատեսությամբ հրահրված կամ գրքային տպավորություններով սնված օդացոլումներ: Սա Orientalia-ն է՝ կարոտատենչ ու փափագելի այն դրախտավայրը, որի կերպարը նույն տարիներին

[4] Այդ մոտիվները մասնավորապես ոգեշնչել են ռուս նկարիչներ Միխայիլ Վրուբելին, Կոնստանտին Կորովինին, Ալեքսանդր Գոլովինին..., իսկ հայ արվեստագետներից՝ Վարդգես Սուրենյանցին:

գերել է նաև Միհանյանի ավագ ու կրտսեր սերնդակիցները, նորնախիջևանցի հայրենակիցներ Մարտիրոս Սարյանի և Մարիետա Շահինյանի ստեղծագործական երևակայությունը: Սա Շեհերազադայի պատմությունների թովիչ աշխարհն է, մահմեդական պոետիկ արվեստում բազմիցս պատկերված, զգայական վայելքներ խոստացող ծաղկաջերմոցը, Սահադու երգած սիրահարների հանդիպատեղին...

Նկարչի 1910-ականների ստեղծագործությունները («Արևելյան վեներա», «Կանայք Նեղոսի ափին», «Աղջիկն ու վիթը», «Ինտիմ զրույց» ևն) առանձնանում են իրենց անաղարտ, դիտողի «աչքը չոյող» գույներով ու գծի ճապուկ, արաբեսկային խճճանքներով: Միհանյանը զերադասում է աչխատել դեկորատիվ ոճավորության շեշտված մաներով, երբեմն գրեթե տառացիորեն հետևելով արևելյան մանրանկարիչների որդեգրած գեղարվեստական սկզբունքներին: Միևնույն ժամանակ նրա արվեստում զանազանվում են եվրոպական նորագույն նկարչության տարբեր ուղղությունների ու հոսանքների արձագանքները: Խոսքը, մասնավորաբար, գոգենյան այսպես կոչված «սինթետիզմի» ձևերի կտրուկ համահարթեցման, իրար լրացնող հակադիր գույների դաշնավորության, մտածական պատկերացումների բացարձակացման, ինչպես նաև նոր ռոմանտիզմի հետահայաց ղիրքավորման ու «մոդեռնի» իմպրովիզացիոն-ոճավորական ճաշակի մասին է:

Միհանյանի արվեստը բնույթյունը վերարտադրելու, այն նմանակելու խնդիրներ չունի: Ավելին. թեև նկարիչը չի հրաժարվում ֆիգուրատիվ կամ առարկայական կերպավորումից, նրա գործերն ընդհանուր առմամբ և ըստ էության շատ չեն տարբերվում աբստրակտ արվեստի օրինակներից, քանի որ դրանց գույները ու գծերը առավելապես դեկորատիվ-ձևապաշտական բնույթ են կրում: Նուրբ ոճավորված գծանկարի, տափակատարած սիլուետների, հնչեղ գույների համադրության չնորհիվ են բացահայտվում ու երևակվում Միհանյանի ստեղծագործության արևելյան արմատները: Չռգորդումները չափազանց ընդարձակ են. հայկական ժողովրդական արվեստից, պարսկական ու հնդկական նկարչությունից մինչև Մարտիրոս Սարյանի մերձարևելյան ու Հանրի Մատիսի ալժիրյան շարքերը:

Սարյանի և Մատիսի անունները հատուկ ենք նշում, քանի որ Միհանյանի գեղարվեստական նախասիրություններն ու գեղագիտական հայացքները սերտորեն առնչվում և հաճախ ուղղակիորեն համընկնում են վերջիններիս ստեղծագործական սկզբունքների ու տեսակետների հետ: Միհանյանը Մատիսին է

նմանվում առաջին հերթին գունային իր սուր զգացողությամբ և արտակարգ թարմ ընկալումներով, ինչպես նաև արվեստի՝ իբրև հանգիստ ու բավականություն պարգևող հաճույապաշտական ֆենոմենի իր ըմբռնումով:

Ինչ վերաբերում է Մարտիրոս Սարյանին, ապա մինչև Խորհրդային Հայաստանում նրա վերաբնակվելը, այսինքն՝ մինչև 1921 թվականը, այդ երկու արվեստագետների կյանքի և ստեղծագործական կենսագրության մեջ կարող ենք մի շարք ընդհանրություններ տեսնել: Երկուսն էլ իրենց մանկության և պատանեկության տարիներն անցկացրել են Նոր Նախիջևանում, ավարտել տեղի նույն վարժարանը, առժամանակ գրասենյակային ծառայող եղել ու, վերջապես, ընդունվել Մոսկվայի գեղարվեստական ուսումնարանը: Թե՛ Սարյանի, թե՛ Միհանաջյանի ստեղծագործությունն այդ շրջափուլում ընթացել է օրինաչափորեն միևնույն հունով:

Նկարիչները անճամբ ծանոթ էին: Այդ մասին կան փաստացի վկայություններ, թեպետև դրանք վերաբերում են արդեն խորհրդային շրջանին: Այսպես, հայտնի է, որ 1924 թվի մայիսի 10-ին Մոսկվայի Հայկական դրամատիկական ստուդիայի հանդիսասրահում Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանների» եզրափակիչ խաղափորձի ժամանակ բեմադրող-դերասույց Ռուբեն Միմոնովը խորհուրդներ է հարցրել իր մոտ նստած Սարյանից ու Միհանաջյանից[5]: Վերջինս թատերական այդ արվեստանոցի հետ համագործակցել է դրա հիմնադրման օրից[6]: Ժամանակ առ ժամանակ Հայկական դրամատիկական ստուդիայի հետ կապեր է ունեցել նաև Մարտիրոս Սարյանը: Ինչպես տեսնում ենք, նրանց կենսագրական ու ստեղծագործական արահետները հաճախ մոտեցել, իրար են խաչվել: Առավել ևս զարմանալի է, որ Սարյանի հուշագրություններում, հատկապես նրա «Իմ կյանքից» գրքում, նաև նկարչի հարուստ նամականու ու հայ կերպարվեստին նվիրված բազմաթիվ հոդվածների մեջ Միհանաջյանի անունը բնավ չի հիշատակվում:

Մինչդեռ Սարյանի ու Մատիսի ստեղծագործության հետ Միհանաջյանի 1910-ական թվականների արվեստն առնչվում է ևս

---

[5] Տե՛ս Нерсес Каграманов. Дом культуры Советской Армении в Москве. Ереван, 1982, с. 63.

[6] Բ.Հարությունյանի «Սովետահայ թատրոնի տարեգրության» առաջին գրքում (Երևան, 1961, էջ 52) նշված է, որ 1922 թվի մայիսի վերջին այդ նույն ստուդիայի բեմահարթակում ներկայացվել է Մելքայել Մանվելյանի «Հեգքիաթը» Հ.Միհանաջյանի դեղարվեստական ձևավորումով:

մեկ եզրով: Այդ տարիների նրա գործերից չատերը, ինչպես և նշված նկարիչների մոտ, նվիրված են երաժշտության թեմային՝ «Պարուհի Գյուլիզարը», «Արևելյան պար», «Արևելյան հովվերգություն», «Սիրո պար», «Պարուհին», «Ռիթմիկ պար», «Արևելյան մոտիվ», «Թառահարուհի» և այլն:

Մինչխորհրդային այդ տասնամյակում հաղիվ հասնելով իր գագաթնակետին՝ նկարչի արվեստն սկսեց չարժվել վարընթաց ուղիով: Միևնույն թեմաների ու մոտիվների, ինչպես նաև կատարողական առանձին եղանակների ու հնարքների անընդհատ չահագործումը Միհանաջյանի ստեղծագործությունն ի վերջո գցեց նույնաբանության ծուղակների մեջ: Նրա նկարներն աստիճանաբար կորցրին իրենց թարմությունն ու գեղարվեստական ներազդեցության երբեմնի ուժը և հետզհետե գրեթե ամլացան: Թեև Միհանաջյանը հետագայում էլ չարունակում էր երևալ մոսկովյան տարբեր ցուցասրահներում ("Московский салон", "Жар-цвет" և այլն), նույնիսկ անհատական պատկերահանդեսներ բացում արտասահմանում (Տոկիո, Օսակա), գեղարվեստական քննադատները գտնում էին, որ նրա գործերը չեն արտացոլում իրական կյանքը, զուրկ են խորհրդային հասարակությանը հուզող սոցիալական և գաղափարական բովանդակությունից, իսկ խայթալեզու Աբրամ Էֆրոսը Միհանաջյանին անվանում էր ոչ այլ կերպ, քան «ռահատ-լոխումների և արևելյան քաղցրափրփուր գինիների անմիտ նկարիչ»[7]:

Ճիշտ է, եղել են նաև դրական կարծիքներ: Այսպես, օրինակ, հայ մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի դուստր Նվարդ Թումանյանի հուշերում կարդում ենք. «4 մարտի 1923թ.: Երեկոյան Մոսկվայի նկարիչներից մեկը՝ Հովակիմ Միհաջանյանը (այդպես է բնագրում - Ա.Ա.) եկավ, հետն էլ իր նկարներից մի քանիսը բերեց:

Հայրիկս չատ հավանեց և ասաց. «Ափսո՛ս, ուշ եմ հանդիպում իմ նկարչին, ինչքա՛ն բան կարող էինք միասին անել, ափսո՛ս: Եթե Բեռլինում առաղնացա, վերադարձիս կտեսնվենք, կխոսենք»:

Հայրիկին դուր էին եկել Միհաջանյանի նկարների արևելյան վառ գույները: Նրա դնալուց հետո ասում էր. «Սրան կտայի իմ լեգենդներից, հեքիաթներից մի քանիսը. արևելյան լիրիկ, էկ-

[7] А.Эфрос. Мартирос Сарьян - Новый мир, 1934, N3, с. 219.

զոտիկ բաները կարող է լավ տալ»[8]: Ավա՛ղ, Թումանյանն այդպես էլ չապաքինվեց:

Իսկ Միհանաջյանի ստեղծագործությունը չարունակում էր անշեղ վայրէջքը: 1930-ականների կեսերին նրա անունը գրեթե անհետանում է գեղարվեստական մամուլի էջերից, իսկ 1938-ին նա վախճանվում է: Հետագայում հրատարակված XX դարի ռուսական, հայկական և խորհրդային կերպարվեստի պատմությանը վերաբերող ուսումնասիրություններում նկարչի ստեղծագործությունը չի լուսաբանվել: Միայն կենսամատենագիտական հազվագյուտ տեղեկատուներում ու բառարաններում նրան հատկացված մի քանի տող կա: Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի պահոցներում է գտնվում Միհանաջյանի «Պարուհին» (1915)[9], նկարչի ևս մեկ բնորոշ աշխատանք՝ «Պարը» (1926), գարդարում է Կարիկ Պասմաճյանի փարիզյան պատկերասրահը[10]:

Ահավասիկ Հովակիմ Միհանաջյանի կյանքին ու գործին վերաբերող առայժմ հայտնի պարագաները:

---

[8] Նվարդ Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, Երևան, 1969, էջ 319, 320:

[9] Նկարն այստեղ է հայտնվել 1925 թվականին, իսկ մինչ այդ եղել է Մոսկվայի՝ Խորհրդային Հայաստանի Մշակութեի տան սեփականությունը:

[10] Այդ կտավի գունավոր վերատպությունը տե՛ս Каталог выставки художественных произведений XVI-XX веков из собрания Г.Басмаджяна. М.-Л., 1988, без пагинации.

ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ «ՇՈՒՇԱՆ» ՕՊԵՐԱՆ

ԺԹ դարի երկրորդ կեսին հայկական օպերայի սկզբնավորման ուղղությամբ ստեղծագործական որոնումներ են կատարվում Արևելյան Հայաստանում: 1887-ին Կ.Պոլսում հանդիպելով Տ.Զուխաճյանին ու ծանոթանալով արդեն հռչակավոր «Լեբլեբիջիին»՝ Քրիստափոր Կարա-Մուրզան որոշում է իր ուժերը փորձել երաժշտական թատրոնի ասպարեզում: Եվ դրա համար բոլոր հիմքերն ուներ: Նա արդեն կազմակերպել էր հայ իրականության մեջ առաջին քառաձայն խումբն[1] ու Թիֆլիսում 1885-ի մարտի 15-ին տվել քառաձայն խմբերգային անդրանիկ համերգը[2], իսկ 1887-ին իր ծննդավայր Ղարասու-Բազարում՝ երկսեռ խմբի առաջին համերգը: Դեպի օպերա իր ճանապարհը Կարա-Մուրզան հարթեց «Հայ ժողովրդական երգերի բազմաթիվ նմուշներ հավաքելով, նրանց բնորոշ սինթետիկ սկզբի և «թատերայնության» գծերի առանձնահատկությունների մեջ ներթափանցելով, դրանց հարմոնիզացիայի և իր երգչախմբերի թատերականացված կատարմամբ՝ օգտագործելով տարազներ ու հասարակ դեկորացիաներ»[3]: Կարա-Մուրզան վարպետորեն զուգորդում էր տարաբնույթ երգեր և ստեղծում ժողովրդական երգի վրա հիմնված ծավալուն ձևեր: Կոմպոզիտորը որոշ ժամանակ «Թբիլիսիում հաջողությամբ աշխատում էր Արծրունու թատրոնում դեկավարելով փոքր նվագախումբը»[4]: Հաջորդ քայլը «Հրդեհ» (1885) և «Գաղթականներ» (1885) երաժշտական պատկերներն էին՝ խմբերգային պիեսներ, որոնք «կատարվում էին նկարիչ Գ.Բաշինջաղյանի հատկապես նկարած դեկորների ֆոնի վրա»[5]: Կարա-Մուրզան երաժշտությունն էր գրել Ս.Գալֆայանի «Արշակ Բ» դրամայի համար (1883), որը ներառում էր արիաներ, անսամբլներ, խմբերգեր և գործիքային համարներ: «Արշակից» առանձին համարներ ու գործողություններ տեղ են գտել տարբեր երգչախմբերի համերգային ծրա-

---

[1] Տե՛ս Մ.Մուրադյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա. կյանքը և երաժշտական հասարակական գործունեությունը, Երևան, 1950, էջ 29:

[2] 15 հոգուց բաղկացած արական երգչախումբը երգել է ազգային տարազով:

[3] Г.Тигранов. Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы. Том 1. Ереван, 1956, с. 183.

[4] Ալ.Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, XIX-XX դդ. (մինչսովետական շրջան), Երևան, 1959, էջ 287:

[5] Նույն տեղում:

գրերում. «1895-ին Կարա-Մուրզան ականավոր դերասան Հովհ. Աբելյանի հետ համատեղ բեմադրում է «Արշակ Բ» ներկայացումը (Կարա-Մուրզայի երաժշտությամբ) Բաքվում և Շուշիում: Կարա-Մուրզայի ստեղծագործական մտահղացումների թվում էր «Արշակ Բ» ողբերգության երաժշտության հիման վրա մեծ պատմական օպերայի ստեղծման մտադրությունը»[6]:

Մեծ էր Կարա-Մուրզայի հետաքրքրությունը երաժշտական թատրոնի նկատմամբ. նա նպատակ է ունեցել հորինել մի քանի օպերա, որոնց ցանկը պահպանվում է արխիվում: Նա չատ բարձր էր գնահատում օպերան և կարևորում դրա դերը. «Օպերան իր մեջ պարունակում է չորս գեղարվեստ՝ բանաստեղծություն, նկարչություն, դրամատիկական արվեստ և երաժշտություն: Եթե այդ բաղադրիչներից որևէ մեկը թույլ կամ պակասավոր լինի, օպերան չատ բան կկորցնի», - գրել է Կարա-Մուրզան 1899-ի հոկտեմբերի 23-ին Թիֆլիսյան «Մշակում»[7]:

«Շուշանը» Կարա-Մուրզայի «երաժշտական ժառանգության գագաթն է: Նրա ամբողջ վոկալ և գործիքային ստեղծագործությունը փաստորեն հանդիսացել է նախապատրաստական աշխատանք այս մեծ երկի ստեղծման համար»[8]:

«Շուշանի» լիբրետոյի[9] հեղինակն է գրող, հասարակական գործիչ Ատրպետը (Սարգիս Մուրայանյան)[10]: Նա ծնվել է 1860-ի հունվարի 31-ին[11] Կարս քաղաքում, հարուստ հոգևորականի ընտանիքում: Տեղի կաթոլիկների վարժարանում նախնական կրթությունը ստանալուց հետո՝ 1874-ին, տեղափոխվում է Կ.Պոլիս և

---

[6] Գ.Տիգրանով, նշվ. աշխ., էջ 185:

[7] Նույն տեղում, էջ 178:

[8] Մ.Մուրադյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, Երևան, 1956, էջ 185:

[9] Ա.Պատմագրյանի վկայությամբ օպերան գրվել է Ատրպետի «Ալմաստի» հիման վրա. «Ատրպետի Ալմաստ պատմուճածքի հիման վրայ Կարա-Մուրզան գրեթե ամբողջացրել է ՇՈՒՇԱՆ անունով իր օպերան, որից զանազան հատուածներ կատարել է իր համերգներում» (տե՛ս Ա.Պատմագրեան, Հայ երգը Դարերի Մէյջից, Պէյրութ, 1973, էջ 287): Սակայն իրականում Կարա-Մուրզայի «Շուշան» անավարտ օպերան գրված է ըստ Ատրպետի «Շուշանի» և ոչ «Ալմաստ» վեպի (և ոչ թե պատմվածքի), որը հեղինակն ավարտել է 1892-ին, իսկ Կարա-Մուրզան իր օպերայից հատվածներ արդեն կատարում էր 1891-ի համերգներում:

[10] Ատրպետի կյանքի և գործունեության մասին տե՛ս Ատրպետ, Երկեր, Երևան, 1964, էջ 3-14:

[11] Ատրպետի ծննդյան օրվա վերաբերյալ կան տարբեր կարծիքներ. 1964-ին հրատարակված Ատրպետի երկերի ժողովածուի՝ Կ.Դանիելյանի հեղինակած առաջաբանում նրա ծննդյան օր է համարվում փետրվարի 1-ը (տե՛ս Ատրպետ, Երկեր, էջ 4):

ընդունվում Փանկալթիի Վիեննայի Մխիթարյանների դպրոցը, իսկ 1875-77-ին ուսումնառությունը շարունակում օսմանյան լիցեյում: Պոլսում փաստաբանությամբ և առևտրական գործունեությամբ զբաղվող Ատրպետի հայրը որոշում է որդուն ուղարկել Եվրոպա: Յավոք, ռուս-տաճկական պատերազմը ստիպում է Սարգսին հոր հետ վերադառնալ Կարս: 1879-ին Ատրպետը մեկնում է Կարին (Էրզրում) և անդամագրվում Գերեկեյանի և Իդրիսի ղեկավարած հեղափոխականների գաղտնի ընկերությանը: 1880-ականների սկզբներին նա տեղափոխվում է քաղաքից քաղաք՝ Թիֆլիս, Կարս, Ալեքսանդրապոլ, Ախալքալաք և, վերջապես, հաստատվում Կարսում ու զբաղվում ուսուցչությամբ: 1885-ին Ատրպետը վերստին Թիֆլիսում է. այստեղ նա հրատարակում է իր անդրանիկ վեպը՝ «Դև Դանելը», ապա տեղափոխվում Բաքու՝ ստանձնելով նավթագործարանի կառավարչի պաշտոնը: 1889-ին «Մուրճում» հրատարակվում է «Խև Կարապետը», որից հետո իրար հետևից լույս են տեսնում նրա վեպերը, պատմվածքները, վիպակները, դրամաները, հոդվածները: Քանի որ դեռևս Կարսում Ատրպետը զբաղվել էր սոցիալիստական ուսմունքների ուսումնասիրությամբ, մասնակցել Գերեկեյանի սոցիալ-հեղափոխական խմբակի աշխատանքներին, ուստի չուտով անդամագրվում է Ս.Դ.Հնչակյան կազմակերպությանը և 1893-ին Ղ.Աղայանի, Շիրվանզադեի հետ մտնում Թիֆլիսի Ս.Դ.Հնչակյան հեղափոխական նորակազմ կոմիտեի մեջ՝ պաշտպանելով «ղարավերջին մարքսիստական գունավորումով հանդես եկած մանրբուրժուական սոցիալիզմի տարատեսակներից մեկը»[12]:

1893-ին Ատրպետն արդեն Թավրիզում է. «Իմ մանկական յուշերի հետ սերտօրէն կապուած է Ատրպետի կերպարը,- հետագայում կհիշի Ա.Պատմագրյանը, - իր հսկայ հասակով, փարթամ մօրուքով եւ մահկանացուի մեծ ձեռնափայտով: Ատրպետը Թաւրիզում շատ աշխոյժ գործունէութիւն է ունենում. նա նախ կապալով էր վերցրել թեմական տպարանը, ուսուցիչ էր դպրոցում եւ զբաղւում էր փաստաբանութեամբ»[13]: Թավրիզում որպես առևտրական փաստաբան երեք տարի պաշտոնավարելուց հետո Ատրպետը վերադառնում է Թիֆլիս, Ղ.Աղայանի, Շիրվանզադեի և մյուսների հետ բանտարկվում ու աքսորվում Ռոստով: 1899-ին Ատրպետը թույլտվություն է ստանում թողնել աքսորավայրը և մեկնում է Թավրիզ, որտեղ Մուրատյան տպարանում հրատարա-

[12] Ատրպետ, նշվ. աշխ., էջ 4:
[13] Ա.Պատմագրեան, Իմ յուշերից, Պէյրութ, 1978, էջ 16:

կում է իր երկերի 10-հատորյակը: 1905-ին Ատրպետը վերադառնում է Թիֆլիս և մեկնում արտասահման. արտասահմանյան ճանապարհորդություններից վերադառնալով՝ հրատարակում է «Ապագա» լրագիրը (1907), ապա աշխատակցում «Ախուրյանին» և «Սուրհանդակին», Ալեքսանդրապոլում ռուսաց լեզվով հրատարակում իր պատմական հետազոտություններից մի քանիսը՝ «Մահմեդ Ալի Շահ» և «Իմամաթ», նաև առանձին գեղարվեստական երկեր ու պատկերներ: Լ.Ն.Տոլստոյը, կարդալով «Մահմեդ Ալի Շահ» հետազոտությունը, գրություն է ուղարկում Ատրպետին. «Շատ չնորհակալ եմ Ձեր գրքի առաքման առթիվ. ես այնտեղ գտա ինձ համար ծայր աստիճան հետաքրքիր և շատ նոր բան: Իրենց վերնագրերով ինձ նուլնպես հետաքրքրում են և Ձեր ուրիշ գործերը, որոնք հիշված են հայտարարության մեջ. «Շիա հոգևորականությունը», «Բաբիզմ», «Հարկատվության սիստեմը Պարսկաստանում», «Երիտասարդ-թուրքական շարժումը»[14]: Առաջին աշխարհամարտի տարիներին Ատրպետը ռազմական թղթակից էր Արևելյան ճակատում. նրա հոդվածներն ու ակնարկները տպագրվում են «Մշակում» և «Тифлисский листок»-ում: 1915-ից Ատրպետն աշխատում է Ալեքսանդրապոլի գաղթականների հիվանդանոցում, իսկ խորհրդային իշխանության տարիներին Լենինականում (այժմ՝ Գյումրի) զբաղվում գրական-հասարակական գործունեությամբ: Ատրպետը մահացել է 1937-ին:

Ատրպետը թողել է գրական մեծ ժառանգություն՝ «Ալմաստ», «Ջավահիր» և «Քոռ Եղիկ» վեպերը, «Խև կաբապետ», «Շխնոց» և «Ժառանգներ» վիպակները, «Թուլումբաջիներ» վեպիկը, պատմվածքներ ու նովելատիպ գրվածքներ, այդ թվում՝ «Երախտապահանջ կամ ժժժիկ» պատմվածքը, որի հիման վրա 1961-ին ստեղծվել է «Ժժժիկ» ֆիլմը (ռեժիսոր՝ Ա.Մանարյան): Երկերի 10-հատորյակից բացի, նա թողել է առանձին գրքերով հրատարակված բազմաթիվ գեղարվեստական գործեր ու պատմաբանասիրական հետազոտություններ, հրապարակախոսական հոդվածներ:

Հայ երաժշտական թատրոնի համար կարևոր նշանակություն ունեցավ «Շուշան» օպերայի լիբրետոն՝ տպագրված 1890-ին Պետերբուրգում[15]: Հեղինակն այն նվիրել է Կարա-Մուրզային. «Նուէր մեծայարգ պ. Խաչատուր Մարգարեան Կարա-Մուրզային.

---

[14] Ատրպետ, նշվ. աշխ., էջ 5:

[15] Տե՛ս Ս.Ատրպետեան, ՇՈՒՇԱՆ, ողբերգութիւն երեք արարուածով (թուրքահայերի կեանքից), Ս.Պետերբուրգ, տպարան Ի.Ն.Սկորոխոդովի, 1890:

Դո՛ւ, որ պատճառ դարձար և խրախուսեցի՛ր այնքան տարինե-րում մոգուս պատկերացրած սիրտս մաշող տիպերի նկարագրե-լուն, ընդունի՛ր անկեղծ սրտով քեզ մատուցած այս իմ փոքրիկ երկն: Տու՛ր դորան Քու Քնարի լարերի քնքուշիկ դայլայլիկներն, որի ներդաշնակ և քաղցրանուագ եղանակները ծածկեն նորա պա-կասութիւններն: Հեղինակ»[16]:

1891-ի մարտի 28-ի N 35-ում «Մշակը»[17] *տեղեկացնում է. «...մեզ է ուղարկված Ատրպետի «Շուշան» ողբերգութիւնը, տպված Պետերբուրգում: Այդ ողբերգութեան համար Կարա-Մուր-զան գրում է երաժշտութիւն»*[18]*: Հընթացս 1891-ի դեկտեմբերի 8-ին Բաքվի հասարակական ժողովարանի դահլիճում կայացած Կարա-Մուրզայի խմբական համերգի հնչում է «Շուշանի» նա-խերգանքը*[19]*: Կարա-Մուրզան «Շուշանից» հատվածներ է կա-տարում 1892-ի փետրվարի 23-ին Բաքվում, իր խմբական 50-րդ համերգին*[20]*, 1893-ի մայիսի 17-ին Վաղարշապատում կայացած խմբական երգի երկրորդ համերգին*[21]*, 1901-ի մարտի 17-ին Թիֆլի-սի Արտիստական ընկերության թատրոնում կայացած խմբական երգի համերգին, որին մասնակցել է երգիչ Յովսեփեան*[22]*, 1903-ին Ալեքսանդրապոլում՝ Ա.Տիգրանյանի ղեկավարությամբ*[23]*: «Շու-շանը» ժամանակին մեծ ժողովրդականութիւն է վայելել: Նրանից առանձին հատվածներ երկար տարիներ Թավրիզի «Հանդէսներում ներկայացւում էին մշտանորոգ հետաքրքրութեամբ»*[24]*: Ի դեպ, Ատրպետի՝ Թավրիզում եղած տարիներին հեղինակի նախաձեռ-նութիւնը և ջանքերով «Շուշանը» բեմադրվել է Թավրիզում: «Փոլատ Բէկի դերը խաղում էր Ռաֆայէլ Մովսիսեանը, - հետա-գայում կգրի Ա.Պատմագրյանը, - իսկ Շուշանի դերը իմ Նեկտար քոյրը: Փորձերը տեղի էին ունենում մեր տնում. այդ պատճառով էլ եղանակները անգիր գիտէի: Դրանցից մի քանիսը հրատարակել եմ, նօթաներով միասին կահիրէյում իմ խմբագրած ԳԱՆՁԱՐԱՆ*

---

[16] Նույն տեղում, էջ 3:
[17] Բ.Հարությունյան, XIX-XX դարերի հայ թատրոնի տարեգրություն, Հատոր առաջին (1801-1900), Երևան, 1980, էջ 332:
[18] Քրիստափոր Կարա-Մուրզա. Համառոտ բիբլիոգրաֆիա (կազմեց՝ Ն.Թեյմու-րազյան), Երևան, 1956, էջ 44:
[19] Նույն տեղում, էջ 45:
[20] Նույն տեղում, էջ 46:
[21] Նույն տեղում:
[22] Նույն տեղում, էջ 67:
[23] Գ.Տիգրանов, նշվ. աշխ., էջ 186:
[24] Ա.Պատմագրեան, Իմ յուշերից, էջ 17:

Ա 94532

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒ վեցհատորեակում»[25]: Խոսելով «Շուշանի» մասին՝ Մ.Մուրադյանը գրում է. «Իբրև բեմական ստեղծագործություն, այս պիեսը որևէ քննադատության դիմանալ չի կարող, որովհետև նա չափազանց ստատիկ է, զուրկ գործողության զարգացման դինամիկայից, լի է բազմաթիվ երկարաբանություններով ու ավելորդություններով, որոնք ոչ միայն չեն նպաստում սյուժետային գծի զարգացմանը, այլև հաճախ մթագնում են այն»[26]: Կամ՝ «Ընդհանուր առմամբ այս պիեսը երաժշտականացման համար շատ քիչ հարմար տեղեր ունի: Հատկապես երկրորդ և երրորդ գործողություններն աչքի են ընկնում իրենց ձգձգվածությամբ և պրոզայիզմներով, որոնք անկարելի են դարձնում նրանց երաժշտականացումը: Դուցե դա էլ հանդիսացել է պատճառներից մեկն այն բանի, որ Կարա-Մուրզան ընդհատի իր աշխատանքը «Շուշան»-ի վրա և որոնի նոր նյութեր՝ օպերայի վերածելու համար»[27]:

Մեր կարծիքով օպերայի անավարտության մեջ լիբրետոյի մեղքի բաժինը խիստ չափազանցված է առնվազն մի քանի պատճառներով: Ինչպես տեսանք, Ատրպետն իր «Շուշանը» հատուկ գրել է որպես օպերայի լիբրետո և նվիրել Կարա-Մուրզային: Հայտնի է նաև, որ կոմպոզիտորն «ամենագործուն մասնակցություն է ունեցել լիբրետոյի վերջնական մշակման մեջ»[28]: Ավելին՝ «Կարա-Մուրզան սերտ համագործակցության մեջ մտնելով Ատրպետի հետ, ցուցումներ էր տալիս դրամայի յուրաքանչյուր տեսիլի, նույնիսկ ոտանավորի վերաբերյալ»[29]: Հետևաբար, գրական տեքստը բավարարել է կոմպոզիտորին, որի բոլոր դիտողությունները, բնականաբար, պիտի հաշվի առներ Ատրպետը և, ամենայն հավանականությամբ, այդպես էլ եղել է: Ավելին՝ Բաքվում 1891-ի աշնանը տեղի ունեցած «Շուշանի» նախերգանքի համերգային կատարումից հետո «Կարա-Մուրզան՝ ոգևորված այդ հաջողություններից, նոր եռանդով շարունակում է աշխատանքը, սակայն «Շուշան» օպերան վերջնվերջո մնում է անավարտ: Երաժշտականացված նախերգանքի և առաջին գործողության պարտասի պարտիտուրան, որ նա վերցրել էր իր հետ Մոսկվա՝ ցանկանալով շարունակել, ավարտել ու բեմադրել, կորչում է աքսորի ճանա-

---

[25] Նույն տեղում:
[26] Մ.Մուրադյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաճայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, էջ 186:
[27] Նույն տեղում, էջ 186, 187:
[28] Նույն տեղում, էջ 186:
[29] Նույն տեղում, էջ 38, 39:

պարհին»[30]: Պետք է ենթադրել, որ լիբրետոն բավարարել է կոմպոզիտորին, ուստի չէր կարող օպերայի անավարտության պատճառ դառնալ:

Ատրպետն իր ստեղծագործության նյութը վերցրել է արևմտահայերի կյանքից: Պիեսի հիմքում իրական կյանքի եղելությունն է, որը «տեղի է ունեցել մշեցի Գյուլիզարի հետ: Այդ դեպքը ժամանակին մեծ աղմուկ հանեց և բազմիցս լուսաբանվեց հայկական մամուլում»[31]: Լիբրետոն բաղկացած է Նախերգանքից[32] և երեք գործողություններից (հինգ պատկեր):

...Յավոք, օպերան մնացել է անավարտ. նախատեսվող 5 պատկերների երաժշտությունից հորինվել են ընդամենը երկուսը՝ Նախերգանքն ու առաջին գործողությունը: Ավելին, հայտնի է, որ աքսորի ճանապարհին կորսվել են Կարա-Մուրզայի անավարտ օպերայի ձեռագրերը, և այսօր մենք կարող ենք ստեղծագործության մասին կարծիք կազմել լոկ Երևանի Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող Քր.Կարա-Մուրզայի դիվանում առկա «Շուշան» օպերայի հետևյալ ձեռագրերից

N 42, «Շուշան» օպերայից մի պատկեր (6 էջ), 3 թերթ[33]:

N 43, «Շուշանից» «Հրդեհ» (քառաձայն երգ), «Հողմը փչեց ի հարավեն» (2 էջ), 1 թերթ:

N 44, «Շուշան» (Ա արարված), (14 էջ), 8 թերթ:

N 45, «Շուշան» օպերայի նախերգանքը (17 էջ), 9 թերթ + 1 թերթ:

«Շուշան» օպերայի Նախերգանքի տիտղոսաթերթին գրված է. «Շուշան, օպերա Քր.Կարա-Մուրզայի, գրի առավ Պողոս Կարա-Մուրզայի ձայնից Անտոն Մախյանը: Նախերգանք, քրդերի խումբը և Փոլադ բեյը. օպերան գրված է 1891 թվին Ատրպետի ներկայությամբ և նրա խորհրդակցությամբ: Քր.Կարա-Մուրզայի կոնցերտային շրջանը. կատարվում էր մեծ հաջողությամբ Թիֆլիսում, Ատրպետում, Բագվում, Յերեվանում և այլ քաղաքնե-

---

[30] Նույն տեղում, էջ 187:

[31] Մ.Մուրադյան, Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում, Երևան, 1970, էջ 227:

[32] Ըստ էության Նախերգանքն օպերայի առաջին պատկերն է՝ առնվազն երկու պատճառով. ա) ԳԱՖ Քր.Կարա-Մուրզայի դիվանի N 42 ձեռագրում, որը նախերգանքի բանաստեղծական տեքստն է, այն անվանված է Картина 1, "Гей, Бегъ", բ) Ատրպետի հրատարակած լիբրետոյում Առաջին արարվածը համարվում է Բ պատկեր:

[33] Սա օպերայի նախերգանքի բանաստեղծական տեքստի ձեռագիրն է, որը լիովին համընկնում է Ատրպետի լիբրետոյի նախերգանքի տեքստի հետ:

ռում: Առաջին անգամ Փոլադ բեկի դերը կատարել է հայ արտիստ Մովակը[34] (դերասանական անուն է), որին ուղարկեցին Միլան ձայնը մշակելու, Քր.կարա-Մուրզայի աջակցությամբ»[35]: Նախերգանքի կլավիրի հետ պահպանվող թերթիկի վրա նշված են Պողոս Կարա-Մուրզայի «Մի քանի նկատողություններ «Շուշանի» մասին», որը նա գրել է Բաքվում 1938-ի հունվարի 8-ին: Կոմպոզիտորի եղբայրը նշում է. «Թեև չես նոտաները ստուգեցի, այնուամենայնիվ չես հավատացած չեմ, վոր նոտագրությունը հաջող է և անսխալ: Իմ կարծիքով, օրինակի համար, մի քանի մեղեդիների չափը սխալ է՝ NN 12, 13, 14, 20, 21, 22 և 23: Նույնպես և N 15, որ պետք է լինի 2/4, ինչպես N 3, այլ ոչ 4/4»[36]: «Նախերգանք» անվանված ձեռագրում ամփոփված են նաև առաջին գործողության 1-4 տեսարանները:

Պ.Կարա-Մուրզան իրավացիորեն նշում է, որ «Շուշան» օպերայի մեղեդիները «Քր.Կարա-Մուրզայի ինքնուրույն հեղինակություններից ամենաարժեքավորն են»[37]:

Օպերան չունի նվագախմբային նախերգանք և սկսվում է առաջին պատկերով, որը հեղինակներն անվանել են Նախերգանք: Նախերգանքում տրված է քրդերի երաժշտական բնութագիրը. ակնհայտ է, որ օպերայում պիտի իրար հետ բախվեն քրդերի և հայերի երաժշտական ոլորտները: Կարա-Մուրզան օպերայում մեծ տեղ է տվել խմբերգային տեսարաններին. երգչախումբն է սկսում և ավարտում օպերան: Երկու դեպքում էլ դա քրդերի խումբն է, քանի որ օպերայի հերոսների երջանկությունը ավերում, չուրջը մահ ու ավերածություններ է սփռում հենց քրդերի ավազակախումբը: Նախերգանքում ներկայանում են քրդերն ու Փոլադ բեկը, այստեղ առկա թեմաները, մեր կարծիքով, պիտի միջանցիկ նշանակություն ստանային օպերայում: Այսպես, Նախերգանքն սկսվում է «Հեյ բեկ» խմբերգով, որի թեմատիկ կորիզից է աճում ողջ տեսարանի երաժշտությունը, սրա վրա հիմնած փուգատոյով էլ ավարտվում է Նախերգանքը: Քրդերի թեման՝ իր քայլերգային ռիթմով դառնում է նրանց ու Փոլադի մոտիվը. «Քայլերգը, որով

[34] Ըստ Մ.Մուրադյանի՝ «Կարա-Մուրզան «Շուշան» օպերան գրելիս բեկի դերի համար նկատի ուներ երգիչ Մովակին, նրա ձայնածավալն ու խաղը, և այդ պատճառով էլ վերջինիս կատարմամբ բեկի պարտիան հնչում էր հյութեղ, դեղեցիկ ու շատ բնական» (տե՛ս Մ.Մուրադյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, կյանքը և երաժշտական-հասարակական գործունեությունը, էջ 40):

[35] Տե՛ս ԳԱԹ, Քր.կարա-Մուրզայի դիվան, N 45, «Նախերգանք», տիտղոսաթերթ:

[36] Նույն տեղում, «Մի քանի դատողություններ «Շուշանի» մասին»:

[37] Նույն տեղում:

սկսվում և ավարտվում է Նախերգանքը, փաստորեն հանդիսանում է Փոլադ բեկի և իր զինվորների բնութագրի հիմնական միջոցը: Նրա մեջ զգացվում է կոպիտ ուժի առկայությունը, ինքնավստահությունը և ամեն ինչ իրենց ենթարկելու հաստատակամությունը»[38]: Իսկ խմբերգի թեմայի կետագծված ռիթմն էլ դառնալու է քրդերի ու Փոլադի լայթռիթմ: Քրդերի լայթթեման հընթացս Նախերգանքի հնչում է չորս անգամ:

Նախերգանքում տրված է նաև Փոլադի (բարիտոն) էքսպոզիցիան: Նրա առաջին մուտքը բաղկացած է երկու մասից. առաջինը թեմատիկորեն և ձայնակարգային տեսակետից բխում է քրդերի թեմայից, իսկ երկրորդում, երբ նա խոստովանում է Շուշանի հանդեպ իր սերը, երգամասում, մեր կարծիքով, անցնում է նրա սիրո թեման. փոխվում է ինչպես տոնայնությունը, այնպես էլ տեմպը՝ նախորդող Allegretto-ի փոխարեն՝ Moderato, a-moll-ի փոխարեն՝ մեծացրած սեկունդաներով ընդգծված հարմոնիկ d-moll: Այստեղ, կարծես, Շուշանի անուղղակի էքսպոզիցիան է, քանի որ Փոլադի մարտական ու ռազմատենչ երաժշտական լեզվի մեջ ներթափանցում են վարընթաց սեկունդաներով հառաչանքի կերտ ինտոնացիաներ: Փոլադի սիրո թեման, որը պիտի կործաներ թե՛ իրեն, թե՛ իր սիրելիին, Նախերգանքում հնչում է չորս անգամ, այն բոլոր դեպքերում, երբ նա հիշում է Շուշանին:

Առաջին գործողությունը պատկերում է հայերին, և ի տարբերություն նախորդի՝ այստեղ մի կողմ են մղվում քայլերգային ու մարտական, ամենակուլ ու ավերիչ ինտոնացիաները. իր հերոսների երաժշտական կերպարները Կարա-Մուրզան կերտել է ջերմությամբ և հագեցրել ժողովրդական երգի ոգով գրված, ժողովրդական երգին բնորոշ ինտոնացիաներով և լադային ու մետրական առանձնահատկություններից բխող մեղեդիներով. «Այստեղ ժողովրդական երգերի ցիտատային օգտագործման որևէ նմուշ գոյություն չունի, բայց և այնպես երաժշտական հատվածների մի զգալի մասը («Էլի քաղցրիկ օրեր գարնան», «Հանդարտիր, քուլրիկ» և այլն) չի զանազանվում ժողովրդական երգերից»[39]: Ինչպես նկատում է Կ.Խուդաբաշյանը. «Օպերայի երաժշտական լեզուն մոտ էր ժողովրդական երգին, և դրանում է Կարա-Մուրզայի մտահղացման ալրոգրեսիվ, նորարարական նշանակությունը»[40]: Դրա հիմնական գրավականն այն էր, որ Կարա-

---

[38] Մ.Մուրադյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, էջ 192:

[39] Նույն տեղում, էջ 195, 196:

[40] К.Худабашян. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван,

Մուրզան «Շուշանին» հանգեց հայ ժողովրդական երգի բազմաձայնման հարուստ փորձ կուտակելուց և ժողովրդական երգի խոր գաղտնարանները թափանցելուց հետո:

Ցավոք, այսօր մեր ձեռքի տակ են «Շուշանից» պահպանված միայն աղբատիկ նյութեր, հատուկենտ սևագրեր, Պ.Կարա-Մուրզայի երգածից Ա.Մայիլյանի գրառած օրինակները, որոնք «...դժբախտաբար, ունեն ֆրագմենտար բնույթ և լրիվ դաղափար տալ չեն կարող ամբողջության մասին»[41]: Ավելին դրանք, մեր կարծիքով, չեն կարող փոխարինել հեղինակային ձեռագրերին և հարազատորեն մեզ ներկայացնել Կարա-Մուրզայի օպերան:

Ուստի պահպանված նյութերի հիման վրա անհնար է ամբողջական դատողություններ անել օպերայի դրամատուրգիական առանձնահատկությունների, հերոսների երաժշտական կերպարների զարգացման, նվագախմբի նվագամասի դերի ու նշանակության, ինչպես նաև երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունների մասին: Սակայն ակնհայտ է, որ օպերան կարևոր նշանակություն ունեցավ հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ՝ նրա ձևավորման ու զարգացման առաջին փուլում.

Ա. Կարա-Մուրզան արևելահայ իրականության մեջ առաջինն էր, որ փորձեց ստեղծել օպերա:

Բ. Նա հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ առաջինը ձեռնամուխ եղավ ազգային օպերայի ստեղծմանը:

Գ. Առաջին անգամ պիտի բեմ բարձրանային ժամանակակից հայ իրականությունից վերցված հերոսներ, դեղարվեստական մարմնավորում դտնեին հանդիսականների կողքին տեղի ունեցած դեպքեր, պիտի ստեղծվեր ռեալիստական օպերա:

Դ. Օպերայի գաղափարական բովանդակությունը նորություն էր հայ երաժշտական թատրոնում. այստեղ արծարծված հիմնական գաղափարը՝ նահատակության թեման, խիստ արդիական էր ժի դարավերջին:

Ե. «Շուշանը» ազգային, ռեալիստական ժողովրդական երգօպերայի ստեղծման առաջին փորձն էր ու թեև անավարտ՝ այն կանխագործեց հայ օպերային երաժշտության զարգացման ուղիներից մեկը, որն իր լիարժեք դրսևորումը պիտի գտներ ընդամենը մի քանի տարի անց Ա.Տիգրանյանի «Անուշում»:

1977, c. 43.

[41] Մ.Մուրադյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, էջ 187:

ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՍՅՈՒՆԵՑԻ. ԻՐԱԿԱՆ ԱՆՁԸ ԵՎ ՎԱՍՏԱԿԸ
(ՍՅՈՒՆԵՑԻ ՀԱՄԱՆՈՒՆ ԵՐԿՈՒ ԵՐԱԺԻՇՏՆԵՐԻ ԳՈՅՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋ)

Անցյալ դարի 70-ական թթ. սկզբից հայ երաժշտական միջնադարագիտության մեջ ծայր է առել մի տեսակետ կամ ավելի ճիշտ վարկած, որի համաձայն՝ հայ իրականության մեջ գոյություն են ունեցել Ստեփանոս Սյունեցի անունով երկու անձեր՝ Ստեփանոս Սյունեցի Ա, իբր V դարում ապրած և Ստեփանոս Սյունեցի Բ, VIII դարի բոլորին հայտնի փիլիսոփա, թարգմանիչ, քերական, չարականագիր, երաժշտության տեսաբան և պաշտոներգության բարենորոգիչ: Վարկածի հեղինակն էր վաստակաշատ երաժշտագետ Նիկողոս Թահմիզյանը, որն այդ հարցին նվիրված ծավալուն հոդված հրապարակեց[1] հետագայում նույնպես իր բոլոր աշխատություններում[2], Հայկական սովետական հանրագիտարանում[3] և այլուր[4] տարածելով այդ տեսակետը:

Սակայն ի մոտո ծանոթանալով և ուսումնասիրելով վերոնշյալ հարցը՝ մենք հանգել ենք այլ տեսակետի, որը հայագիտության մեջ թեև նոր չէ, բայց, կարծես, մոռացության էր մատնված: Ուստի անհրաժեշտություն ծագեց ներկայացնելու Ստեփանոս Սյունեցու՝ հայ հոգևոր երգարվեստի ու նրա տեսության մեջ կարևոր ներդրումն ու վաստակը՝ ներդրավելով ինչպես հին, արդեն արտահայտված կարծիքներ, այնպես էլ լրացուցիչ նոր տվյալներ:

Մի քնարադարի մեր բոլոր մատենագիրներն ու պատմիչները գրեթե միահամուռ են Ստեփանոս Սյունեցուն՝ իբրև երաժշտի վերաբերող իրենց հաղորդած տեղեկությունների մեջ: Այսպես, եթե հետևենք ժամանակագրական կարգին, ապա Ստեփանոս Սյունեցու մասին վկայող ամենավաղ կարևոր տեղեկություններն առկա են հենց իր իսկ վարքում, որն, ինչպես հայտնի է, ունեցել է երեք

---

[1] Տե՛ս Ն.Թահմիզյան, Սյունեցի երկու համանուն երաժիշտները և Հարության Ավագ Օրհնուբյունները, «Էջմիածին», 1973, N 2, էջ 29-43:

[2] Н.К.Тагмизян, Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977, с. 50, 52, 81-87, 95, 105, 141, 142, 165-167; նույնի՝ Шаракан, Из армянской поэзии V-XVвв. Ереван, 1990, с. 6, 42-46, 205-206; տե՛ս նաև նույն տեղում՝ С.Золян, О поэтике шараканов (заметки переводчика), с. 174.

[3] Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ.11, Երևան, 1985, էջ 137, 138:

[4] Ն.Թահմիզյան, Ոսկեփորիկ, Երևան, 1980, նույնի՝ Ոսկեփորիկ, Լոս Անջելես, 1995:

խմբագրությունն և ի մի է բերվել Մխիթար Այրիվանեցու ձեռքով: Ահա թե ինչ ձևով են այդ տեղեկությունները հասել մեզ. «...աբար եւ չարականս աւագ օրհնութիւններն զէ. ձայնին եւ վառին (բարս – Ա.Ա.) մնաց, որ տէր Ներսէս ասաց ի նոյն ոճ բանիցն»[5]:

Տարբեր մատենագրական աղբյուրների հաղորդած տեղեկություններից առանձնանում է Մեսրոպյանի Օրբելյանի հաղորդածը. «Բաժանեաց եւ զուլթն ձայնս եւ կարգեաց շարեաց զՅարութեան օրհնութիւնս, երգեաց եւ կցուրդս քաղցրահամս, յարմարեաց եւ ստոդոգին Յինանց յոյժ խորհրդաւոր, եւ զպահոցն, որ զաղուհացսն երգի»[6]:

Ուշագրավ են նաև միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններից մի քանիսի խորագրերը, որտեղ Մեսրոպյանս Սիւնեցու անունը հիշատակվում է տարբեր համառոտբառերում, սակայն առավել հաճախ որպես Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող մի մեկնության երաժիշտ-թարգմանիչ, օրինակ. «Երանելոյն Բարսեղի յաղագս ձայնից թէ ուստի իցեն եւ կամ յումմէ գտան, զոր թարգմանեաց Մեսրոպանոս փիլիսոփայ, զի նա եղեւ երաժիշտ եւ հմուտ ձայնից ամենայն կենդանեաց եւ բաժանեաց զձայնս ի մասունս իդ...» կամ «Քանի՞ ձայնք են գոյիցս. Մեսրոպանոս երաժիշտ ԻԶ բաժանեաց», «Առաջաբան կցորդարանի. Խաւսք տեառն Բարսեղի յաղագս ձայնից երգոց թէ ուստի կամ յումմէ գտաւ, զոր թարգմանեաց Մեսրոպանոս փիլիսոփոս, եղեալ երաժիշտ եւ խելամուտ ամենայն ձայնից կենդանեաց», վերջապես՝ «Բարսղի Կեսարու յաղագս ձայնից, թէ ուստի գտան կամ յումմէ, զոր թարգմանեալ է Մեսրոպանոսի Սիւնեաց եպիսկոպոսի, զի նա եղեւ երաժիշտ եւ հմուտ ամենայն ձայնից եւ բաժանեաց զձայնից մասունս եւ էդ զյարուկայք ձայնից, զոր կարգեցին սուրբք հարքն»[7]:

Ըստ վերը բերված մատենագրական աղբյուրների՝ ակնհայտ է դառնում Մեսրոպանոս Սյունեցու հսկայական դերը, որի հետ է կապված հայկական Ութձայն համակարգի բարեկարգումը՝ «...եղեւ երաժիշտ եւ հմուտ ամենայն ձայնից եւ բաժանեաց զձայնից մասունս, բաժանեաց եւ զուլթն ձայնս...», եկեղեցական տոներին նվիրված բյուզանդական կանոնի ժանրի ներմուծումը՝ «...կարգեաց շարեաց զՅարութեան օրհնութիւնս...», հոգևոր երգարվեստի տարբեր ժանրերում ստեղծագործած երգահանի վաս-

---

[5] Գ.Յովսեփեան, Մխիթար Այրիվանեցի, Երուսաղէմ, 1931, էջ 20:

[6] Մեսրոպանոս Օրբելեան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 138, 139:

[7] Տե՛ս Ա.Արևշատյան, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնությունները, «Կոմիտաս» հրատ., Երևան, 2003, Բնագրեր բաժնի էջ 92, 94, 98, 116:

տակը՝ «...երգեաց եւ կցուրդս քաղցրահամս, յարմարեաց եւ ստողոգին Յինանց յոյժ խորհրդաւոր, եւ զպահոցն..., արար եւ երգս հոգեւորս քաղցր եղանականաս, չարականս եւ կցուրդս եւ այլ երգս...», ինչպես նաև՝ խազային նշանների նախնական կիրառությունը՝ «...էդ գլարուկայք ի վերա ձայնից»:

Կանոնի ժանրի ներմուծման նախնական փուլը կապված է Ստ.Սյունեցու կողմից Հարության Ավագ օրհնությունների ութ ձայնեղանականերով երգվող ութ մեծ չարքերի ստեղծման հետ, որոնք երգվում են Նոր կիրակիից մինչև Հոգեգալուստ, հաջորդաբար՝ օրը մեկական կարգ[8]: Տվյալ երգաշարքերը որոշ էական հատկանիշներով սկզբունքորեն տարբերվում են ոչ միայն պարզագույն արխայիկ կցուրդներից, այլև ընդհանրապես չարականների ճնշող մեծամասնությունից: Բյուզանդական պաշտոներգության մեջ դրանց համապատասխանում են αναστασημέναι կոչվող օրհներգերը, որոնք նույնպես ստեղծվել են VII-VIII դարերում:

Հարության Ավագ օրհնությունները կազմող ութ չարքերից յուրաքանչյուրը բաղկացած է Հին կտակարանի 10 մարգարեական օրհնությունների հիման վրա կաղապարված մասերից: Օրհնություններ, որ հնուց ի վեր հայ եկեղեցին ներմուծել էր ժամերգության մեջ: Մարգարեական օրհնությունները ժամանակին կցվել են սաղմոսականոններին և ունեցել վառ արտահայտված ծորերգային զարդոլորուն մեղեդիական նկարագիր, սակայն հետագայում չեն պահպանվել ժամասացության մեջ: Ահա ինչպիսի կառուցվածք ունեն Ստեփանոս Սյունեցու Ավագ օրհնությունները.

1. Օրհնեսցուք զՏէր, զի փառօք է փառաւորեալ (Ել.15)

2. Նայեցարուք, երկինք, եւ խոսեցայց, եւ լուիցէ երկիր զպատգամս բերանոյ իմոյ (Բ Օր. ԼՀ 121)

3. Զի հուր բորբոքեցաւ ի բարկութենէ Իմմէ (Բ Օր. ԼՀ 22-28)

4. Տաներու՛ք եւ տեսեք, զի Ես եմ, եւ ոչ գոյ Աստուած բաց յինէն (Բ Օր. ԼՀ 39-43)

5. Հաստատեցաւ սիրտ իմ ի Տէր, եւ բարձրացաւ եղջիւր իմ, Աստուած վերկիէ իմ (Ա Թագ. Գ 1-10)

6. Ի գիշերոց կանխէ հոգի իմ առաւօտ առնել առ Քեզ, Աստուա~ծ (Ես. ԻՁ 9)

7. Ես ասացի ի վերանալ յինէն աւուրց իմոց, թէ գնացից ես ի դրունս դժոխոց (Ես. ԼՀ 10-14)

---

[8] Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Շարական, հ.Ա, Երևան, 1997, Ա.Ալեւշատյան, Լ.Հակոբյան, Առաջաբան, էջ XIII-XIX:

8. Օրհնեցէ՛ք զԱստուած յօրհնութիւն նոր, զի իշխանութիւն Նորա ի բարձունս փառաւորի (Ես. ԽԲ 10-13)

9. Ի հեղութեան իմում ես առ. Տէր կարդացի, եւ լուաւ Աստուած յանդնդոյ դժոխոց աղաղակի իմում (Յովն. Բ, Իթ)

10. Տէ՛ր, զլուր Քոյ լուայ եւ եկեայ. Տէ՛ր, նայեայ ի գործս Քո եւ զարհուրեցայ (Ամբ. Գ):

Ինչպես տեսնում ենք, սրանք 10-ական մասերից բաղկացած 8 խոշոր չարքեր են՝ նախատեսված 8 եղանակներով երգելու համար: Բնորոշ է այստեղ «խիստ ոճի» Ուլթաձյանին հետևելու սկզբունքը (չորս բուն և չորս կողմ եղանակ՝ առանց դարձվածքների և ստեղների), ինչը հաղորդում է նրան յուրահատուկ փոքրածավալ առանձին հավաքածոյի նշանակություն՝ համեմատելի հունական Ὀκτώηχος երգչական գրքի հետ, որտեղ փաստորեն հաստատվում է Ուլթաձյանի գաղափարը: Սրա հիման վրա բյուրեղացավ Շարակնոցի կանոնի հայկական տարատեսակը, որն ընդգրկում է 8-9 երգ[9]:

Ավագ օրհնություններում ակնհայտ է նաև պոետիկայի ոլորտում հնագույն կցուրդների համեմատությամբ տեղի ունեցած առաջընթացը: Այստեղ արդեն խոսք չկա քրիստոնեական կրոնի գլխավոր դավանաբանական դրույթների թեզիսային, հանրամատչելի չարագրանքի մասին, չարականագիրը ցուցաբերում է բարձր մակարդակի համապարփակ, ասոցիատիվ աստվածաբանական մտածողություն, ամբողջ սրբազան պատմությունը համակարգելու, ի մի բերելու ձգտում: Վերջինս այստեղ ներկայացված է իբրև խորհրդանշական փոխադարձ կապերով ու զուգահեռներով հագեցած ինքնամփոփ, կայուն ամբողջություն:

Ստեփանոս Սյունեցուց հետո ասոցիատիվ բանաստեղծական ոճը լայն ու բազմակողմանի զարգացում է ստանում հետագա դարերի հեղինակների մոտ՝ իր գագաթնակետին հասնելով XII-XIII դդ. չարականագիրների ստեղծագործության մեջ[10]:

Իսկ ի՞նչ աղբյուրների վրա է հիմնվել Ն.Թահմիզյանը երկու համանուն երաժիշտների վարկածն առաջ քաշելիս: Նախևառաջ՝ Կիրակոս Գանձակեցու Պատմության մեջ առկա հիշատակությունների վրա, որտեղ Ստեփանոս Սյունեցու անունը հանդի-

---

[9] Նույն տեղում, էջ XIX, տե՛ս ծանոթագրությունը: Տե՛ս նաև A.S. Arevšatyan, Deux textes arméniens attribués à Basile de Césarée sur l'Inteprétation des modes musicaux, "Revue des Études Arméniennes" (REArm), 26, 1996-1997, pp.339—355.

[10] Տե՛ս Շարական, Առաջաբան, էջ XIX:

պում է երիցս, այսպես.

ա. «Որով վարդապետք եւ ուսուցիչք՝ սուրբն Սահակ եւ Մեսրոպ, եւ գլխաւորք յաշակերտացն՝ սուրբն Յովսեփ, եւ Յովհան, եւ Ղեւոնդ, եւ Սահակ, եւ Մովսէս Քերթողահայր, եւ Մամբրէ Վերծանող, Նորուն եղբայր, Եզնակ եւ Կորիւն, սուրբն Եղիշէ, Դաւիթ փիլիսոփայ եւ Յովհաննէս, տէր Աբրահամ, Արծան, Մուշէ, Խորով, Ղազար, եւ հետոյ Ստեփաննոս Սիւնեաց եպիսկոպոս...»[11]:

բ. «Եւ հետոյ մեծն Ստեփաննոս Սիւնեցեաց եպիսկոպոս, բազում մեկնութիւնս գրոց սրբոց ելեալ՝ աւետարանացն համառօտ, եւ Յոբայ, եւ Դանիէլի, եւ Եզեկիէլի, եւ պատասխանիս Թղթոյն Գերմանոսի պատրիարքի Կոստանդնուպօլսի»[12]:

գ. «Յայնմ ժամանակի եւ թուականիս Հայոց ՄԻԲ (=773)[13] Ստեփաննոս գրան երեց, որ բանիբուն ճանաչիւը, եհաս ի կատարումն ամենայն իմաստասիրական եւ գրամատիկոս արուեստից՝ հանդերձ հոգեւորական առաքինութեամբ: Էին եւ վարդապետք աշխարհիս Հայոց ընտրեալք եւ լուսաւորք՝ տէր Եփրեմ եւ Անաստաս եւ Խաչիկ եւ Դաւիթ Հոռոմայրեցի, եւ մեծն իմաստասէրն Ստեփաննոս Սիւնեցի, աշակերտ Մովսիսի, զոր ի վերագոյնն յիշատակեցաք, որ թարգմանիչ եղև ի յունականէն ի հայ լեզու, եւ ի վերայ թարգմանութեանն արար եւ երգս հոգեւորս քաղցր եղանակաւ՝ շարականս եւ կցուրդս եւ այլ երգս արար եւ մեկնութիւն համառօտ՝ աւետարանացն, եւ քերականին, եւ Յոբայ, եւ «Տէր, եթէ չրթանց իշեցոյ»[14]:

Անդեն աչքով էլ կարելի է նկատել, որ առաջին իսկ մեջբերված պարբերութեան մեջ, որտեղ առկա է Ստեփաննոս Սյունեցու անունը, ինչ-որ անհամապատասխանություն, հակասություն կա:

Հետագա խառնաչփոթի պատճառը, մեր կարծիքով, «... եւ հետոյ Ստեփաննոս Սյունեցի եպիսկոպոս» արտահայտությունն է, որը հետևում է սուրբ Սահակի և Մեսրոպի աշակերտների փայլուն փաղանգի թվարկությանը: Գուցե պատմիչը այդպիսով ցանկացել է ընդգծել իր վերաբերմունքն ու գնահատականը Ստեփա-

---

[11] Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Կ.Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1961, էջ 28:

[12] Նույն տեղում, էջ 29:

[13] Այս թվականը ճշտել է Վ.Դաշյանը, ով, հիմք ընդունելով Ստ.Սյունեցու թարգմանությունների ժամանակը, ապացուցել է, որ իրականում խոսքը կարող է վերաբերել 716-717թթ.:Տե՛ս Սոփերք հայկականք, I-IV, մաս I, Վիեննա, 1895, էջ 9-12:

[14] Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, էջ 72:

նոս Սյունեցու հանդեպ, մատնանշել նրան որպես ոսկեդարյան մշակութային ավանդույթների անմիջական և արժանի հետևորդ, հելլենական դպրության կրող և հանրագիտակ մտավորականի տիպար, որի գրչի արգասիքն էին Ավետարանի համառոտ մեկնությունը, ինչպես նաև Հոբի, Դանիելի և Եզեկիելի գրքերի մեկնությունները, Գերմանոս պատրիարքի թղթի պատասխանը, Նեմեսիոսի և Գրիգոր Նյուսացու հայտնի երկասիրությունների թարգմանությունները և Մեկնութիւն քերականին ձեռնարկը[15]: Հենց այդ «եւ հետոյ Ստեփանոս Սիւնեցի եպիսկոպոս...» արտահայտությունը հիմք է ծառայել Ստեփանոս Սյունեցի Ա-ի վարկածը առաջ քաշելու համար, ինչը բացահայտ հակասության մեջ է պատմական իրականության հետ:

Մյուս աղբյուրը հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ հայտնի տարբեր հեղինակների կողմից ստեղծված չարականագիրների ցուցակներն են[16], որոնցից հնագույնը Հովհաննես Վանականի «Հարցմունք եւ պատասխանիք» ուսումնական նպատակների համար նախատեսված ձեռնարկում զետեղված ցուցակն է[17]: Նմանատիպ ցուցակների հեղինակներ են նաև Սարգիս Երեցը, Գրիգոր Տաթեացին, Անանունը[18]: Շարականագիրներին նվիրված չափածո երկեր են ստեղծել Առաքել Սյունեցին, Ստեփանոս Զիգ Ջուղայե-

---

[15] Տե՛ս նաև Աս.Մնացականյան, Ստեփանոս Սյունեցու նորահայտ տաղերը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1973, N11, էջ 275-290: Երջանկահիշատակ հմուտ բանասերի այս ուշագրավ հոդվածը չափազանց չահեկան տվյալներ է պարունակում Ստեփանոս Սյունեցու անձի և ստեղծագործության ոլորտների ճշգրտման առումով: Հոդվածը հիմնված է ՄՄ, N 3503 (1394թ.) հայտնի Գանձարանի ընձեռած տվյալների վրա, որոնք, սակայն, վրիպել են այլ ուսումնասիրողների ուշադրությունից: Տվյալ Գանձարանը հատկանշվում է մեր վաղ միջնադարի մի շարք երևելի չարականագիրների գրչին պատկանող և ձեռագրում զետեղված տաղերով ու մեղեդիներով: Դրանք են՝ Սահակ Պարթև - Տաղ ծննդի ի Պարթևէ «Անպարագրելին երկնի եւ երկրի», Մովսես Խորենացի - Մեղեդի Տրդատայ թագաւորին ի Մովսէս Քերթողէ «Ի վերին յաւդնականութենէն ծագեցաւ քեզ հանդէս բարեպաշտութեան», Ստեփանոս Սյունեցի - Ի Սիւնեաց եպիսկոպոսէ ի սուրբ Խաչն «Սկիզբն անբովկզբան սկզբնաւորեալ խորհըրդոց սկիզբն», Ստեփանոս Սիւնեցի եպիսկոպոսի տաղ սրբոյ Խաչին. «Սրբոյ Խաչին զաւրութիւն վաղագոյն տեսեալ»: Դրանով փաստորեն ապացուցվում է տաղային ժանրի՝ Գրիգոր Նարեկացուն նախորդող չրջանի առկայությունը հայ հոգևոր երգարվեստում:

[16] Տե՛ս Հ.Անասյան, Հայկական մատենագիտություն, հ.Ա, Երևան 1959, էջ LXI-LXXIV:

[17] Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Ս.Յակոբեանց վանքի, հ.Դ, աշխ. Նորայր եպս. Պողարեան, Երուսաղէմ, 1965, էջ 485:

[18] Հ.Անասյան, նշվ. աշխ., էջ LXV-LXIX:

ցին, Հակոբ Սսեցին[19]: Ուշադիր հետևենք նշված հեղինակների հաղորդած տեղեկություններին: Դրանց ճնշող մեծամասնությունը Ավագ օրհնությունների ստեղծումը միահամուռ ընծայում է Ստեփանոս Սյունեցուն: Այն հանգամանքը, որ նրանք նկատի ունեն VII-VIII դդ. ապրած մատենագիր եպիսկոպոսին, հետևում է նաև հեղինակների որդեգրած ժամանակագրական կարգից, որի համաձայն հիշատակվում են հայ հոգևոր երգաբվեստի երախտավորները՝ սկսած Մաշտոցից և Սահակից մինչև մեր վերջին կանոնակարգված չարականագիրը՝ Կիրակոս Երզնկացին: Մեջբերենք խնդրո առարկա հեղինակին վերաբերող մասերը միայն.

Հովհաննես Վանական. «ԶՅարութեան Աւրհնութեանն է. ձայնն՝ Ստեփաննոս Սիւնեցին, եւ զՎառն Ներսէս Կաթողիկոս»[20]:

Սարգիս Երեց. «ԶՅարութեան աւրհնութեներն զիւաքն ձայնին, զՍրբութիւն սրբոցն Ստեփաննոս Սիւնեցին ասաց»[21]:

Գրիգոր Տաթևացի. «Զաւագ օրհնութիւնք զէ. ձայնին՝ Ստեփանոս Սիւնեցին»[22]:

Առաքել Սյունեցի. «Յաղթող բանիւ երանելին՝ Տէր Ստեփանոսըն Սիւնեցին»[23]:

Ստեփանոս Զիզ Ջուղայեցի. «Եվ զօրհնութիւնս որ մեծ կոչին՝ Ստեփանոսըն Սիւնեցին»[24]:

Հակոբ Սսեցի. «Էրեց Յոհան (Հովհ. Վանական – Ա.Ա.)
այսպէս իմայ՝ Աւագ օրհնութեներն որ կայ,
Զայն եօթն Սիւնեաց Ստեփանոսաց,
Սուղ թէ մընաց նըշան չըկայ»[25]:

Անանուն խմբագրություն (ԺԸ-ԺԹ դդ.). «Ստեփանոս Սիւնեցի առաջինն, որ յաշակերտաց անտի սրբոց թարգմանչաց, զեօթն ձայնս Աւագ օրհնութեանց»[26]:

Ահա այս մեջբերումների ցուցակն ամփոփող Անանունի հաղորդած տեղեկությունն է Թահմիզյանի աղբյուրը: Ի՞նչ կարևոր եզրահանգումների է հասել Թահմիզյանը: Նա վերագրել է Ստեփանոս Սյունեցու (երկրորդի) ողջ վաստակը, այն է՝ Հարության Ավագ օրհնությունների ստեղծումը 80 երգ(!) Ստեփանոս Սյու-

---

[19] Նույն տեղում, էջ LXIX-LXXIV:
[20] Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մ.Յակոբեանց վանքի, էջ 485:
[21] Հ.Անասյան, նշվ. աշխ., էջ LXVI:
[22] Նույն տեղում, էջ LXVII:
[23] Նույն տեղում, էջ LXIX:
[24] Նույն տեղում, էջ LXXI:
[25] Նույն տեղում, էջ LXXIV:
[26] Նույն տեղում, էջ LXVIII:

նեցի Առաջինին:

Հայտնի է, որ Ավագ օրհնությունների ստեղծումը ազդարարում էր բյուզանդական հիմներգական կանոնի VIII դ. առաջատար հիմներգական երաժշտաբանաստեղծական տեսակի մուտքը հայ շարականերգություն: Տվյալ տեսակը ձևավորվել է VII-VIII դդ. ոչ չուտ Անդրեաս Կրետացու և ապա՝ Կոզմա Մայումացու և Հովհաննես Դամասկացու ստեղծագործության մեջ: Բնական է, որ գիտելիքները կատարելագործելու և ընդլայնելու նպատակով իր աշակերտակից ընկեր Գրիգոր Գռզիկ Այրիվանեցու[27] հետ Կոստանդնուպոլիս մեկնած Ստեփանոս Սյունեցին, հաղորդակից դառնալով բյուզանդական եկեղեցական երգաստեղծության նորագույն ձեռքբերումներին, հայկական հիմներգական կանոնը ստեղծելիս, որպես չափանմուշ օրինակ նկատի է ունեցել հենց Անդրեաս Կրետացու 10 երգից բաղկացած շարքը: Այսինքն՝ նույնիսկ զուտ մշակութաբանական կտրվածքով կանոնը որպես երևույթ գոյություն չի ունեցել V դարում[28]:

Դրա հետևանքով խեղաթյուրվել է իրական Ստեփանոս Սյունեցու երաժշտագիտական վաստակի խնդիրը: Թահմիզյանը նրան վերապահել է բավական համեստ մի դերակատարում. արդեն չրջանառության մեջ եղած շարականների վերակարգավորումը, շարադասումը ըստ Ութձայնի (այդպես է նա մեկնաբանում Ստ.Օրբելյանի «կարգեաց չարեաց» արտահայտությունը), որոնք ի մի էին բերված, հավանաբար, Բարսեղ Ճոնի «Ճոնընտիր» երգարանում, և «Մեկնութիւն քերականին» երկասիրության միջի երաժշտությանը վերաբերող ասույթները: Նորարար բեղուն ստեղծագործողի, բարենորոգչի դերն ամբողջությամբ ընծայվել է V դ. ննթադրյալ Ստեփանոս Սյունեցի Ա-ին[29]:

Սակայն ուշադիր քննելով Անանուն խմբագրությունը՝ կարելի է եզրակացնել, որ Ստեփանոս Սյունեցի Առաջին և Երկրորդ նշելով՝ ցուցակի անհայտ հեղինակը, բացի VIII դ. Ստեփանոս Սյունեցուց, նկատի է ունեցել մյուս հիշատակվող չարականագիր Ստեփանոսին՝ Մոկացի կամ Ապարանցի եպիսկոպոսին, որն ապ-

---

[27] Գրիգոր Գռզիկի մասին տե՛ս Ն.Թահմիզյան, Գրիգոր Գռզիկը և հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի» 1968, N 3, էջ 198-210:

[28] Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Շարական Հ.Ա., Առաջաբան, էջ XIII-XV, XVII-XIX:

[29] Տե՛ս նաև նույն խնդրին նվիրված ուշագրավ և ծավալուն հետևյալ հոդվածը՝ Լ.Գ.Սարգսյան, Կարծեցյալ Ստեփանոս Սյունեցի՝ չարականագիր V դարի, ԳՍՍ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1993, N1, էջ 120-129:

րել է X դարում, և որի հեղինակած «Սրբուհիւն սրբոց» անվանական ծայրակապով 983թ. հորինած հայտնի չարականը՝ Բյուզանդիայի վասիլ կայսրի նվիրաբերած մի քանի նշանավոր մասունքների և Ապարանից խաչի կապակցությամբ, չարականագիրների ցուցակի որոշ հեղինակների կողմից վերագրվել է Ստեփանոս Սյունեցուն՝ դարձնելով նրան Ավագ օրհնությունների և «Սրբուհիւն սրբոց» չարականի հեղինակ (Սարգիս Երեց), կամ «Ստեփանոս Սիւնեցի երկրորդն՝ զՍրբուհիւն սրբոց Խաչին, զոր ոմանք Ստեփաննոսի Մոկաց եպիսկոպոսի տան, որ Ապարանցի ևս կոչի»[30] (Անանուն խմբագրություն): Սակայն որոշ հայագետներ հստակորեն զանազանել են այդ երկու չարականագիրների հեղինակումները, ինչպես, օրինակ, հ. Ղ.Ալիշանը, որը նշել է. «Սիւնեցի եւ Մոկացի Ստեփանոսեանց»[31]: Այս դեպքում, իրոք, ունենք Ստեփանոս անունով երկու նշանավոր չարականագիր, բայց ոչ Սյունեցի մականունով: Պարզվում է, որ Անանուն խմբագրության երկու Ստեփանոս չարականագիրների մասին վկայող հատվածը Թահմիզյանի կողմից սխալ է մեկնաբանվել, հավանաբար, նաև Մ.Զամչյանի կարծիքի ազդեցությամբ, որի համաձայն. «Աւագ Օրհնութիւնները կրնան գրուած ըլլալ Ե. դարու Ստեփանոս Սիւնեցիէն, եւ կանոնի վերածուած Ը. դարու Ստ.Սիւնեցիէն»[32]: Իրականում խոսքն այստեղ ոչ թե V և VIII դդ. հեղինակների մասին է, այլ VIII և X դդ., այսինքն՝ Ստեփանոս Սյունեցի եպիսկոպոսի և Ստեփանոս Ապարանցու՝ Մոկաց եպիսկոպոսի մասին: Ահա սրանք են, մեր կարծիքով, «Ստեփանոս Սյունեցի Առաջին» և «Ստեփանոս Սյունեցի Երկրորդ» չարականագիրների տակ հասկացվող հեղինակները:

Ըստ Ղազար Ջահկեցու վկայության՝ Ստեփանոս Սյունեցին «երգեաց զերգս չարականաց քաղցր եւ զեղեցիկ եղանակաւ եւ մեծ խորհրդով: Զծննդեան Քրիստոսի, եւ զմկրտութեան, եւ զեկաւորութեան ի Բեթանիա եւ յերուսաղէմ, եւ զմեծի չաքաթու զՋարչարանացն, եւ զՅարութեան, եւ զհամբարձմանն, եւ զհոգւոյն Սրբոյ Գալստեանն, եւ զեկեղեցւոյ, եւ զԱւագ Օրհնութեան կարգք, բայց ի վառէն, եւ այլ ոտանից տէրունականաց եւ սրբոց բազմաց, զոր մինչև ցայսօր պաշտի յեկեղեցի Հայաստանեայց»[33]: Ըստ էության, Ղազար Ջահկեցին, քավ գիտակցելով Ստեփանոս Սյունեցու դերը Շարակնոցի ձևավորման գործում, թվար-

---

[30] Տե՛ս Հ.Անասյան, նշվ. աշխ., էջ LXVIII:
[31] Տե՛ս Ղ.Ալիշան, Շնորհալի եւ պարագայ իւր, Վենետիկ, 1973, էջ 82:
[32] Տե՛ս Մ.Զամչեան, Հայոց պատմութիւն, հ.Ա, Կ.Պոլիս, 1784, էջ 782:
[33] Ղազար Ջահկեցի, Գիրք որ կոչի Դրախտ ցանկալի, Կ.Պոլիս, 1764, էջ 625:

կում է այն կանոնները, որոնք խմբագրել և հեղինակել է (մասնավորապես Ավագ օրհնութիւնները) Ստեփանոս Սյունեցին:

Հ.Գ.Ավետիքյանը «Բացատրութիւն չարականաց» մեծածավալ աշխատության մեջ, անդրադառնալով խնդրո առարկա հարցին, գրել է. «Յօրինող Աւագ Օրհնութեանցս ասի Ստեփաննոս Սիւնեցի, որ եկաց ի վերջ եօթներորդ դարուն, բաց ի Վառ ձայնէն՝ զոր ասէն արարեալ Ներսէսի Շնորհալւոյն: Ըստ որում յիշէ զայս հետինս Կիրակոս պատմիչ: Բայց ըստ այս թերևս տարակոյս արկանիցէ այն, զի ի Մագիստրոսի թուղթս բերի բան երկրորդ տան իններորդ չարականին. «Որ յաճուռս քերովբէական բազմեցաւ ընդ հօր», թեպետ նա ոչ իբրև բան չարականի բերէ զայս»[34]:

Հ.Ղ.Ալիշանը բազմիցս անդրադարձել է Ստեփանոս Սյունեցու երաժշտական վաստակին. «... Աւագ Օրհնութիւնք բաւական էին ոչ միայն նմա միայնոյ ի փառս, եթէ և չէր այլ ինչ մնացեալ յերկոց նորին, այլ և համօրէն ազգի նորին՝ եթէ ընդեալ բարձեալ էր բնաւ այլ դպրութիւն սորա (...), գոհար, որ արդ և ի միջի դպրութեան մերոյ, մանաւանդ ի շարս սրբազան երգոց, գերազանցօրէն փայլէ և փայլեսցէ մինչեւ երգաբանեալն ի նմանէ, Յարուցեալն ի մեռելոց յարուսցէ զննջեցեալսն յուսով յանմահութեան»[35]: Իսկ «Ներսէս Շնորհալի եւ պարագայ իւր» աշխատության մեջ այսպես է բնորոշել երգահանին. «Ի դարուն սկիզբը Ստեփանոս Սիւնեցին՝ իւր գերազանց չարականօքն»[36]:

Ի դեպ, Ստեփանոս Սյունեցի Ա-ի մասին չի հիշատակում ամենավստահելի հեղինակներից նաև Մ.Աբեղեպս. Օրմանյանը: Նրան հայտնի է ընդամենը մեկ 735թ. նահատակված Ստեփանոս Սյունեցի եպիսկոպոսը[37]:

Գնել Ծ.վրդ. Գալեմքերյանը ևս Ավագ օրհնությունները վերագրում է Ստեփանոս Սյունեցուն, որին և համարում է Օրհնութիւն չարականի հայ եկեղեցու երգեցողության մեջ ներմուծած առաջին հեղինակը[38]:

Մ.Աբեղյանը, ուսումնասիրելով Հարության Օրհնությունների հեղինակի հարցը[39] և հատկապես հիմնվելով Ստ.Օրբելյանի

---

[34] Տե՛ս Բացատրութիւն չարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ 672:
[35] Տե՛ս Ղ.Ալիշան, Սիսական, Վենետիկ, 1893, էջ 128:
[36] Տե՛ս Ղ.Ալիշան, Շնորհալի և պարագայ իւր, էջ 89:
[37] Տե՛ս Մ.աբք. Օրմանեան, Ազգապատում, հ.Ա., պրակ Բ, Պէյրութ, 1912, էջ 862-864:
[38] Տե՛ս «Տաճար», 1910, էջ 654-656:
[39] Տե՛ս Մ.Աբեղյան, Շարականների մասին, «Արարատ», 1912, էջ 484-488:

նշած վկայության վրա՝ հանգել է այն եզրակացության, թե Ստեփանոս Սյունեցին «մեքենայորեն կարգել, չարել է տասը մարգարեական օրհնությունների կցուրդներն իբրև Հարության Օրհնություններ[40]: Ըստ այդմ, Ստեփանոս Սյունեցին մարգարեական օրհնությունների կցուրդները չարել է որպես Հարության Օրհնություններ, և նրանց կցելով մասնավոր Հարց (իր գործատունով), Մեծացուսցէ, Ողորմեա, Տէր Յերկնից, Ձաշու և Համբարձի չարականները, կազմել է Ավագ Օրհնության կարգը կամ կանոնը: Ստեփանոս Սյունեցին, մտցնելով կանոնը, կարող էր ուրիշ կանոնների չարականներ ևս կարգել. «կարգեաց չարեաց չարականս», բայց այդ չգիտենք»[41]:

Մեր կարծիքով, անհավանական է, որ մարգարեական օրհնություններին, դատելով բազմաթիվ ձեռագիր ժամագրքերում պահպանված դրանց խազագրումներից, որոնք վկայում են տվյալ երգասացությունների ծորերգային-զարդոլորուն (մելիզմատիկ) մեղեդիական նկարագիրը, կցուրդներ ավելացնելու անհրաժեշտություն առաջանար: Այդ է հուշում ժամասացության եբրաժշտական ձևավորման տարբական տրամաբանությունը: Անկասկած, Ավագ օրհնություններն ինքնուրույն և հատուկ նպատակով հորինված երգեր էին:

Շատ ճիշտ է ձևակերպել իրողությունը Հ.Աճառյանը իր «Հայոց անձնանունների բառարանում» գրելով. «Ստեփանոս Ա Սյունեցի եպիսկոպոս Սիւնեաց. Դուինի աւագերեցի որդին. աշակերտ Մովսէս Սիւնեցու»[42]:

Մեր օրերում Մեսրոպ վրդ. Գրիգորյանը իր «Ստեփանոս Սիւնեցի» աշխատության մեջ գրել է հետևյալը. «Ստ.Սիւնեցիի կենսագիրները, ինչպէս և տպագիր ու ձեռագիր չարականոցներու սկիզբը գետեղված չարականագիրներու ցուցակները, կը վկայէն թէ իր հեղինակութիւնն են Քրիստոսի Յարութեան յիշատակին նուիրուած Աւագ Օրհնութիւնները»[43]: Սակայն, մեծբերելով հայտնի հայագետների տեսակետները այս հարցի վերաբերյալ, Մ.Գրիգորյանը ի վերջո հակվում է Մ.Զամչյանի սխալ տեսակետին:

Նշենք, որ Ստեփանոս Սյունեցուն որպես VIII դ. չարականագիր և տեսաբան են գնահատում նաև մեծանուն երաժշտագետները

---

[40] Տե՛ս «Արարատ», էջ 833, 834:
[41] Տե՛ս Հայ գրականության պատմություն, հ.Ա, Երևան, 1944, էջ 486:
[42] Տե՛ս Հայոց անձնանունների բառարան, հ.Դ, Երևան, 1943, էջ 605:
[43] Մ.վրդ. Գրիգորեան, Ստեփանոս Սիւնեցի, Պէյրութ, 1958, էջ 40, 41:

Ե.Տնտեսյանը,[44] Ք.Քուշնարյանը[45] և Ռ.Աթայանը[46]:

Թերևս մեր տեսակետը հստակ դարձավ ընթերցողին, թեպետ Մեսրոպ Մաշտոցի ստեղծագործական ժառանգության հետ կապված դեռ իրենց վերջնական լուծումը չստացած բազում հարցեր կան, սակայն դրանք սույն հոդվածի նպատակից դուրս են: Այսպես, օրինակ, ընթերցողը, հավանաբար, նկատեց, որ դեռևս միջնադարյան մատենագիրներն ամենուրեք նշել են, թե Մեսրոպ Մաշտոցին հեղինակել է միայն յոթ ձայնեղանակների Ավագ օրհնությունները, իսկ Վառ ձայնին, այսինքն՝ Գ կողմին պատկանող շարականները հորինել է Ներսես Շնորհալին[47]:

Վառ ձայնի Ավագ օրհնությունների ուսումնասիրության հարցով հատուկ զբաղվել է երաժշտագետ Լ.Հակոբյանը, որը տվյալ շարականների տաղաչափության քննության հիման վրա համոզիչ կերպով ապացուցել է, որ վերջիններս, իրոք, տարբերվում են իրենց տաղաչափական և բովանդակային առանձնահատկություններով և ստեղծվել են ավելի ուշ շրջանում:

Մի բան պարզ է, որ և՛ Կիրակոս Գանձակեցին, և՛ Անանուն խմբագրության հեղինակը, գրելով «Մեսրոպ Սիւնեցի առաջինն, որ յաշակերտաց անտի սրբոց թարգմանչաց», բառացիորեն նկատի չեն ունեցել որոշակի ժամանակաշրջան, այլ ցանկացել են նշել, որ Ավագ օրհնությունները կերտելիս Մեսրոպ Մաշտոցին հավատարիմ է մնացել Սուրբ Թարգմանիչների խստաշունչ և վեմ առաջին կցուրդների ընդհանուր ոգուն և ոճին: Այդպիսով, Մեսրոպ Մաշտոցին յուրովի հարստացրել է կցուրդի ժանրը դառնալով ոսկեդարյան շարականագիրների թողած ավանդույթների արժանի շարունակողը:

---

[44] Տե՛ս Ե.Տնտեսեան, Նկարագիր երգոց, Հայաստանեայց ս. Եկեղեցւոյ եւ յաւելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ութն ձայնից, Բ. Տպագր., Իսթանպօլ, 1933, էջ 136:

[45] Х.С.Кушнарян. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 115.

[46] Ռ.Ա.Աթայան, Հայկական խազային նոտագրություն, Երևան, 1999, էջ 73, 74:

[47] Տե՛ս L.Hakobyan. The Versification of the Šarakan-hymns, REArm, 24, 1993, pp.118-119.

Անահիտ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ

ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՀԱՅՐԵՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԵՐԳԸ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԱՊՈԼՈՒՄ

Ներկա հաղորդման առարկան Ալեքսանդրապոլում 19-րդ դարում և 20-րդ դարի սկզբին տարածված հայ աշուղական հայրենասիրական երգերն են, որոնք (չուրջ 83 նմուշ, զրանցից 49-ը՝ ձայնագրված) դիտարկել ենք «Հայրենասիրության թեման հայ երաժշտության մեջ» մեր հետազոտական աշխատության շրջանակներում: Մեր նպատակն է ուսումնասիրել այդ երգերի երաժշտաբանաստեղծական դիմագիծը՝ վերջինիս տարբեր բաղադրիչներով՝ բառակազմ, լեզվական հատկանիշներ, բովանդակություն և այլն:

Առաջնորդվել ենք «Հայ ազգային մշակույթի երախտավորներից մեկի երաժիշտ-ֆոլկլորագետ Արշակ Բրուտյանի» (Մ.Բրուտյան)[1] «Ռամկական մրմունջներ» «կոթողային» (Մ.Բրուտյան)[2] ձայնագրված ժողովածուի երկրորդ հատորով, որի նյութը՝ հիմնականում աշուղական երգեր, ալեքսանդրապոլցի երաժշտագետը հավաքել է Շիրակի գաշտավայրի գյուղերում և, մանավանդ, հայրենի քաղաքում ապրող աշուղներից, ինչպես նաև քաղաքի հայտնի երգիչներից, նվագածուներից և ամենից առաջ մեծն աշուղ Ջիվանուց[3]: Հիմք են ծառայել նաև «Շիրակի հայ աշուղները» արժեքավոր ժողովածուն (Երևան, 1986, կազմող՝ բանասեր-աշուղագետ Կ.Դուրգարյան), Ջիվանու և Շերամի ձայնագրված ժողովածուները[4] և այլ տպագիրներ:

Ինչպես հայտնի է, հայրենասիրության գաղափարը թեմատիկ, բովանդակային ամենալայն ընդգրկումով, ժանրային, երաժշտական մարմնավորման այլևայլ դրսևորումներով խիստ բնորոշ է հայ աշուղական երգարվեստին, որ հատկապես

---

[1] Ա.Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ, հ. 2, Երևան, 2002, կազմեց Մ.Բրուտյանը, «Աւաջաբան», էջ 12: Հետագա տեքստում ժողովածուն նշում ենք կրճատ՝ «Ռամկ. մրմ.», հ. 2:

[2] Նույն տեղում, էջ 12:

[3] Նույն տեղում, էջ 9:

[4] «Ջիվանի», Երևան, 1955, կազմ. և խմբ. Մ.Աղայանը և Շ.Տալյանը, «Ջիվանի» (ձայնագրված երգարան), Երևան, 1998, աշխատասիր. Մ.Մանուկյանի: Հետայսու՝ ժողովածուները նշում ենք. առաջինը՝ Ջիվանի, 1955, երկրորդը՝ Ջիվանի, 1998: Շերամ, Երգեր, Երևան, 1959, խմբ.՝ Մ.Աղայան, Շերամ, Երգեր, Երևան, 1981: Հետայսու՝ Շերամ, 1959 և Շերամ, 1981:

ընդգծվեց 19-րդ դարում և 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում տարբեր պատերազմների, դաղթերի, կոտորածների, նաև հայոց հերոսամարտի, ազատագրական շարժման և այլ նմանօրինակ երևույթների «թոհ ու բոհով» առնեցուն ազգային կյանքի պայմաններում: Այս իմաստով Ալեքսանդրապոլը՝ «Հայաստանի աշուղական երկրորդ՝ Նոր դպրոցի կենտրոնը» (Գ.Լևոնյան)[5], որտեղ «...ամեն ինչ հայկական շունչ ուներ՝ լեզուն, սովորույթները, նիստուկացը»[6], և «...լիարյուն կյանքով ապրում էր աշուղական արվեստն իբրև գաղափարախոսություն որդեգրած փայլուն արհեստավորների մի հսկա բանակ»[7], առանձնահատուկ նշանակություն ունեցավ: Այստեղ լիաթոք հնչեց հայ աշուղների հայրենաշունչ քնարը, լայնորեն տարածվեցին «խիստ չեշտված հայրենասիրական» երգերը[8]: Դրանք կատարվում էին ամենուրեք՝ սրճարաններում, հավաքույթներում, հասարակաց խնջույքներում և այլուր, շատ անգամ, հատկապես 19-րդ դարի 70-ական թվականներից, նույնիսկ փոխարինելով քաղաքի կենցաղում ընդունված, սիրված աշուղական դասական երկացանկի նմուշները՝ սիրո, խրատական, երգիծական, կրոնաբարոյագիտական և այլ երգերը, սիրավեպերը, հեքիաթները[9]:

Երգերի հեղինակները՝ չուրջ տասնինը անուն, հայ աշուղական տարբեր սերունդների ներկայացուցիչներն էին (ամենատարեցը՝ Զահրին՝ ծնված 1818թ., կրտսերը՝ Ծահրատը՝ ծնված 1867թ.), մեծ մասամբ ալեքսանդրապոլցիներ՝ Հավեսի, Հազիրի, Ֆիզահի, Ջամալի, Յուշարի, Խայաթի, կամ Շիրակի գյուղերից՝ Գյուլգյազյան, Հովսեփ, Ծահրատ, կամ դրսից եկածներ և Ալեքսանդրապոլում՝ «աշուղների ոստանում»[10], նաև մերձակա գյուղերում հաստատվածներ՝ Զահրի, Մալուլ, Բագրատունյան, Ջիվանի, Պայծառե և ուրիշներ: Քաղաքում երգել են նաև հայ աշուղական Երևանյան կամ Արարատյան դպրոցի հիմնադիր Շիրինի հայրենասիրական երգերը[11]: Միաժամանակ «Ախ, իմ անուշ Հայրենիք» երգի հեղինակն անհայտ է[12]:

---

[5] «Հայ աշուղներ», կազմեց Գ.Թարվերդյանը, Երևան, 1937, «Առաջաբան», էջ XV:
[6] «Շիրակի հայ աշուղները», «Առաջաբան», էջ 9:
[7] «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, էջ 9:
[8] «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, էջ 10:
[9] «Շիրակի հայ աշուղները», էջ 9:
[10] Նույն տեղում, էջ 5:
[11] Ինչպես հայտնի է, Շիրինն իր աշուղական կրթությունը ստացել է Ալեքսանդրապոլում աշուղ Բավեի մոտ («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, էջ 212):
[12] «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, էջ 164, ծանոթագրություն 3:

Աղյուսակ 1[13] *Ալեքսանդրապոլում տարածված աշուղական հայրենասիրական երգերի հեղինակներ:*

Հեղինակ	Ծննդավայր	Ստեղծագործության տարեթիվը	Ալեքսանդրապոլի	Երևանի նկատմամբ	Կարսի նկատմամբ, տրանսկովկասյան	Կարսում գրված, կամ Կարսի նկատմամբ	Ալեքսանդրապոլի նկատմամբ, գրված Ալեքսանդրապոլում կամ հիշատակված Ալեքսանդրապոլում
1. Զահրի	*Վան, գ. Կեմ*	*1818*			+		
2.Բագրատունյան[14]	*Կարս*	*1823*			+		
3. Մալուլ[15]	*Կարս*	*1823*				+	
4. Շիրին	*Սուրմալու, գ. Կողբ*	*1827*					+
5. Հավեսի[16]	*Ալեքսանդրապոլ*	*1830*	+				
6. Հադիի[17]	*Ալեքսանդրապոլ*	*1840*	+				
7. Ջիվանի	*Ախալքալաք, գ. Կարծախ*	*1846*			+		
8. Ֆիդահի[18]	*Ալեքսանդրապոլ*	*1847*	+				
9. Ջամալի	*Ալեքսանդրապոլ*	*1848*	+				
10. Յուշարի	*Ալեքսանդրապոլ*	*1850*	+				
11. Խայաթի[19]	*Ալեքսանդրապոլ*	*1850 կամ 1854*	+				

[13] Աղյուսակ 1-ում բերված բոլոր տվյալները քաղել ենք «Ռամկ. մրմ.», հ. 2 և «Հայ աշուղներ» ժողովածուներից:

[14] Բագրատունյան կամ Հակոբ քահանա մահտեսի Խաչատրյան-Տեր-Մկրտչյանց («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, էջ 211):

[15] Հայտնի է նաև որպես Մալուլի («Հայ աշուղներ», 1937, էջ 511), Մալիլ («Ռամկ. մրմ.», հ.2, էջ 212):

[16] Հավեսին հայտնի է նաև որպես Հավես («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, էջ 212):

[17] Հայտնի է նաև «Գյումրեցի» անվամբ («Հայ աշուղներ», էջ 516):

[18] Հայտնի է և որպես Ֆիդայի («Հայ աշուղներ», էջ 516):

[19] Հայտնի է նաև որպես Խայաթ («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, էջ 211):

12. Շերամ	*Ալեքսանդրապոլ*	*1857*	+				
13. Պայծառե	*Լոռի, գ. Գյուլագարակ*	*1859*			+		
14. Գյուլգյազյան[20]	*Շիրակի մարզ, գ. Թեքնելի*			+			
15. Հովսեփ[21]	*Շիրակի մարզ, գ. Սոգութլու*	*1860*		+			
16. Ցահրատ	*Շիրակի մարզ, գ. Դիրեկլեր*	*1867*		+			
17. Կրպե	*Մննդավայրի վերաբերյալ տվյալները բացակայում են:*						
18. Կիկո կամ Կիրակոս	*Ալաշկերտ*	*ապրել և ստեղծագործել է 19-րդ դարի երկրորդ կեսին*					+
19. Սեֆիլ	*Մուշ*	*ապրել և ստեղծագործել է 19-րդ դարի երկրորդ կեսին*					+

Երգերի լեզուն հիմնականում գրական հայերենն է՝ աշխարհաբար: Վերջինս ներկայացված է ոչ միայն իր «անխառն» տեսքով (14 երգ)[22]*, այլև մեծ մասամբ (56 նմուշ, երգերի ընդհանուր թվի մոտ 75%-ը) համեմված հայոց լեզվի «Կը» ճյուղի կարնո բարբառին հատուկ խոսքերով, արտահայտություններով, նաև բառերի հնչյունափոխության, հոլովման և խոնարհման այլևայլ ձևերով*[23]*.*

1. «Ջունիս մեկ ցավակից, չունիս օգտակար»:

---

[20] Հայտնի է նաև որպես Գյուլգյազօղլի («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, էջ 211):

[21] Հայտնի է նաև որպես Սոգութլվեցի («Հայ աչուղներ»), էջ 518:

[22] Ինչպես օրինակ Չիվանու «Կռունկ»-ը, տե՛ս Ա.Գևորգյան, «Հիշողության ծալքերից»/Ալաբարանի ժողովրդական երգեր և պարեղանակներ/ Ձայնագրյալ ժողովածուն, N 49, էջ 125-127, Շերամի «Զեյթունցիների քայլերգ»-ը, Շերամ, 1981, էջ 147 և այլն:

[23] Ինչպես հայտնի է, «Կը» ճյուղի «Կարնո բարբառին պատկանում են Լենինականի քաղաքի (Ալեքսանդրապոլի Ա.Բ.) և շրջանի, Ախալքալաքիի, Ախալցիխայի քաղաքների և շրջանների գյուղերի խոսվածքը», Աբ.Աբրիբյան, Հայ բարբառագիտություն, Երևան, 1953, էջ 407: Աչուղական երգերի բանաստեղծական տեքստերի վերը բերված 1, 2, 3, 4 և հետագա պատառիկներում «Կը» ճյուղի Կարնո բարբառին հատուկ օրինակներն ընդգծել ենք:

2. «Հիմա Տերն է էնող դատաստան քեզի»[24]*:*

3. «Կյանք կուտան ողջ հայերը, Ջիվանին էլ քեզի համար»[25]*:*

4. «Գարուն կուգա իր անուշիկ հովերով:
Կանցնի կեռթա նրա գլխեն ցողերով»[26] *և այլն:*

Որոշ երգերում գրական հայերենն ընդմիջվում է գրաբարյան բառերով և դարձվածքներով, որի առավել ցայտուն օրինակն է Բագրատունյանի «Այս իմ ծով արտասուք» երգը («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N 6, էջ 26-27)[27]*:*

5.«Այս իմ ծով արտասուք գնան-ընթանան
Ի քեզ սիրտ ապառաժ, քանի՞ կան մնան
Քո ընթացք նազելի, քո դեմք գեղուն,
Էարկ գիս Ավարայր, Ավարայր» և այլն:

Տե՛ս նաև Ջիվանու «Ես հայի զավակ եմ» երգը («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N 28, էջ 59):

6. «Ես հայի զավակ եմ, եղբայրք,
Ինձ տանում են զինվորութեյան,
Բարեկամներ, պատվելի հարք» և այլն:

Պայծառեի «Հեռացե՛ք, ով ամպեր» երգը («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N 48, էջ 82-83):

7. «Վաան որո՞յ մենք գործից չենք քաղում օգուտ» և այլն:

Պայծառեի մեկ այլ երգում՝ «Իբրև Արաքս ես հոսում եմ» («Ռամկ. մրմ.», հ.2, N 39, էջ 71), գրական լեզուն զուգորդված է գրաբարյան և միաժամանակ բարբառային («Կը ճյուղի» կարնո բարբառ) օրինակներով:

8.«Զկար քեզ նման վարդարան
Բայց վարդերդ օտարք տարան»:

9.«Ինձի վարձել է քո տերդ» և այլն[28]*:*

Նշենք նաև Մշո բարբառով հորինված մի շարք երգեր: Դրանք են աշուղ Ջամալուն վերագրվող «Իմա՞լ պըտի էնինք» («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N 92, էջ 134, տե՛ս նաև երգի ծանոթագրու-

---

[24] Գյուլգյազյան, «Երանի թե չուտով ննջած լինեի», «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N 31, էջ 62,63:

[25] Ջիվանի, «Ի՞նչ եղար, մեկ դուրս արի», «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N 41, էջ 73, 74:

[26] Եղեամ, «Հերոսի հիշատակին», Երեմ, 1959, էջ 152: Մասնավորապես Երեմի երգերի բարբառախառն լեզվի մասին տե՛ս Գ.Լևոնյան, «Երկու խոսք», Երեմ, 1959, էջ 9:

[27] 5, 6, 7, 8 բանաստեղծական հատվածներում սև տպատառով առանձնացրել ենք գրաբարյան օրինակները:

[28] Նույն զուգորդման օրինակը տե՛ս նաև Ջիվանու «Աչխարհն ընդհանուր քո սիրուդ համար» («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N 11, էջ 33) երգում:

թյունը, նույն տեղում, էջ 180):

10.«Իմա՞լ պըտի էնինք, ես լե չըմ գինա,
Որ չը թորկինք քոչինք մըր տուն ու վաթան» և այլն:

Կրպեի «Էս ի՞նչ թավուր քար չիկար իմ» (Մշեցու երգ, «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N 36, էջ 68), կիկոյի «Թորկեր իմ խեղճ, տվլոր դիմ ճժեր» («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N 38, էջ 70) և այլն:

Հանդիպումն են և օտարալեզու բառեր՝ հունարեն, ռուսերեն, պահլավերեն, արաբերեն, պարսկերեն, տաճկերեն: Ստորև բերված «Աղյուսակ 2»-ի միջոցով փորձել ենք հնարավորինս արտացոլել դիտարկվող երգերի բազմապիսի բառակազմը: Վերջինս, այս անգամ ըստ հեղինակների, ներկայացրել ենք հաջորդ աղյուսակ 3-ի միջոցով:

Դիտարկվող երգերում հայրենասիրության գաղափարը մարմնավորված է իմաստային երկու նշանակությամբ: 1. Առկա են հայրենասիրական երգին հատուկ ընդունված, ավանդական թեմաները՝ սեր, կարոտ հայրենի երկրի, ժողովրդի նկատմամբ (Չիվանի «Ազգ իմ»[29], գովք ծննդավայրին (Շերամ՝ «Մննդավայրս»[30], լեզվին (Չիվանի՝ «Հայոց լեզու»[31]): 2. Միաժամանակ երգերի գերակշռող մասը (մոտավորապես 75%) նվիրված է ժամանակաշրջանի (19-րդ դար և 20-րդ դարի սկիզբ) ազգային կարևորագույն խնդիրին՝ Արևմտյան Հայաստանի և արևմտահայոց ողբալի ճակատագրին, և օսմանյան լծից ազատագրման թեմային[32]: Հայրենասիրության գաղափարի մեկնության նշված երկու կերպերը, ըստ հեղինակների, ներկայացրել ենք աղյուսակ 4-ի միջոցով:

---

[29] «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N 1, էջ 18: Տե՛ս նաև Չիվանու «Մեր գործերը», «Օտարի բնական գիտությունները» («Համոզմունք»), նույն տեղում, N 53,73, էջ 89, 111, Հավեսի «Բոլոր երկիրներեն ինձի համար», նույն տեղում, N 21, էջ 48, Շերամի «Ալրել գիտեն», «Շիրակի հայ աշուղները», էջ 164 և այլն:

[30] «Շիրակի հայ աշուղները», էջ 166, տե՛ս նաև Չիվանի, «Առավոտյան քաղցր հովիկ» («Հովիկ»), «Ռամկ. մրմ.», N 13, էջ 36:

[31] «Շիրակի հայ աշուղները», էջ 65, տե՛ս նաև Ֆահրատ, «Հայոց լեզու», նույն տեղում, էջ 169:

[32] Ինչպես հայտնի է, նույն գաղափարները սնել են ժամանակի ոչ միայն հայ աշուղական ստեղծագործությունը, այլ նաև ազգային ողջ արվեստն ընդհանրապես և հատկապես գրականությունը:

Աղյուսակ 2[33]

«Կր» ճյուղի կարնո բարբառ			
1. ապատվին	32. լռե	62. կուղարկե	92. չունիմ
2. աճև		63. կուտա	93. չունին
3. ամսուն	33.ծալվեցա	64. կուտամ	94. չունխ
4. անասնոց			
5. աչխարհքե-աչխարհք	34. ծառայե	65. կուտան	95. պատմե
6. ասե	35. ծիծաղե	66. կուտանք	96. պակսեր
7. արնոտ	36. ծովնն	67. հաղորդե	97. պատրաստե
8. բանանք	37. ծովուն	68. համարե	98. սարեն
9. բացվան	38. կանե	69. հայուն	99. սարերեն
10. բլեց	39. կանչե	70.հայրենիքես	100. սխալվեցա
11. բռնե	40. կատե	71. հասցուց	101. սովորխս
12. գեղ	41. կենաս	72. հոգուդ մատաղ	102. սպասե
13. գեղացի	42. կերգե	73. հոսե	103. սևնան
14. գյորխս	43. կերթա	74. ձագոց	104.վախկոտներու
15. դուն էլ	44. կերթամ	75. ձեղի	105. վանքերուդ
16.գավակներուն	45. կերթաս	76. ձեռին	106. վերջացուր
17. էգ	46. կեցած	77. ձորերեն	107.տաճարներուդ
18. էղավ	47. կեցար	78. ճընչե	108. ցավե
19. էնե	48.կեգյորե	79. ճուտերուդ	109. ցողալեն
20. էնող	49. կըլինխս	80. մամիս	110. ուղտերուն
21. էնոր	50. կըխրատե	81. ման կուգամ	111. ունխս
22. էնտեղ	51. կըմեռնխս	82. մեղի	112. ու՞րտեղ է
23. էրեցած	52. կըռվեցուց	83. մոլորխս	113. փաթաթե
24. էրթաս	53. կըսպանե	84. մոռցած	114. Փարիզու
25. ընծայե	54. կըվնասե	85. նայե	115. փըրկե
26. թողիր	55. կիստակեր	86. նըվաճե	116. քաչե
27. թոռե-թոռ	56. կուգա	87. ոտոգե	117. քաջերու
28. ժողվե	57. կուգամ	88. չըհնչե	118. քեղի
	58. կուգան		
29. ինձի	59. կուգե	89. չըսիրե	119. քընընե
30. իշի նահատակ	60. կուլան	90. չըսպասե	120. օգնե
31. լողալեն	61. կուլաս	91. չոքան	121. օրհնե

[33] Գաղտնի «ը» հնչյունը ներկայացրել ենք սև տպատառով: Օտարալեզու բառերի ծագման վերաբերյալ տեղեկությունները քաղել ենք Ստ.Մալխասյանցի «Հայերեն բացատրական բառարան» քառահատորից (Երևան, 1944-1945):

Գրաբար	Մշո բարբառ	Օտարալեզու բառեր
1. աւուր	1. Ես լե չըմ գինա	1. ալման՝ արաբերեն /երփներանգ/
2. բազմեալ	2. Թորկեր	2. բախչա՝ արաբերեն /փոքր բաղ/
3. դորա	3. իդա	3. բլբուլ՝ արաբերեն /սոխակ/
4. եղեալ	4. իմա՞լ	4.դաստա՝ արաբերեն /մի ձեռք/
5. գի՞արդ	5.լաո	5. դարդ՝ արաբերեն /վիշտ/
6. գիս	6. մըռնիմ	6. դուշման՝ արաբերեն /թշնամի/
7. էարկ	7. մըր տուն	7. զուլում՝ արաբերեն /անիրավություն/
8. իմոյ	8. չեմլե	8. լալա՝ պարսկերեն /կակաչ/
9. ընդ նմա	9. չը Թորկինք	9. խաբար՝ արաբերեն /լուր/
10. ի քէն	10. չուր ե՞ք	10. խանչալ՝ պարսկերեն /դաշույն/
11. լերինք	11. ուրան	11. խաս՝ արաբերեն /ընտիր տեսակի/
12. լուր	12. քըգի	12. դամբար՝ հունարեն /լապտեր/
13. հայք		13. դշեր՝ տաճկերեն /թռչուններ/
14. հարք		14. զուրբան՝ արաբերեն՝ տաճկերենից /զոհ, մատաղ/
15. յառաջ		15. մաչինա՝ ռուսերեն /մեքենա/
16. յինեն		16. մեյդան՝ արաբերեն /հրապարակ/
17. յուր		17. չալաղ՝ տաճկերեն /մերկ/
18.նորա		18.ջիվան՝ պարսկերեն /երիտասարդներ/
19. նոցա		19. ջուխտ՝ պահլավերեն /զույգ/
20. նոքա		20. սաղ՝ տաճկերեն /կենդանի/
21. վառեալ		21. վաթան՝ տաճկերեն /հայրենիք/
22. վասն որոյ		22. օրդու՝ տաճկերեն /բանակ/

Աղյուսակ 3

Հեղինակներ	Գրական հայերեն	Գրական հայերեն՝ «Կը» ճյուղի Կարնո բարբառով	Գրական հայերենի և գրաբարի զուգակցություն	Գրական հայերեն, «Կը» ճյուղի Կարնո բարբառի և գրաբարի զուգակցություն	Մշո բարբառ	Օտար-լեզու բառեր
Զահրի		+				
Բագրատունյան			+			
Մալուլ		+				+
Շերլին				+		
Հավեսի		+				
Հազիրի		+				
Զիվանի	+	+	+	+		+
Ֆիզահի				+		
Ջամալի	+	+			+	
Յուշարի		+				
Նայաթի		+	+	+		
Շերամ	+	+	+			+
Պայծառե	+	+	+	+		
Գյուլզյազյան		+			.	
Հովսեփ	+					
Ֆահրատ		+			+	+
Կրպե					+	+
Կիկո					+	+
Սեֆիլ		+				+

Աղյուսակ 4

Հեղինակները	*Հայրենասիրության ավանդական թեմաներ*	*Արևմտյան Հայաստանին և արևմտահայերին նվիրված երգեր*
Զահրի		+
Բագրատունյան		+
Մալուլ		+
Շիրին		+
Հավեսի	+	+
Հազիրի		+
Ջիվանի	+	+
Ֆիզահի	+	
Ջամալի		+
Յուշարի	+	
Խայաթի	+	+
Շերամ	+	+
Պայծառեե	+	+
Գյուլգյազյան		+
Հովսեփ	+	
Ֆահրատ	+	+
Կրպե		+
Կիկո		+
Սեֆիլ		+

Հատկանշական է, որ Արևմտյան Հայաստանի և արևմտահայոց վիճակին անդրադարձել են վերոհիշյալ համարյա բոլոր աշուղները (տե՛ս աղյուսակ 4), որոնց խնդրո չուրջ բազմաբովանդակ և բազմաբնույթ «երգաբանությունները»[34] *փորձել ենք դա-*

[34] «Երգաբանեալ ասացից» (Պետրոս Ղափանցի), այսինքն՝ ասացի և՛ խոսքով, և՛ երգով, բերված է Շ.Նազարյանի «Պետրոս Ղափանցի» գրքից, Երևան, 1969, էջ 48:

սակարգել ըստ թեմատիկ խմբերի: Դրանք են.

1.«Մարտնչող» երգեր, այս խմբում ընդգրկել ենք «ակտիվ, գործնական հայրենասիրության» (Շ.Նազարյան)[35] բնույթի երգային նմուշներ, որոնք բովանդակում են կոչեր «ի զէն» պայքարելու, կռվելու «յանուն նախնեաց և հայրենեաց», Զիվանի՝ «Սլաք նանք» (Զիվանի, 1955, էջ 141), «Դառն իրականություն»[36], գովք հերոսներին գեներալ Արշակ Տեր-Ղուկասովին, Սեֆիլ՝ «Էկավ հասավ վանա ծովուն» («Գովեստ գեներալ Արշակ Տեր-Ղուկասյանին»)[37] ապստամբած զեյթունցիներին, Շերամ՝ «Զեյթունցիների քայլերգ» (Շերամ, 1959, էջ 147), սասունցիներին, Զիվանի՝ «Սասունա սար» (Զիվանի, 1998, էջ 10), ֆիդայիներին, Շերամ՝ «Ալ ու ալվան ես հագել»[38], Անդրանիկին, Շերամ՝ «Իբրև արծիվ»[39] և այլն:

2.Պատերազմի և արտագաղթի մասին երգեր, որոնք դիտարկվող երգերի չորեքհարյուրամյա ընդամենը չորսն են: Դրանցից մեկը Շերամի «Մալ ու մալալս չարդեցին» երգն է (Շերամ, 1959, էջ 148), ժողովրդական ոճով հորինված գեղջուկի բողոք-պատմվածքը պատերազմական արհավիրքների մասին: Երգն առանձնանում է «կը» ճյուղի կարևոր և մշտ բարբառների միախառն լեզվով, պատկերված իրադարձությունների պարզ, անպաճույճ՝ «գեղջկական» մեկնաբանությամբ, հայ ավանդական պարերգին հատուկ[40] նախերգ, կրկնակ «տողընդմեջ» հաջորդական կառուցվածքով՝ նաև, մասնավորապես, Շերամի ավանդական պարերգերին հատուկ՝ քորեյամբ, չորրորդ պեան, քողաբորբ վանկաչափական

---

[35] Նույն տեղում, էջ 45:

[36] «Հայ աչուղներ», Երևան, 1937, էջ 202, կազմող՝ Գ.Թաթվերդյան, տե՛ս նաև Հավերի «Ղոշմա», «Շերամի հայ աչուղներ», էջ 35:

[37] «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N90, էջ 131: Գեներալ Արշակ Տեր-Ղուկասով (1819-1881), ռուսական բանակի հայազգի զորավար, մասնակցել է 1877-1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմին, ազատագրել է Բայազետը և Արևմտյան Հայաստանի մյուս քաղաքները, Հայկական սովետական հանրագիտարան (ՀՍՀ), հ. 11, Երևան, 1985, էջ 674:

[38] Ա.Քոչարյան, Հայ գուսանական երգեր, Երևան, 1976, N79, էջ 179: Տե՛ս նաև նույն հեղինակի «Հրաժեշտի երգ»-ը մոր և Հայրենիքի պաշտպանությանը վերաբերվող որդու երկխոսությունը, Շերամ, 1981, էջ 151:

[39] Շերամ, 1981, էջ 148: Տե՛ս նաև Ծահրատի «Անդրանիկը սարեն իջավ» երգը, «Շերամի հայ աչուղներ», էջ 172:

[40] Ավանդական պարերգի բանաստեղծական տեքստի «տողընդմեջ» կառուցվածքի մասին տե՛ս բանագետ Ա.Սահակյանի հոդվածում. «Թալին» ձայնագրյալ ժողովածու, Երևան, 1984, կազմողներ Ա.Փահլևանյան, Ա.Սահակյան, էջ 33: Կառուցվածքային նշված ձևը, ըստ աչուղագետ Է.Մարգսյանի, հանդիպում է նաև գուսան Շահենի մի շարք երգերում:

ձևերով[41]: Արտագաղթի թեմայով երեք երգերում երևույթը՝ արտագաղթը, ներկայացված է որպես «ախտ» (Զամալի՝ «Դաղթականություն», «Շիրակի երգեր», էջ 100), հայ իրականության առավել բացասական, հայակուլ կողմերից մեկը (Զիվանի՝ «Դաղթականություն», «Շիրակի երգեր», էջ 69, «Դու այն երկրեն մի հեռանար» («Հայի ճուտ»), «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N25, էջ 55):

3.Այլաբանական երգեր: Խնդրո առարկա երգերին բնորոշ է հայրենասիրության մեկնության այլաբանական կերպը (29 նմուշ): Ավելին, այստեղ «գործում է» հայրենիքի հետ կապված այլաբանությունների մի ամբողջ համակարգ: Այսպես օրինակ, Զիվանու «Քուլրերիս մեջ միշտ սգազգայց» երգում («Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N72, էջ 11)), հայաստանը ներկայացված է սգազգայց կնոջ մի|ոցով: Նա մեկն է քուլրերից՝ Օսմանյան լուծը տեսած երկրներից, որը օգնություն է սպասում «քաջ» հյուսիսից՝ Ռուսաստանից[42]: Զիվանու «Աչխարհն ընդհանուր քո սիրույդ համար» երգում («Ռամկ. մրմ.» հ. 2, N11, էջ 33) Հայաստանը սիրուհի է[43] «ազնիվ թագուհի», «եդեմյան ծաղիկ», «հայրենի հողով սնված մանուշակ», որը կատանա համբավ, փառք ու պատիվ, երբ «կուգա ժամանակ»: Հայրենիքը նաև մայր է, որի արցունքները պետք է սրբեն ոտքի ելած հայի որդիք («Ախ իմ անուշ հայրենիք», «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N3, էջ 21), անհոգ այծյամ է, որին գամփռներով և բարակներով հետապնդում է որսակոը (Զիվանի՝ «Անհոգ ես» («Այծյամ»), «Ռամկ. մրմ», հ. 2, N9, էջ 30), «սիրուն հավ» է, թշնամիներով՝ ուրուր, կով, եզ, խորամանկ աղվես, չրջապատված (Զիվանի՝ «Սիրուն հավ», «Շիրակի հայ աշուղները», էջ 66), վանդակված սոխակ է (Պայծառե «Առ սոխակն վանդակված», «Շիրակի հայ աշուղները», էջ 130), վերածվել է «ցամաք ու չոր» ծուխի, ձկներին անճար թողնելով խոնավ քարերի տակ (Խայաթի «Սեմայի», «Շիրակի հայ աշուղները», էջ 113): Հաճախ, որպես Հայաստանի այլաբանություն, հանդիպում է նաև անջուր, անմշակ, առանց պահապանի

---

[41] Շիրակի ավանդական պարերգի վանկաչափական կառուցվածքների մասին տե՛ս Ա.Բաղդասարյան, Շիրակի ավանդական պարերգի տաղաչափության որոշ առանձնահատկություններ, Հայ ժողովրդական մշակույթ, Հանրապետական գիտական նստաշրջան, IX, զեկուցումների հիմնադրույթներ, Երևան, 1997, էջ 8:

[42] Նմանօրինակ «ծածկագրով» են հորինված նաև Զիվանու «Հո» տաղը», «Մեծ քեռի» երգերը, «Շիրակի հայ աշուղները», էջ 64 և 67:

[43] Ըստ գրականագետ Շ.Նազարյանի՝ նույն այլաբանությամբ են ստեղծված Պաղտասար Դպիրի «Ի ննջմանէդ» հանրահայտ տաղը, նաև Պետրոս Ղափանցու հայրենասիրական երկերը, տե՛ս Շ.Նազարյան, Պետրոս Ղափանցի, էջ 29:

մնացած այգու, պարտեզի, բուրաստանի կերպարը (Շերին՝ «Ախ, իմ փոքրիկ բուրաստան», Ջիվանի՝ «Վերջացավ մեր այգին», Պայծառե «Իբրև Արաքս ես հոսում եմ», «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N4, 67, 39, էջ 23, 104, 71 և այլն):

Նշենք նաև մայր մտած «հայոց արեգակը», որն իր որդիներին թողել է խավար մթի տակ (Ջիվանի՝ «Ի՞նչ եղար, մեկ դուրս արի», «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N41, էջ 73), սև հագած բնությունը (Շերամ՝ «Վշտալույս երգը», Շերամ, 1981, էջ 141), պղտորված «զուլալ ջրերը» (Շերամ «Զուլալ ջրեր», Շերամ, էջ 144), սև ամպերը, որ մթնեցրել են Հայաստանը (Պայծառե «Հեռացե՛ք, ով ամպեր», «Ռամկ. մրմ.», հ.2, N48, էջ 82), ավետաբեր կռունկը (Ջիվանի՝ «Կռունկ», Ա. Գևորգյան, «Հիշողության ծալքերից», N49, էջ 125) և այլն:

Միաժամանակ գարունն ու առավոտը Հայրենիքի բաղձալի ազատագրության այլաբանական կերպարներն են (Ջիվանի՝ «Երբ որ լինի գարնանամուտ», Մ. Մանուկյան «Ջիվանի», էջ 40, «Առավոտը չատ մոտ է» («Հուլս»), «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N12, էջ 35, «Ուրախ երգ», «Շիրակի հայ աշուղները», էջ 81):

Դիտարկվող երգերի այլաբանական կերպարները ներկայացնում ենք նաև ստորև բերված աղյուսակ 5-ի միջոցով:

Աղյուսակ 5

Հայրենիքի այլաբանական կերպարները								Հարակից այլաբանական կերպարները					
աղավնյայց կին	սիրուհի	մայր	այծյամ	հավ	սոխակ	այգի	ծով	արեգակ	ամպ	ջուր	կռունկ	գարուն	առավոտ

4. Պատմական երգեր: *Այս երգերում ներկայացված է «Նորահրաչ պսակաւոր և զօրագլուխ առաքինեաց» («Ջայնքաղ Շարական», Վաղարշապատ, 1888, էջ 432) ս. Վարդան Մամիկոնյանը «հայ ցեղին խորհրդանշական դեմքը» (Ա.Զոպանյան)[44], «գաղափար անձնավորություն»-ը, «ազգ-մարդը»[45], և նրա կյանքի սխրանքը՝ Ավարայրի ճակատամարտը, որը «հայրենասիրության ու ազատասիրության ոգով խանդավառել և պայքարի*

[44] «Նոր կյանք», 1898, թիվ 5, էջ 65, բերված է Վ.Բաբխուդարյանի «Ավարայրը և հայ ազատագրական չարժումները» հոդվածից, տե՛ս «Ավարայրի խորհուրդը», Երևան, 2003, էջ 184:

[45] Նույն տեղում:

է կոչել ապագա սերունդներին»[46] (Չիվանի՝ «Ավարայրի դաշտը», «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N15, էջ 40): Մամիկոնյանի հետ միասին ոգեկոչվում են նաև հայոց պատմության մյուս հերոսները՝ քաջ Տրդատ արքան, «քսան երկու կանգուն գետի վերայից մեկեն թռչող Վարազդատը», Գայլ Վահանը, Բագրատունի քաջ Սմբատը (Չիվանի՝ «Գնաց վրեժ առավ Հռչե արքայից», «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N23, էջ 50), Երվանդյան Տիգրանը, Արշակը, Արտաշեսը և այլք (Ջամալի, «Ո՞ւր են մեր նախնիքը», «Շիրակի հայ աշուղները», էջ 101): Նմանօրինակ ոգեկոչումները հատուկ են հայ քնարերգությանը: Տե՛ս, մասնավորապես, 18-րդ դարի առաջին կեսի կրոնական բանաստեղծ Ղազար Ջահկեցու «Ողբ ի վերայ Հայաստան աշխարհին» տաղը, որտեղ հեղինակը «սրտառուչ ողբում է հայ պետականության կորուստը և այն վերականգնելու համար փնտրում է նոր մուշեղներ և վահաններ»[47]:

Երգերի «հերոսներից է նաև «ողբալի քաղաք Անին» (Չիվանի՝ «Հանդիպողը քեզի տխրի կը մնա», «Ռամկ. մրմ.», հ. 2, N46, էջ 79), որպես տառապյալ Հայրենիքի և ազգի, հայ քնարերգության ավանդական խորհրդանիշներից մեկը:

Մեր ուսումնասիրության հայորդ կետերը, որոնք վերաբերում են դիտարկվող երգերի ոտանավորի և մեղեդու կառուցվածքային տարբեր հատկանիշներին, նաև երգային այդ երկու բաղադրիչների փոխկապակցության հարցերին, մտադիր ենք մանրամասն ներկայացնել մեր հայորդ հաղորդման շրջանակներում[48]:

---

[46] Նույն տեղում: Այս մասին տե՛ս նաև «Հայ ժողովրդական ռազմի և վիճվորի երգեր», աշխատասիրությամբ՝ Ա.Ղազիյանի, Երևան, 1989, էջ 37:

[47] Շ.Նազարյան, Պետրոս Ղափանցի, էջ 30:

[48] Ամփոփ այս մասին տե՛ս Ա.Բաղդասարյան, Հայ աշուղական հայրենասիրական երգը՝ Ալեքսանդրապոլում, Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը, հանրապետական վեցերորդ գիտական նստաշրջանի նյութեր, Գյումրի, 2004, էջ 100-102:

Լոլա ԴՈՂՈՒԽԱՆՅԱՆ

ՄԻ ՇԵՆՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Հին Երևանն իր մշակույթով, ավանդույթներով, կենցաղով մինչև այսօր քիչ է ուսումնասիրված և ներկայացված հանրությանը:

Քիչ բան է մնացել հին Երևանից: Քաղաքը կորցրել է մշակութային մի շերտ, հատկապես XIX դարը, որը ժամանակի առումով մեզ առավել մոտ է:

Անվերադարձ կորել են բազմաթիվ շինություններ՝ քաղաքի հոգևոր կյանքի վկաները, թողնելով սպիտակ բծեր Երևանի և հայ ճարտարապետության մեջ: Յուրաքանչյուր կառույց ունեցել է բավականին հետաքրքիր կենսագրական՝ կապված քաղաքի այս կամ այն իրադարձության հետ:

Խոսքը վերաբերում է պատմական այն ժամանակաշրջանին, երբ Հայաստանում զարգանում էին կապիտալիստական հարաբերությունները, և նա դառնում էր համաշխարհային քաղաքական և տնտեսական պրոցեսներին մասնակից:

Բնականաբար զարգանում էր ճարտարապետությունը: Հայաստան էին թափանցում բոլոր այն ճարտարապետական հոսանքները, որոնք այն ժամանակ գոյություն ունեին Եվրոպայում:

Երևանը կառուցվում էր՝ իր վրա կրելով բոլոր այդ հոսանքների ազդեցությունը, և ոճերի բազմազանությամբ էլ պայմանավորված էր հին Երևանի գեղարվեստական կերպարը: Այստեղ ստեղծագործում էին թվով ոչ այնքան շատ, բայց վերին աստիճանի արհեստավարժ և իրենց քաղաքին նվիրված ճարտարապետներ: Հիշենք քաղաքային տեխնիկ-ճարտարապետ Մեհրաբյանի անգնահատելի վաստակը Երևանի գլխավոր հատակագիծը կազմելու գործում, որ ճարտարապետը իր երկար տարիների աշխատանքը (1905-1911) անհատույց նվիրեց հարազատ քաղաքին:

Յավոք, հին Երևանի չենքերից քիչ է պահպանվել, և այսօր դժվար է լիարժեք խոսել հին Երևանի գեղարվեստաճարտարապետական կերպարի մասին, որը XIX դարում սկսել էր քայլել մեծ քաղաքներին համընթաց:

Իհարկե, Հայաստանի տնտեսական վիճակը այդ տարիներին հնարավորություն չէր տալիս խոշոր ճարտարապետական գործերի իրականացմանը, ինչպիսիք տեսնում ենք հայ ճարտարապետների կառույցները այլ քաղաքներում՝ Մոսկվա, Բաքու, Թիֆլիս և

այլն: Այնուամենայնիվ, Երևանում կառուցվում էին թվով ոչ այնքան շատ խոշոր հասարակական շենքեր:

Երևանի ճարտարապետների ստեղծագործական գործունեությունը ընդհատվեց 1920-ական թվականներին, երբ փոխվեց հասարակարգը, որն իր հետ բերեց այլ որակի ճարտարապետություն:

Հարկ է անդրադառնալ մեզ ժառանգություն թողած կառույցներից մեկին՝ արական գիմնազիայի շենքին: Այն այսօր արդեն հուշարձան է:

Բոլոր դարերում հայկական իրականության համար ուսումնական հաստատությունները շատ կարևոր և արդիական էին, քանի որ ուսման պահանջը հայ ժողովրդին միշտ բնորոշ է:

Արական գիմնազիայի նոր շենքի կառուցումը Երևանի հասարակական կյանքի համար օրվա պահանջ էր: Նազարովսկայա (այժմ՝ Ամիրյան) փողոցում գտնվող արական գիմնազիայի շենքը (ճարտ.՝ Ֆոն-դես-Նոննե) այլևս չէր բավարարում սովորողների աճող թվին:

Ուստի 1879 թվականին քաղաքային իշխանությունները ձեռնամուխ եղան գիմնազիայի նոր շենքի կառուցմանը, որը նպատակահարմար գտան տեղադրել Աստաֆյան (այժմ՝ Աբովյան) փողոցում[1]:

Տարածքը գնելու համար բավականին ժամանակ պահանջվեց, և միայն 1898 թվականին գիմնազիայի մանկավարժական խորհուրդը նախագծի մշակումը հանձնարարեց նահանգային ճարտարապետ Վ.Միրզոյանին, որը 1906 թվականին քննարկման ներկայացրեց գլխավոր մասնաշենքի էսքիզային նախագիծը: Շենքի համար նախատեսված էր բավականին մեծ տարածք Աստաֆյան (Աբովյան), Տեր-Ղուկասովսկի (Նալբանդյան), Յարսկայա (Արամ Մանուկյան) և Բեբուտովսկի (Հանրապետության հրապարակ) փողոցների միջև:

Այնուհետև ուսուցչական խորհուրդը նպատակահարմար գտավ գիմնազիայի շենքի նախագծման համար հրավիրել նաև ճարտարապետ Վասիլևին, որը մեծ փորձ ուներ այս ասպարեզում: Մինչ այդ նա նախագծել և կառուցել էր Շուշիի ռեալական դպրոցը: Այն ժամանակ ընդունված էր հրավիրել ճարտարապետների, որոնք մասնագիտացած էին այս կամ այն բնագավառում:

Այսպես, 1920-ական թվականներին Երևան հրավիրվեց

---

[1] Որոշ տվյալներ բերված են Ն.Պապուխյանի ուսումնասիրություններից:

առողջարանային քաղաքների նախագծման մասնագետ-ճարտարապետ Պ.Եսկովը՝ առողջարան-քաղաքներ Արզնիի և Դիլիջանի գլխավոր հատակագծերի մշակման համար:

Վերադառնալով մեր նյութին՝ ասենք, որ ճարտարապետ Վասիլևը մշակեց գիմնազիայի շենքի նախագիծը՝ հիմքում ունենալով Միրզոյանի տարբերակը: Ըստ Վասիլևի՝ ճշտվեցին շենքի առանձին մասերը, և հստակեցվեցին գիմնազիայի ֆունկցիոնալ գոնաները:

1912 թվականին Միրզոյանը վերամշակում է նախագիծը 720 աշակերտի համար: Սակայն այս տարբերակը ևս վերջնական չէր, և պահանջվեցին որոշ լրացումներ, որոնք իրականացրեց նահանգային ճարտարապետ Վլ.Սիմենսոնը: Նա ղեկավարեց և ավարտին հասցրեց շենքը:

Նախագծերից և ոչ մեկը չի պահպանվել: Ճարտարապետ Աննա Տեր-Ավետիկյանի հիշողության մեջ տպավորվել են այդ գծագրերը՝ կատարված բավականին մեծ չափերի բաց օխրայի երանգով մագաղաթների վրա:

Արական գիմնազիայի շենքի կառուցման հովանավորներն էին մեծահարուստ արդյունաբերողներ Տիգրան և Երվանդ Տեր-Ավետիկյան եղբայրները, նաև մեծահարուստներ Արշակ Աֆրիկյանը և Երեմ Մարաբեկյանը:

Գիմնազիայի շենքը զբաղեցնում է մի ամբողջ թաղամաս, կառուցված պարագծով և ներքին բակով: Երեք ճարտարապետների նախագծերում էլ պահպանված է նույն հորինվածքը:

Գլխավոր մասնաշենքը ուղղված է դեպի Աստաֆյան փողոց: Այստեղ նախատեսված էին հանդիսասրահը, դահլիճը երկրորդ հարկում, վարչական և ուսումնական սենյակները, լաբորատորիաները: Ըստ ուսումնական ծրագրի՝ գիմնազիաներում դասավանդում էին կրոնի պատմություն, հայոց, ռուսաց, օտար լեզուներ, նաև լատիներեն, երկրաչափություն, աստղագիտություն և այլն: Առաջին հարկը տրամադրվում էր նախապատրաստական դասարաններին: Նկուղային հարկում նախատեսվում էին ձեռքի աշխատանքի, երաժշտության, պարի, մարմնամարզության և սուսերամարտի սենյակներ: Դրսից եկած երեխաների համար շենքի ձախ թևում նախատեսված էր պանսիոն, որը հաղորդակցվում էր շենքի կենտրոնական մասի հետ, իսկ անհրաժեշտության դեպքում կարող էր մեկուսացվել: Ուսուցիչների բնակարաններին հատկացված էր աջ թևը: Երկու թևերն էլ ունեին ինքնուրույն մուտքեր, որոնք մինչ այժմ օգտագործվում են: Տեր-Ղուկասովսկի փողոցի կողմից նախատեսված էր սննդի մասնաշենք՝ իր բոլոր

ծառայությունններով, և փոքր եկեղեցի:

Ինչպես և հին Երևանի բազմաթիվ շենքեր, արական գիմնազիան նույնպես կառուցված էր տեղական սև սրբատաշ տուֆից՝ միդիա չարվածքով: Քարհանքը պատկանում էր ռոստովյան արդյունաբերողներ Արազյաններին: Աստաֆյան փողոցի կողմից ճակատի ձևավորման համար տեղ-տեղ օգտագործվել է կարմիր քար: Ընդհանուր առմամբ՝ շենքի ճարտարապետությունը մեկնաբանված է կլասիցիզմի ոճով: Հորինվածքը խիստ սիմետրիկ է. շքամուտքը շեշտված է իր գեղարվեստական լուծմամբ, փոքր-ինչ առաջ եկած, վերևում պատշգամբով՝ միակը ամբողջ կառույցում, որը բնորոշ էր կլասիցիզմի ճարտարապետությանը: Շքամուտքի գեղարվեստական լուծման մեջ օգտագործված են հունական մոտիվներ:

Աջ և ձախ թևերի ճակատներն աչքի են ընկնում պարզությամբ, դասական տարրերի զուսպ օգտագործմամբ, պատուհանների դասավորության հստակ ռիթմով:

Հանդիսավոր են ներքին տարածքները: Գլխավոր մասնաշենքի ընդլայնական առանցքով տեղադրված են եռաթռիչք շքասանդուղքները, որոնք տանում են նախասրահ և դահլիճ:

Հետագայում (1956) այս աստիճանների համակարգում փայլուն ներմուծվեց Մարտիրոս Սարյանի «Հայաստան» վիտրաժը, որի թափանցող լույսը ինտերիերում ստեղծում է հարուստ գունային ներկապնակ:

Դահլիճը տեղադրված է գլխավոր ճակատի ամբողջ երկայնքով, նրա ճարտարապետությունը հետաքրքիր է իր համաչափություններով, դեկորատիվ տարրերի զուսպ օգտագործմամբ: Դահլիճը հայտնի է իր հիանալի ակուստիկայով:

Դրան նպաստում են նախատեսված աջ պատի երկայնքով պատշգամբներ հիշեցնող փոքր խորշերը՝ մշակված դասական ճարտարապետության տարրերով:

Դասասենյակները (մակերեսը՝ 69մ, բարձր.՝ 3,6մ) լուսավոր էին և կենսուրախ:

Աջ և ձախ թևերի սենյակների բարձրությունը փոքր-ինչ ցածր էր:

Ցավոք, այս շենքը նպատակին երբեք չծառայեց: 1916 թվականին քարային աշխատանքները ավարտվեցին: Առաջին համաշխարհային պատերազմի օրերին շինարարությունը դանդաղեց, բայց որոշ սենյակներ կարճ ժամանակով տրամադրվեցին ռազմական հոսպիտալին:

Շենքի հանդիսավոր բացումը կայացավ 1918 թվականի նո-

յեմբերի 10-ին, սակայն ներքին հարդարման աշխատանքները շարունակվում էին:

Հայաստանի առաջին հանրապետության հռչակումից հետո աշխուժանում է հասարակական, քաղաքական և մշակութային կյանքը: Երևանում հասարակական շենքերի մեծ պահանջ էր զգացվում: Ուստի արական գիմնազիայի համար նախատեսված շենքը օգտագործվեց տարբեր նպատակներով:

1920 թվականին այստեղ հիմնվել է կենտրոնական մանկավարժական թանգարան: Պառլամենտի ընդլայնված նիստերը տեղի էին ունենում այս շենքի դահլիճում, սենյակներն էլ օգտագործվում էին տարբեր միջոցառումների համար:

Խորհրդային իշխանության օրոք՝ 1921-ին, արական գիմնազիայի շենքը հայտարարվեց Մշակույթի տուն, որտեղ ժամանակավոր տեղավորվեցին տարբեր հաստատություններ:

Հաջ թևում տարածքներ տրամադրվեցին նորաստեղծ Պետական պատմական թանգարանին, որի կերպարվեստի և գրականության բաժինների հիման վրա հետագայում ստեղծվեցին Պետական պատկերասրահը և Ե.Չարենցի անվան արվեստի և գրականության թանգարանը: Այստեղ տեղավորվեցին Պետական համալսարանի տեխնիկական ֆակուլտետի ճարտարապետական բաժինը և Պետական հանրային գրադարանը:

Աջ թևի առաջին հարկը տրվեց ինդուստրիալ տեխնիկումին, իսկ նկուղում տեղավորված էր N1 տպարանը, մինչև նոր շենքի կառուցումը կնունյանց փողոցի վրա: Վերին հարկը զբաղեցնում էին հրատարակչությունը, որտեղ աշխատել է Ե.Չարենցը, և նորաստեղծ գրողների տունը:

Շենքի դահլիճում էր կենտրոնացված Երևանի մշակութային կյանքը: Դահլիճի հետ է կապված Հայաստանի երաժշտական նորաստեղծ կոլեկտիվների գործունեությունը: Այստեղ էին կայանում Ալեքսանդր Սպենդիարյանի հեղինակային համերգները, աշխույժ գրական երեկոներ, բուռն քննարկումներ: 1936-ին հրաժեշտի համար այստեղ դրված է եղել Փարիզից հայրենիք բերված Կոմիտասի աճյունը:

1946թ. բակում բացվեց գերմանական ռազմավարային զենքի ցուցահանդես:

1924 թվականին Ա.Թամանյանի՝ Երևանի նոր գլխավոր հատակագծով հյուսիսային պողոտան միանում էր կենտրոնական հրապարակին: Այս մտահղացմանը խոչընդոտում էր արական գիմնազիայի շենքը: Շենքի քանդման վերաբերյալ տեղի ունեցան բանավեճեր: Այնուամենայնիվ շենքը պահպանվեց:

Գլխավոր հատակագծի հետագա մշակումների ընթացքում որոշվեց այդ շենքը դիտել որպես հրապարակի հորինվածքի բաղկացուցիչ:

Հետպատերազմյան տարիներին, երբ ձեռնարկվեց կենտրոնական հրապարակի վերջնական կառուցապատումը, հարց բարձրացավ հրապարակը ընդլայնել հյուսիսից մինչև կուլտուրայի տան շենքը:

1948-54 թվականներին հրապարակի մասշտաբային և գեղարվեստաճարտարապետական ընդհանուր լուծման համար պահանջվեց շենքի այ թևը բարձրացնել ևս մեկ հարկով: Եվ ամբողջ բարձրությամբ և ճակատով կառուցվեց բաց կամարաորահը, համահունչ հրապարակի ճարտարապետությանը: Հորինվածքում ընդգրկվեց չատրվանով ջրավազանը չրջապատված պարտերային կանաչով (ճարտ. Մ.Գրիգորյան, Է.Սարապյան):

1960-ական թվականներին կուլտուրայի տան շենքը կրկին ենթարկվեց փոփոխությունների: Անհրաժեշտ էր ընդլայնել պետական պատկերասրահը, որի մակերեսի ավելացման համար շենքի կենտրոնական մասում կառուցվեց ուղղահայաց ծավալ 42մ բարձրությամբ, որի երրորդ հարկից վերև մակերեսների ավելացման համար շենքը ընդլայնվեց ի հաշիվ կոնսոլների, որի հետևանքով մասամբ ծածկվեց ներքին բակը: Կոնսոլների ծածկերը երկաթբետոնյա ֆերմաներ են: Նոր ծավալում նախատեսվեցին ընդարձակ ցուցասրահներ: Հրապարակի կողմից կազմակերպված գլխավոր մուտքից միաթռիչք չքասանդուղքներով այցելուները հասնում են վերելակային սրահներ, որոնք կրկնվում են յուրաքանչյուր հարկի կենտրոնական մասում:

Վերելակները այցելուներին հասցնում են վերին հարկ, որտեղից սկսվում է ցուցադրումը, և հարկ-առ-հարկ իջնում են դեպի ելք: Ցուցասրահները հիմնականում տեղաբաշխված են 5-6-7-րդ հարկերում:

Վերակառուցման ընթացքում համակառույցի ճակատները զգալի փոփոխություն կրեցին: Սև տուֆի հարթությունները երեսպատվեցին Նոյեմբերյանի բաց գույնի ֆելզիտով:

Շենքի սկզբնական տեսքը պահպանվեց միայն Աբովյան փողոցի կողմից: Վերակառուցման հետևանքով նոր, դեպի վեր աստիճանաձև բարձրացող ծավալի առկայությունը փոխեց շենքի սկզբնական կերպարը, որը հակասության մեջ մտավ հրապարակի ճարտարապետության հետ: Հրապարակի ճարտարապետական արտահայտչականությունը, այնուամենայնիվ, ընորոշվում է 1926-1950-ական թվականների կառուցապատումով:

Այսօր կուլտուրայի տունը մի համալիր է, որտեղ կենտրոնացած են մշակույթի օջախներ. Աբովյան փողոցին հարող հատվածը իր ավանդական մուտքով զբաղեցնում է Առնո Բաբաջանյանի անվան Հայֆիլհարմոնիայի փոքր դահլիճը, Արամ Մանուկյան փողոցի կողմում՝ Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանը, Հանրապետության հրապարակի կողմից՝ պետական պատմության թանգարանը և Հայաստանի ազգային պատկերասրահը:

Արական գիմնազիայի շենքի գոյությամբ երևում է, թե ինչպիսի իմացական դեր են ունեցել հին Երևանի կառույցները (հատկապես XIXդ. վերջի և XXդ. սկզբի), և որքան բարձր է նրանց գեղագիտական արժեքը ժամանակակից քաղաքի հոգևոր կյանքի և կենսական միջավայրի կազմավորման համար:

ՆՈՐԱՀԱՅՏ ԷՋԵՐ ՀԱՅ-ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՂԵՐՍՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Մշակութային խաչաձևումների առումով այնպիսի ներկայանալի «խառնարանում», ինչպիսին Մերձավոր Արևելքն է, ժողովրդամասնագիտացված արվեստի ցանկացած ճյուղի ուսումնասիրությունն առնչվում է միջմշակութային կապերի ու փոխազդեցությունների խնդիրներին:

Հայ երաժշտամշակութային արվեստի զարգացման ուղին բազմաթիվ թելերով է կապված Մերձավոր և Միջին Արևելքի համապատասխան մշակութային երևույթներին: Տարածաշրջանի էպիկական երգարվեստի ընդերքում են խմորվել աշուղական ասքերն ու սիրավեպերը, հերոսական դաստաններն ու հոգևոր բնույթի արտապաշտամունքային հորինվածքները: Այստեղ է զարգացել աշուղական մրցույթի երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթը՝ ծնունդ տալով բազում հանելուկների, հարց ու պատասխանի, առանձնահատուկ աշուղական գաղտնալեզվի և կատարողական-տեխնիկական հնարների՝ օրգանապես ներհյուսված Արևելքի պատմողական արվեստի ժանրային համակարգի ամենատարբեր դրսևորումներին:

Փաստագրական նյութերի համաձայն՝ աշուղական մրցույթի բնօրրանը պատմական Հայաստանի Կարս և Էրզրում քաղաքներն են: Աշուղական մրցույթին նվիրված թուրք հետազոտող Յ.Էրդենների աշխատությյան մեջ գիտակցաբար տեսադաշտից դուրս է թողնված հայկական գործոնը: Մինչդեռ այն հիմնված է կարսում գտնվող աշուղ Ջոբանօղլու (ծագումով հայ) սրճարանում մեկ տարվա ընթացքում հեղինակի դիտած 600 աշուղական մրցույթի տեսարանների, աշուղների հիշողությունների և նրանց հետ ունեցած հարցազրույցների վրա: Ավելին, հեղինակը գրում է, որ աշուղ Շեհլիքից (1850-1913թթ.) առաջ ոչ մի փաստ արձանագրված չէ թուրքիայի այլ նահանգներում աշուղական մրցույթի կենցաղավարման վերաբերյալ: Այս երևույթի մեկնաբանումը միարժեքորեն կապվում է Կարսի և Էրզրումի աշխարհագրական դիրքի՝ ռուսական և իրանական Ադրբեջանի հետ ունեցած հարևանության թյամբ. չեն հիշատակվում միայն Հայաստան և հայ բառերը[1]*:*

[1] Y.Erdener, The Song Contests of the Turkish Minstrels, New York & London, 1995, p. 32-33. Իբրև փաստարկ նշվում է, որ 1878-1918թթ. Կարսը պատկանել է Ռուսաստանին, և տեղի աշուղները սերտ փոխհարաբերություններ են եղել Ադրբեջանի աշուղների հետ:

Նշված, ինչպես նաև այլ հայաբնակ շրջանների՝ Անիի, Իգդիրի երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթները տարրալուծվել են մերձավորարևելյան աշուղական երգարվեստի ընդարձակ խճանկարի մեջ: Տարածաշրջանի աշուղական արվեստում XIX-XXդդ. առանձնանում են աշուղներ Վիրանիի (Անիից), Զուլալիի, Սազայիի անուններով՝ իբրև ներկայիս աշուղական արվեստի հիմնադիր-վարպետների[2]: Բազմաթիվ աշուղների վկայությամբ, նախ ուսանելու, ապա իրենց արվեստը կատարելագործելու նպատակով նրանք մեկնել են Թիֆլիս, Գյումրի, Ռեվան (Երևան), Բաքու. աշիկ Շերիֆը հատկապես ընդգծում է Էրիվանի ռադիոյի հաղորդումները և սազով մի չարք երգեր նվագելուց հետո ասում է, որ այդ բոլոր մեղեդիները նա սովորել է Երևանի ռադիոյից[3]: Հենց ազրբեջանական աշուղների երկացանկում հաճախ են հանդիպում «Իռեվանի» կամ «Իռեվան չերիլիսի», «Իռեվան գերայլիսի» և այլ անուններ կրող մեղեդիներ, որ ասվածի լավագույն հավաստումն է:

Ժողովրդամասնագիտացված արվեստի ոլորտում ստեղծագործող հայ երաժիշտները խոշոր ավանդ են ներդրել Մերձավոր Արևելքի երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում: Հայտնի են ռուս արևելագետ Վ.Դորոլևսկու, ուկրաինացի երաժշտագետ Կ.Կվիտկայի տեսակետները հայ երաժշտության վճռորոշ ազդեցության վերաբերյալ, մասնավորապես, թուրքական մշակույթի ձևավորման ու զարգացման խնդրում[4]:

Ժամանակակից էթնոերաժշտագիտական ուսումնասիրություններում նույնպես հանդիպում ենք Իրանի և Թուրքիայի երաժշտական արվեստում հայ աշուղների ու գործիքահարների խաղացած դերին ու նշանակությանը տրվող օբյեկտիվ գնահատականների: Եվրոպացի և թուրք գիտնականները երբեմն հիշատակում են և հայ երաժիշտների իբրև լավագույն կատարողների անունները, օրինակ՝ Օրֆանյան (թառ), Ղաֆուրյան (երգիչ): Սակայն եթե Իրանում և Թուրքիայում ստեղծագործող և ապրող այլազգի երաժիշտների համար անպայմանորեն նշվում է ծագումը թուրքմեն, քուրդ, բալուջի, ապա հայերի կապակցությամբ

---

[2] **Aslan Ensar,** Cildirli Asik Senlik, Ankara, Sevin Matblaasi, 1975, p. XLI.

[3] **Y.Erdener**, նշվ. աշխ., էջ 32:

[4] **В.Гордлевский**, Происхождение османсного "узан", Научные труды института народов Востока. М., 1930; **К.Квитка,** О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов, Избранные труды, в 2-х томах, т. 1. М., 1971, с. 320-321; նույնի՝ К вопросу о тюркском влиянии, т. 1, сс 336-348.

երբևէ չի ընդգծվում նրանց ազգային պատկանելությունը[5]:

Հատկապես Կ.Պոլսի և Փոքր Ասիայի տարբեր քաղաքներում ստեղծագործող հայ երաժիշտները, խնամքով թաքցնելով իրենց ազգությունը, առավելագույնս նպաստել են մերձավորարևելյան երաժշտական արվեստի զարգացման գործընթացին: Այս ցավոտ երևույթը, որ հայ ժողովրդի ինքնության դրսևորման ճանապարհի մշտական ուղեկիցն է եղել, անդառնալիորեն բացասական դեր է կատարել այդ երաժիշտների ստեղծագործության ազգային ակունքների գնահատման խնդրում:

Հանրահայտ աշուղական ասքերի և սիրավեպերի ուսումնասիրությունը Մերձավոր Արևելքի մշակութային համատեքստում մեզ թույլ է տվել առաջադրել և փաստացի հաստատել երաժշտապատմողական ավանդույթի հզոր արմատների կենսունակությունն ու ինքնատիպությունը Հայաստանի տարբեր պատմազգագրական գոտիներում: Իսկ Արևելքի էպիկական երգարվեստի հանրահայտ կոթողի՝ Քյոռօղլու քննությունը հայ–թուրքական փոխառնչությունների տեսանկյունից վկայում է ասքի հայկական երաժշտաբանաստեղծական մեկնակերպի վաղեմի գոյությունն ու լայն ճանաչումը խնդրո առարկա տարածաշրջանում[6]:

Ուշագրավ է, որ հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության հիմնադիր Կոմիտասը XX դարասկզբին գրառել է «Քյոռօղլու» հայկական պատումի հարուստ մեղեդային նկարագիրը ունեցող թուրքերեն բառերով մի ավանդական նմուշ, որի ռիթմաեւէջային կայուն հիմք ունեցող մոդելն իր առաջին հաստատագրումից առ այսօր պահպանվել է աշուղների տարբեր սերունդների արվեստում[7]: Հարկ է նշել, որ աշուղական երգերին առանձնապես բնորոշ չէ մեծ ձայնածավալով ինտերվալային հիմքը, և այս առումով Քյոռօղլու երգն իր սեպտիմային վարընթաց թռիչքներով, համապատասխան ռեգիստրային ոլորտների ընդգծմամբ, արխետիպային մտածողությամբ բացատրվող բանաձևային հիմքով հիշեցնում է հայ էպիկական երգարվեստի, մասնավորապես «Սասունցի Դավիթ» էպոսի լեզվաոճական հատկանիշներն ու հռետորական պաթոսը: Միևնույն ժամանակ այն իր վառ արտահայտված երգային բնույթով առանձնանում է թուրքական

---

[5] Ch.Albright, The Music of Professional Musicians of Northwest Iran (Azerbaijan), University of Washington, 1976, p. 274.

[6] Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Քյոռօղլին» և հայ – թուրքական երաժշտական աղերսները, Հայ արվեստի հարցեր, Երևան, 2006, էջ 116-127:

[7] Տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 14, Երաժշտաազգագրական ժառանգություն, Գիրք Զ, Երևան, 2006, էջ 82:

և ադրբեջանական աշուղների ստեղծագործության մեջ գերիշխող ասերգային լեզվաոճից[8]: Հիշյալ երգի սխեմատիկ տարբերակը Ադրբեջանում 1938թ. գրառված է հայ աշուղ Ավագ Ազատյանի թուրքերեն կատարումից[9]:

Կոմիտասի գրառած և նրա ժառանգության ակադեմիական հրատարակության 14-րդ հատորում առաջին անգամ հրապարակված այս մեղեդին Քյոռօղլի վիպերգող աշուղների ստեղծագործության լեյթմոտիվներից է: Արևելահայ իրականության մեջ իր բազմաթիվ տարբերակներում «Այ Քյոռօղլի, չան Քյոռօղլի» սկզբնաառողով սկսվող այս երգի աննախադեպ ժողովրդականության ապացույցն են նաև հայ կոմպոզիտորների մշակումները:

Շնորհիվ Կոմիտասի՝ մեզ է հասել նաև իր տեսակի մեջ մի եզակի նյութ, որ նա գրառել է իր հայրենի քաղաք Քյոթահիայում և վերնագրել՝ «Արևելյան թրքական եղանակներ, հավաքեց Սողոմոն ավ. սարկավագ Սողոմոնյան, միաբան Մայր Աթոռոյ Ս.Էջմիածնի, 1892թ., 15/ԺԱ (նոյեմբեր)»: Նոր հայկական ձայնագրության՝ Հ.Լիմոնջյանի ստեղծած նոտագրության համակարգով գրառված 69 երգ պարունակող այս տետրը արևելյան երաժշտության և նրա հիմքում ընկած ձայնակարգերի մի ինքնատիպ հավաքածու է, որն ընդգրկում է թուրքական, հայկական ժողովրդական, աշուղական, քաղաքային երգարվեստներին բնորոշ մեղեդիներ՝ համապատասխան մակամների անվանումներով (ուշշաք, հիջազ, շահնազ, ռաստ, սեգյահ և այլն): Ասենք նաև, որ Կոմիտասի 22 բանասացներից 20-ը հայեր են եղել, հետևաբար, նրանց կատարումները, ըստ Ռ.Աթայանի ճշգրիտ բնութագրման, թուրքիայի հայաբնակ թրքախոս գավառական քաղաքի երաժշտական կենցաղում առկա փոխադարձ ներթափանցումների արտացոլումն են և թուրքական երաժշտության ուսումնասիրության դիտակետից մի արժեքավոր և հարուստ աղբյուր են[10]:

«Քյոռօղլին» թուրքական երաժշտապատմողական ավանդույթի զարգացման աստիճանում հայ երաժիշտների վաստակը

---

[8] Т.Мамедов, Песни Кёроглу, Баку, 1984.

[9] Э.Эльдарова, Искусство ашугов Азербайджана, Баку 1984, с. 62-64.

[10] Տե՛ս Կոմիտաս, հատոր 14, նախաբան, էջ 20-22: Կոմիտասի գրառած թուրքերեն եղանակների ժողովածուն մեզ հետաքրքրող հայ-թուրքական փոխառնչությունների մի առանձնահատուկ դրսևորում է, որ թույլ է տալիս հստակեցնել թյ

ներկայացնող միակ օրինակը չէ:

Արդեն ասացինք, որ պատմողական արվեստը ավանդաբար ձևավորվել և մեծ ժողովրդականություն է վայելել պատմական Հայաստանի Կարս և Էրզրում նահանգներում: Այսուհանդերձ, Թուրքահայաստանի հյուսիսարևելյան չրջաններում՝ Ադանայում, Ղազիայնթափում, Կոզանում նույնպես մասնագետներին հաջողվել է ձայնագրել մի չարք աշուղական դաստաններ ու հեքիաթներ: Ամենատարածված պատմություններից են «Էլբեյլի-օղլին», «Կոզանօղլին» և «Ալի փաշան»: Այս պատմությունների դանազան տարբերակներում հերոսները ծագումով Մարաշից կամ Ադանայից են. հաճախ հիշատակվող վայրերից են Մալաթիան, Ուրֆան: Սրանք համեմատաբար ուշ ծագում ունեցող (XVIII դ. վերջ – XIX դ. սկիզբ) պատմություններ են, որոնցում տեղ է գտել հայ-թուրքական թշնամական հարաբերությունների մոտիվը:

Համարյա բոլոր ձայնագրված ասքերում հայազգի հերոսները ներկայացվում են իբրև բացասական կերպարներ հայանի ցեղերի առաջնորդների և Սամբուլի սուլթանի միջև ծագած խռովությունների հրահրողներ: Այս կապակցությամբ Վ.Էբերհարդը գրում է, որ հայերի այսօրինակ նկարագիրը թուրքական պատմություններում Առաջին համաշխարհային պատերազմին հաջորդող հայերի ջարդի և նրանց տեղահանության հետևանքով ստեղծված թշնամական վերաբերմունքի արտացոլումն է[11]: Ցավոք, որևէ հրատարակության մեջ տրված չէ հիշյալ պատմությունների երաժշտական բնութագիրը: Տարբերակներից մեկը թուրքերենով Էբերհարդին տրամադրել է կոզանաբնակ Մ.Խաչիկյանը, ով 1909թ. հայերի կոտորածից հետո լքել է Կոզանը և տեղափոխվել Սան Ֆրանցիսկո: Մյուս հայկական տարբերակն ընդգրկված է Միսակ Քելեսյանի «Սիս մատյան» գրքում[12]: «Կոզանի հայկական պատմությունը» ներառում է մի ասք, որ ստեղծվել է Գևորգ աղա Քյուփելյանի՝ հանրահռչակ Կոզանօղլու մոտ ծառայող տոհմիկ ընտանիքներից մեկի ներկայացուցչի մահվան կապակցությամբ: Այս պատմությունները մեծ ընդհանրություններ ունեն, և միայն մանրակրկիտ տեքստաբանական համեմատական ուսումնասիրությունը կարող է երևակել նրանց միջև եղած կապն ու ընդհանուր ծագումնաբանական հիմքը, ինչպես նաև լույս սփռել թուրքալեզու աշուղների և նրանց պատմությունների հերոսների ազգային պատկանելության խնդրի վրա: Ընդհանուր

---

[11] **W.Eberhard**, Minstrel Tales from Southeastern Turkey, Univ. of California, 1955, p. 13.
[12] Սիս մատյան (Կոզանի հայկական պատմությունը), Բեյրութ, 1949թ.:

առամբը, Թուրքիայի տարբեր գավառներում կենցաղավարող և գրանցված նյութը, որն առայժմ մասամբ է մեզ մատչելի, էապես կարող է նպաստել աշուղական արվեստի ծվյալ ճյուղի առավել ամբողջական պատկերմանը հայ իրականության մեջ:

Ուշագրավն այն է, որ այդօրինակ պատմություններն ու պոեմները, մասնավորապես «Կոզանօղլին», հավասարապես տարածված են եղել հայկական ու թուրքական միջավայրերում՝ միևնույն թեմատիկ առանցքով, բայց հերոսի տարբեր ազգային նկարագրով: Կոզանի հայկական պատմողական ավանդությունում հերոսը Գևորգ աղա Քյուփելյանն է, որը ըմբոստացել և պայքարել է սուլթանի դեմ: Սակայն նրա ուժերն աստիճանաբար սպառվել են, համախոհները սպանվել կամ հեռացել են, և նա հանձնվել է քուրդ փաշային, որը ստիպել է հերոսի 14-ամյա որդուն սպանել իր հորը: Բնականաբար, նույնիսկ մահվան սպառնալիքով տղան չի համաձայնվել. փաշայի զինվորներից մեկն է սպանել Քյուփելյան աղային և նրա ընտանիքն աքսորել: Հիմնականում ասքի հատվածները պատմվում են հերոսի երիտասարդ այրու կողմից՝ իբրև երգ-էլեգիա:

Հայկական տարբերակներում պոեմն ավելի կարգավորված և տրամաբանական շարադրանք ունի: Խաչիկյանի տրամադրած նյութն ամենահինն է ծագումով: Թուրքական և հայկական տարբերակների համեմատությունը բացահայտում է ազգային մտածողության, բանաստեղծական կերպարների, անունների, տեղանունների տարբերությունները. երևույթ, որին առնչվել ենք արևելյան համանուն սիրավեպերի հայկական և մահմեդական մեկնաբանություններում: Ըստ ամենայնի, դեպքերը կատարվել են 1870-ական թվականներին՝ Արևմտյան Հայաստանի նահանգներում, որտեղ գանազան տեղական հայտնի և զորեղ իշխաններ, բեյեր ու աղաներ փորձեր են կատարել ընդվզել սուլթանի բռնությունների դեմ: Կոզանօղլի-Քյուփելյանը չի ցանկացել լքել Հայրենիքը և պայքարել է մինչ ի մահ, թեև նրան խորհուրդ են տվել գնալ «գյավուրների սարերը»: Բոլոր տարբերակներում այրիացած կինն անիծում է Դերվիշ փաշային, որ կանանց որբևայրի է թողել: Վերոհիշյալ տարածքը հարուստ է նմանատիպ ասերգվող և երգային մասեր պարունակող բալլադ-ասքերով, սակայն «Կոզանօղլի»-ն թե՛ իր թեմատիկ առանցքով, թե՛ պատկերների վերարտադրման մի[illegible]ներով և մոտիվային բովանդակությամբ տարբերվում է մյուսներից: Ժամանակի ընթացքում այն մոռացության է մատնվել կամ գիտակցաբար սղվել ասերգողների երկացանկից՝ տեքստի անթաքույց հակաթուրքական (կամ հակաքրդական)

կողմնորոշման պատճառով:

Երկարատև պրպտումներից հետո այդ հոգեցունց պատմության երաժշտաբանաստեղծական պատառիկները հայտնաբերեցինք Բելա Բարտոկի «Թուրքական ժողովրդական երգեր» ժողովածուի մեջ[13]: Դրանք հինգն են. երգերի ծանոթագրություններում Բարտոկը նշում է, որ բանասացներից չատերը գիտեին այս եղանակը, սակայն չէին հիշում բառերը: Հեղինակի ձայնագրած տեքստերից երկուսում հիշատակվում է Կոզանօղլու դրամատիկ մահը և ողբացող կնոջ անեծքը ուղղված Դերվիշ (Kurt) փաշային, որը պարտադրելիս է եղել տղային սպանել իր հորը[14] (տե՛ս նոտային օրինակները):

Տվյալ պարագայում մեզ հետաքրքրողը ասերգվող հերոսական պատմություններ կամ բալլադային ժանրի կենցաղավարման ավանդույթի հավաստումն է Թուրքահայաստանում: Ավանդույթ, որի պատմական հիմքի տեղաշարժը կործանարար ազդեցություն է թողել գրական բաղադրիչի վրա դժվարացնելով երաժշտական նյութի հայտնաբերման և վերջնական գնահատման խնդիրը: Ակնհայտ է, որ ժողովուրդը հայազգի իշխանի սխրանքների ու ողբերգական մահվան շուրջ պատմություն է հյուսել ու ասերգել հաստատուն երաժշտաբանաստեղծական կաղապարով: Բանավոր ավանդույթի պայմաններում տեքստն աստիճանաբար աղճատվել է, փոփոխվել և այլ խոսքերով գոյատևել թուրքական ժողովրդական ստեղծագործության մեջ:

Ադանայի վիլայեթում հաճախ իրենց ծննդավայրն ու ծագումը չհիշող բանասացներից ձայնագրված այս (և բազում այլ երգերի) պատառիկների գրական-բանաստեղծական և երաժշտաարտահայտչական հատկանիշների ինքնատիպ ոճն ու գեղար-

---

[13] Տե՛ս B.Bartók, Turkish Folk Music from Asia Minor, ed. By B.Suchoff, with an afterword by K.Reinhard, Princeton Univ. Press, 1975, էջ 11-16: Բարտոկի ժողովածուի երգերից չատերի ձայնագրությունները կատարվել են Զիլդիրում (Կարսի նահանգ) հայտնի իր երգարվեստով:

[14] Մյուս տեքստերը թեև լի են խորհրդանշական արտահայտություններով՝ մուկ-ժանդարմ-բամբասանք և այլն, սակայն բացահայտորեն կապված չեն բալլադի մեզ ծանոթ հատվածների բովանդակությանը: Ընդհանուր առմամբ, ըստ Բ.Բարտոկի, երգերի և «ֆոլկլորեմների» բովանդակությունն ու կառուցվածքային առանձնահատկությունները այնքան սյուրռեալիստական են, որ մոտեցում են ժամանակակից բանաստեղծական արվեստին (B.Bartók, նշվ. աշխ., էջ 205): Այս կարևոր դիտողությունն առիթ է տալիս ենթադրել որոշ տեքստերի հեղինակային ծագումը կամ Արևելքի բազմակողմ մշակութային կենտրոններում ձևավորված ժողովրդամասնագիտացված ստեղծագործության տարբեր ճյուղերին հարելու հանգամանքը:

վեստական ավարտվածությունը հարուցել է Բ.Բարտոկի տարակուսանքը: Հաճախ տեքստերի ընդգծված գրական արտահայտություններն ու գործնքային հանկարծաբանական մտածողության սկզբունքները փորձառու փոլկլորագետի և մեծ երաժշտի ականջին անսովոր են թվացել և չեն տեղավորվել Թուրքիայի քաղաքակրթությունից կտրված հեռավոր գյուղերի անգրագետ բանաստեղծների պատկերացումների համակարգում, որոնք չհիշելով, երբեմն էլ չհասկանալով աղավաղված բառերի ծագումն ու իմաստը, փորձում են վերականգնել իրենց նախնիներից լսած երգերը: Սակայն մեզ համար ավելի քան տարակուսելի է, որ Բարտոկը, նշելով և թվելով բոլոր հնարավոր քոչվոր և նստակյաց ցեղերի ու ազգությունների անունները, որոնց հետ թուրքերը չփվել են դարեր շարունակ, գեթ մեկ անգամ չի հիշատակում հայերի անունը: Հնարավոր է, որ դա նաև «լուրջ» խմբագրական աշխատանքի արդյունք է: Ժողովածուն հրատարակվել է թուրքական կառավարության որոշմամբ և կոմպոզիտոր Ադնան Սայգունի հավաքչական աշխատանքներին անմիջական մասնակցությամբ: Ավելացնենք նաև, որ աշխատանքի վերջում Սայգունի և Բարտոկի հարաբերություններն անհայտ պատճառներով խզվել են:

Հիշատակված հատվածների երկու տարբերակները (նոտային օրինակում ներկայացված են միայն առաջին տները) քառատող պարբերություններից բաղկացած կայուն ռիթմամեղեդիական կառույցներ են: Համանչայի նվագակցությամբ կատարվող առաջին օրինակի բոլոր տների սկզբնատողերն ավարտվում են վերջին վանկի ընդգծված երկարացմամբ, որ ամբողջական կառույցի մակարդակում ինքնատիպ հեղինակային կատարողական հնարանքի է նմանվում: Աշուղական արվեստին բնորոշ մեղեդային բարձրակետի ցուցադրումով և ներքընթաց չարժումով ծավալվող մեղեդու հետագիծը օկտավա է ընդգրկում: Առաջին երկու տողի ժամանակավոր հենակետը կվինտան է, երրորդինը՝ տերցիան, չորրորդը բնականոն հանգեցնում է տոնիկային, այն է՝ ընդհանուր գծերով պահպանված է էվիկական երաժշտական լեզվամտածողությանը բնորոշ արխետիպային սխեման: Ի դեպ, *A A B A* ձևը, որ քննարկվող տեքստերում, ինչպես նաև հայկական աշուղական և ժողովրդական երգերում հաճախ նկատվողներից է[15], Բարտոկը համարում է թուրքական ժողովրդական երգաստեղծության առանձնահատուկ չափագիծը, քանի որ այն չի հանդիպում «իրեն ծանոթ մյուս արևելաեվրոպական ժողովուրդների մշակույթնե-

[15] Տե՛ս Գ.Լևոնյան, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944, էջ 50:

րում»[16]:

Սակայն նույնիսկ 8 վանկանի A A B A հանգով ստեղծված բանաստեղծական տեքստերում բառերի և երաժշտության չհնչտերը հաճախ չեն համընկնում, այդ իսկ պատճառով կատարողը յուրաքանչյուր տողի վերջում ավելացնում է եզրափակիչ «յի» վանկը: Մեղեդու տխուր հնչերանգները բնական կամ դորիական մինորի վերին օղակում և դրանց տարբերակային կրկնողություններն ամեն մի տողի սկզբնամասում ողբերգ են հիշեցնում:

Դժվար է վերջնական կարծիք հայտնել տվյալ դրվագների երաժշտաբանաստեղծական կառույցի միասնության կամ չհնչտարական անհամապատասխանության վերաբերյալ՝ առանց պատկերացնելու անցյալ դարի սկզբին Ադանայի վիլայեթում կատարվող այս երգերի ներքին չհնչտադրության, երգային տվյալ ոճին հատուկ և հետագայում մոռացված յուրահատկությունները: Անհմաստ է նաև բացատրել երևույթը՝ առաջնորդվելով թուրքերենի ագգլյուտինատիվ էությամբ (ինչպես անում է Բարտոկը), որը հնարավորություն է ընձեռում փոքր մասնիկների կուտակումների չնորհիվ հասնել բառերի էներգետիկ ուժի մեծացմանն ու երկարաձգմանը[17]: Սրա օգտին կարող էր խոսել նաև թուրքերենի վերջին վանկի չհնչտադրման օրենքը, եթե այն առկա չլիներ նաև հայերենում: Թուրքամետ որևէ փաստարկի առաջնությունը հնարավոր է հերքել տեքստերում հանդիպող անհասկանալի և չթարգմանված, աղավաղված հայերեն բառերի վանկերի ու ինտերպոլյացիաների անբնական առատությամբ: Այս պարագայում կարևորվում է տեքստի ալեգորիկ չերտը ևս. հինավուրց մեղեդու մինորով դուրս հորդող բողոքի և վրդովմունքի ձայնն ու անեծքը՝ ուղղված քուրդ կամ թուրք փաշային.

---

[16] B.Bartok, նշվ. աշխ., էջ 203: Իր տեսակետը Բարտոկը հիմնավորում է՝ հենվելով Ի.Կունոսի թուրքական մանիների հրատարակության վրա, որոնց տեքստերի մեծամասնությունը վերոհիշյալ հանգավորման ձևն ունի: Առայժմ կարող ենք միայն ենթադրել, որ մանիների ուսումնասիրությունը մեզ հետաքրքրող դիտակետից օգտակար կարող է լինել հայ մոնոդիկ երաժշտության ելևէջային-ոճական ոլորտների սահմանները հստակեցնելու խնդրում: Հիշեցնենք, որ այլազգի շրջապատի ազդեցության տակ հինավուրց հայկական սիրային քառյակները սկսել են մանի անվանվել: Հատկանշական է, որ Ավ.Իսահակյանը Ադրադածին նվիրված բանաստեղծությունները վերնագրել է «Ալաչյազի մանիներ»:

[17] Թուրքերենը և ուգրո-ֆիննական լեզուները համարվում են ագգլյուտինատիվ: Եզրը մատնանշում է ածանցյալ բառերի և քերականական ձևերի կազմավորման մի ձոց, որով ածանցները միակցվում են բառերին՝ առանց խաթարելու դրանց հնչողությունը, նպաստելով բանաստեղծության հեշտ հանգավորմանը: Տե՛ս Словарь иностранных слов, М., 1989, с. 14.

Հնարավո՞ր է արդյոք
Որ տղան սպանի իր հորը,
Փաղիշահի (կամ սուլթանի) մարդիկ
Մի՞թե կմնանք աչխարհի տերը...(թարգմանություն մերն է):

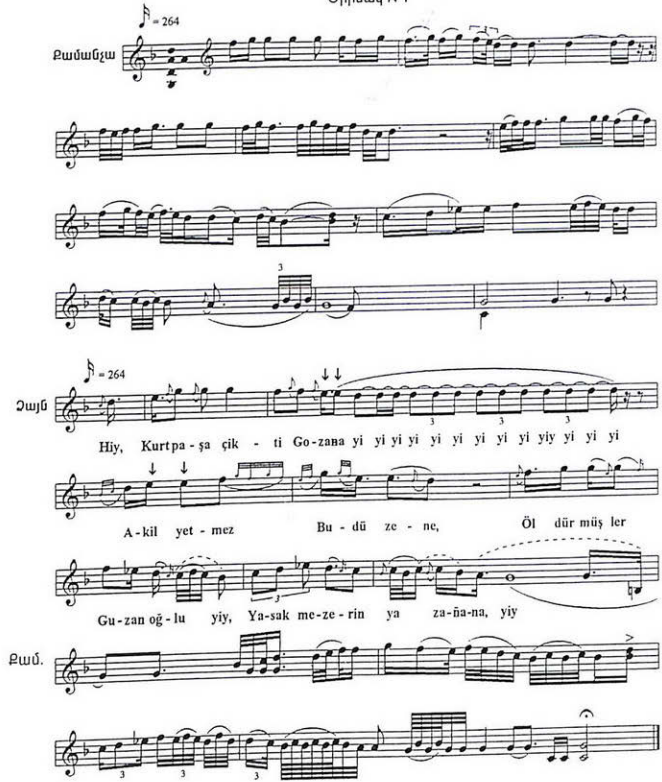
Ընդհանուր ծանոթացումը երգերի որոշակի խմբի ձայնակարգերին (հիմնականում՝ էոլական, դորիական և փռյուգիական), ժանրային ընդգրկման (նանի, Ղարիբի, Լորկե, անձրևաբերության երգեր, ողբերգեր, պարերգեր), ռիթմամեղեդային դարձվածքների հյուսվածքին, ի դերև է հանում դրանց սերտ աղերսները հայ երաժշտության տարբեր սեռերին ու ժանրերին: Իսկ որոշ երգերի տեքստերը, վերնագրերն ու համապատասխան երաժշտահուզական մտահղացումներն առնվազն իրենց համարժեքներն ունեն հայ մոնոդիկ երգարվեստում: Միայն այն փաստը, որ 11 վանկանի տեքստերի գերակչիռ մասի մետրական կառույցը (ըստ Բարտոկի խոստովանության) առանց երաժշտական բաղադրիչի երևակում է 4+4+3 վանկատրոհումը, մինչդեռ մեղեդային արտաբերմամբ այն դառնում է 6+4+1 կամ 6+3+2, կամ էլ մեղեդային տողի կառույցը (melody stanza) հիմնականում ավելի շատ վանկեր է պահանջում, քան գրական տողն է պարունակում, խոսում է երաժշտական բաղադրիչի անկախության կամ ինքնուրույնության մասին: Հավելենք նաև տեքստերի բովանդակության ապակողմնորոշող, երբեմն էկլեկտիկ ու անհեթեթ, խորհրդավոր ու բազմիմաստ լեզուն:

Մեր խորին համոզմամբ Բարտոկի համար հանելուկային և տարօրինակ այս երևույթներն իրենց որոշակի բացատրությունն ունեն հայ երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթում: Եթե բոլոր տարակուսանքներով, անորոշություններով և չբացահայտված խնդիրներով հանդերձ՝ Բարտոկը «Թուրքական երգերը» փորձել է համեմատել հունգարականի հետ, ապա ավելի քան արդյունավետ է այդ երգերի քննարկումը հայկական մոնոդիայի համատեքստում: Ժողովածուի մի ստվար քանակի հետազոտությունը հայ ժողովրդական և ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության լեզվաոճական, ձայնակարգային-ելևէջային և կառուցվածքային հատկանիշների հետ ունեցած ընդհանրության կտրվածքով թույլ է տալիս ընդհուպ առաջադրել դրանց միջև եղած ծագումնաբանական կապի խնդիրները:

Պատմական Հայաստանի տարբեր նահանգների երաժշտապատմողական արվեստի և այդ արվեստի հիմնադիր կրողների ստեղծագործության մասնագիտական քննությունը կարիք ունի անկողմնակալ վերաբերմունքի: Ընդհանուր առմամբ, նորահայտ

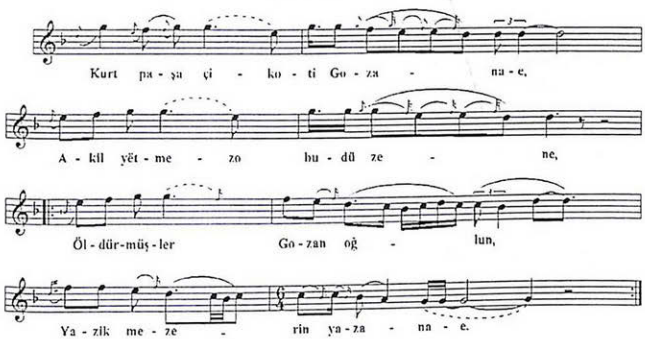
Նյութերը թույլ են տալիս եզրակացնել, որ աշուղական արվեստը խոր արմատներ է ունեցել հիշատակված տարածքում և ամուր թելերով կապված է եղել արևելահայության (ներառյալ Անդրկովկասի տարբեր քաղաքներում ապրող և ստեղծագործող հայ արվեստագետները) երաժշտական ավանդույթների հետ:

Բ. Բարտոկ
Օրինակ N 1



Բ Բարտոկ.

Օրինակ N 2



Ջավեն ԹԱԳԱԿՋԱՆ

ՀԱՅՈՑ ՀՈՌՈՎԵԼՆԵՐԻ ՋԱՅՆԱԿԱՐԳԱՅԻՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔՆԵՐԸ

ՄԻԱՁԱՅՆԱԿԱՐԳ ՇԱՐԱԴԱՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ինչպես ընդհանուր երաժշտագիտության, այնպես էլ երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ մեծապես կարևորվում են կառուցվածքների ձայնակարգային (լադ) հենքի բացահայտումն ու գնահատանքը: Դրա միջոցով հնարավոր է դառնում դասակարգել նմուշների երաժշտական մտածողության ելևէջադարձման ընդհանուր օրինաչափությունները: Խնդրի հանգամանալից ուսումնասիրության ճանապարհին անհրաժեշտ է ճշտել ձայնակարգերի անվանումները, գրանցման ձևը կառուցվածքներում, յուրաքանչյուր հնչյունի դերն ու մյուսների հետ ունեցած փոխառնչությունը:

Հայ երաժշտագիտության մեջ ձայնակարգային տեսությունն ածանցվել է հոգևոր երաժշտության ութ ձայների համակարգից, որն իր հիմքային կառուցվածքներում համանման է Արևելքի և Արևմուտքի վաղ միջնադարյան մշակույթում տարածում գտած ձայնային տեսությանը: Ժամանակի ընթացքում (5-17դդ.) այն թե՛ գրանցման կարգի և թե՛ խազ-նիշերի բովանդակության իմաստով վերափոխվել ու հարստացվել է: Հայ եկեղեցական ու ժողովրդական երաժշտության մեղեդային հարստությունների հիմքի՝ ութձայնի տեսության սկզբունքները, ճշգրտվել ու մեկնաբանվել են 19-րդ դարի 70-ականներին Ն.Թաշչյանի աշխատասիրած «Հայոց եկեղեցական ձայնագրության դասագրքում»[1]: Հիմնվելով հայ եկեղեցական ու ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրության իր հարուստ փորձի վրա՝ Կոմիտասն առաջինն էր, որ նկատեց վերջիններիս երաժշտության հենքային կառուցի՝ հնչյունաշարի գոյացման քառյակների շղթայման կարգը[2]: Հետագայում Ք.Մ.Կուշնարյանը, հիմք ընդունելով կոմիտասյան քառյակների շղթայման դրույթը, շարադրեց իր կողմից համակարգված ձայնակարգային տեսությունը[3]: Ըստ աշխատության՝ հայկական երաժշտարվեստի ձայնակարգերի համար հեղի-

---

[1] Ալ.Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 343, 344:

[2] Կոմիտաս, Հայ յեկեղեցական յերաժշտություն, Sammelbande der internationalen Muzikgezellschaft, Berlin, 1899, p. 54-64, տե՛ս նաև՝ Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 153-164:

[3] К.Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 312-601:

նակի ընդունած բնական հնչյունաշարը որոշ ձայնակարգերի կառույցներին, ինչպես հնգալար (պենտախորդ) հիմնառանցքով էոլական-դորիականինը, չի համապատասխանում: Վերջիններս դրքում ներկայացվում են որպես բացառություններ: Բացի այս, կուշնարյանական տեսության մեջ բնական հնչյունաշարից բխող ձայնակարգերի մեծ մասի անվանումները բազմանշանակ են և չփոթմունք ու հարցականներ են առաջացնում: Խնդրին մասնավորապես անդրադարձել է Մ.Ա.Բրուտյանը, որը, հիմնվելով Ռ.Կուշնարյանի վերը նշված ձայնակարգային տեսության վրա, մի շարք հարցերում սեփական մոտեցում է դրսևորել[4]: Այն հիմնականում վերաբերում է ձայնակարգերի չփոթմունք առաջացնող անվանակարգերի եղրաքանութ յանը: Այսպես՝ Ռ.Կուշնարյանը «Լոկրիական հիմնաձայնով ձայնակարգեր» խորագիրը բխեցրել է առանցքային համարվող բնական հնչյունաշարի լոկրիական աստիճաններից, սակայն լոկրիականից բացի, խմբավորել է առաջնային նշանակություն ունեցող եռալար ու քառալար հիմնառանցքով փռյուգիական ձայնակարգերը ևս, որոնք այս կարգի մեջ մեծ մաս են կազմում[5]: Թե՛ լոկրիական և թե՛ փռյուգիական որոշիչների դեպքում հիմնաձայն-ղիմող ձայն հիմնառանցքի կառույցը փռյուգիականն է, որը վերը նշված խորագրի մեջ արտացոլում չի ստացել: Մ.Բրուտյանը, փռյուգիականն ու նույնի 5-րդ ցած աստիճանով տարբերակը, այն է՝ լոկրիական ձայնակարգերը միավորելով, «երեք փռյուգիական քառալարերի (տետրախորդներ) շղթայումից» առաջացած կառույցն անվանել է հիպոփռյուգիական-լոկրիական դեկախորդ (տասնահնչյուն): Վերջինս առավել ճշգրիտ ու ամբողջական է ներկայացնում վերը նշված մեկը մյուսին լրացնող ձայնակարգերը: Այս պարագայում էլ դասագրքում ընդգրկված օրինակները մասնակի են արտացոլում հիպոփռյուգիական-լոկրիական դեկախորդ եղրի բովանդակութ յունը: Դրանց մի զգալի մասը երկակի անվանման՝ փռյուգիական-լոկրիական, անհրաժեշտութ յունը չունի, քանի որ բերված նմուշներից[6] ցած 5-րդ լոկրիական աստիճանը կիրառված

---

[4] Մ.Բրուտյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործութ յուն, Երևան, 1971, էջ 16-58:

[5] К.Кушнарев, указ. соч., с. 420-435.

[6] Մ.Բրուտյան, էջ 31-33, թիվ 32, 34, 36, 37 օրինակները:

Ռ.Կուշնարյանի աշխատութ յան մեջ այս նույն ձայնակարգը լուսաբանող 15 նմուշներից (էջ 421-435, թիվ 124-138) 4-ում է կիրառված փռյուգիական կամ լոկրիական 5-րդ աստիճանը:

Ներկա աշխատութ յան մեջ այս ձայնակարգում չարադրված բազմաթիվ օրինակների քննութ յան արդյունքում ևս ցած 5-րդ՝ լոկրիական աստիճանը սակավ

է միայն մեկ օրինակում: Ասվածից պարզ է դառնում, որ ձայնակարգի հիպոփոյգիական-լոկրիական դեկախորդ անունը կարող է վերաբերել այն սակավաթիվ օրինակներին, որոնցում առկա է 5-րդ ցած՝ լոկրիական աստիճանը: Որպես փոյգիական ձայնակարգի իրական դրության արտացոլում Մ.Բրուտյանը խորհրդի կարգով դասագրքի տողատակում նշել է. «...օրինակը, որը չի ընդգրկում ձայնակարգի լոկրիական կվինտան, պարզության համար կարելի է օգտագործել որպես տերցիային հիմք ունեցող փոյգիական մինոր»[7]: Այս ձայնակարգում փոյգիական եզրն առաջին հերթին արտացոլում է հիմնաձայն-դիմող ձայն եռալար (տրիխորդ) կամ քառալար (տետրախորդ) հիմքը, որն էլ կառույցի որոշիչներից առաջնայինն է: Ասվածից պարզ է դառնում, որ այն նմուշներում, որտեղ 5-րդ աստիճանն ընդգրկված չէ կամ ընդգրկված է իր փոյգիական տարբերակով, հարկ է նշել որպես փոյգիական ձայնակարգ, իսկ այն նմուշները, որտեղ առկա է 5-րդ լոկրիական աստիճանը՝ փոյգիական-լոկրիական:

Չնայած Մ.Բրուտյանի կողմից առաջարկվող հիպոփոյգիական-լոկրիական դեկախորդ բնորոշումը, որպես կառույցի առավել ամբողջական արտահայտություն, մեր կողմից ընդունելի է, սակայն որպես եզր այն մանրամասնեցված է և պարզեցման կարիք ունի: Եթե նկատի ունենանք, որ հայ ավանդական երաժշտության ձայնակարգերն, առանց բացառության, ոչ օկտավային կառույցի հիպոձայնակարգեր են (ընդգրկում են հիմնաձայնից ցած՝ հիմնաձայն ձգտող 1-3 և ավելի հնչյուններ), ապա եզրի այդ բաղադրիչը կարելի է սղել և կիրառել միայն խիստ անհրաժեշտության դեպքում: Սղել կարելի է նաև եզրի դեկախորդ բաղադրիչը: Այն, ձայնակարգի հնչյունածավալի ցուցանիշը լինելով, իր կարգի մեջ հաստատուն չէ և կարող է բաղկացած լինել երեքից մինչև տաս և ավելի հնչյուններից: Երաժշտական ստեղծագործությունների վերլուծության կամ տիպաբանության ժամանակ հնչյունածավալ ցուցանիշն օգտագործվում է որպես այս կամ այն տիպը բնորոշող հատկություն: Այսու, նմուշների ձայնակարգերի ընդհանրական կերպը նշելիս դեկախորդ որոշիչն ավելորդ պետք է նկատել:

Վերջնական արդյունքում կունենանք ձայնակարգի անվանման պարզեցված՝ փոյգիական եռալար՝ հապավումով Փ3 (եռա-վեցալար՝ Փ3/6, եռա-յոթալար՝ Փ3/7), փոյգիական քառալար՝

է հանդիպում:

[7] Մ.Բրուտյան, էջ 32, թիվ 1 տողատակ:

Փ4, կամ դրանց փոյուգիական-լոկրիական՝ Փ/լ3, Փ/լ4 սակավ հանդիպող տարբերակները:

Էոլական հիմնաձայնով ձայնակարգեր բաժինը Ռ.Կուշնարյանը վերնագրել է նախորդի սկզբունքով՝ դրանք ածանցելով բնական հնչյունաշարի էոլական հնչյուններից: Ինչպես նախորդում, այստեղ էլ ձայնակարգերի հիմնաձայն-դիմող ձայն հիմնառանցքը դորիական եռալար, քառալար կամ հնգալար է կազմում, և նրանցով դրսևորված միայն որոշ նմուշներում է կիրառվում ձայնակարգերի 6-րդ էոլական աստիճանը: Պատահական չէ, որ Ռ.Կուշնարյանի աշխատության այս բաժնում բերված 39 օրինակից 27-ում բացակայում է էոլական ձայնակարգերի բնորոշ հատկանիշը՝ 6-րդ կամ 06-րդ աստիճանը, 5-ում՝ թիվ 159, 162, 163, 164, 167, այն դորիական է, թիվ 159ա և 171-ում՝ փոփոխական՝ դորիական-էոլական և միայն թիվ 150,166, 168, 169, 170-ում՝ էոլական[8]:

Ի տարբերություն Ռ.Կուշնարյանի՝ Մ.Բրուտյանն այս խմբի ձայնակարգերը ներկայացրել է երկու՝ *Էոլական մինորներ և Դորիական մինոր խորագրերի ներքո:* Նկատենք, որ մինոր (ինչպես և մաժոր) եզրը, որպես ընդհանրական հասկացություն, դասական երաժշտությանը հատուկ ուրնահնչյուն ձայնակարգերի հիմնական բնորոշիչներից է, և ինչպես Կոմիտասն է գրել. «Ձուր ջանք կլիներ, եթե եվրոպական majeur, mineur կամ dur, moll ձևերին համապատասխանող ելևէջներ որոնենք մեր երաժշտության մեջ էլ. չենք գտնի, որովհետև չկան»[9]:

Որպես էոլական և դորիական մինորների դրսևորում՝ Մ.Բրուտյանն առաջարկում է հիպոդորիական-էոլական դեկախորդ եզրը, որտեղ էոլական բաղադրիչը ենթադրում է ձայնակարգում էոլական 6-րդ կամ 06-րդ աստիճանների առկայություն: Սակայն, այստեղ էլ, բերված 13 օրինակներից միայն մեկը՝ թիվ 54-ն է պարունակում էոլական 6-րդ աստիճանը: Թիվ 45 և 48-ում առկա է դորիական 06-րդ աստիճանը, իսկ թիվ 55-ում 6-րդ աստիճանը փոփոխական՝ դորիական-էոլական է: Մնացած 9 օրինակներում 6-րդ կամ 06-րդ աստիճանների չգոյության բերումով ձայնակարգի էոլական լինելը մնում է առկախ[10]: Ըստ մեր որդեգրած սկզբունքի՝ Մ.Բրուտյանի առաջարկած անվանումից, ինչպես փոյուգիական ձայնակարգերի պարագայում էր, հարկ է

[8] К.Кушнарев, указ. соч., с. 435-495.

[9] Կոմիտաս, Երգեցողություն. ս.Պատարագի, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 139:

[10] Մ.Բրուտյան, էջ 34-39:

սղել հիպո և դեկախորդ բաղադրիչները:

Կարևորելով ձայնակարգերի հիմնառանցքի դորիական եռալար, քառալար կամ հնգալար կառույցները՝ դորիական համակարգում կունենանք դորիական եռալար-Դ3, դորիական քառալար-Դ4 և դորիական հնգալար-Դ5 կառույցները: 6-րդ, 06-րդ էոլական, կամ փոփոխական՝ 6-րդ, 06-րդ դորիական-էոլական աստիճանների առկայության պարագայում, որպես տարբերակ, դորիականին կհավելվի էոլական բաղադրիչը՝ Դ/Է3, Դ/Է4, Դ/Է5[11]:

Ք.Կուշնարյանի ձայնակարգերի առաջին՝ հիմնական շրջանի երրորդ խումբը *Մաժոր ձայնակարգեր* խորագիրն ունի: Ինչպես նշեցինք, մաժորն իր արմատական հասկացության մեջ համմանման է մինորին և հարիր է դասական երաժշտությանը: Հավանաբար, Ք.Կուշնարյանն այստեղ այն կիրառել է որպես գունեղանգ մի ընդհանուր հասկացություն, որն այս խմբի ձայնակարգերի կառուցվածքային արմատական հատկանիշները չի բնորոշում:

Մ.Բրուտյանը դասագրքում փոքր-ինչ պարզեցրել, նաև տիպական երանգ մտցնելով՝ ձայնակարգերի կուշնարյանական անվանը հավելել է *իոնական-միքսոլիդիական մաժորներ* եռադեմ որոշիչը: Կիրառված մաժորները բաղադրիչը, իոնական-միքսոլիդիականի կրկնությունը լինելով, ավելորդ է: Նկատի առնելով ձայնակարգերի հիմնառանցքը Մ.Բրուտյանի առաջարկած անվանումից հարկ ենք համարում թողնել միայն *իոնական* բնորոշումը: *Միքսոլիդիական* բաղադրիչը, որը կապված է ձայնակարգի 7-րդ աստիճանի հետ, մեր երգարվեստում սակավ հանդիպելով, չի կարող հանդես գալ հիմնական բնորոշիչների շարքում: Այն, ինչպես նույն կարգն ունեցող լիդիական որոշիչը, որպես երկրորդական հատկանիշ, ձայնակարգերի անվանակարգում պետք է մասնակի նշում ունենա:

Իոնական ձայնակարգերի հիմնառանցքը կարևորելով՝ մեր անվանակարգում կունենանք հիպոիոնական-Հիպոի-, *իոնական եռալար-Ի3*, *եռալար անհեմիոն-Ի3անհեմ*, *եռա-հնգալար-Ի3/5* և

---

[11] Մեր որդեգրած սկզբունքի մեջ բոլ էոլեյան պահպանվում են Ք.Կուշնարյանի կամ Մ.Բրուտյանի կիրառած ձայնակարգերի հիմնառանցք, հիմնաձայն, դիմող ձայն, հիմնաձայնի և դիմող ձայնի ոլորների հչյունակարգեր եղերն ու դրանց իմաստային ըմբռնումները: Իսկ ձայնակարգերի անվանումներն ու դրանց գրաֆիկ պատկերումը, որ մեր կողմից չտկվում, հստակեցվում ու դրանց գրաֆիկ պատկերումը, որ մեր կողմից չտկվում, հստակեցվում ու պարզեցվում է, նպատակամղված է հոդվածների երբեմն բարդ, բազմաձայնակարգ կառույցների վերլուծությունն ու ուսումնասիրությունը դյուրացնելուն:

Ի3/05, *իոնական քառալար-Ի4, իոնական հնգալար-Ի5 և դրանց իոնական-միքսոլիդիական-Ի/մ, նաև իոնական-լիդիական-Ի/լ ենթատեսակները:*

Ք.Կուշնարյանի ձայնակարգերի առաջին չրջանի վերջին խմբի երկակի ձայնակարգեր (Двойственные лады) *անվանումը*[12] *բխում է հիմնաձայնից վեր մեծ՝ մաժոր եռյակի և հիմնաձայնից վեր փոքր՝ փոյուգիական մինոր երկյակի համատեղումից առաջացած կառույցից: Այլ կերպ ասած՝ երկակի եզրը եվրոպական դասական երաժշտության բնորոշումներից բխող դրսևորում է և ձայնակարգերի, դասական ըմբռնմամբ գունեղանգը նշելով՝ չի արտացոլում կառուցվածքային առանձնահատկությունը:*

Մ.Բրուտյանը, ձայնակարգերի հիմնառանցքի քառալարի (տետրախորդի) տեսակը նկատի ունենալով, վերտառել է Հարմոնիկ լադեր[13]*: Վերջինս ուղղակիորեն կապվում է միջնադարյան տետրախորդային տեսության հետ և, ըստ էության, համընկնում է մեր չափորոշիչներին: Այս հիմքով, ըստ հիմնառանցքի մեծության, հարմոնիկ ձայնակարգերն ունենում են քառալար՝ չ4 և հնգալար՝ չ5 կառույցներ*[14]*:*

Այսպիսով, մինչ այժմ ձայնակարգերի և նրանց ենթակառույցների, երբեմն խճողված բազմազանություն ներկայացնող անվանակարգերը, համաձայն մեր որդեգրած չափորոշիչների, հետևյալ դասակարգումը կունենան.

1. Փոյուգիական եռալար՝ Փ3, եռա-վեցալար՝ Փ3/6, եռա-յոթալար՝ Փ3/7, քառալար՝ Փ4 ձայնակարգերն իրենց փոյուգիական-լոկրիական՝ Փ/լ տարբերակներով.

2. Դորիական եռալար՝ Դ3, քառալար՝ Դ4, հնգալար՝ Դ5 ձայնակարգերն իրենց դորիական-էոլական՝ Դ/է տարբերակներով.

3. Իոնական եռալար՝ Ի3, եռալար անհեմիտոն՝ Ի3-անհեմ.,

---

[12] К.Кушнарев, указ. соч., с. 519:

[13] Մ.Բրուտյան, էջ 44:

[14] Հիմնառանցքից բացի, հայոց ավանդական երաժշտարվեստում հարմոնիկ քառալարը հաճախ հանդիպում է ձայնակարգերի առանցքային կառույցներից դուրս (վեր կամ վար ձայնաստիճանների խրոմատիկ ձևափոխումների հետևանքով առաջացած մեծագույն երկյակ պարունակող հարմոնիկ քառալարով կառույցները, որոնք անփոփոխ են չալաղրանքի ողջ ընթացքում, Ք.Կուշնարյանը դիտել է որպես երկրորդ կամ երրորդ խմբի ձայնակարգերի (круг ладов) դրսևորում կամ հիմնական ձայնակարգերից ածանցված տարբերակ(К.Кушнарев, с. 535-548): Հոռովելների պարագայում այդօրինակ ձայնակարգային տարատեսակներն առատ են և հանդիպում են հատկապես բազմաձայնակարգ կառույցներում:

եռա-հնգալար՝ Ի3/5, *քառալար՝* Ի4, *հնգալար՝* Ի5 *ձայնակարգերն իրենց իոնական-միքսոլիդիական՝* Ի/մ *և իոնական-լիդիական՝* Ի/լ *տարբերակներով:*

4. Հարմոնիկ քառալար՝ Հ4, *հնգալար՝* Հ5 *ձայնակարգեր:*

ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐ ԱՌԱՋԱՐԿՎՈՂ ՆՇԱՆԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Հայ ավանդական երաժշտության հրատարակված նմուշների նոտային գրառումներն առ այսօր ընթացել են երկու ճանապարհով: Կոմիտասը, Արշակ Բրուտյանը, հատկապես Կոմիտասի սաներից Միհրան Թումաճանը, մասամբ՝ Սպիրիդոն Մելիքյանը («Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» երկհատորյակում ընդգրկված նմուշների մի զգալի մասը) և Հակոբ Հարությունյանը («Մանյակ» ժողովածուի պարունակած նմուշների կեսից ավելին) նախընտրել են գրանցումները կատարել Կոմիտասի հետագծած <u>հիմնական հնչյունաշարի</u> համակարգում, որտեղ նմուշների տոնայնական, մասամբ՝ ռեգիստորային իրական հնչումը չի գրանցվել, փոխարենը նմուշները շարադրվել են մեկ, երբեմն էլ երկու տոնայնություններում: Միքսոլիդիական՝ g, a, h, <u>c1</u>, d1, e1, <u>f1</u>, g1, a1, <u>b1</u>, c2, d2, <u>es2</u>, f2, g2, <u>as2</u>, հնչյունաշարի պարագայում փոյուգիական, փոյուգիական-լոկրիական ձայնակարգ ունեցող նմուշները գրի են առնվել e 1, կամ a 1, դորիական, դորիական-էոլական ձայնակարգ ունեցողները՝ d1, g1, իոնական, իոնական-միքսոլիդիական կամ իոնական-լիդիական ձայնակարգ ունեցողները՝ f1, b1 (հազվադեպ c1), հարմոնիկ ձայնակարգերովը՝ a1 հիմնաձայներով[15]: Սկսած Սպ.Մելիքյանից («Վանա ժողովրդական երգեր», «Շիրակի երգեր» և այլն)՝ նմուշների գրառումն ընթացել է փոլկլորի գրառման միջազգային չափանիշներով՝ տոնայնական և ռեգիստորային իրական հնչումին համապատասխան[16]: Նյութի ձայնակարգային վերլու-

---

[15] Մ.Թումաճանի «Հայրենի երգ ու բան» քառահատոր ժողովածուում նոտային գրառումները կատարվել են a, h, cis1, d1, e1, fis1, g1, a1, h1, c2, d2, e2, f2, g2, a2, b2՝ միքսոլիդիական բնական հնչյունաշարի հիմքով: Ձայնակարգերը գրի են առնվել նախորդ կարգի համեմատ մեկ տոն վեր:

[16] «Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր» համահավաք ժողովածուն կազմելիս հրապարակի վրա եղած նմուշները թողել ենք անփոփոխ՝ բնագրերի նոտային գրաֆիկ պատկերմամբ: Այսու, դրանց մեծ մասը, այդ թվում և Կոմիտասի գրառումները (28 նմուշ), չարադրված են բնական հնչյունաշարի համակարգում: Արվեստի ինստիտուտի ձայնագրարանի ձայներիզային ձայնագրություններից վերծանված անտիպ նմուշները նոտագրվել են իրական տոնայնական և *ռեգիստորային* հնչողությամբ:

ծուլթյան համեմատական ուսումնասիրությունն կատարելիս անհրաժեշտ էր գտնել գրանցման համակարգ, որի միջոցով հնարավոր կլիներ գրառել հոռովվելների թե՛ պարզ-միաձայնակարգ ու երկձայնակարգ և թե՛ բարդ-բազմաձայնակարգ չարադասությունները[17]*: Այս խնդիրը լուծելու նպատակով ձայնակարգերի նշանային համակարգի ընտրությանն հարցում հիմնվել ենք Կ.Խուդաբաշյանի ստեղծած «Մոդուլների համակարգի»* (Система модулей) *տեսության վրա*[18]*: Դրանում կարևորել ենք ձայնակարգերի տրամաբանական դիֆերենցում ստացած՝*

1. Քանակական ցուցիչներից՝

- *Ձայնաշարի ձայնամիջոցային (ինտերվալ) կազմը.*
- *Հնչյունների միջև ձայնամիջոցային հեռավորությունները.*
- *Ձայնաշարի ձայնաստիճանների քանակը.*
- *Հնչյունաշարի ծայրի աստիճանների միջև ձայնամիջոցի մեծությունը* (амбитус).
- *Ձայնակարգի հիմնառանցքը* (Остов)

2. Որակական ցուցիչներից՝

- *Կայուն աստիճանը (հիմնաձայնը).*
- *Համեմատական կայուն աստիճանը (դիմող ձայնը կամ ձայները).*
- *Անկայուն աստիճանները (միջնահնչյուններ, հիմնաձայնի ու դիմող ձայնի ոլորտի հնչյուններ)*
- *Ըստ բարձրության ձայնաստիճանների տարբերակումը:*

Համակարգի չրջանակ (Рамка) *քանակական հատկանիշը, նաև որակական հատկանիշներից սկզբնահնչյուն, վերջնահնչյուն և զարդահնչյուն* (опевающий звук) *որակումները երկրորդային համարելով՝ աշխատության մեջ չենք կիրառել կառույցնե-*

---

[17] Վերլուծությունն ընթացել է Կոմիտասի, Քր.Կուչնարյանի, Վ.Հոլովակու, Կ.Խուդաբաշյանի և այլոց կողմից կիրառվող ամբողջական կառույցի բաղադրիչների փոխհարաբերումներից ձայնակարգային կերտվածքը դուրս բերելու ճանապարհով: Նշված սկզբունքն օգնել է խուսափել հնարավոր անճշտություններից, հստակ գրանցել և արժևորել յուրաքանչյուր բաղադրիչ-օղակը (звено)՝ իր բոլոր հատկանշական կողմերով այլ կառույցների հետ ունեցած փոխհարաբերության մեջ: Այսու, հնարավոր է եղել ամբողջությունը ճշտիվ տողատել, ապա և ավարտուն մխոք արտահայտող մասերի տրոհել:

[18] К.Худабашян. Система модулей и ее использование в описании ладовой структуры народной песни. Традиции и современность. Ереван, 1996, с. 127-140.

ըի գերհագեցած պատկերագրումից խուսափելու՝ պարզեցնելու, ձայնակարգերի համեմատական վերլուծությունը դյուրացնելու նպատակով:

Ձայնակարգերի նշանային համակարգի մեջ ձայնածավալներն ավելի ցայտուն ու դիտարկելի դարձնելու նպատակով Կ.Խուդաբաշյանն 8-նյակի (օկտավա) սահմաններում առաջարկել է երկրաչափական նշանների համակարգ[19]: Նկատի ունենալով ձայնածավալների, նույն թվային արժեքի դեպքում որակական տարբեր դրսևորումները[20] հրաժարվել ենք առաջարկվող նշանային համակարգից՝ փոխարինելով այն ավելի պարզ ու ճշգրիտ կառույցներով: Լիովին ընդունելով նմուշների ձայնակարգերի ըստ օղակների վերլուծության խուդաբաշյանական մոդուլային համակարգման սկզբունքը որոշ փոփոխություններով այն կիրառել ենք հոռովելների բազմաձայնակարգ կառույցները գրառելիս: Միաձայնակարգերի պարագայում, ավելորդ ծանրաբեռնվածությունից խուսափելով, դրանք ներկայացրել ենք Կ.Խուդաբաշյանի աշխատության «Ադյուսակ 4»-ում (էջ 136)՝ բերված մոդուլների միաձայնական հանրագումարը ներկայացնող՝ z,= 21223 բանաձևային գրառմանը համարժեք:

ՆԵՐԿԱ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ԿԻՐԱՌՎՈՂ ՆՇԱՆԱԳԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

1. Ձայնակարգի հնչյուններն իրենց քանակի չափով նշանակվել են շեղագծերով (8 հնչյունի դեպքում կունենանք 8 շեղագիծ (/ / / / / / / /).

2. Ձայնակարգի հիմնահնչյունն արտահայտված «Հ» հապավումով՝ փոխարինում է հնչյունաշարի համապատասխան շեղագիծը (/ / Հ / / / /).

3. Ձայնակարգի դիմող ձայնը կամ ձայները արտահայտված Դ հապավումով՝ փոխարինում են հնչյունաշարի համապատասխան շեղագծերը (/ / Հ / Դ / Դ /).

4. Ձայնակարգի ձայնաստիճանների միջև ձայնամիջոցների թվային արժևորման կարգը համանման է Կ.Խուդաբաշյանի կողմից վերը նշված աշխատության մեջ կիրառված Լենդվաիի կիսատոնների քանակով հաշվարկելու համակարգին[21] (հոնական եռա-

---

19 Եռահնչյուն ծավալը պատկերվում է անկյունաձև գծով, քառահնչյունը՝ ուղիղ, հնգահնչյունը՝ վեր ուղղված կորագծով և այլն:

20 Օրինակ՝ քառյակը (кварта) կարող է լինել պարզ (чистая), մեծագույն (увеличенная) կամ փոքրագույն (уменьшенная) և այլն:

21 1/2 տոնը =1-ի, 1 տոնը = 2-ի, 1 և 1/2 տոնը = 3-ի և այլն:

հնգալար՝ Ի3/5 ձայնակարգի օրինակ՝ / 2 / 1 Հ 2 / 2 Դ 2 / 1 Դ 2 /).

5. Ձայնակարգի հիմնաձայն-դիմող ձայն հիմնառանցքն ամբողջությամբ ցայտուն դարձնելու նպատակով ընդգծել ենք հոծ տառատեսակով (/ 2 / 1 Հ 2 / 2 Դ 1 / 2 Դ 2 /).

6. Ձայնամիջոցների թվերին համապատասխանեցրել ենք չեղագծերի միջև տարածությունը (/ 1 / 2 / 3 / 4 / և այլն): Այս կերպ ձայնակարգերի առանձին գրանցման ենթակա ձայնաստիճանների փոխակերպումները, նաև չարունակական կապի մեջ գտնվող երկու և ավելի ձայնակարգերի հորիզոնական գրանցմամբ ուղղահայաց հարաբերումը դառնում է տեսանելի ու դյուրըմբռնելի:

7. Ձայնակարգերի հիմնական աստիճանների հպանցիկ՝ գրեթե աննշան հնչյունափոխությունները և հնչյունազարդերը ձայնամիջոցի թվային դրսևորմամբ (1 կամ 2)՝ դրվում են փակագծերում (/ 2 /1 Հ(1) 2 / 2 Դ 1 / 2 Դ(1) 2 /).

8. Սքեմատիկ պատկերին կից ներկայացվում է կառույցների սղագիրը: Օրինակ՝ պարզ 8-նյակ հնչյունածավալ ունեցող իոնական եռա-հնգալարը նշվում է՝ Ի3/5 ՋՄ = 12 կտ (պարզ 8):

Համահավաքի ամենատարբեր ծավալներում (1-ից մինչև 22-ը պարբերություն) չարադրված 140 հոռովելների ձայնակարգային ուսումնասիրությունը կատարվել է ըստ բարդության աստիճանի՝ տրոհելով միաձայնակարգ (46.76%՝ 65 նմուշ), երկձայնակարգ (32.37%՝ 43 նմուշ) և բազմաձայնակարգ (20.87%՝ 32 նմուշ) կառույցների:

ՊԱՐԶ ԿԱՄ ՄԻԱՁԱՅՆԱԿԱՐԳ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔՆԵՐ

Հոռովելների միաձայնակարգ, պարզ կառույցները հարմար ենք նկատել քննության առնել ըստ ձայնակարգերի տեսակների: Հայգմ՝ 65 նմուշների 24.6 %-ը չարադրված են փռյուգիական, 32.3 %-ը՝ դորիական, 12.3 %-ը իոնական, 30.76 %-ը՝ հարմոնիկ ձայնակարգերում:

Փռյուգիական ձայնակարգում չարադրված կառույցների համապատկերն է.

1.				Հ 1 /	2	Դ	2	/	ՋՄ = 5 կտ (պարզ 4)
2. / 1 /		4		Հ 1 /	2	Դ			ՋՄ = 8 կտ (փ 6)
3. /		4		Հ 1 /	2	Դ	2	/	ՋՄ = 9 կտ (մ 6)
4. / 1 /	3		/ 1	Հ 1 /	2	Դ	2	/	ՋՄ = 10 կտ (փ 7)
5 /		4		Հ 1 /	2	Դ	2	/	ՋՄ = 9 կտ (մ 6)
6.			/ 1	Հ 1 /	2	Դ	2	/ 1 /	ՋՄ = 7 կտ (փքց 6)

7.				/ 1	Հ 1 /	2	Դ	2	/ 1 /						ՁՄ = 7 կտ (փքց 6)
8.		/ 1 /	2	Հ 1 /	2	Դ	2	/							ՁՄ = 8 կտ (փ 6)
9.				/ 1	Հ 1 /	2	Դ(1)2	/							ՁՄ = 6 կտ (փքց 5)
10.					Հ 1 /	2	Դ	2	/						ՁՄ = 5 կտ պարզ 4)
11.					Հ 1 /	2	Դ	2	/ 1 /						ՁՄ = 6 կտ (փքց 5)
12.					Հ 1 /	2	Դ 1	/							ՁՄ = 4 կտ (փքց 4)
13.					Հ 1 /	2	Դ 1	/	2	/					ՁՄ = 6 կտ (փքց 5)
14.					Հ 1 /	2	Դ	2	/ 1 /						ՁՄ = 6 կտ (փքց 5)
15.					Հ 1 /	2	Դ								ՁՄ = 3 կտ (փ 3)
16.	/	2	/ 1	Հ 1 /	2	Դ									ՁՄ = 6 կտ (փքց 5)

Բերվածից երևում է, որ միաձայնակարգ կառույցներում Փ4 ձայնակարգում նմուշներ չեն գրանցվել:

Եռալար հիմնառանցք ունեցող 16 նմուշներից միայն թիվ 15-ում հնչյունածավալը հիմնառանցքն (Հ-Դ) ընդգրկող փոքր եռյակից չի անցնում: Առավելագույն հնչյունածավալը 10 կիսատոն կամ փոքր յոթնյակ, ընդգրկված է նուլնպես մեկ նմուշում (թիվ 4): Միջին հնչյունածավալը, որ տատանվում է 5-8 կիսատոների՝ պարզ քառյակից մինչև մեծ վեցյակի սահմաններում, զգալի մաս է կազմում (ամբողջի 62,4 %-ը):

Ձայնակարգի բնորոշ հատկանիշներից է 4-րդ աստիճանի առկայությունը: Այն ընդգրկող 13 օրինակից 10-ում (թիվ 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 14) բնական է, երկուսում (թիվ 12,13)՝ իջեցված (ալտերացված), մեկում (թիվ 9)՝ փոփոխական (և՛ բնական, և՛ իջեցված-ալտերացված):

Փ3 ձայնակարգում առանձնանում է 1 հիմնական տիպային բանաձև, որն ունի երկու տարբերակ: Հիմնական տիպային բանաձևն ընդգրկում է ամբողջի 37.5 %-ը (թիվ 1, 8, 9, 10, 15, 16):

/(1) 2 /(2)1 Հ 1 / 2 Դ 2 /:

Բնորոշվում է հիմնաճայնի ոլորտի 06 և 07 աստիճանների հարաբերակցության երկակի՝ ձայնամիջոցային (/(1) 2 /(2)1 Հ) դրսևորումներով, որը նշված ձայնոլորտում առաջ է բերում իոնական, երբեմն՝ դորիական երանգավորում:

Ա 1 տարբերակը բնորոշվում է 5-րդ ցած՝ լոկրիական աստիճանով. (թիվ 6, 7, 11, 12, 13, 14) և ընդգրկում է ամբողջի 37.5%-ը:

/ 1 / 2 Հ 1 / 2 Դ 2 / 1 /

Այս տարբերակի կրճատ գրառման համար կիրառել ենք երկակի Փ/Լ3 (փոյուգիական/լոկրիական) գրառման ձևը: Որպես երկրորդային հատկանիշ՝ տարբերակում, երբեմն (թիվ 12, 13) 5-րդ ցածրից բացի, կիրառվում է 4-րդ ցածր աստիճանը, որը պետք

է նշել փակագծերում՝ Փ/Լ 3 (-4) կարգով:

Ա. 2 տարբերակը, որ ամբողջի 25%-ն է կազմում (թիվ 2, 3, 4, 5), բնորոշվում է հիմնաճայնի ոլորտի հարմոնիկ քառալար կառույցով՝

/1 / 3 /1Հ1 / 2 Դ 2 /,

որն իր ամբողջության մեջ դրսևորվել է միայն թիվ 4-ում[22]: Մյուս 3 օրինակներում այն թերի է. կիրառում չի գտել ճայնակարգի 07 աստիճանը: Թերի՝ 1 / 4 Հ կառույցը Ա. 2 տարբերակի հաճախ կիրառվող հատկանիշներից է:

Ներկայացվող դորիական հիմնառանցքով միաճայնակարգ նմուշների համապատկերում, նկատի ունենալով հիմնառանցքի մեծությունը, ամբողջը տրոհել ենք տիպային 3 խմբի.

Ա. Եռալար հիմնառանցքով՝ Դ3,

1.(17) Հ 2 / 1 Դ 2 / ՁՄ = 5 կտ (պարզ 4)
2.(18) / 2 /1 Հ 2 / 1 Դ ՁՄ = 6 կտ (փքգն 5)

Բ. Քառալար հիմնառանցքով՝ Դ4,

3.(19) Հ 2 / 1 / 2 Դ(1) 2 / ՁՄ = 7 կտ (պարզ 5)
4.(20) Հ 2 / 1 / 2 Դ 2 / ՁՄ = 7 կտ (պարզ 5)
5.(21) Հ 2 / 1 / 2 Դ 2 / ՁՄ = 7 կտ (պարզ 5)
6.(22) Հ 2 / 1 / 2 Դ 2 / ՁՄ = 7 կտ (պարզ 5)
7.(23) Հ 2 / 1 / 2 Դ 3 / ՁՄ = 8 կտ (փ 6)

---

[22] Ք.Կուչնարյանի հայտնի աշխատության մեջ նույնպես տեղ է գտել *Փ3*-ի այս տարբերակը, էջ 429, 430:
Համահավաքում հանդիպում են այս կառույցի հնչյունաշարի /1/ 3 /1/1 / 2 / 2 / կերտվածքն ունեցող չարադասությունները, որտեղ ճայնաստիճանների նշանակության ու դերի չեզոտքրումը տարբեր լինելով՝ ճայնակարգային հիմնառանցք է ձևավորվում Հ1/ 3 /1Դ ներքևի հարմոնիկ քառալարը, իսկ վերնամասի /1/ 2 / 2 / փոլոքիական քառալարը հանդես է գալիս որպես դիմող ճայնոլորտի հնչյունային համակարգ: Վերջինս, երբեմն ճայնաստիճանների հնչառության փոխակերպումների հետևանքով առանցքային դառնալով ու կիրառության փոխակերպումների հետևանքով առանցքային դառնալով ու կիրառության փոխակերպումների հետևանքով առանցքային դառնալով ու եղրակացնելով կառույցը, որակվում է որպես *Ֆ4* կատարվող զարտուղում: Հանդիպում է և հակառակ պատկերը, երբ սկզբնամասում որպես հիմնառանցք հաստատում է գոնում փոլոքիական Հ1/ 2/2Դ քառալարը, իսկ վերի հարմոնիկ քառալարը՝ Հ1/ 3 /1Դ հանդես է գալիս եղրակացնող դերում: Այս անգամ զարտուղում է գրանցվում փոլոքիականից հարմոնիկ: Փոլոքիական ու հարմոնիկ ճայնակարգերի այսօրինակ փոխհարաբերությունը գերակա համարելով Մ.Բրուսյանը (էջ 128) նշում է, որ *բոլոր հոռովելները, չնչին բացառություններով, ծավալվում են կամ այս լադերից որևէ մեկում, կամ դրանց զուգորդումներում:* Մինչդեռ, ինչպես հավաքածուի ճայնակարգային վերլուծությունն է ապացուցում, այդպիսիք ամբողջության մի մասն են կազմում:

8.(24) / 2 Հ 2 / 1 / 2 Դ 2 / ՁՄ = 9 կտ (մ 6)
9.(25) / 2 Հ 2 / 1 / 2 Դ 2 / ՁՄ = 9 կտ (մ 6)
10.(26) / 2 Հ 2 / 1 / 2 Դ 2 / ՁՄ = 9 կտ (մ 6)
11.(27) Հ 2 / 1 / 2 Դ ՁՄ = 5 կտ (պարզ 4)
12.(28) Հ 2 / 1 / 2 Դ ՁՄ = 5 կտ (պարզ 4)
13.(29) Հ 2 / 1 / 2 Դ ՁՄ = 5 կտ (պարզ 4)
14.(30) Հ 2 / 1 / 2 Դ– – 2– – – / ՁՄ = 7 կտ (պարզ 5)
15.(31) / 1 / 2 Հ 2 / 1 / 2 Դ 2 / ՁՄ = 10 կտ (փ 7)

Գ. Հնգալար հիմնառանգքով՝ Դ5, ձայնակարգեր

16.(32) Հ 2 / 1 / 2 / 2 Դ
ՁՄ = 7 կտ (պարզ 5)
17.(33) Հ 2 / 1 / 2 / 2 Դ 2 / 1 / 2 /
ՁՄ = 12 կտ (պարզ 8)
18.(34) / 2 / 1 / 2 Հ 2 / 1 / 2 / 2 Դ 1 /
ՁՄ = 13 կտ (փ 9)
19.(35) / 2 / 1 / 2 Հ 2 / 1 / 2 / 2 Դ 1 /
ՁՄ = 13 կտ (փ 9)
20.(36) / 2 / 1 / 2 Հ 2 / 1 / 2 / 2 Դ 1 /
ՁՄ = 13 կտ (փ 9)
21. (37) Հ 2 / 1 / 2 / 2 Դ
ՁՄ = 7 կտ (պարզ 5)

Ինչպես փոլուգիական ձայնակարգերի պարագայում, այստեղ էլ տիպային բանաձևերից յուրաքանչյուրը ներկայացվում է հնարավոր տարբերակներով: Եռալար հիմնառանգք ունեցող Ա խումբը, որ դրսևորվել է ընդամենը 2 օրինակով, տիպային մեկ բանաձև է, որը նույն օրինակների ձայնակարգային կառույցների միավորումն է.

/ 2 / 1 Հ 2 / 1 Դ 2 /

Բնորոշը 06 և 07 հիմնաձայնի ոլորտի համակարգում դորիական եռալար կառույցն է, նաև 4-րդ դորիական աստիճանը: Բանաձևի ձայնածավալը մեծ չէ. սահմանափակվում է փոքր վեցյակով, ինչը հատուկ է եռալար կառույց ունեցող ձայնակարգերին:

Քանակապես գերակայող (70%) քառալար՝ Դ4 *հիմնառանգքով Բ տիպն ունի 3 դրսևորում: Հիմնական բանաձևը, որ ձայնակարգի հիմնառանգքն է ընդգրկում, արտացոլվել է թիվ 11, 12, 13, մասամբ էլ 14 նմուշներում:*

Հ 2 / 1 / 2 Դ

Բ1 տարբերակում (թիվ 3, 4, 5, 6, մասամբ էլ 14) հիմնառանգքից բացի կիրառում է գտել 5-րդ դորիական աստիճանը.

Հ 2 / 1 / 2 Դ 2 /

Բ2 տարբերակը, որ նախորդներից ավելի ընդարձակ հնչյունածավալով է (մեծ 6-յակ)՝ ընդգրկում է հիմնաձայնի ոլորտի դորիական/էոլական 07 աստիճանը (թիվ 8, 9, 10, 15):

/ 2 Հ 2 / 1 / 2 Դ 2 /

Որպես ոչ էական հավելում՝ նշենք թիվ 15-ում 06 դորիական աստիճանի առկայությունը:

Գ տիպը, որ ընդգրկում է Դ5 -ում չարադրված 6 նմուշ, հարկ է եղել ներկայացնել երեք տարբերակով:

Միայն հիմնառանցքն ընդգրկող թիվ 16-ը և 21-ն ենք որակել որպես հիմնական կառույց.

Հ 2 / 1 / 2 / 2 Դ:

Դիմող ձայնի ոլորտի դորիական քառալարն ընդգրկող թիվ 17-ն առանձնացրել ենք որպես Գ1 տարբերակ

Հ 2 / 1 / 2 / 2 Դ 2 / 1 / 2 /[23] :

Գ2 տարբերակը (թիվ 18, 19, 20) բնորոշվում է հիմնաձայնի ոլորտի դորիական քառալար ու դիմող ձայնի ոլորտի էոլական 6-րդ աստիճանն ընդգրկող կառույցներով.

/ 2 / 1 / 2 Հ 2 / 1 / 2 / 2 Դ 1 /

Վերոհիշյալ տարբերակի երկդիմի դրանցումը կունենա՝ Դ/է5, դիմող ձայնից վեր էոլական 6-րդ և հիմնաձայնից ցած 06 դորիական աստիճանն ընդգրկելու բերումով[24]: Տարբերակի համար բնորոշ է լայն՝ 13 կիսատոն (փոքր 9-յակ) հնչյունածավալը, որը մեր օրինակներում նպաստում է մեղեդիակերտ տարրերի բարդ համակցումներին:

Իոնական ձայնակարգում չարադրված սակավաթիվ նմուշները տրոհել ենք Ա՝ 62,5%-ը կազմող եռալար՝ Ի3 և Բ՝ 37,5%-ն ընդգրկող եռա-հնգալար՝ Ի3/5 հիմնառանցքով տիպերի:

1(38)		Հ	2	/	2	Դ	3	/	*Ի 3* ՁՄ = 7 կտ (պարզ 5)
2(39)	/ 1	Հ	2	/	2	Դ 1 /			*Ի 3* ՁՄ = 6 կտ (փքգն 5)
3(40)	/ 1	Հ	2	/	2	Դ 1 /			*Ի 3* ՁՄ = 6 կտ (փքգն 5)
4 (41)		Հ(1)	2	/	2	Դ	3	/	*Ի 3* ՁՄ = 7 կտ (պարզ 5)
5(42)		Հ	2	/	2	Դ 1 /			*Ի 3* ՁՄ = 5 կտ (պարզ 4)
6(43)	Հ	2	/	2	Դ 1 /	2	Դ	2	/ *Ի 3/5* ՁՄ = 9 կտ (մ 6)

[23] *Դ5 ձայնակարգի Գ1 տարբերակը, թեև համահավաքում մեկ օրինակով է ամրագրված, սակայն, ընդհանրապես, բնորոշ է հայ գեղջուկ երգին (տե՛ս Մ.Բրուտյան, էջ 39, 40):*

[24] *Ձայնակարգերի նման երկդիմի կառույցները հայ ավանդական երգարվեստի համար բնականոն են:*

Հ 3 / 1 /
7(44) / 2 / 2 / 1Հ 2 / 2 Դ 1 / 2 Դ 2 /
/ 3 Հ *Ի 3/5* ՁՄ = 14 կտ (ֆ 9)
8(45) / 1 Դ 2 / 2 / 1Հ 2 / 2 Դ 1 / 2 /
/ 5 / 2 Հ *Ի 3/ 05* ՁՄ = 13 կտ (փ 9)

Իոնական եռալար հիմնառանցքով Ա տիպն ունի (թիվ 1-ից 5-ը) երկու դրսևորում:

Հիմնական կառույց ենք ընդունել հիմնաձայնից կիսատոն վար և դիմող ձայնից կիսատոն վեր հնչյուններ պարունակող կառույցը (թիվ 2, 3 և 5 նմուշները): Բնորոշ հատկանիշը փոքրագույն (уменьшенная) *5-յակն է.*

/ 1 Հ 2 / 2 Դ 1 /

Ա1 տարբերակը (թիվ 1 և 4) բնորոշվում է իր անհեմիտոն չարադասութ յամբ.

Հ 2 / 2 Դ 3 /

Կառույցում, առանց 4-րդ աստիճանի կիրառության, Ի3 հիմնառանցքին հավելվում է 5-րդ աստիճանը՝ որպես քառաստիճան ձայնաշարի վերջին հնչյուն: Շարքի Ա1 խմբի նմուշներից թիվ 4-ում տեղ է գտել 2-րդ ցած աստիճանի հպանցիկ կիրառությունը: Այն, որպես հիմնաձայնը հաստատող վերևի օժանդակ, հնչյունազարդի դեր է կատարում և ձայնակարգի ընդհանուր կառույցի վրա չի անդրադառնում: Հայ ավանդական երգարվեստում անհեմիտոն ձայնակարգի հիմնաձայնը, դիմող ձայնը, երբեմն նաև 5-րդ աստիճանը, կես վեր կամ կես վար հնչյուններով հաճախ հնչյունազարդվում են:

Իոնական ձայնակարգի Բ Ի3/5 տիպը ևս ունի երկու դրսևորում: Հիմնական բանաձևը, որ շարքի թիվ 7-ի ձայնակարգային ամբողջական կառույցն է, հատուկ է թիվ 6-ին ևս.

/ 2 / 2 / 1Հ 2 / 2 Դ 1 / 2 Դ 2 /

Տարբերությունն այն է, որ թիվ 6-ում կիրառված չեն հիմնաձայնի ոլորտի 05, 06, 07 աստիճանները: Բանաձևը բնորոշող հիմնաձայնի ոլորտի հնչյունների իոնական քառալար կառույցի, ինչպես նաև 6-րդ իոնական աստիճանի ընդգրկումից հնչյունածավալը ընդլայնվելով մեծ իննյակ է կազմում: Նման ձայնածավալ հանդիպում է միջնադարյան հայ երաժշտարվեստի առավել զարգացած տեսակներում, որոնք նախահիմքում աղերսվում են հնագույն երգատեսակների, այդ թվում և այսօրինակ հոռովել-ների հետ:

Բ1 տարբերակը, որ դրսևորվել է շարքի թիվ 8 օրինակում,

բնորոշվում է երկրորդ՝ ներքևի 05 դիմող ձայնով (Ի3/ 05).

/ 1 Դ 2 / 2 / 1 Հ 2 / 2 Դ 1 / 2 /:

Այս բանաձևն իր ամբողջությամբ մեծ մոտ է օկտավային ձայնակարգերին: Ընդամենը ձայնակարգի 5-րդ աստիճանը նմուշում դիմող ձայնի կարգավիճակ չունի և մտնում է առաջին դիմող ձայնի ոլորտի (ձայնակարգի 3-րդ աստիճանի) փոլուգիական եռալար համակարգի մեջ, սակայն ներքին բովանդակությամբ ընկալվում է որպես երկրորդ դիմող ձայն: Այն 8-նյակ ցած՝ որպես դիմող ձայն (ձայնակարգի 05-րդ աստիճանը) լիարժեք հաստատում ունի: Այլ կերպ ասած՝ ձայնակարգում 05 և 5-րդ աստիճանները գրեթե նույն (դոմինանտային) դրսևորումն ունեն: Ինչպես հիմնական կառույցում, այստեղ էլ հնչյունածավալը մեծ է (փոքր իննյակ), նպաստում է ձայնելուէջային դարձումների հարուստ դրսևորումներին:

Իոնական ձայնակարգի Բ տիպի երկու տարբերակներին բնորոշ են ներձայնակարգային, հպանցիկ (ոչ հաստատուն), հիմնական հնչյունաշարերից տարբեր, ելուէջադարձումները (թիվ 6-ում՝ Հ 3 / 1 Դ, թիվ 7-ում՝ / 3 Հ, թիվ 8-ում՝ / 5 / 2 Հ)[25]*, որոնք, հարստացնելով հիմնաառանցքի հնչյունների տեսականին, չեղումների կամ զարտուղումների չեն հանգեցնում:*

Համահավաքի միաձայնակարգ կառույցներում հարմոնիկ ձայնակարգն ունեցող երկու տասնյակ նմուշները տրոհել ենք՝ Ա. 85 %-ը կազմող՝ Հ4-ի (թիվ 1–ից մինչև 14-ը, 16, 17 և 18-ը) երեք և Բ. Հ5-ի (թիվ 15, 19, 20) երկու տարբերակների:

1(46)			Հ 1 /	3	/ 1 Դ	2	/	ՁՄ = 7կտ(պարզ 5)
2(47)	/	2	Հ 1 /	3	/ 1 Դ	2	/	ՁՄ = 9 կտ (մ 6)
3(48)		/ 1	Հ 1 /	3	/ 1 Դ	2	/	ՁՄ = 8 կտ (փ 6)
4(49)	/ 1 /	2	Հ 1 /	3	/ 1 Դ	2	/ 1 /	ՁՄ = 11 կտ (մ 7)
5(50)		/ 1	Հ 1 /	3	/ 1 Դ	2	/ 1 /	ՁՄ = 9 կտ (մ 6)
6(51)	/	2	Հ 1 /	3	/ 1 Դ	2	/	ՁՄ = 9 կտ (մ 6)
7(52)		/ 1	Հ 1 /	3	/ 1 Դ	2	/ 1 /	ՁՄ = 9 կտ (մ 6)
8(53)		/ 1	Հ 1 /	3	/ 1 Դ	2	/ 1 /	ՁՄ = 9 կտ (մ 6)
9(54)	/	2	Հ 1 /	3	/ 1 Դ	2	/ 1 /	ՁՄ = 10 կտ (փ 7)

[25] Թիվ 6-ում, որպես *երկրորդական, հպանցիկ* նկատված հնչյունները կարճատև փոխում են հիմնաառանցքը Հ 3 / 1 Դ կառույցով, որտեղ բանասացը, կիրառելով 2-րդ բարձրացված (ալտերացված) աստիճանը, թերի հարմոնիկ քառալարի երանգ է առաջացնում: Այսօրինակ հնչյունային դարձումները, տևողական չարունակականության հետևանքով ծավալների մեծացման և ընդլայնման բերումով, կընկալվեին որպես զարտուղում կամ չեղում:

10(55) / 1 / 2 Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 / 1 / ՁՄ = 11 կտ (մ 7)
11(56) / 1 / 2 Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 / 1 / ՁՄ = 11 կտ (մ 7)
12(57) / 2(1)Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 / 1 / ՁՄ = 10 կտ (փ 7)
13(58) / 1 Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 / 1 / 2 ՁՄ =11 կտ (մ7)
14(59) / 1 / 2(1)Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 / 1 /
{ 1 / 3 / ՁՄ=12կտ(պարզ 8)
15(60) Հ 1 / 3 / 1 / 2 Դ 1 / 2 / ՁՄ=1 1կտ (մ 7)
{ 2 / 2 /
16(61) / 1 Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 / 1 / 1 / ՁՄ = 13 կտ (փ 9)
/ 4 }
17(62) / 2 Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 / ՁՄ = 9 կտ (մ 6)
/ 2 }
18(63) / 1 / 2 Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 / 1 / ՁՄ = 13 կտ (փ 9)
{ - - - - - - - 5 - - - - - - - /
19(64) Հ 1 / 3 / 1 / 2 Դ 1 / 2 / 2 /
ՁՄ= 12 կտ(պարզ 8)
20(65) / 1 Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 Դ 1 / 2 /
/ 2 / 1 } ՁՄ = 11 կտ (փքց 8)

Ա տիպի հիմնական կառույցը, ունենալով մեծ 6-յակ հնչյունածավալ՝ բնորոշվում է հիմնաձայնից 1 տոն ցած և դիմող ձայնից մեկ տոն վեր հնչյունների (07 և 5 աստիճաններ) ընդգրկումով (թիվ 2, 6, 17):

/ 2 Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 /

Սրանց են հարում փոքր-ինչ տարբերվող թիվ 1-ը, որտեղ 07 աստիճանը կիրառում չի գտել, և թիվ 9-ն ու 12-ը, որտեղ 5-րդից բացի կիրառում ունի նրանից կես տոն վեր 6-րդ աստիճանը: Վերջիններս միասին դորիական եռալար՝ Դ 2 / 1 /, կառույցն ունեն:

Փոքրագույն 8-նյակ հնչյունածավալ ունեցող Ա1 տարբերակում (թ. 4, 10, 11, 14, 18), կիրառում են գտել հիմնաձայնից ցած փոյգիական և դիմող ձայնից վեր դորիական եռալարերը, որոնցից մեկը մյուսի հայելատիպ արտացոլումն է:

/ 1 / 2 Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 / 1 /

Այստեղ 06 և 6-րդ աստիճանների խրոմատիկ կիսատոն տարբերությունից գոյացած փոքրագույն 8-նյակը նկատելի ելևէջային լարվածություն է հաղորդում կառույցներին[26]: Բերված օրինակներում հիմնատանջքից դուրս տեղ են գտել ձայնաստի-

[26] Տե՛ս Ք.Կուշնարյան, էջ 519՝ e-[g-c]-es բանաձևը:

ճանապհային փոխակերպումները (թիվ 14-ում՝ Դ 1 / 3 /, թիվ 18-ում Դ - 5-/), որոնք, երկորդային հպանցիկ լինելով, չեն փոխում ձայնակարգի տիպային կերտվածքը:

Ա2 տարբերակը նախորդից տարբերվում է 07 ձգտող տոնի հիմնաձայնից կիսվար դասավորությամբ (թիվ 3, 5, 7, 8, 13, 16):

/ 1 Հ 1 / 3 / 1 Դ 2 / 1 /

Տիպային այս բնորոշիչը, ձայնակարգի 6 աստիճանների հետ փոքրագույն 7-յակ, կազմելով խիստ լարվածություն է հաղորդում կառույցին[27]: Այս տարբերակը ևս հարուստ է հոռովելներին բնորոշ հիմնառանցքից դուրս կիրառվող, երկորդական, հպանցիկ հնչյունափոխություններով[28]:

Հարմոնիկ ձայնակարգերի Բ խմբի հիմնական՝ 5 բանաձևն ընդգրկում է պարզ 8-նյակ ձայնածավալ

Հ 1 / 3 / 1 / 2 Դ 1 / 2 / 2 /,

արտացոլում է գտել բերված աղյուսակի թիվ 15 և 19 օրինակներում[29]: Այն բնորոշվում է հիմնաձայնից ցած հնչյունների բացակայությամբ և դիմող ձայնի ոլորտի հնչյունների փոյագիական քառալար (թիվ 15 ում՝ եռալար) կառույցով, որը հնչյունածավալն ընդլայնում է մինչև պարզ 8-նյակ[30]:

Հարմոնիկ ձայնակարգերի Բ1 տարբերակը (թիվ 20), բացի այն, որ բնորոշվում է երկու հնգալար և քառալար, դիմող ձայների մեծից փոքր հաջորդիվ ընթացքով՝

---

[27] Քառալար հիմնառանցքով հարմոնիկ ձայնակարգի հիմնաձայնից կիսվար՝ ալտերացված 07 աստիճանի առկայության և կառույցի համար տիպական լինելու հանգամանքը թե՛ Ռ.Կուչնարյանի (էջ 519-535), թե՛ Մ.Բրուտյանի (էջ 44-47, 124-135) և թե՛ այլոց աշխատություններում չենք հանդիպել:

[28] Թիվ 13-ում դիմող ձայնից վեր կիրառված է դորիական / 2 / 1 / 2 / քառալարը: Թիվ 16-ում 7-րդը, 6-րդ աստիճանից կիսվեր գոնվելով, կազմում է ոչ սովորական, տոն-կիսատոն-կիսատոն՝ /2/1 /1/ լարված գուներանգ ունեցող քառալար, որի վերջնահնչյունը հիմնաձայնից կիսվար 07 աստիճանի հետ կազմում է փոքրագույն 7-նյակ, իսկ հիմնահնչյունից 2 տոն ցած(4 կիսատոն-մեծ եռյակ) հպանցիկ կիրառվող 06 աստիճանի հետ՝ փոքր 9-յակ: Այս երևույթը մեր երգարվեստում հազվագեպ է հանդիպում:

[29] Թիվ 19 օրինակում վերջավորության մեջ, որպես հավելյալ երկորդ *kadans*, առանձնանում է դիմող ձայնից վեր, կիսատոն-տոն-տոն (1-2-2) կառույցն ունեցող փոյագիական քառալար դարձվածքը: Նրա վերջնահնչյունը, որն ամբողջ երգի վերջնահնչյունն է, ուշնյակ վեր կրկնելով ձայնակարգի հիմնահնչյունը հոռովելի նախընթաց յոթնահնչյուն շարահարությանը օկտավային ձայնակարգերին հատուկ ավարտ է հավելում:

[30] Ռ.Կուչնարյանի և Մ.Բրուտյանի, Ռ.Ամբարյանի աշխատություններում՝ ավանդական երգարվեստում հարմոնիկ հնգալար՝ 5 ձայնակարգի կիրառության մասին տեղեկություններին չենք հանդիպում:

/1Հ1/ 3 /1Դ 2 Դ1/ 2 /

Հ5/4[31], ինչպես հարմոնիկ ձայնակարգերի Ա2 տարբերակում է, պարունակում է գեղջուկ երգարվեստում սակավ հանդիպող հիմնաձայնից կիսվար ձգտող 07 աստիճանը, որը դիմող ձայնորդի 6-7 աստիճաններից կազմված փոյուգիական եռալարի բարձրակետի հետ մեծ լարում պարունակող փոքրագույն 8-նյակ է կազմում[32]:

Այսպիսով, հոռովելների «համահավաք ժողովածուի» հիմքով կատարված միաձայնակարգ կառույցների քննությունից պարզվում է, որ.

1. Հայ ավանդական երաժշտարվեստի 4 հիմնական ձայնակարգերից միայն իոնական ձայնակարգերն են համեմատաբար սակավ հանդիպում:

Դորիական և հարմոնիկ ձայնակարգերը քանակապես գրեթե հավասար են, իսկ փոյուգիականները, նախընթաց երկուսից փոքր-ինչ պակաս լինելով, բոլոր միաձայնակարգերի 26,6%-ն են կազմում:

2. Նշված 4 ձայնակարգերի տեսականուց պակասում են փոյուգիական և իոնական քառալարերը: Հազվադեպ են իոնական եռա-հնգալար՝ Ի3/05-ը և հարմոնիկ հնգալար Հ5 ձայնակարգերը:

3. Միաձայնակարգերում հատկանշական տիպային հիմնական 8 (Փ3, Դ3, Դ4, Դ5, Ի3, Ի3/5, Հ4, Հ5) բանաձևերն իրենց տարբերակներով 19 կառույց են ներկայացնում, որոնք ապացուցում են հայոց հոռովելների պարզ ձայնակարգային կերտվածքներում առկա բազմազանության փաստը: Ինչպես երևաց համահավաքում, քանակական անհամաչափությունը բխում է դորիական և հարմոնիկ ձայնակարգերի գերակայությունից, որը, սակայն, այլ ձայնադարաններում ամբարված նյութերով համալրելու պարագայում ենթակա է փոփոխության:

---

31 Նման ձայնակարգային զուգորդումը, հայ գեղջուկ երաժշտության հատկանիշներից մեկը լինելով, առավել հաճախ հանդիպում է նույն հիմնաձայնն ունեցող դորիական եռալար-քառալար կամ քառալար-հնգալար ձայնակարգերի հաջորդականությամբ:
Տե՛ս Ք.Կուշնարյան, էջ 550, 551: Մ.Բրուտյան, էջ 51:

32 Նմուշում հպանցիկ կիրառված է 2-րդ իոնական աստիճանը՝ / (2) /1Դ, որը թեթևակի երանգ է հավելում ձայնակարգի հիմնառանցքին:

Մուրադ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ

ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԻ ԹՎԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ԸՍՏ ԳՄԲԵԹՆԵՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ

Ճարտարապետությունը հայ ժողովրդի միջնադարյան մշակույթի կարևորագույն բնագավառն է: Նրա բազմաթիվ հուշարձաններում ցայտուն արտահայտվել են հայկական արվեստի ինքնատիպությունը, բարձր մակարդակը և գեղարվեստական հարուստ ավանդները:

Հայկական ճարտարապետության ազգային կերպարը ձևավորվեց վաղ միջնադարում, երբ 301 թ. Հայաստանն աշխարհում առաջինն ընդունեց քրիստոնեությունը որպես պետական կրոն: Ճարտարապետությունը IV–VII դդ. հայ արվեստի առաջատար ճյուղն էր: Թեպետ երկրում ստեղծագործ աշխատանքը VI և VII դդ. բազմիցս ընդհատվում էր Սասանյան Պարսկաստանի և բյուզանդական զորքերի ներխուժումներից, բայց VII դ. կեսից սկսած՝ արաբների ասպատակություններից, բայց պատերազմների միջև ընկած ժամանակաշրջանում տեղի է ունեցել հայ ճարտարապետության իսկական վերելք: Դա շարունակվեց մինչև VII դ. վերջը, երբ Հայաստանում հաստատվեց արաբական տիրապետության ծանր լուծը, որը երկու դար բերեց երկրի տնտեսության և մշակույթի անկմանն ու չինարարության գրեթե ընդհատմանը:

Հայաստանի՝ IV–VII դդ. ճարտարապետության զարգացման պատմությունը բաժանվում է երկու ենթափուլի: Առաջինն ընդգրկում է IV դ. սկզբից մինչև VI դ. վերջը և բնորոշվում է մոնումենտալ կառույցների բոլոր հիմնական տիպերի ստեղծմամբ, ինչպես նաև հելլենիստական շրջանի ճարտարապետությանը հատուկ շատ գծերի պահպանմամբ: Երկրորդ ենթափուլը VI դ. վերջից մինչև VII դ. վերջը, բնորոշվում է հայկական ճարտարապետության ազգային ինքնատիպության լրիվ ձևավորումով, որն ուղենշեց նրա հետագա զարգացումը փաստորեն մինչև XX դարը:

Վաղ միջնադարում հայկական ճարտարապետությունը ձևավորվեց և զարգացավ եկեղեցական շենքերի կառուցումով: Կատարելով նոր կրոնի պահանջը՝ Հայաստանի ճարտարապետները երկրում քրիստոնեության ընդունումից հետո առաջին դարերում բազմաթիվ եկեղեցիներ կառուցեցին՝ հավատացյալ ժողովրդի հոգևոր պահանջների բավարարման համար: Եվ IV–VII դդ. եկեղեցիների օրինակով միայն կարելի է պատկերացում կազ-

մել հայկական ճարտարապետության ազգային առանձնահատկությունների մասին: Մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ IV-VII դարերից Հայաստանում ոչ մի աշխարհիկ չենք կանգուն վիճակում չի պահպանվել:

IV դարից սկսած՝ Հայաստանի եկեղեցական ճարտարապետության մեջ հստակ նկատվում է նրա զարգացման հիմնական ուղղությունը՝ բազիլիկների հետ կառուցվում են նաև գմբեթավոր եկեղեցիներ, առաջին հերթին՝ կենտրոնագմբեթներ: Գմբեթավոր եկեղեցաշինությունը բուռն զարգացավ Հայաստանում հատկապես քրիստոնեության՝ գմբեթը որպես սրբազան երկնքի խորհրդանշան սրբագործելուց հետո: Գմբեթը դարձավ Աստծո տան՝ եկեղեցու կենտրոն, աղոթասրահը ծածկող և շինության կերպարի, ծավալատարածական հորինվածքի կարևորագույն բաղադրիչ տարր:

Վաղ միջնադարում Հայաստանում՝ ողջ քրիստոնյա աշխարհում տարածված գմբեթավոր եկեղեցիների տիպերի հետ («ազատ խաչ», քառամույթ գմբեթավոր բազիլիկա) կառուցվեցին հայկական ճարտարապետության ստեղծագործություն հանդիսացող եկեղեցական շենքերի ինքնատիպ հորինվածքներ, որոնք եղան հայկական շինարարական արվեստի խոշոր ավանդը համաքրիստոնեական մշակույթում: Դրանք են քառախորան գմբեթավոր քառակուսի («մաստարայատիպ»), քառախորան, միջնակյալ խորշերով («հռիփսիմեատիպ»), քառախորան, չորս գմբեթակիր մույթերով («էջմիածին–Բագարանի տիպ»), շրջանի մեջ ներգծված քառախորան («զվարթնոցատիպ») և «գմբեթավոր դահլիճ» տիպի եկեղեցիները:

Վաղ միջնադարից պահպանված հայկական բազմաթիվ գմբեթավոր հուշարձաններից, սակայն, քչերն են որոշակի թվագրված շինարարական արձանագրություններով և պատմիչների հայտնած տեղեկություններով: 405 թ.՝ հայոց գրերի ստեղծումից հետո, առաջին շինարարական արձանագրությունը պատկանում է Տեկորի Ս.Սարգիս վկայարանին (478–490 թթ.): VI դարից շինարարական արձանագրություններ չեն պահպանվել, և միայն VII դ. դրանք զետեղվել են եկեղեցիների պատերին, ընդ որում՝ քչերի: Եվ չթվագրված հուշարձանների կառուցման մոտավոր ժամանակը հայկական ճարտարապետության հետազոտողները որոշում են թվագրված եկեղեցիների հետ համեմատական վերլուծություն կատարելիս՝ դիտարկելով շինության հորինվածքային, կոնստրուկտիվ առանձնահատկությունները, դեկորը և այլն:

Այս գիտավերլուծական աշխատանքում կարևոր է հուշար-

ձանի գմբեթը, որի ձևերը, հարդարանքը օգնում են հնարավորինս ճիշտ որոշել այս կամ այն գմբեթավոր եկեղեցու կառուցման դարը և նույնիսկ տասնամյակները: Սակայն նման աշխատանքը, միաժամանակ, դժվար է, որովհետև թվագրված գմբեթավոր հուշարձանները բավական քիչ են, ընդ որում դրանցից մի քանիսի գմբեթը չի պահպանվել՝ օրինակ Արուճի Ս.Գրիգոր (662-666 թթ.), Բագարանի Ս.Թեոդորոս (624-631 թթ.), Ավանի Ս.Հովհաննես (591 թ.) եկեղեցիներինը, իսկ VII դ. երկրորդ կեսի հայկական ճարտարապետության զարգացման համար մեծ դեր խաղացած Զվարթնոցի տաճարը (643-652 թթ.) ընդհանրապես ավերակ է:

Գմբեթի միջոցով վաղքրիստոնեական հայկական եկեղեցիների թվագրության հարցը ճարտարապետական գրականության մեջ մինչև օրս, փաստորեն, չի քննարկվել: Հայկական միջնադարյան ճարտարապետության պատմության առաջին չարադրող Նիկոլայ Տոկարսկին խոսում է միայն VII դ. առաջին կեսի և նույն դարի երկրորդ կեսի հայկական հուշարձանների գմբեթների տարբերության մասին, որը արտահայտվել է դրանց դեկորատիվ հարդարանքում[1]: Գմբեթի միջոցով վաղմիջնադարյան հայկական հուշարձանների թվագրման համար անհրաժեշտ է դիտարկել Հայաստանում գմբեթի առաջացման գործընթացը, ծագումնաբանությունը, IV-VII դդ. դրա ձևերի փոփոխությունը:

Հայերենում «գմբեթ» բառը ծագել է պարսկերեն «գումբաթ» բառից, որը վկայում է IV-V դդ. Հայաստանի և Պարսկաստանի ճարտարապետական սերտ կապերը: Ըստ արևելյան խոշորագույն արվեստաբան և ճարտարապետության մասնագետ, ավստրիացի գիտնական Յոզեֆ Ստրժիգովսկու վաղ միջնադարում քառակուսի հիմքի վրա բարձրացող գմբեթի ձևը Պարսկաստանից է թափանցել Հայաստան, որտեղ և այն վերամշակվել և կատարելագործվել է, ու գմբեթատակ քառակուսուց տրոմպների միջոցով թմբուկով գմբեթի ձևը Արևմուտք է անցել Հայաստանից[2]: Անվանի հայագետ Գարեգին Հովսեփյանը գրում է, որ «Հինգերորդ դարի մեր թարգմանական և ինքնուրույն գրականության մեջ «գմբեթ» բառը գործադրված է այնքան հաճախ և այնպիսի հոլովումներով և բարդություններով, որ ցույց է տալիս, թե այդ գաղափարն ու բառը ամենասովորական հասկացություններն են

---

[1] Н.М.Токарский. Архитектура Армении IV-XIV вв. Ереван, 1961, с. 168.
[2] J. Strzygowski. Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918.

ժամանակի գրողների և թարգմանիչների համար»[3]: Հետևաբար, գմբեթավոր կառույցների գոյությունը Հայաստանում միանգամայն հնարավոր է V դ. էլ վաղ, այսինքն՝ IV դ.: Դրա ապացույցները կան հայ պատմիչների մոտ: Ագաթանգեղոսը գրում է, որ IV դ. առաջին տարիներին Էջմիածնի Մայր տաճարի հիմնադրման նախօրեին Գրիգոր Լուսավորիչի տեսիլքում երևացել է չորս սյուների վրա բարձրացող գմբեթ «Եւ ի չորեցունց սեանցն ի վերայ խաչիցն կամարի զարմանատեսք ի միմեանս կապեցան և ի վերայ այնորիկ դեսի գմբեթաձև խորանարդ ամպեղէն չինուած...»[4]:

Պատմիչ Ստեփանոս Օրբելյանը թողել է IV դ. առաջին կեսում Հայաստանում կառուցված մի ուշագրավ գմբեթավոր տաճարի մանրամասն նկարագրությունը, որի հիման վրա բավական հավաստի կարելի է վերակազմել նրա թե՛ հատակագիծը և թե՛ ծավալատարածական հորինվածքը: Դա Սյունիքի Մայր եկեղեցին է՝ Շաղաթի Ս.Ստեփանոս տաճարը (որը չի պահպանվել, բայց դեռ կանգուն է եղել պատմիչի օրոք), որի ինքնատիպ կերպարը նույնիսկ զարմացրել է այնպիսի փորձառու հոգևորականի, ինչպիսին մետրոպոլիտ Ստեփանոս Օրբելյանն է: Նա գրում է, որ IV դ. պարսից Շապուհ արքայի կողմից Սյունյաց աշխարհի ասպատակության ժամանակ Անդոկ իշխանի հրամանով եկեղեցում պահվեցին երկրամասի գանձերը, և կառույցը ծածկեցին հողաբլրով: Այն քսանհինգ տարի հետո վերստին բացվում է 378 թ. Անդոկի որդի Բաբիկի կողմից «Եւ հրամայեաց Բաբիկ՝ Սիւնեաց տէր, բազմութեանն պեղել զհող բլրին. և տեսին ի ներքոյ եկեղեցի քարկոփ չքնաղաչէն որ ոչ ուրէք էր այնպիսի հրաշաճարտար չինուած, գմբէթն և խորանքն չորեքկուսի, մի յարկ, մի տանիք և ոչ ուրոյն որպէս և այլ գաղատոսաչէն եկեղեցիք»[5]: Իսկապես, այսպիսի ձևն իր նմանը չի ունեցել հայկական հազարավոր եկեղեցիների շարքում, իսկ նրա խաչաձև գմբեթավոր հորինվածքը ոչ միայն հնագույնն է Հայաստանում, այլև առաջիններից է քրիստոնեական ճարտարապետության մեջ ընդհանրապես:

Երևանից ոչ հեռու Ողջաբերդ գյուղի մոտ, պեղումներով (Ն.Տոկարսկի) բացվել է իր ձևերով չափազանց արխայիկ գմբեթավոր եկեղեցի: Այն հատակագծում ճիշտ քառակուսի է (4,1x4,1 մ), աստիճանաձև գետնախարսխի վրա բարձրացող, որի խորանը արտաքուստ չեշտված է եռանիստ ծավալով: Գտնվել են տրոմպներ,

---

[3] Գ.Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, Գ պրակ, Նյու Յորք, 1944:

[4] «Ագաթանգեղայ Պատմութիւն Հայոց», ՃԲ, 737:

[5] Ստեփաննոս Օրբելեան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, ԺԱ:

որոնց բավական փոքր չափերը վկայում են նրանց՝ անմիջականորեն գմբեթի կիսագնդի մեջ դրված լինելու մասին: Իր առանձնահատկություններով Ողջաբերդի եկեղեցին թվագրվում է IV-V դդ.:

Մինչև վերջին տարիները համարվում էր, որ հայկական գմբեթները դրվել են բացառապես քառակուսի հիմքի վրա, և վաղմիջնադարյան Հայաստանի ճարտարապետությանն անծանոթ են հռոմեական տիպի չրջանաձև դամբարանները: Սակայն այդ տեսակետը վերանայվեց, երբ 1991 թ. գիտական չրջանառության մեջ դրվեց իր հորինվածքով և քանդակներով վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության բացառիկ հուշարձան Հայաստանի Հանրապետության Տավուշի մարզի սահմանամերձ Բարեկամավան գյուղի մերձակա լեռան գագաթին գտնվող[6]: Այս կառույցը ծառայում է չրջակա բնակչության համար որպես ուխտատեղի և կոչվում է «Բարձրեալ խաչ»: Հուշարձանն ունի աշտարակաձև ծավալ՝ արտաքուստ բազմանիստ (14 նիստանի), ներսից գլանաձև, գետնախարսխի վրա բարձրացող և ծածկված է ներսից ու դրսից սֆերիկ ձև ունեցող գմբեթով: «Բարձրեալ խաչի» ամենակարևոր և ուշագրավ մանրամասը նրա ողջ պարագծով ընթացող, կենդանակերպ բարձրաքանդակներով իրականացված քիվն է: Պատի մակերեսի հարթությունից զգալի դուրս եկող ծավալներով պատկերված են ցուլի, խոյի, շան, եղջերուի, վարազի գլուխներ, ընդմիջված ծաղկեշղթայի և ականթի քանդակներով:

«Բարձրեալ խաչի» թե՛ հատակագծային ու ծավալատարածական հորինվածքը, թե՛ պատկերաքանդակներով քիվը ոչ միայն իրենց նմանակը չունեն հայկական ճարտարապետության մեջ, այլև Անդրկովկասի և ընդհանրապես Հայաստանի մերձակա երկրների արվեստում. «Բարձրեալ խաչը» հայկական միջնադարյան չինարարական արվեստում միակ կոթողային կառույցն է, որի գմբեթը իրականացված է չրջանաձև հիմքի վրա: Այն իր զուգահեռներն ունի անտիկ ճարտարապետության ռոտոնդաձև դամբարաններում: Կարելի է ենթադրել, որ «Բարձրեալ խաչը» եղել է դամբարան, հետագայում մատուռ-ուխտատեղիի վերաիմաստավորված, որի ժամանակ արևելյան լուսամուտը ստացել է խաչաձև բացվածք: Այսօր Բարեկամավանի և հարևան գյուղերի բնակիչները ուխտագնացության ժամանակ հուշարձանի մեծ զոհաբերություններ են կատարում՝ հեթանոսական ժամանակներից մնացած

---

[6] G.Karakhanyan. Ancient Armenian Cupola Memorial. .Atti del Quinto simposio internazionale di arte armena. Venezia, 1991:

սովորութիւմբ:

Շաղաթի և Ողջաբերդի առանց թմբուկի գմբեթով եկեղեցիները, Բարեկամականի շրջանաձև հիմքի վրա դրված գմբեթով դամբարանը եղակի մնացին հայկական ճարտարապետութեան մեջ: Վ դ. սկսած՝ ձևավորվեց հայկական եկեղեցիների գմբեթի կանոնիկ ձևը՝ թմբուկով, քառակուսի հիմքի վրա դրված:

Հայկական եկեղեցական ճարտարապետութեան մեջ մեզ հայտնի ամենավաղ քարե գմբեթը պատկանում է Տեկորի տաճարին (Տեկորի Ս. Սարգիս վկայարան): Տեկորը գտնվում է պատմական Շիրակում՝ Անիից մոտ 20 կմ հարավ-արևելք (այժմ՝ Թուրքիայի տարածքում): Ողջ քրիստոնեական ճարտարապետութեան համար հանգուցային այս հուշարձանը այսօր արդեն գոյութիւն չունի. 15 դար կանգուն մնալուց հետո այն քանդվեց XX դ., և այժմ նրանից միայն հետքերն են մնացել:

Տաճարը բարձրացել է բազմաստիճան գետնախարսխի վրա, հյուսիսից, արևմուտքից և հարավից ունեցել է բաց սյունասրահներ, արտաքուստ չեչտված եռանիստ Ավագ խորանի (արևելյան աբսիդի) երկու կողմերում՝ թաղածածկ ավանդատներ: Ստորին՝ 10-11 շարքերը կառուցված են մուգ գույնի, իսկ վերնի՝ մասը՝ դեղնավուն տուֆ քարով: Զորս հզոր մուլթերի վրա բարձրացել է խորանարդաձև գմբեթը՝ իր ձևով միակը հայկական ճարտարապետութեան մեջ:

Ըստ չինարարական արձանագրութեան՝ Տեկորի տաճարը կառուցել է իշխան Սահակ Կամսարականը Ամենայն հայոց կաթողիկոս Հովհան Մանդակունու գահակալութեան օրոք (478-490թթ.): Տաճարը կառուցվել է որպես բազիլիկա մինչև 481թ.՝ պարսիկների դեմ հայերի բարձրացրած ապստամբութիւնը, հետո ընդհատվել և վերսկսվել ու ավարտվել է որպես քառամույթ գմբեթավոր բազիլիկա՝ դառնալով այդ հորինվածքն ունեցող առաջին կառույցներից մեկը եկեղեցական ճարտարապետութեան մեջ ընդհանրապես: Հնավանդութիւնը Տեկորի գմբեթի ձևերում արտահայտվում է, առաջին հերթին, կիսագնդաձև ծածկի բացակայութեամբ: Սա Հայաստանում մոնումենտալ չենքում քարե խոշոր գմբեթի կառուցելու առաջին փորձերից է, և այստեղ նկատվում է հայկական ժողովրդական բնակելի տան՝ փայտե գմբեթների ճարտարապետական ձևերի ազդեցութիւնը: Տեկորի սեղանաձև ութ նիստերով գմբեթի թմբուկը հիմքում հենվում է մեկ քարի մեջ փորված չորս փոքր տրոմպների վրա: Անկյունային նիստերի աստիճանաբար լայնացման և գլխավոր նիստերի նեղացման միջոցով վերևում ստեղծվում է գմբեթի հավասարակողմ ութանիստ

հիմքը: Սա գմբեթավորման առաջին փորձերից էր, և հետագայում VI-VII դդ., հայ ճարտարապետները հաջորդ գմբեթավոր բազիլիկաներում, ինչպես նաև կենտրոնագմբեթ եկեղեցիներում տրոմպներն արդեն տեղադրել են գմբեթակիր կամարների վերև:

Բառանիստ, խորանարդաձև ծավալով գմբեթը հայկական ճարտարապետության մեջ այլևս չհանդիպեց: Կա տեսակետ, որ էջմիածնի Մայր տաճարը սկզբում նույնպես ունեցել է նմանատիպ գմբեթ, սակայն սա մնում է միայն որպես ենթադրություն: Խորանարդաձև գմբեթը եղել է ոչ միայն հայկական ճարտարապետության մեջ կիրառված նախնական ձևը, այլև այդպիսի գմբեթ նույն Vգ. կառուցվել է, օրինակ, Ռավեննայում՝ Գալլա Պլացիդայի դամբարանում: Պետք է նշել, որ Տեկորի տաճարն ունի բացառիկ արժեք նաև հայ վիմագրության համար: Նրա չինարարական արձանագրությունը, որը փորագրվել է Մեսրոպ Մաշտոցի մահվանից ընդամենը չորս տասնամյակ անց, հավանաբար հենց Մաշտոցի աշակերտներից մեկի ձեռքով, հավաստի պատկերացում է տալիս մեսրոպյան այբուբենի տառաձևերի ճնշող մեծամասնության մասին՝ մի բան, որ հայագիտության համար ունի անանց արժեք:

Խորանարդաձև գմբեթից բացի, վաղքրիստոնեական հայկական ճարտարապետության մեջ կա նաև մի այլ եզակի և բացառիկ ձև ունեցող գմբեթ՝ վեցանիստ թմբուկով: Դա վերջին տարիներին հետազոտված, համեմատաբար լավ պահպանված Արագածի Գրիգորաշեն եկեղեցին է: Հուշարձանն ունի միևնույն չափի, պայտաձև հատակագծով վեց խորան, որոնք ավարտվում են շեշտված պայտաձև, կրկնակի գմբեթարդներով: Անցումը գմբեթատակ տարածությունից դեպի ներսից և դրսից վեցանիստ գմբեթի թմբուկն իրականացված է երկու շարք տրոմպներով: Թմբուկի քիվը երկշարք է՝ ստորին շարքն ատամնաձև, վերինը՝ կամարային: Եկեղեցին պահպանել է նաև իր կղմինդրե ծածկը: Ճարտարապետության հնավանդ առանձնահատկությունների հիման վրա Արագածի Գրիգորաշեն եկեղեցին թվագրվում է VI դ. վերջով:

Հայկական եկեղեցական ճարտարապետության մեջ գմբեթի ձևն իր ավարտուն տեսքը ստացավ փաստորեն VII դ.: Եվ չինարարական արձանագրություններով թվագրվող գրեթե բոլոր գմբեթավոր հուշարձանները պատկանում են այդ հարյուրամյակին: Ցավոք, թվագրվող այդ կառույցներից չատ քչերի գմբեթներն են պահպանվել և հասել մեզ: Շինարարական արձանագրություններով թվագրված են Թալինի Ս.Աստվածածին և Ալամանի Ս.Աննա փոքր խաչաձև գմբեթավոր եկեղեցիները, քառամույթ գմբե-

թավոր բազիլիկաներ՝ Մրենի Կաթողիկե, Էջմիածնի Ս.Գայանե և Բագավանի Ս.Հովհաննես եկեղեցիները, կենտրոնագմբեթ հուշարձաններ՝ Էջմիածնի Ս.Հռիփսիմե, Սիսիանի Ս.Հովհաննես և Եղվարդի Զորավար եկեղեցիները: Ահա բոլոր այն վաղքրիստոնեական հայկական գմբեթավոր հուշարձանները, որոնց գմբեթները պահպանվել են: Հետևաբար անհրաժեշտ է դիտարկել դրանց ճարտարապետության, առաջին հերթին գմբեթների առանձնահատկությունները, դեկորը, որպես չափորոշիչներ՝ չթվագրված հուշարձանների հետ համեմատական վերլուծություն իրականացնելու համար:

Ալամանի Ս.Անանիա եկեղեցին գտնվում է Անիից դեպի Տեկոր տանող ճանապարհին՝ համանուն գյուղում: Եռախորան, արտաքուստ ուղղանկյուն խաչաթևերով գմբեթավոր կառույց է, որի գմբեթատակ քառակուսուց թմբուկին անցման ձևն ունի առանձնահատուկ լուծում. երկրորդ շարք ութ փոքր տրոմպները տեղադրված են անմիջապես առաջին շարք չորս տրոմպների վրա: Ներսից գլանաձև թմբուկը արտաքուստ ութանիստ է, գմբեթի քիվը և վեղարը չեն պահպանվել: Ըստ եկեղեցու հարավային ճակատի չինարարական արձանագրության՝ եկեղեցին կառուցվել է 637թ.:

Թալինի Ս.Աստվածածին եկեղեցին նույնպես եռախորան, խաչաձև հորինվածք ունի, կառուցված է սրբատաշ կարմրավուն տուֆ քարերով: Շարքերի հորիզոնական կարաններն ունեն 45° եզրակոնքեր չինարարական տեխնիկայի մի հնարք, որը հատուկ է վաղմիջնադարյան հայկական հուշարձաններին: Արևելյան և արևմտյան խաչաթևերն ավելի լայն են, որի հետևանքով գմբեթատակ հիմքը ոչ թե քառակուսի է, այլ ուղղանկյուն, հյուսիսից հարավ ձգված: Առաջին չորս շարք տրոմպներով ստացվում է գմբեթի ութանիստ անհավասարակողմ հիմքը, որից վերև տեղադրված ութ փոքր տրոմպներն իրականացնում են անցումը դեպի գմբեթի ձվաձև ծածկը: Թմբուկն ութանիստ է՝ անհավասարաչափ նիստերով, գմբեթի վեղարը 1990-ական թթ. վերականգնվեց կղմինդրե ծածկով, որը միանգամայն համահունչ է հուշարձանի ճարտարապետությանը: Արևմտյան չինարարական արձանագրության մեջ նշված են եկեղեցու (Ս.Աստվածածին) և կառուցողի՝ իշխան Ներսեհ Կամսարականի անունները: Արձանագրության վերլուծությամբ այն թվագրվում է 613-615 թթ.: Թվագրման համար կարևոր տարր է նաև գմբեթի քիվը, որն ունի V-VII դդ. բնորոշ ատամիկներով մշակում:

Գմբեթավոր բազիլիկաներից Հայաստանի Հանրապետու-

թյան տարածքում է գտնվում էջմիածնի Ս.Գայանե եկեղեցին՝ կառուցված 630թ. Եզր կաթողիկոսի կողմից: Եկեղեցին ամբողջովին պահպանել է իր նախնական ծավալատարածական հորինվածքը և մանրամասները, միայն XVIIդ. Փիլիպոս կաթողիկոսը նորոգել է նրա տանիքը և գմբեթի վեղարը: Ս.Գայանե եկեղեցում կենտրոնագմբեթ ձևը զերիչխում է բազիլիկայինին: Աղոթասրահը համաչափություններով մոտ է քառակուսուն, գմբեթակիր մույթերը կողմնորոշված են դեպի ենթագմբեթային քառակուսին, իսկ Ավագ խորանը ներգծված է արտաքին պատերի ուղղանկյան մեջ: Գմբեթատակ քառակուսուց թմբուկին անցումն իրականացված է երկու շարք տրոմպների (ստորինը չորս, վերինը ութ) միջոցով: Թմբուկն արտաքուստ ութանիստ է՝ ծածկված բրգաձև վեղարով: Գմբեթի նախնական քիվը և լուսամուտների պսակները չեն պահպանվել:

Բագավանի Ս.Հովհաննես տաճարը միջնադարյան Հայաստանի ամենախոշոր գմբեթավոր եկեղեցական շենքն է: Ըստ շինարարական արձանագրության այն կառուցվել է 631թ. հունիսի 15-ից մինչև 639 թ. օգոստոսի 20-ը: Արձանագրության մեջ նշված է նաև եպարտապետի անունը՝ Իսրայել Գոռաղեցի. սա վաղմիջնադարյան Հայաստանի շինարարական արձանագրություններում ճարտարապետի անունը նշելու միակ դեպքն է:

Բագավանի տաճարում աղոթասրահը հսկայական գմբեթը կրող երկու զույգ հզոր մույթերով բաժանված է երեք նավի: Ավագ խորանն ունի խոր բեմ և դրսից չեշտվում է բազմանիստ ծավալով: Միջնադարում գմբեթը հիմնովին վերակառուցվել էր, և նախնականը փոխարինվել էր ութանիստ, բավական ցածր թմբուկով նոր գմբեթով:

Բագավանի տաճարը թուրքական իշխանությունները 1960-ական թթ. քանդել և տեղը հարթեցրել են:

Այսօր Թուրքիայի տարածքում սակավաթիվ պահպանված հայկական վաղմիջնադարյան հուշարձաններից է Մրենի կաթողիկեն, որը,ըստ պատմիչ Սամվել Անեցու, հիմնադրվել է 613թ., և ըստ շինարարական արձանագրության՝ եկեղեցու կառուցումն ավարտվել է 640թ.: Ունի քառամույթ գմբեթավոր բազիլիկի հորինվածք արտաքուստ չեշտված հնգանիստ Ավագ խորանով: Մրենի կաթողիկեն մեզ է հասել առանց նորոգությունների և փոփոխությունների, նույնիսկ պահպանվել են գմբեթի վեղարի և շենքի տանիքների կղմինդրե ծածկերը: Գմբեթատակ քառակուսուց տրոմպային փոխանցումով իրականացված գմբեթի թմբուկը ութանիստ, պարզիկ համաչափություններով ծավալ ունի: Գմբեթի չորս բավական

ձգված լուսամուտները վերևում ունեն հոնքաձև երեսակալներ: Կաթողիկեի ծավալատարածական լուծման կատարելությունը ժամանակին մեծ տպավորություն է թողել Յ.Ստրժիգովսկու վրա, որը գրել է. «...դիտողը չի կարողանում աչքը հեռացնել համաչափությունների այն ներդաշնակությունից, որն այնքան բնորոշ է այս կառուցվածքին»[7]:

Հայկական վաղքրիստոնեական թվագրված և գմբեթը պահպանված հուշարձաններից են նաև Էջմիածնի Ս.Հռիփսիմե, Սիսիանի Ս.Հովհաննես և Եղվարդի Զորավար եկեղեցիները:

Հայկական ճարտարապետության գլուխգործոց Էջմիածնի Ս.Հռիփսիմե տաճարը կառուցել է Կոմիտաս կաթողիկոսը 618թ.: Այն պատկանում է քառախորան, միջանկյալ խորշերով և անկյունային սենյակներով հուշարձանների տիպին և այդ հորինվածքի կատարյալ օրինակն է, որի հետևանքով համանման եկեղեցիներն անվանվում են «Հռիփսիմեատիպ»: Տաճարի ծավալը վերևում խաչաձև՝ կենտրոնում պսակված 16-նիստանի թմբուկով գմբեթով: Բացառիկ են գմբեթին դրսից կից չորս գլանաձև աշտարակները, ինչպես նաև ներսում թմբուկի պարագծով ընթացող պատշգամբը: Թմբուկի նիստերից տասներկուսն ունեն խոշոր և լայն լուսամուտներ, որոնց հոնքաձև երեսակալները գմբեթի՝ ուշ միջնադարում կատարած նորոգումից հետո չեն պահպանվել:

«Հռիփսիմեատիպ» մյուս թվագրված և գմբեթը կանգուն հուշարձանը Սիսիանի Ս.Հովհաննես եկեղեցին է՝ կառուցված 670-689թթ.: Գմբեթատակ քառակուսուց գմբեթին անցումն իրականացված է տրոմպների միջոցով: Թմբուկը 12-նիստանի է և զարդարված զույգ կիսասյունիկներով դեկորատիվ կամարաշարով: Գմբեթի քիվը մշակված է հյուսածո զարդաքանդակով, որը բնորոշ է Հայաստանի VII դ. երկրորդ կեսի հուշարձաններին և կրում է Զվարթնոցի տաճարի ազդեցությունը:

Եղվարդի մոտ Հայաստանի կառավարիչ իշխան Գրիգոր Մամիկոնյանի՝ 661-685թթ. կառուցած Զորավար Ս.Թեոդորոս ուղղաբուրգ եկեղեցին ունի կենտրոնակազմ ծավալ: Առագաստային փոխանցումով գմբեթատակ ութանկյունը փոխանցվում է գմբեթի ներսից չրջանաձև, արտաքուստ 12-նիստանի թմբուկին: Ստորին ծավալի և գմբեթի քիվերը հյուսածո քանդակազարդված են, իսկ թմբուկի և աբսիդների լուսամուտներն ունեն VII դ. բնորոշ բուսական և երկրաչափական զարդաքանդակներով մշակված հոնքաձև պարակալներ:

---

[7] J. Strzygowski. Die Baukunst der Armenier und Europa. B. 1, S. 182.

Սրանք են չինարարական արձանագրություններով և պատմիչների հայտնած տեղեկություններով որոշակի թվագրված վաղմիջնադարյան հայկական հուշարձանները: Դրանց պետք է հավելել նաև Թալինի Կաթողիկեն, որի պատին կա VIIIդ. արձանագրություն (ոչ չինարարական), և մինագամայն իրավացիորեն այս բացառիկ ճարտարապետական-գեղարվեստական արժեք ունեցող հուշարձանը համարվում է կառուցված VIIդ. երկրորդ կեսում Կամսարական իշխանների կողմից: Թալինի Կաթողիկեն ունի հայ ճարտարապետների ստեղծած եռաբսիդ գմբեթավոր բազիլիկի հորինվածք, որի գմբեթի պահպանված թմբուկը 12-նիստանի է, գմբեթատակ քառակուսուց առագաստների միջոցով փոխանցում ունեցող թմբուկի նիստերը զարդարված են զույգ կիսասյունիկներով կամարաշարով, քիվն ունի հյուսածո զրվագումով մշակում:

Պաղնևի վաղ միջնադարի գմբեթավոր դահլիճի տիպի եկեղեցու գմբեթակիր կամարներից միայն մեկն է պահպանվել, որի չնորհիվ հնարավոր է վերականգնել նրա գմբեթը՝ տրոմպային փոխանցումով, ութանիստ թմբուկով:

Գմբեթի պահպանված բեկորների հիման վրա միանգամայն հավաստի վերականգնվում է իշխան Գրիգոր Մամիկոնյանի կառուցած մի ուրիշ նշանավոր հուշարձանի Արուճի Ս.Գրիգոր տաճարի (662-666թթ.) գմբեթը: Վերջինս նույնպես 12-նիստանի է և ինչպես Թալինի Կաթողիկեում, թմբուկի նիստերին ունի դեկորատիվ կամարաշար ու հյուսածո զարդաքանդակով քիվ:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ վաղ միջնադարի հայկական գմբեթավոր հուշարձանների ճնշող մեծամասնության թմբուկները արտաքուստ 8-անիստ են: Այդպիսին են, նախ և առաջ, Թալինի ու Ալամանի փոքր խաչաձև եկեղեցիների հետ նաև VI-VIIդդ. Օշականի Մանկանոց Ս.Սիոն, Արզնիի Ս.Կերակիր, Ագարակի Ս.Ստեփանոս Նախավկա, Դորբանտիվանքի, Պեմզաշենի, Դաշտադեմի Ս.Քրիստափոր, Լմբատավանքի Ս.Ստեփանոս եկեղեցիները և այս տիպի լավագույն հուշարձանը՝ Աշտարակի Կարմրավոր Ս.Աստվածածին եկեղեցին, որի գմբեթն իր նախնական կղմինդրե ծածկով կարող է օրինակ ծառայել վաղմիջնադարյան հայկական գմբեթների համար:

Ութանիստ թմբուկ ունեն Մաստարայի Ս.Հովհաննես, Ոսկեպարի Ս.Աստվածածին, Գառնահովտի Ս.Գևորգ կենտրոնագմբեթ եկեղեցիները:

Գմբեթավոր բազիլիկներից Օձունի տաճարը (VI-VIIդդ.) պահպանել է իր սկզբնական 8-անիստ թմբուկով գմբեթը և

բրգաձև վեղարը: Նշված բոլոր եկեղեցիների գմբեթով փոխանցումը տրոմպային է, որի հետևանքով գմբեթատակ քառակուսին երկու չարք տրոմպների միջոցով վերածվում է ութանիստ թմբուկի:

VII դ. սկսած՝ առագաստային փոխանցման կիրառման չնորհիվ հնարավոր եղավ ավելացնել թմբուկի նիստերի քանակը և ստանալ 12-նիստանի (Եղվարդի Զորավար, Թալինի Կաթողիկե, Արուճի Ս. Գրիգոր եկեղեցիները) և նույնիսկ 16-նիստանի թմբուկներ (Էջմիածնի Ս. Հռիփսիմե, Հառիճավանքի Ս. Գրիգոր): Չվարթնոց տաճարի գմբեթի թմբուկը նույնպես վերակազմվում է 16-նիստանի:

Գմբեթի ձևը (թմբուկի նիստերի քանակը, գմբեթատակ քառակուսուց թմբուկին անցնելու եղանակը) անհրաժեշտ, բայց ոչ բավարար պայման է հուշարձանների թվագրման համար: Թվում է, թե ութանիստ թմբուկով և տրոմպային փոխանցումով գմբեթը հատուկ է միայն VI–VII դդ. հայկական ճարտարապետությանը և կարող է հիմք ծառայել չթվագրված հուշարձանի կառուցման դարը որոշելու համար: Սակայն արաբական տիրապետության պատճառով VIII դ. Հայաստանում չինարարական կյանքի ընդհատումից հետո, երբ IX դ. հայ ճարտարապետները վերստին սկսեցին մոնումենտալ շենքեր կառուցել, նրանք կրկնեցին VII դ. հայտնի եկեղեցիների ոչ միայն հորինվածքները, այլև առանձին ձևերը: Այսպես, օրինակ, Սևանի վանքի եկեղեցիները, կառուցված 874թ., ունեն ութանիստ թմբուկով և բրգաձև վեղարով գմբեթներ, ընդ որում Ս. Առաքելոց եկեղեցու գմբեթատակ փոխանցումը իրականացված է տրոմպներով: Եկեղեցիներն ունեն վաղ միջնադարում լայն տարածում ունեցող «աղաստ խաչ» տիպի հորինվածք, նույնիսկ քիվերը կրկնում են VII դ. ձևերը: Տրոմպային փոխանցումով 8-անիստ թմբուկով գմբեթ ունի նաև Վանեվանի եկեղեցին (903թ.) Գեղարդունիքում:

Սակայն X դ. հայ ճարտարապետները մշակեցին եկեղեցական շենքի գմբեթի երկու ձև, որոնք բնորոշ են միայն զարգացած միջնադարի հայկական չինարարական արվեստին և սկզբունքորեն տարբերվում են վաղմիջնադարյան ձևերից: Դրանցից առաջինը արտաքուստ շրջանաձև թմբուկով գմբեթն է, որը դարձավ X–XIII դդ. հայկական եկեղեցիների գմբեթի հիմնական ձևը: Այդպիսի գմբեթ ունեն, օրինակ, Հաղպատի Ս. Նշան, Հայկաձորի Ս. Գրիգոր (ճարտարապետ Սամեհան), Սանահինի Ս. Ամենափրկիչ և Ս. Աստվածածին (X դ.) եկեղեցիները: Գմբեթի այս ձևը հատկապես տարածում ստացավ Հայաստանի վանքերի ճարտարապետու-

թյունում:

Հդ. մշակված գմբեթի մյուս ձևը հայկական ճարտարապետության Անի-Շիրակի դպրոցի ստեղծագործությունն է: Բազմանիստ թմբուկի նիստերի կողերը զարդարված են փնջաձև կիսասյունիկներով, նիստերը վերևում ավարտվում են ճակտոններով, իսկ վեղարն ունի հովանոցաձև ծավալ: Դրա լավագույն նմուշներն են Մարմաշենի վանքի Կաթողիկե, Ամբերդի, Խծկոնքի վանքի եկեղեցիները: Զարգացած միջնադարում այս երկու ձևերը եղան ամենատարածվածը:

Վաղմիջնադարյան Հայաստանի գմբեթավոր հուշարձանների թվագրումը պետք է իրականացնել համալիր վերլուծության եղանակով:

Հայկական ճարտարապետության գիտական ուսումնասիրության հիմնադիր Թորոս Թորամանյանը գմբեթների ձևը ըստ դարաշրջանների դասակարգում է թմբուկի արտաքուստ խորանարդաձև պատվանդանի բարձրության չափով: Տեկորի տաճարում (Vդ.) այն կազմում է 2,80 մ, Բագարանի Ս.Թեոդորոս եկեղեցում (VIդ. առաջին կես)՝ 1,30 մ, Մրենի կաթողիկեում գմբեթի պատվանդանը հավասար է արդեն տանիքի կատարին, իսկ Հդ. այն նույնիսկ ցածր է տանիքից իր բարձրության կիսով չափ, ինչպես, օրինակ, այդ առկա է Անիի Մայր տաճարում[8]:

Թվագրված վաղմիջնադարյան հայկական հուշարձանները, չնչին բացառությամբ, պատկանում են VIդ.: Հետևաբար, համեմատական վերլուծությամբ կարելի է տարբերել V-VIդդ. հուշարձանները VIդ. կառույցներից, իսկ վերջիններս ենթաբաժանել VIդ. առաջին կեսին և VIդ. երկրորդ կեսին պատկանողների: Մինչև VIդ. առաջին տասնամյակներում կառուցված եկեղեցիների ինչպես հիմնական ծավալը, այնպես էլ գմբեթներն ունեն ատամիկներով, կամ մոդուլյոններով քիվեր: VIդ. վերջից մինչև VIIդ. կեսը գմբեթների քիվը ատանում է կիսակամարիկներով ձև: VIIդ. կեսից սկսած, Զվարթնոցի տաճարի ազդեցությամբ, կիրառվում է զամբյուղաձև, հյուսածո զարդաքանդակով քիվը, որի հիման վրա Թալինի Կաթողիկե, Արթիկի Ս.Մարգիս եկեղեցիները թվագրվում են այդ ժամանակահատվածով:

VIIդ. առաջին կեսին բնորոշ է նաև գմբեթի քիվի իրականացումը ուղղանկյուն սալի մեծ ելուստով, որը մշակված է օղակաձև զարդաքանդակներով: Ահա գմբեթի (նաև չենքի հիմնական ծա-

---

[8] Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, հատոր 1, Երևան, 1942, էջ 206-208:

վալի) քիվերի ձևով կարելի է կես դարի ճշտությամբ թվագրել հուշարձանը VII դ. առաջին կեսում ատամիկների և կամարիկների քանդակներով և VII դ. երկրորդ կեսում՝ թեքագիր, ցցուն ելուստով, զամբյուղաձև զարդաքանդակով:

Թվագրման համար կարևոր է նաև թմբուկի նիստերի դեկորատիվ կամարաշարը, որը կիրառվել է VII դ. երկրորդ կեսից սկսած, Զվարթնոցի տաճարի ազդեցությամբ: Այս մանրամասով են թվագրվում Արթիկի Ս.Սարգիս «մաստարայատիպ», Թալինի Կաթողիկե, Ոսկեպարի Ս.Աստվածածին եկեղեցիները:

Քիվերի հետ միաժամանակ պետք է դիտարկել նաև լուսամուտների հոնքաձև պարակալների զարդաքանդակները: VII դ. բնորոշ ձևերն են նշտարիկներով, ոճավորված արմավիկներով ու շուշաններով, կիսակամարիկներով, վարդյակներով քանդակները, որոշ դեպքերում զուգակցված գնդիկների հետ:

Ամփոփելով այս բոլորը՝ կարելի է հանգել հետևյալ եզրակացություններին.

1. գմբեթների ձևը, որի բաղադրիչներն են նիստերի քանակը, վեզարի ձևը (աղավարտաձև, բրգաձև), ծածկի նյութը (կղմինդր, քարե սալ), գմբեթատակ փոխանցման եղանակը (տրոմպ, առագաստ) անհրաժեշտ, բայց ոչ բավարար տվյալներ են վաղմիջնադարյան հայկական հուշարձանների թվագրման համար:

2. Գմբեթների ձևը միայն բավարար է զարգացած միջնադարի՝ գլանաձև թմբուկով, ինչպես նաև սյունախիճերով զարդարված և հովանոցաձև վեզարով գմբեթները վաղմիջնադարյան ձևերից տարբերելու համար:

3. Գմբեթների դեկորատիվ տարրերը՝ քիվը, լուսամուտների երեսակալները, նիստերի կամարաշարը բավարար են հուշարձանը թվագրելու VII դ. առաջին կամ երկրորդ կեսով:

4. Հայաստանի վաղքրիստոնեական չթվագրված հուշարձանները թվագրելու համար անհրաժեշտ է համալիր վերլուծություն՝ համեմատելով ոչ միայն գմբեթն իր ձևով և դեկորով, այլև ողջ կառույցի հատակագծային և ծավալատարածական հորինվածքը, համաչափությունները, լուսամուտների ձևը, չքամուտքերը, զարդաքանդակները և պատկերաքանդակները, չինարարական տեխնիկան:

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԱՐՄԱՎԻՐԻ ԴԻԴԱՍԿԱԼԻԱՆ

Ու հնամյա քաղաքների հազարամյա քարն եմ սիրում:
Եղիշե Չարենց

Արձանագրությունը, որ ավելի քան երկու հազար ու երկու հարյուր տարվա հնություն է ենթադրում, վաղուց է գտնվել (1908) ու տառ առ տառ վերծանվել (1911)[1]: Նոր ընթերցումը, եթե կարող է նրբերանգներ ճշտել, ելնելու է ակադեմիկոս Յակով Սմիռնովի վերծանությունից, բուն աղբյուրը գոյությունն չունի. ոչնչացվել է: Արձանագրությունն իր տեղում վերջին անգամ գննել են ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելին և Բորիս Պիոտրովսկին 1943 թվի գարնանը: Հնավայրը հսկողությունից դուրս է եղել, և աստւմ են՝ քարը պայթեցվել է, օգտագործվել շինարարության մեջ: 1951-ին հնագիտական արշավախումբը քարի տեղում գտել է մի փոս և նրանից տասներկու մետր հեռու երկրորդ մի քար, զարձյալ հունարեն արձանագրությամբ[2]: Այսպիսով Սմիռնովի 1912 թվին Ռուսական հնագիտական ընկերությունում կարդացած զեկուցումը, վերծանված տեքստով հանդերձ, մնում է միակ հիմքը բոլոր դատողությունների (Տեր-Ավետիսյան, Գրակով, Մանանդյան, Բոլտունովա, Երեմյան, Տրեվեր, Հաքիխտ), որ ընդհանուր գծերով համերաշխ են: Հիշեցնելով դրանք՝ փորձում ենք մեզ հասած տեքստի իմաստն ու նպատակը վերըմբռնել մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսակետից:

Երեք արձանագրություններից երկրորդում նկատելով չափածոյի տարրեր (յամբական ոտանավոր)՝ Սմիռնովը նպատակադրված թերթել է Սոֆոկլեսի ու Եվրիպիդեսի ողբերգությունները, Մենանդրոսից հասած հատվածներն ու պապիրուսի պատռտիկներից արտագրված ու վերծանված փրագմենտները և եղրակացրել, որ իր առջև դրամատիկական երկի մի հատված է՝ ինչ-որ ողբերգության սկիզբը կամ նախերգանք, ժամանակը՝ 1-ին դար մ.թ.ա. (...[?]), և հեղինակը... Սմիռնովի ենթադրությունը, թե այս արձանագրությունը կարող է լինել մի հատված Արտավազդ Բ-ի այն

---

[1] Տե՛ս К.Тревер, Очерки по истории культуры древней Армении. М.-Л., 1953, с. 113-133.

[2] Նույն տեղում, էջ 114: Այս քարը հայտնաբերել է Սմբատ Տեր-Ավետիսյանը, 1927թ. (տե՛ս նույն տեղում, էջ 106):

ողբերգությունից, որ ակնարկել է Պլուտարքոսը «Կենսագրությունների» 33-րդ գլքում[3], անհիմն է ու անզգույշ: Դրանից օգտվել է լեզվից ու տեքստից անտեղյակ թատերագետը և ասպարեզ նետել սենսացիոն ենթադրություններ, ուր գիրկընդխառն են ճշմարտությունն ու հորինվածքը[4]:

Արմավիրի արձանագրության տասնմեկ տողանոց հատվածը տասնմեկ ընթերցումներից հետո էլ դատողության նյութ է տալիս, եթե դիտում ենք ճիշտ ժամանակի մեջ և իր պատմամշակութային համատեքստում, առանց երևակայության խաղերի:

Սմիռնովի եզրակացության վերջին կետին գրեթե անվերապահորեն համաձայնել է Ա.Բոլտունովան[5], և առարկել է ակադեմիկոս Մանանդյանը՝ և՛ ժամանակը որոշելու, և՛ մանավանդ Արտավազդին պատկանելու խնդրում: Ըստ Մանանդյանի՝ այդ հատվածը որևէ կապ չունի ողբերգության հետ, և բանաստեղծությունը կամ ողբերգությունը քարի վրա փորագրելը «չունի ոչ մի բանական իմաստ»[6]: Մինչդեռ Տրեվերը համոզված է, որ «արմավիրյան երկրորդ արձանագրությունն անվիճելիորեն հատված է ողբերգությունից», բայց «այն հարցը, թե գործ ունենք հույն դրամատուրգներից մեկի ստեղծագործության կամ Արտավազդ երկրորդի որևէ երկի հետ, առայժմ լուծվել չի կարող»[7]:

Ավելին՝ հիմք չունենք նման հարց տալու, բայց տողեր կան, որ մեզ ուղիղ տանում են հելլենիստական թատրոնի դուռը: Վերծանված հատվածի առաջին տողն ուղղակիորեն հիշեցնում է Մենանդրոսից հասած փրագմենտներից մեկը՝ վեցից ութերորդ տողերը Եվրիպիդեսից հայտնի մի փրագմենտ, իսկ յոթերորդ տողն ակնհայտորեն Եվրիպիդեսինն է: Հատվածն առանց թարգմանության բերված է Տրեվերի հայտնի աշխատությունում[8]:

Առաջին տողը խոսքային մի բանաձև է՝ հատուկ հելլենական աստվածությունների հայտարարություններին.

οὐκ' ἐ'στι δ'οὐ πολυ πολεμικωτέρα θεὸς...
Չկա ինձնից ավելի մարտնչող աստվածուհի...
Այս խոսքը Մենանդրոսից է առնված մեկ բառի տարբե-

---

[3] Տե՛ս Plutarchi, Vitae, Parisus, 1846-47, էջ 673:

[4] Տե՛ս Г.Гоян. Театр древней Армении. М., 1952, էջ 135, 136:

[5] Տե՛ս А.Болтунова. Греческие надписи Армавира, 1942, N 1-2, էջ 55, 56:

[6] Я.Манандян. Армавирские греческие надписи в новом освещении. Ереван, 1946, с. 40.

[7] К.Тревер, նշվ. աշխ., էջ 128:

[8] Նույն տեղում:

րուբյամբ.

οὐκ' ἐ'στι τολμης ἐπιφανεστέρα θεὸς...
Չկա ինձնից ավելի հզոր ներկայացող աստվածուհի...

*Խոսքային այս բանաձևը գտնում ենք Մենանդրոսի մեկ այլ ֆրագմենտում. «Չկա Լրբուբյունից ավելի պայծառապայլ աստվածուհի»[9]: Սա արդեն իսկապես կատակերգակ հեղինակի խոսք է: Այս էլ հասկանալի է, եթե նկատի առնենք հելլենիզմի դարաշրջանի միմոգրաֆներին, որոնք ծաղրի ու խեղկատակության էին վերածում դիցաբանական թեմաներն ու հերոսներին: Հայտնի է, որ Մենանդրոսի թեմաներն ու խոսքերը հետագայում ընդօրինակվել են, փոխանցվել հռոմեական կատակերգակներին (Տերենցիուս, Պլավտուս): Տարբերությունները ու իմաստափոխությունները հեռևանք են նաև խաղային տարբեր վիճակների կամ արտագրությունների: Սմիռնովի կարծիքը, որ արձանագրությունը ներկայացնում է դրամատիկական երկի մի հատված, առանձնապես վիճելի չի երևում (թեև կարող է այլ բնույթ և այլ նպատակ ունենալ), բայց ողբերգությո՞ւն է արդյոք: Ցամքական չափը, ինչպես Արիստոտելն է նկատել, «առավելապես համապատասխանում է խոսակցական լեզվին»[10], ասել է՝ առօրեական, կենցաղային ոճին: Արմավիրյան արձանագրության հիշյալ հատվածը բարոյաիրավական և պարսավական բովանդակություն ունի և ակնարկում է ընտանեկան ներքին իրավունքը: Խոսքն ունեցվածքի կամ ժառանգության արդարացի բաժանման մասին է. դատապարտում է ընչաքաղցությունն ու անազնվությունը: Սա ողբերգական թեմա չի հուշում, համենայն դեպս ողբերգական մոտիվ չէ, այլ կատակերգական, եթե նկատի առնենք կատակերգակների հելլենիստական բացատրությունը՝ հիմնված արիստոտելյան տեսակետի վրա. «կատակերգությունը վատերի վերարտադրությունն է...»[11]: Հատվածը գուցե Մենանդրոսի՞ն կամ նրա հետևորդներից որևէ մեկի՞ն պետք է վերագրել: Հետևորդները, ընդօրինակողներն ու արտադրողները շատ են եղել: Կարող է որոշ շփոթություն ստեղծել բացահայտորեն Եվրիպիդեսից քաղված ու վերաձևակերպված երեք տողը՝ վեցից ուղերորդ և յոթերորդն անփոփոխ:

---

[9] Менандр. Комедии, фрагменты, М., 1982, с. 341. Այս ֆրագմենտն ինձ հայտնի է միայն ռուսերեն թարգմանությամբ. "Богини нет блистательнее Наглости".
[10] Аристотель. Сочинения в 4-х томах, т. 4. М., 1984, с. 650.
[11] Նույն տեղում:

Արմավիրյան հատված. [δ]ύστι δὴ χίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν
καὶ γλῶσσα φαύλη καὶ φθόνος τοῦ μὴ φθον[εῖν]
…δικαίως μὴ καλῶς ὠρισμένος…

Եվրիպիդեսյան հատված. τὰ μὴ δίκαια δ'ὡς απανταχοῦ κακὸν
καὶ γλῶσσα φαύλα καὶ φθόνος τοῦ μὴ φθονεῖν
ὠ'σῳσω μὴ καλῶς ὀγκωμένοις…[12]

Թարգմանելով էլ տեսնում ենք, որ գրեթե ոչինչ չի փոխվում իմաստի առումով. նույն բանն է ասված տարբեր բառերով: Մեր խնդրի տեսակետից ավելի կարևոր է նմանությունը, քան տարբերությունը:

Արմավիրյան հատված. Կեղծավոր մարդը աղետ է ու բեռ,
Լեզվով անպատկառ, նախանձ ու չարիք.
Արժանի չէ նա ազնիվ կոչումի…

Եվրիպիդեսյան հատված. Այսքան անարդար չնորհ ամեն տեղ,
Անպատկառ լեզու, նախանձ ու չարիք.
Եվ այսքան ստոր ու պիղծ իսկապես…

Այստեղ կարևոր չէ ժանրի խնդիրը՝ կատակերգություն է, թե ողբերգություն, կոնտամինացիա, թե այլ բան: Կարևոր չէ անգամ այն հարցը՝ դրամատիկական երկից է, թե ոչ: Եվրիպիդեսի մեկ անխաթար տողն էլ բավական է իմանալու համար, որ այստեղ տեղյակ են եղել հունական դրամայից: Տեքստի աղավաղումն արդյունք է թերևս բանավոր փոխանցման՝ խաղի: Ենթադրվում է, որ տեքստի հեղինակը հույն չի եղել. ոճը «բարբարոսության» տարրեր ունի[13]*: Դա հիմք չէ: Հեղինակը կարող էր և հույն լինել, ոչ մեծ գրագիտության տեր, թափառող մի հիպոկրիտ, հիշողության մեջ հազար ու մի խոսք փրագմենտներ թատերագիր հեղինակներից: Իսկ որ Եվրիպիդեսի տողերը կարող էին կրկնվել Մենանդրոսի հետևորդներից մեկի կատակերգության մեջ կամ միմական տեքստում, զարմանալի չէ: Նման փաստեր հայտնի են: Հեղինակային իրավունք չի գործել ոչ միայն հին աշխարհում, այլև վերածնության դարաշրջանում: Ինչ վերաբերում է ժամանակի խնդրին, ապա հակված ենք ընդունելու Մանանդյանի կարծիքը,*

---

[12] Հատվածներն առանց թարգմանության բերված են Տրեվերի նշված աշխատությունում, արմավիրյան հատվածը՝ ըստ Սմիռնովի, Եվրիպիդեսինը՝ ըստ հրապարակված փրագմենտների (էջ 124, 128):

[13] Տե՛ս Գ.Հօյո, նշվ. աշխ., էջ 467 (Ա.Բոլոտունովայի նամակից):

որ արձանագրությունը պատկանում է 3-2-րդ դարերին (մ.թ.ա.), համենայն դեպս մոտ է Երվանդյան շրջանին, մանավանդ որ չորրորդ արձանագրության մեջ ընթերցվում է Ἐβρόντης (Երվանդ) անունը[14]: Ժամանակի խնդրում նույն տեսակետին է ակադեմիկոս Երեմյանը, որ ունի իր տեսակետը արձանագրության բնույթի, իմաստի ու նպատակի վերաբերյալ, այն է՝ վերաբնակիչ հույների սեփականատիրական իրավունքի պահպանը[15]: Այո՛, նայած՝ ով ինչ խնդրով է մոտենում պատմության վկայությանը: Բոլոր դեպքերում արձանագրության ժամանակն ընդունված է համարել 3-2-րդ դարերը[16]: Բնույթն ու նպատակն ինչ էլ լինեն, չի կանխվում հին հունական դրամայի հետքը տեսնելու մեր միտումը: Արտավազդին վերագրելն իհարկե հիմք չունի. դա Սմբռնովի թեթև վրիպումն է և թատերագետ Գոյանի ցանկությունը: Վերջինս իր աչքով չի տեսել ո՛չ արձանագրությունը, ո՛չ էլ նրա վերծանված պատկերը և այնուամենայնիվ ձգում է իր չտեսածը դեպի իր ուզած տեղը[17]: Գոյանը վկայաբերում է Բոլտունովայի իբրեն ուղղած նամակը, որտեղ որպես թե անվիճելիորեն հիմնավորվում են արձանագրության՝ 1-ին դարին պատկանելը և Արտավազդի հեղինակությունը: Հետաքրքիր է սակայն Գոյանի մի ենթադրությունը որպես ենթադրություն: Նա ուշադրություն է հրավիրում երկու անունների վրա՝ Եվտիքարմիդես և Պելամիդես, որ վկայված չեն գրականության մեջ: Այս հիման վրա էլ նա շրջանցում է Սմիռնովի ու մյուսների ընթերցումները և վճռում, որ դրանք դրամատիկական պերսոնաժների անուններ են[18]: Ո՞վ իմանա, գուցե և հիպոկրիտեսներ են, որոնք Մակեդոնացու արշավանքներին հաջորդող տարիներին, հատկապես Սելևկյան տիրապետության շրջանում (312-ից), խմբեր (սինոդոս) կազմած, շրջում էին իրենց ներկայացումներով արևելյան երկրներում՝ Էկբատանից մինչև Բակտրիա և Սոգդիանե: Սա «Հունաստանի բարձրագույն արտադրին ծաղկման շրջանն» է (Մարքս) և դրա դրսևորումներից մեկը՝ թատերական ավանդության տարածումն Արևելքում՝ մի երևույթ, որ տարբեր էր դասական պոլիսային ավանդություններից, ինչ-որ ձևերով վերասերված: Դրա հետագա արդյունքը եղան այն թեատրոնները (թատրոնական շենքերը), որ տեսնում ենք մերձարևելյան երկրներում: Դրանք, ճիշտ է, հռոմեական շրջանից են,

---

[14] Տե՛ս К.Тревер, նշվ. աշխ., էջ 10-41:
[15] Տե՛ս Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, 1948, 11, էջ 57:
[16] Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. 1, Երևան, 1971, էջ 514:
[17] Նշվ. աշխ., էջ 466-468:
[18] Նույն տեղում, էջ 151:

բայց հելլենիստական թատերական ավանդությունն արևելյան միջավայրում վաղ է արմատավորվել, հատկապես Ասորիքում: Հնարավոր է, որ արմավիրյան արձանագրությունը անուղղակի կապ ունենա հելլենիզմի շրջանում տարածված թատերական ելևէջների հետ: Իսկ թե ինչու պետք է դա իր հետքը թողներ մի ապառաժի վրա, որ «աննպատակ ու անիմաստ» է համարել Մանանդյանը, այս էլ իր բացատրությունն ունի և բավական հիմնավոր:

Դիմում ենք արմավիրյան արձանագրությունների վերջին ընթերցողին ու մեկնիչին Քրիստոֆեր Հաբիխտին: Նրա հոդվածը հրապարակվել է 1953 թվին: Մեր քննության առարկա երկրորդ արձանագրությունը նա չի տեսել (քարն այլևս չկար), ծանոթացել է վերծանությանը, գուցե և տեսել պահպանված քարերը, ուր, թվում է, Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի խոսքերից չկան: Այնուամենայնիվ նա եզրակացրել է, որ այդտեղ ոչ միայն Եվրիպիդեսից, այլև ուրիշ՝ մեզ անհայտ հեղինակների երկերից քաղվածքներ կան, որոնք միմյանց հետ բովանդակային կապ չունեն և փորագրված են քարերի վրա ուսուցողական նպատակով: Ենթադրվում է, որ Երվանդյանների շրջանում (330-201թթ.) Արմավիրում եղել է հունական դպրոց[19]: Ենթադրությունը տրամաբանական է և մոտ է մեր խնդրին: Հայտնի է, որ ուսուցողական նպատակով փորագրված քարերը դրվել են սրբավայրերում՝ տաճարների մոտ (ἱερα οἰκία - սուրբ տուն) և կոչվել են դիդասկալիա (διδασκαλία - ուսուցում): Դասական շրջանում այսպես են կոչվել նաև այն քարե տախտակները, որ դրվել են թատրոնների մոտ, և որոնց վրա գրանցվել են ներկայացված պիեսների վերնագրերը, հեղինակների ու դերակատարների անունները և ինչ-ինչ ֆրազներ[20]: Հայտնի է, որ Արիստոտելը գրառել է այս արձանագրությունները և շատ տեղեկություններ դասական շրջանի (իր ժամանակ) ազոնալ (մրցակցային) թատրոնի մասին այստեղից է քաղել: Նկատի ունենք նաև դիդասկալիա բառի մի քանի նշանակությունները՝ ուսուցում, ցուցադրում, բեմադրություն, խաղարկում, դրամատիկական երկ, տեսարանոգիա (ողբերգական տրիլոգիա և

---

[19] **Chr.Habicht**, Über eine armenische Inschrift mit Versen des Euripides, "Hermes", 81, 1953, էջ 256: Այս աղբյուրին տեղեկացել ենք «Հայ ժողովրդի պատմության» նշված հատորից (էջ 515, 913):

[20] Տե՛ս **В.Латышев**. Очерк греческих древностей, Богослужение и сценические древности. СПб., 1997, էջ 285:

մեկ սատիրական դրամա), ցուցակ ներկայացված երկերի[21]: Արմավիրի արձանագրության բարոյախրատական բովանդակությունը մեզ թելադրում է այս համատեքստում ըմբռնելու նրա բնույթն ու նպատակը: Ուսումնասիրողները երեք խմբի են բաժանում դիցադակալիա կոչվող արձանագրությունները. ա)ժամանակագրական նշումներ ներկայացված երկերի մասին, կազմակերպիչների (արխոնտ) անուններով, բ)մրցակցության մեջ հաղթող հեղինակների ու կատարողների (հիպոկրիտեսներ) անուններ, գ)հաղթող հեղինակների անուններ, հաղթանակների թվի նշումով[22]:

Արմավիրի արձանագրությունը հելլենիզմի շրջանից է և նման չէ դասական շրջանից մնացած այն քարե տախտակներին, որ գտնվել են թեատրոններում և հիմնականում Դիոնիսոսի և Ասկլեպիոսի տաճարների մոտ: Քարն էլ նման չէ. անտաշ ապառաժ է: Բայց Եվրիպիդեսի և Մենանդրոսի տողերը մեզ հիմք են տալիս դիդակալիա անվանելու այդ արձանագրությունը՝ նկատի ունենալով նաև բառի վերոհիշյալ բոլոր նշանակությունները: Մտածել են տալիս նաև Եվտիքարմիդես և Պելամիդես անունները: Սրանք հիշվում են որպես ընդօրինակելի անձինք: Ինչպե՞ս ենք որակելու սրանց, ի՞նչ անուն ենք տալու. արխո՞նտ, հիպոկրի՞տես, պրոտագոնի՞ստ... Ինչ-որ մի կապ կա՞ սրանց և Մենանդրոսի ու Եվրիպիդեսի տողերի միջև: Եթե անգամ չկա կամ անուղղակի է այդ կապը, դարձյալ մտածելու հիմքեր ունենք: Մեր հարցադրման օգտին է խոսում նաև այն փաստը, որ արձանագրությունը գտնվել է Հայոց հնագույն սրբավայրերից մեկի մոտ: Ո՞ր աստվածության... Առաջին տողը ռազմի աստվածուհու անունից է (πολεμικωτέρα): Տրեվերը ենթադրում է, որ դա Արտեմիսն է: Այս ենթադրությանը հիմք է տալիս Խորենացին իր երկրորդ գրքի ԻԲ գլխում, որ վերաբերում է Արտաշես Ա-ի շրջանին: «Եւ գտեալ յԱսիայ պղնձածոյլ պատկերս զԱրտեմիդայ և զՀերակլեայ և զԱպողոնի՝ տա բերել յաշխարհս մեր, զի կանգնեսցին յԱրմավիր»: Ովքե՞ր էին այստեղ տաճարի սպասավորները ու քրմապետը, եթե ոչ «յազգեն վահունեաց»[23]: Վկայությունն, ինչպես նկատում ենք, համախոս է և՛ արձանագրությանը, և՛ վերծանողի ու մեկնիչի ենթադրությանը: Վերջինս հակված է արձանագրության տեղում՝ բլրալանջին փնտրելու Խորենացու հիշատա-

---

[21] Древнегреческо-русский словарь, т. I, М., 1958, с. 397.

[22] В.Латышев. նշվ. աշխ., էջ 285, 286:

[23] **Մովսէս Խորենացի**, Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Մ.Աբեղյանի և Ս.Հարությունյանի (վերատպություն), Երևան, 1991, էջ 122:

կած հնագույն գուշակավայրը «ըստ պաշտամանց ի սօսիսն <...> որ յԱրմավիր»[24]: Ենթադրություններ ու կռահումներ էլի կարող են լինել: Մենք կանգ ենք առնում սոսկ վկայությունների առջև: Արմավիրը եղել է Երվանդյանների աթոռանիստ կենտրոնը, Արտաշեսի ժամանակ՝ պաշտամունքային կենտրոն, որի մասին «աղոտ ու խառնաշփոթված հիշողություններ են պահպանվել Խորենացու պատմության մեջ»[25]: Հունարեն արձանագրություններն ասում են, որ հելլենիզմի ազդեցությունը հասել է մինչև այստեղ: Արձանագրությունների և Խորենացու «Պատմության» միջև, որքան էլ «աղոտ ու խառնաշփոթված» լինեն հիշողությունները, ոչ մի հակասություն չկա: Իսկ հելլենիզմը բերում էր կրոնաքաղաքական ու մշակութային մի ամբողջ համակարգ իր տարբեր դրսևորումներով՝ կրթություն, գրական ճաշակ, գեղարվեստական ձգտումներ, հասարակական հաղորդակցման ձևեր, որոնցում չէր կարող բացառվել դրաման, ովքեր էլ լինեին դրա կրողները: Այն, ինչ գրված է քարին, վկան է երբևէ եղածի, դպրոց լիներ, թե բեմ:

---

[24] Նույն տեղում, էջ 64:

[25] **Հ.Մանանդյան**, Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, հ. Ա, Երևան, 1945, էջ 104:

ՍԱՐՅԱՆԸ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐԸ

Սարիկ Սարյանի պայծառ հիշատակին

Հասկանալով և ընդունելով, որ Սարյանը 20-րդ դարի իր տարեկիցների մեջ աչխարհի մեծագույն նկարիչներից է և մեծագույնը Հայաստանի նկարիչներից, որի ժառանգության մեջ ավելի, քան որևէ մեկի, արտահայտված է ազգայինի քվինտէսենցիան, ինչպես պատահում է գերօժտված անհատների դեպքում, փորձենք գտնել մի քանի նշումներ այդ բազմաբեղուն վարպետի հայացքներում և արվեստում:

Խոսքն առաջին հերթին վերաբերում է հայ միջնադարին: Մենք այդ դեպքում ոչ թե նկատի ունենք, որ Սարյանը հատուկ ծրագրված է դիմել միջնադարին, այլ այն երևույթը, որ գերմանական էսթետիկայում կոչվում է «Einfühlung» (համզգացում), թեև որոշ անուղղակի վկայումներ թույլ են տալիս պնդել, որ նա գիտակցորեն իր ստեղծագործական ինչ-որ պահերի դիմել է ուղղակի մանրանկարչությանը (ինչպես Բրյուսովի հրատարակած «Поэзия Армении» գրքի անվանաթերթում օգտագործված է 11-րդ դարի Մոզնու Ավետարանի անվանաթերթը):

Խոսքս վերաբերում է ավելի խորքային խլրտումների, որ կային թե՛ Եվրոպայի և թե՛ Ռուսաստանի գեղարվեստական կյանքում:

Կարող ենք մատնանշել, որ այս կամ այն նկարիչը ուղղակի էր օգտվում միջնադարի գեղարվեստական հնարներից (օրինակ, Ռերիխը, Պետրով-Վոդկինը, նույնիսկ Մալևիչը և Դեյնեկան իրենց՝ պլրմխիվից և իկոնայից ներշնչված նկարներում, Պյուվի դը Շավանն ինտերնացիոնալ գոթիկայից, Ռուոն՝ վիտրաժից ու Ջայումայան պատկերներից, Մատիսը՝ պարսկական մանրանկարչությունից ու իկոնայից, Կոջոյանը՝ հայկական հեքթաթների և Վարդան Այգեկցու առակների իր ձևավորումներում և այլն):

Իհարկե, այս չարքում Մատիսի պարագան փոքր-ինչ այլ է. Սյորա-Սինյակի լրացուցիչ գույների ուսումնքի հաստատումը նա տեսնում էր պարսկական մանրանկարում, բայց իր մոտիվները և պատկերագրությունը ո՛չ պարսկական էին, ո՛չ էլ, առավել ևս, Սյորայից կամ Սինյակից բխող:

Էլ ավելի տարբեր է Սարյանի պարագան: Նա թերևս հատուկ չի զբաղվել հայ միջնադարյան արվեստով: Նա պատանի և

երիտասարդ հասակում տպավորվել է Անիից, էջմիածնից, Գողթն գավառից, նա ավելի չատ իր ուղեգրություններում և զրույցներում հիշատակում է ճարտարապետական հուշարձաններ, թեև չի բացառվում մանրանկարչության և որմնանկարչության տպավորությունը: Նա նաև տպավորված էր բնությունից և գեղջկական ու գավառական կյանքի խայտաբղետությունից, որ Մոսկվայից հետո նման էր հրաշքի:

Սարյանին սովորաբար համարում են բնապաշտ կամ պանթեիստ, որի համար ինքը ևս առիթ է տալիս՝ միշտ արտահայտելով իր զարմանքը հայրենի բնությունից ու արևից: Ըստ էության նրա ակնածանքը և էքստազը (զարմանքը) բնության առջև նման է էպիկուրյան և պլատոնական զարմանքին դեմիուրգի և կոսմոսի առջև, որ հատուկ էր նաև միջնադարյան հայրերին՝ Սյունեցի, Շնորհալի, Տաթևացի: Իսկ Դավիթ Անհաղթը ուղղակի պլատոնական էր:

«Այն, ինչ ես հասկանում եմ տիեզերք ասելով, ինձ համար միաժամանակ էսթետիկական կատարելություն է, որը ես բնորոշում եմ ունիվերսալ և գեղեցիկ երկու բառով և որը հենց հավերժական պրոցես ապրող Աբսոլյուտն է»[1]:

Աբսոլյուտը գրավել է դեմիուրգի կամ արարչի տեղը, որի մի անունը գեղեցիկն է (Դիոնիսիոս Արեոպագացի): Կարծում եմ, որ Սարյանը գեղեցիկը չի ընկալում պյութագորական համաչափությունների ու միստիկական թվերի իմաստով, այլ նրա մեջ դնում է հոգևոր իմաստ, ինչպես նոր-պլատոնականները և միջնադարյան չատ մտածողներ:

Մեր ուշադրությունը գրավեց նույն տեղում արտահայտված մի միտք ևս. «Անգամ քարը ոչ թե հենց այնպես ընկած է տարածության մեջ... կյանք է ներկայացնում»[2]: Որտեղի՞ց է քարի կյանքն գալում Սարյանը: Կարող ենք ասել, որ արվեստի պատմության մեջ քարը հատկապես միջնադարում (Բյուզանդիա, Ռուսաստան, Իտալիա, Բարձր Հայք և Ղրիմ, նաև 1232թ. Թարգմանչաց Ավետարանում) ամենախորհրդավոր մոտիվներից էր, որի մասին միստիկական և արվեստագիտական ամբողջ տեսություններ են գրվել վաղ միջնադարից մինչև այսօր: Բայց Սարյանը քարը դիտում էր իբրև ամենաքիչ զգացող արարած, որն ունի կյանքի (այսինքն՝ Աբսոլյուտի) մի նշույլ (Աստծու լույսը նույնիսկ քարին է հասնում, կամ Աստված նրանում ևս կա, կասեին

---

[1] **Մարտիրոս Սարյան,** Արվեստի մասին. կազմեցին. Վ.Հ.Մաթևոսյան, Յու.Գ.Խաչատրյան, Երևան, 1986, էջ 11:
[2] Նույն տեղում, էջ 12:

Յամբլիխոսը կամ Դիոնիսիոս Արեոպագացին):

Մի այլ առիթով (1972) Սարյանը ասում է. «Ի՞նչ հրաշալի են մրգերը... Ամբողջ բնության հրաշք է, ամեն ինչ երգ է, տերևը, ծաղիկը, սոխը...»[3]:

Իսկ ինչու՞ են դրանք հրաշալի. որովհետև բնության (Աբսոլյուտի) պարգև են: Իսկ ինչո՞վ են օժտված. գույնով և պայծառությամբ:

Գույնը և պայծառությունը սիրում էին Ս.Օգոստինոսը, Թոմա Աքվինացին, Գրիգոր Նարեկացին (տաղերը), Ներսես Շնորհալին, Գրիգոր Տաթևացին և Սարգիս Պիծակը: Դրանցով օժտված են և՛ մրգերը, և՛ ծաղիկները, ինչպես ուզած միջնադարյան նկարչի համար: Բայց Սարյանի ինչի՞ն էր պետք գույնի այդ պայծառությունը (նա իր հիշյալ միտքը հայտնում է դեկորատիվ արվեստի առթիվ)[4]:

Ոչ ինքնին, «այլ չրջապատող աչխարհի գեղեցկությունն իր հավերժական արարման մեջ բացահայտելու համար»:

Սարյանի վերոհիշյալ միտքը գալիս էր թերևս կյանքի նոր փիլիսոփայությունից, բայց նա քաջ գիտեր, որ միջնադարում «պատկերվող տվյալ առարկան չուներ իր առարկայական իմաստը, նրա արժեքը մի այլ բան խորհրդանչելու մեջ էր»[5]:

Բայց միջնադարը գիտեր նաև էքստազը, հեղհնհեն, զարմանքը և վայելչությունը, որ պակաս հզոր գործոններ չէին թերևս, քան սիմվոլը, խորհուրդը: Հեղհնհեն և էքստազը (զարմանքը) վայելչության հետ հայ միջնադար էին թափանցել Էպիկուրից, Պլատոնից, Դիոնիսիոսից և Փիլոնից:

1936թ. իր ինքնակենսագրական նյութերում (ցուցահանդեսի կատալոգում) Սարյանը նչում էր. «1903-1904 թվականներից ես վճռականապես սկսեցի պայքարել ամենայն գորչության դեմ, որ ինձ պարտադրել էր դպրոցը»[6]: Դա ընդվզում էր ոչ միայն դպրոցի (ռուսական), այլև «Միր իսկուսստվա»-ի դեմ, նույնիսկ իմպրեսիոնիզմի ու դիվիզիոնիզմի դեմ: Ֆրանսիական նկարչության մեջ մինչև ֆովիզմ (կհանդգնեի ասել՝ ֆովիզմն էլ ներառյալ) թերևս միակ մարդը Գոգենն էր, որ գորշը (սևից սպիտակ գունային, որ զսպում էր վառ գույների ճիչը) գրեթե վտարել էր իր պալիտրա-

---

[3] Նույն տեղում, էջ 21 (Շ.Խաչատրյան, Մարդը բնություն է, բնությունը՝ մարդ..., Երևան, 1970, էջ 30):

[4] М.С.Сарян. Все должно быть связано с землей. —Декоративное искусство, М., 1960, N 11 (նույն տեղում, էջ 82):

[5] Սարյան, Արվեստի մասին, էջ 160:

[6] Նույն տեղում, էջ 221:

յից: Վերջինիս մաքուր գույները, սինթետիզմը, դեկորատիվիզմը, ըստ Վենտուրիի, Մալլարմեի չուրջը խմբված գրողները համարեցին «սիմվոլիկ ոճ»[7]: Բայց Գոգենի արվեստի մի քանի էական գծեր ավելի խորը որսաց սիմվոլիստ վաղամեռիկ պոետ Օրիեն.[8] մենք մի քանի կետ ենք առանձնացնում, որոնք այս կամ այն չափով փոքր-ինչ պարզում են Սարյան-միջնադար հարաբերությունը. արվեստը պետք է լինի գաղափարական, քանի որ նրա միակ նպատակը գաղափարի արտահայտումն է. իսկ այդ գաղափարը Սարյանի համար, ինչպես տեսանք, բնությունն էր Աբսոլյուտը: Սիմվոլիկ է, քանի որ գաղափարը արտահայտվում է ձևերի միջոցով: Սարյանի համար ձևը սիլուետն է ու խարակտերը: Նաև սիմվոլիկ, որովհետև այդ ձևերը, այդ սիմվոլները պետք է հասկանալի լինեին բոլորին: Սարյանի թե՛ վաղ, թե՛ հասուն նկարչության մեջ ամեն ինչ այնքան բնորոշ է, որ ոչ մի նկարված առարկա կամ ֆիգուր, կամ դեմք չի շփոթվում ո՛չ տեսակով, ո՛չ ենթատեսակով: Դեկորատիվ, որովհետև դեկորատիվ նկարչությունը, ինչպես հասկանում էին դա եգիպտացիները, միաժամանակ սուբյեկտիվ է, սիմվոլիկ և գաղափարական: Այստեղ սուբյեկտիվ բառով Օրիեն նկատի ուներ ոչ թե կամայականություն, անարխիա, տարերք, այլ առարկայի սիմվոլի, գաղափարի (էմբլեմ) եզակիությունը: Այն, ինչ հատուկ էր Սարյանին: Գոգենի ուսուցիչ Պիսսարոն ավելացնում էր. այդ սիմվոլները, այսինքն՝ գաղափարները պետք է լինեն բնական,[9] ինչը հենց Սարյանի նվաճումն էր, որը նրան դարձրեց նոր դպրոցի հիմնադիր Հայաստանում, ինչը չհաջողվեց ո՛չ Այվազովսկուն, ո՛չ էլ այսօր Արշիլ Գորկուն, իհարկե, հայ արվեստում: Եթե Օրիեն Գոգենի որոշ գործերում զգում էր նմանություն եգիպտական արվեստի հետ, ապա Սարյանն առանց ճիգի հենց եգիպտոսում որսաց եգիպտական արվեստի ոգին և եգիպտոսի պատմական ոգին հենց եգիպտոսի ժամանակակից կյանքի դրվագներում, կոստանդնուպոլսի ոգին շների ու փողոցների պատկերներում և այլն:

Վոլոշինը նկատում էր, որ Սարյանի համար «թանկարժեք են կյանքի սովորական, ինտիմ գծերը»[10], իսկ դրանց հասնելու համար հարկավոր էր հասնել գծի, գույնի և խարակտերի պարզեցման ու միասնության: Սարյանը ժամանակային առումով ավելի

---

[7] Л.Вентури. От Моне до Лотрека. М., 1958, с. 96.

[8] Дж. Ревалд. Постимпрессионизм. М., 1962, с. 310.

[9] Նույն տեղում, էջ 312:

[10] О Саряне. Составители: А.А.Каменский, Ш.Г.Хачатрян. Ереван, 1980, с. 56.

խորքային արևելյան մշակույթի հետ էր կապված, քան իսլամը, որի արվեստի ու պոեզիայի մասին, չգիտես ինչու (գուցե Սոլովյովի ու հակաեվրոպական տրամադրությունների ազդեցությամբ) Վոլոշինը նախաբան է գրել Սարյանին նվիրված իր սքանչելի հոդվածում[11]: Իսլամական մանրանկարչությունն իր ինքնատիպությամբ չատ գծերով (մանավանդ պարսկական և մեծ մոնղոլների) սերում էր Հեռավոր Արևելքից, իսկ գույները, ինչպես Մատիսի մոտ, հանգստի ու վայելքի գույներն էր վարդագույններով, սառը կապույտներով ու կանաչներով, որոնք գրեթե խորք չունեն, վերջապես սպիտակագորշերով ու նկարելու բծախնդրությամբ: Այսինքն իսլամական արվեստը մոնումենտալ չէ: Սարյանի արվեստը մոնումենտալ է, այն չոշափելի է և խարակտերային: Այս վերջին հատկանիշը միմիայն իրենն է. խարակտերային և էմբլեմային են փյունիկյան արմավենին, բորենին, եգիպտական դիմակը, կնոջ մաշիկները, ավանակը, չունը, փողոցը, բակը, լեռնապարը, անապատը, արտերը, մարդիկ, ծաղիկները, ծաղկամանները, ապակյա տարաները, Արարատը, այն ամենը, ինչին դիպել է վարպետի ձեռքը: Մի նկարիչը կարող է խարակտերային նկարել կամ մարդու կամ բնության ինչ-որ տրամադրություն, կամ նատյուրմորտ: Սարյանի վրձինը կամ մատիտը որսում է ամենախարակտերայինը ուզած առարկայում կամ նկարի ուզած անկյունում, նույնիսկ ֆոնում:

Այսինքն, նրա տաղանդի այդ գիծը երբեք չի թուլանում, թեկուզ փոխվում է տեխնիկան (տեմպերան՝ յուղաներկով), փոխվում է նրա վերաբերմունքը կիսատոների նկատմամբ, որոնք մինչև 1914թ. նա հանել էր իր նկարներից, նկարների ներքին լուսավորումը դառնում է ավելի բնական և հարուստ երանգներով, բայց չի կորչում նրա մոտ այն, ինչ համարեցինք «խարակտերային»:

Իսկ խարակտերայինը, երբ հենվում է ոչ թե գույների նույն երանգների լույսուստվերների կամ գունաթափանցումների մշակման, այլ մի չարք զարմանալի դիպուկ վրձնահարվածների, գուշաղերների կամ գծերի վրա, դառնում է սիմվոլիկ: Իսկ երբ պլաստիկան, քանդակայնությունը, հրապուրանքը գեղեցիկ կամ տիկան, քանդակայնությունը, հրապուրանքը գեղեցիկ կամ տգեղ, առնական կամ կանացի մարմնի թովչանքով, խսպառ վերանում է (իսկ Սարյանի պարագայում հենց այդպես է), մնում է խարակտերը, սիլուետը, այս կամ այն էներգիայի ճառագումը: Սարյանի հետ կատարվում է այն, ինչ կատարվեց հայկական և

[11] "Аполлон", 1913, N9, с. 5-21.

ռոմանական միջնադարում որմնանկարչության և մանրանկարչության մեջ: Այդ «խարակտերայինի» մեջ էր Մարիետա Շահինյանը տեսնում Սարյանի գաղտնիքը, երբ թերթերի ու ամսագրերի բաժանորդագրության գրասենյակում պատանի Սարյանը նկարում էր իր հայրենակիցների խարակտերային դեմքերը և մի անգամ էլ նկարեց մի մորուքավոր կազակի, որը նկարի խարակտերային նմանության մոգական ազդեցությամբ ընկավ անկողին[12]:

Սարյան և միջնադար հարաբերությունը, մեր կարծիքով, ավելի խորքային է, քան արտաքին նմանություններում, դա Սարյանի արմատներում է[13]: *Բառը անորոշ է, բայց բազմիմաստ: Իլյա Էրենբուրգը այդ ասելիս նկատի ունի նրա արվեստի այն մոգական ուժը, որ առաջին անգամից արբեցնում է իր թովչանքով, որ անվանում են Հայաստան աշխարհ և Հայաստանի արև: Բայց այդ արմատները, այդ մոնումենտալությունը, այդ գույները, որոնք հատուկ են Սարյանի բոլոր շրջանների գործերին, հատուկ են նաև Մեծ Հայքի մանրանկարչությանը և որմնանկարին: Սարյանը միայն խնդրության նկարիչ չէ, նա նույնքան նաև դրամատիկ է: Նրա «ռեալիզմը», որ չեշտում են Վոլոշինից ու Լունաչարսկուց սկսած մինչև Էրենբուրգ, սովորական ռեալիզմ չէ, դա էմբլեմատիկ խորքային ռեալիզմ է, երբ նկարիչը որսում է իրերի ներքին խարակտերային այն գծերը, որոնք նրանց մշտական ուղեկիցն են, հիմնականում հրաժարվելով լույսուստվերային անցումներից, գունաթափանցումներից, դրանց ազդեցությամբ խարակտերային հատկանիշների սքողումներից: Արշիլ Գորկու հասուն նկարներում սքողումը խորհրդավոր էական դեր էր խաղում, Սարյանի մոտ էական դեր է խաղում ցայտունությունը, ինչը նա համարում էր գույն, որը կերտում է ձևը, այսինքն՝ գունաձև, իսկ Գորկու մոտ՝ գույն և գիծ, որոնք քողարկում են ձևը:*

Այդ պատճառով Լուի Արագոնը Սարյանին դնում էր Սեզանի ու Մատիսի կողքը, գուցե և ավելի բարձր, «քանի որ նա երջանկության նկարիչ է»:

Եթե նկատի չունենանք տերմինների տարբերությունները, ապա «Դեկորատիվնոյե իսկուստվո» հանդեսում (1960, N11) Սարյանի մի քանի մտքեր կարող էր ոսկե տառերով օծել միջնադարյան ամեն մի աստվածաբան, որ կանոններ էր տալիս՝ Շնորհալին, Հովհան Դամասկացին, Թովմա Աքվինացին, Թեոփիլոս

---

[12] О Сарьяне, с. 305:

[13] Նույն տեղում, էջ 319:

քահանան, Գրիգոր Տաթևացին : Արվեստը չի կարող իրադարձությունների գրանցիչ լինել, առանձնապես մոնումենտալ արվեստը[14]: Դեկորատիվությունը կապված է գույնի հանդեպ սիրո հետ... Գույնը պետք է վերածվի գունատոնի իմաստի...

Պայծառ գույները, ըստ խորանների հայ մեկնիչների, համարվել են աստվածային վայելչության գործոններից մեկը[15]: Այդ խիստ զգայական գործոնը թույլ է տալիս զգալ և ճանաչել Աստծուն: Սարյանի մոտ Աստծուն փոխարինում են Բնությունը, Արարչությունը:

Մենք կրկնում ենք. Սարյանի արվեստում հազվադեպ են հայ միջնադարյան արվեստի ուղղակի ազդեցությունները, ինչպես նաև հին եգիպտական, ռոմանական և այլն: Բայց նա հայտնագործում է գունատոնային հարաբերություններ, հոծ սիլուետային առարկայական խարակտեր և մի քանի մոտիվներ, որոնք առկա էին հայկական և ռոմանական միջնադարում:

Գույնի առումով դրանք տաք ու սառը գույների կոնտրաստներն են, որ կային միջնադարյան մանրանկարչության չատ նմուշներում՝ կարմիր գույների հետ կարմրի մգացում ծիրանիից ու մանուշակագույնից մինչև գրեթե սև և կարմրի պայծառացում ծիրանիից ու մանուշակագույնից մինչև նարնջագույն և դեղին, կանաչի դեպքում՝ կանաչի մգացում մինչև զմրուխտ ու հողականաչ և բացում մինչև դեղնականաչ և դեղին, կապույտի դեպքում՝ երկնագույնից մինչև մուգ կապույտ (լազուր կամ ուլտրամարմին) և մեղմացում մինչև սպիտակ գունաթթեր: Այս գույները մեծ կամ փոքր մակերեսներով ապրում են կողք կողքի և սրում խարակտերը: Որոշ նկարներում (օրինակ, Քալաքի ծաղիկները, 1914) նկատվում է ծաղկեպսակների ոճավորում՝ ձևերը հասցնելով էլիպսային ու շրջանաձև զարդաձևերի պահպանելով պայծառ կոլորիտը (ինչպես Հաղպատի 1211թ. Ավետարանում):

Հայ միջնադարյան մանրանկարչության պատկերային և պատկերագրական տարբեր հնարների հետ նմանություններ հանդիպում են Սարյանի բոլոր շրջանների նկարներում: Օրինակ՝ «Արևելյան հեքիաթ» (1903) ջրաներկում ծառի սաղարթում կին է պատկերված, իսկ պատերին կանացի սիլուետներ (այսինքն՝ կանայք տան մեջ), որ մեզ հայտնի է 11-րդ դարի գծային մանրա-

---

[14] Սարյան, Արվեստի մասին, էջ 105:

[15] Մեկնութիւնք խորանաց: Աշխ. Վ.Հ.Ղազարյանի, Մայր աթոռ Ս. Էջմիածին, 2004, էջ 204-216: V.H.Ghazarian, The Doctrine of Colour in Commentaries on Canon Tables. – Estratto dagli Atti del Quinto Simosio internationale di arte Armena – 1988, p. 687-694.

նկարչությունից (ջրաներկային) և «Ութ մանրանկարիչների Ավետարանից» (Կիլիկիա): Սարյանի նկարած աչքերը (մանավանդ կանացի) արտահայտիչ են և խոսուն նաև նշաձևությամբ՝ անկախ մեծ կամ փոքր լինելուց՝ սկսած նրա նկարած եգիպտական դիմակներից: Իսկ ըստ Վիտելլոյի (Թովմա Աքվինացու լեհ ընկեր աստվածաբան)՝ առավել զեղեցիկ են նշաձև աչքերը[16]: 16-րդ դարում Ջորջո Վազարին բարձր Վերածննդի դիրքերից կշտամբում էր Ջոտտոյին, որ աչքերը նշաձև է նկարել և ոչ կլոր[17]: Սարյանական լեռները, սկսած 1914-ից և մանավանդ 1918-ից հետո, արխետիպային ազգակցություն ունեն Անիի մոտ պատկերազարդված 11-րդ դարի Մողնու Ավետարանի մի քանի տերունական նկարների լեռների հետ, որոնք տարբեր են բյուզանդական և ռուսական իկոնաների լեռներից:

Բայց դա և ասածներս չեն նշանակում, թե Սարյանը միջնադարի նկարիչ է համեստ քահանայի կամ վանականի պես: Նա 20-րդ դարի մեծ նկարիչ է և մեծ արտիստ, որը ոչ միայն Հայաստանը, այլև Եգիպտոսը, Թուրքիան և Իրանը ներկայացրել է նուիրական խորքային, որքան Հայաստանը (ափսոս, որ զրկվել ենք նրա փարիզյան նկարներից): Եվ նրա անմիջականությունը բխում է գունահարվածի և դեկորատիվության ապշեցուցիչ դիպուկությունից ու տիպականությունից, զարմանալի կենդանությունից, որոնց համար նա պարտական էր 20-րդ դարի սկզբի ռուսական դպրոցին, իմպրեսիոնիստներին, Գոգենին, Սեզանին և, իհարկե, 20-րդ դարասկզբի այն հոգևոր-մշակութային մթնոլորտին, որ ծնում էր Բլոկի և Բելիի, Տերյանի և Զարեհցի պես հանճարների, Ռերիխի, Կանդինսկու և Պետրով-Վոդկինի պես մեծությունների:

Սարյանն ամբողջ կյանքում խորացրեց այն հիմնական արտահայտչամիջոցները, որոնք ձեռք էր բերել երիտասարդ հասակում և հարստացրել ու ազգային ցայտուն կերպ տվել իր հայրենիքում: 20-րդ դարի չատ քիչ նկարիչներ են հասել նման զարմանալի հումանիզմի, դեկորատիվ ու մոնումենտալ տիպականացման, որ դիտողի հոգում անսպառ կենսական էներգիա է ճառագում:

---

[16] Տե՛ս L.Venturi, History of Art Criticism, New York, 1936, p. 72.
[17] Նույն տեղում, էջ 106:

Մհեր ՆԱՎՈՅԱՆ

ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ԲՆՈՒԹԱԳՐԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Առաջարկվող թեման առնչվում է հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտական արվեստի ուսումնասիրման կարևորագույն հիմնահարցերին: Խնդրի հիմնավորվածությունը և դրվածքը հստակեցնելու համար անհրաժեշտություն է հոգևոր երաժշտության ուշմիջնադարյան պատմական մի անդրադարձ:

Հայ միջնադարյան մասնագիտացված կամ հոգևոր երաժշտաբանաստեղծական արվեստի զարգացման դասական շրջանի ավարտին այն ներկայանում էր իսկապես մասնագիտացված մշակույթի բոլոր հատկանիշներով. հեղինակային էր, գրավոր ավանդույթ ուներ, դասավանդվում էր, գիտականորեն ուսումնասիրված, գիտակցված էր և այլն:

Ուշ միջնադարի ընթացքում հայ միջնադարյան մշակույթի կրած բազմաթիվ փոփոխությունները չէրջանցեցին նաև հայ հոգևոր երգարվեստի ոլորտը: Երաժշտական բնագավառի մեծագույն կորուստը, իհարկե, խազարվեստի անկումն էր: Այն տևական մի ընթացք եղավ, որը ձգվեց XV-XVI դարերից ընդհուպ մինչև XIX դարի սկիզբը: Հատկանշական է, որ XVIII դարի վերջին պոլսահայ տեսաբանների միջև ծագած բանավեճը ծավալվում էր նոր երաժշտական նիշեր ստեղծելու կամ խազագիր ավանդույթը չարունակելու երկընտրանքի չուրջ[1], և համբարձում Լիմոնճյանին հակաճառողները, ամենայն հավանականությամբ, ծանրակշիռ փաստարկներ ունեին նոր ձայնագրությունը չընդունելու համար: Վերջապես հայտնի են պնդումներն այն մասին, որ Գրիգոր Գապասակալյանը տեղյակ էր խազագրության սկզբունքներին, կամ էլ, որ XVIII դարում և XIX դարի սկզբին դեռևս կարելի էր հանդիպել խազագիր գրառումների, որոնց հեղինակները սոսկ արտագրող գրիչներ չէին, այլ նշանների երաժշտական արժեքին տեղյակ անձնավորություններ[2]: Ինչևէ, հակառն այն է, որ խազագրությունն արդեն հասու չէր շատ երաժիշտների, չէր բավարարում ժամանակի երաժշտական անհրաժեշտությունները իր միջնադարյան, ներքին իռացիոնալ տրամաբանության, խրթին ու

---

[1] Արիստակէս ՔՀնյ. Հիսաբլեան, Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց 1768-1909, Կ.Պոլիս, 1914, էջ 14:

[2] Ռ.Աթայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ106, 107:

խճողված համակարգի կամ մասնատված լինելու, մասնակի կորուստներով, սակավ մասնագետների իմացությամբ պահպանված լինելու պատճառով: Արդյունքն այն էր, որ հիշյալ ժամանակահատվածում հայ միջնադարյան երաժշտաբանաստեղծական արվեստի հիմնական հատկանիշներից այդ մեկի աղավաղումը հոգևոր երգը դարձրեց ավանդական կենցաղավարման և փոխանցման մշակույթի նման հայ մոնոդիկ արվեստի ժողովրդական և ժողովրդապրոֆեսիոնալ ճյուղերին:

Տարբերությունը նշվածներից այն էր, որ հոգևոր երգի ավանդումը, այնուհանդերձ, ենթադրում էր խիստ կանոնական մոտեցումներ: Եկեղեցում նույնիսկ բանավոր փոխանցումը կազմակերպվում էր ձայնեղանակային նորմերի պարտադիր պահպանման, կատարողական մի շարք առանձնահատկությունների և սկզբունքների անվթար փոխանցման միջոցով: Սակայն, որպես բանավոր մշակույթի, հայ հոգևոր երգը չէր կարող խուսափել տարբերակումներից, որոնք այնքան հատուկ են երաժշտական արվեստի և՛ ժողովրդական, և՛ ժողովրդապրոֆեսիոնալ ճյուղերին:

Միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտական մշակույթի հսկայական մի շերտ աստիճանաբար ընկղմվեց դարերի մշուշի մեջ և դարձավ անընթեռնելի, անթեղված ժառանգություն: Դրան զուգահեռ, ծիսական ամենաանհրաժեշտ կիրառելիության պայմանով հազարավոր հոգևոր երգեր շարունակեցին կենցաղավարումը որպես բանավոր ավանդույթի դրսևորում: Բնականորեն տարբերակվելով և ենթարկվելով որոշակի տեղային երաժշտական ավանդույթների՝ ի վերջո XVIII-XIX դարերի սահմանագծին հայ հոգևոր երգը ձևավորեց ավանդական երգվածքների հինգ ճյուղ, որոնց մեջ որոշակիորեն առանձնացվում էր էջմիածնականը որպես կենտրոնական, հիմնական[3], հետևապես միջնադարյան ավանդույթին առավել հարազատ: Սակայն դա չէր նշանակում, թե մյուս երգվածքները և այդ թվում նաև մխիթարյան երգվածքը բոլորովին հետաքրքրություն էին, և կամ էջմիածնական երգվածքն ամբողջությամբ անաղարտ էր:

Խնդիրն առավել սրվեց XIX դարի կեսերին, երբ հատկապես պոլսահայ տեսաբանների ջանքերով փորձեր արվեցին ոչ միայն ձայնագրելու, այլև միօրինակության բերելու հայ հոգևոր երգի երաժշտական նկարագիրը: Հայտնի է, որ նշանավոր երաժշտաբեսերից յուրաքանչյուրն իր իմացած տարբերակներն էր համա-

[3] Ն.Թահմիզյան, Մակար եկմալյան, Երևան, 1981, էջ 66:

րում կատարյալ և իր ձայնագրություններն անթերի[4]:

Դուլդն-ինչ սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ խնդիրն իր սրությունը չի կորցրել ցայսօր և ընդհակառակը՝ առավել խորացել է, որովհետև ավանդական երգվածքների ուսումնասիրության, դրանց համեմատական քննության արդյունքներն ուղղակի կարող են խթանել խազերի՝ տեղում դուխով հիմնահարցի լուծումը:

Մյուս կողմից և՛ բանավոր սկզբունքով փոխանցված լինելը, և՛ երգվածքների առկայությունը առիթ են տվել ծայրահեղ մեկնաբանությունների այն իմաստով, որ կամ այսօր ունեցածը համարվել է միջնադարյան երաժշտական վաստակի ուղղակի և բացարձակ անխաթար արտահայտություն, կամ ընդհակառակը՝ սոսկ XIX դարի երաժշտական մշակույթի արտադրանք: Ու թեև սրանցից ոչ մեկը լուրջ արտացոլանք և հիմնավորում չի գտել գիտական գրականության մեջ, սակայն անհրաժեշտ զգուշավորությունը երաժշտական խնդիրներ քննելիս մեր գիտական ուսումնասիրությունների պարտադիր պայմանն է: Ավանդական երգվածքների համեմատությունը նախ հնարավոր կդարձներ բացատրել հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստի ուշմիջնադարյան զարգացումների ընթացքը, հասկանալ, բացատրել երգվածքների միջև գոյություն ունեցող տարբերությունները, և հետո, որ ամենակարևորն է, բացահայտված ընդհանրությունները ուղղակիորեն կվկայեին միջնադարից անխախտ ու անաղարտ պահպանված երաժշտական միջուկի մասին: Դրա հաշվարկով կարելի կլիներ և՛ վստահորեն զանազան ուսումնասիրություններ կատարել, և՛ վճռականորեն տեղից չարժել խազերի հիմնախնդիրը:

Մեր դիտարկումների համար առանձնացրել ենք Մաշտոցին վերագրվող ապաշխարության կարգերի մի քանի ողորմաներ, որոնց թաշճյանական գրառումները, ըստ Նիկողոս Թահմիզյանի, իսկապես հնագույն չերտ են ներկայացնում[5]: Մեր խնդիրը այդ նույն չարականների մխիթարյան տարբերակների հնությունը պարզելը չէ, այլ մի քանի տարբերություն ընդգծելը և այն ընդհանրությունները շեշտելը, որոնց մասին արդեն նշեցինք:

Նախ մեկ անգամ ևս անդրադառնանք այն խնդրին, որ

---

[4] Մ.Մուրադյան, Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, հ.2, Երևան, 1970, էջ 111-113:

[5] Ն.Թահմիզյան, Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայ հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 7, 1964, էջ 197-201:

թաշճյանական գրառումներն էջմիածնական տարբերակներ են, թեև այսօր էլ կարելի է հանդիպել երաժիշտների և հոգևորականների, ովքեր պնդում են, թե հոգևոր երգի թաշճյանական տարբերակները պոլսահայ երգվածքն են ներկայացնում: Այս պնդումների հիմքն այն է, թե թաշճյանը գրառել է Գևորգ Դ Կոստանդնուպոլսեցու երգածը: Սակայն տեսակետն առաջ քաշողները չրջանցում են այն հայտնի կենսագրական փաստը, համաձայն որի Գևորգ Դ-ն հայ հոգևոր երգը սովորել էր էջմիածնից Պոլիս եկած մի դպիրից. և ավելին, խոսքը ավագ սարկավագի Թեոդորոսի մասին է, ով Սիմեոն Երևանցու աշակերտն էր[6]:

Բացի այդ հայտնի է, որ թաշճյանի ձեռքի տակ եղել են հոգևոր երգի այլ տարբերակներ ևս, ի դեպ՝ նաև մխիթարյան տարբերակներ[7], որոնցից ընտրողաբար օգտվել է երաժիշտը: Հետևապես, թաշճյանի գրառած չարակնոցը, բացի էջմիածնական ավանդույթի ներկայացնելուց, նաև որոշակի քննական սկզբունքով կազմված ժողովածուի արժեք ունի: Ըստ գիտական ուսումնասիրությունների՝ նշանակալի չափով համընկնում է մինչնադարյան օրինակների հետ[8]: Վերջապես մեր խնդիրը երգվածքների առաջնայնությունը պարզելը չէ, այլ երաժշտագիտության մեջ[10] չրջանառու օրինակների և Հայր Ղևոնդ Տայանի գրառումների համեմատությունը:

Մեծ պահքի կարգերի տասը ողորմյաների համեմատությունը հետևյալ արդյունքն ունի: Համեմատված ԱՋ երեք ողորմյաների թաշճյանական և տայանական տարբերակները բոլորովին տարբեր են: Դրանք են «Վտանգիմ ի բազմութենէ», «Ողորմեա ինձ Աստուած» և «Զղջման լսոյ զարտասուս» չարականները: Զարմանալիորեն տարբեր է նաև Մխիթարյան ԳՋ «Ողորմեա ինձ Աստուած» չարակնոը: Ասացինք զարմանալիորեն, որովհետև այս ձայնեղանակի ձայնակարգի հիմքը կազմող տետրախորդը

---

[6] Մ. եպ. Սմբատյան, Հայկական ձայնագրութիւն, «Արարատ», 1881,(թիւ Ը), էջ 480,481: Նաև՝ Մ.Աբեղյան, Գեւորգ Դ Մեծաւորի կաթողիկոս Ամենայն Հայոց, Վաղարշապատ, 1889, էջ 35:

[7] Ա.զգային տեսութիւն, «Արարատ», 1879, էջ 269-275: Նաև՝ Ն.Թահմիզյան, «Արարատ»-ն ու երգ-երաժշտության հարցերը, «Էջմիածին», 1969, հ. Գ, էջ 39:

[8] Ռ.Աթայան, «Շարական», Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ.8, էջ 460:

[9] Ձայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց Սուրբ եւ Ուղղափառ Առաքելական եկեղեցւոյս Հայաստանեայց, Վաղարշապատ, 1875:

[10] Շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Ձայնագրեաց Հ.Ղեւոնդ Վ. Տայեան, հ. Գ, պրակ 1-6, Վենետիկ – Ս.Ղազար, 1963:

կիսող մեծացված սեկունդան, որն այնքան հեշտ ճանաչելի է դարձնում ձայնեղանակը, տայանական օրինակում ներքևից է կցվում վերջնաձայնին բողոքովին այլ երանգ հաղորդելով շարականի երաժշտական նկարագրին:

Բկ «Մեղայ քեզ Տէր» ողորմյայի երկու տարբերակները թեև ձայնակարգով մոտ են, բայց մեղեդիապես տարբեր: Ընդհանուր նմանություն ունեն Բկ «Յամենայն ժամ» շարականի տարբերակները, որտեղ ձայնակարգերը նույնական են: Ձայնակարգային տարբերակումով, սակայն մեղեդիապես նման են Դշ «Անկանխմ առաջի քո» ողորմյայի տարբերակները: Ձայնակարգային նույնականություն և մեղեդիական կորիզների նմանություն ունեն Գկ «Մաքսաւորն հառաչանօք» ողորմյայի բաղդատվող օրինակները: Վերջապես շատ մոտ են Դկ «Տէր որ ի մէջ լերինն» ողորմյայի զույգ դրսևորումները:

Ինչ խոսք, տաս շարականի համեմատությունը լուրջ եզրահանգումների տանել չի կարող, բացի տարբերությունների և ընդհանրությունների ընդհանուր արձանագրությունից: Սակայն հնարավոր է մխիթարյան օրինակներն առանձնացնող որոշ տարբերություններ բացատրել թող որ հպանցիկ դիտարկմամբ: Այդ առանձնահատկություններից է նախ այն, որ նույնիսկ վանկային տիպի շարականների հանգաձևերում, թաշճյանական օրինակների մեջ հանդես եկող զարդարուն վանկերը Տայանի գրառումներում կամ բացակայում են, կամ դրսևորվում հիմնականում երկու-երեք հնչյուններով և ներվանկային ոճին հատուկ ռիթմիկ կոտորակումով:

Սկզբից լեթ աչքի է զարնում այն, որ Հայր Ղևոնդը շարականները գրառել է եվրոպական երաժշտության չափանիշներին համաձայնեցնելով: Բացի եվրոպական նիշերի կիրառությունից, շարականների մեղեդին տակտաված է և չափանշված: Դրա հետևանքով այն որոշակի սքեմատիկ բնույթ է ստանում, ռիթմիկ փիգուրներն առավել պարզեցվում են, և հաճախ նախատակտեր են առաջ գալիս: Թեև փոփոխական չափեր են կիրառվում, սակայն, միևնույն է, մեղեդու ծավալման բնական ճկունությունն արհեստականորեն կաղապարվում է: Ուստի հայ երաժշտության մեջ հարաբերական ազատ չափի մոնոդիաներ գրառելիս որոշակի չափի հաստատումը և տակտավորումը նպատակահարմար չէ և քիչ է կիրառվել:

Կարող ենք մեզ թույլ տալ ենթադրել, որ այսօր էլ մխիթարյան հոգևոր ծեսի մեջ ընդգրկվող երգերն ունեն նույն ազատ և ճկուն մեղեդիական նկարագիրը, որը հատուկ է առհասարակ

հայ մոնոդիկ մշակույթին և որոշակիորեն տարբեր է Հայր Ղևոնդ վարդապետ Տայանի գրառումներից: Սա սոսկ ենթադրություն է, քանի որ, ցավոք, առիթ չենք ունեցել շատ լսելու կենդանի կատարումներ:

Եվրոպական երաժշտության առավել խորքային ազդեցության հետքեր ևս կան: Մեր դիտարկած ԲՋ «Բազում են քո գթութիւնդ» ողորմյայի ձայնակարգը, ինչպես Թաշճյանի մոտ, կվինտային հիմքով դորիական մինոր է, որը երբեմն դրսևորում է վեցերորդ աստիճանի իջեցում, որով և էոլական երանգավորում է ստանում: Հայր Ղևոնդ վարդապետ Տայանի օրինակում դիմող ձայնը առաջին օկտավայի լյան է, վերջնաձայնը առաջին օկտավայի ռեն: Սակայն վերջնաձայնը առկա է նաև երգի սկզբում, ինչը բնորոշ չէ ոչ միայն հայ հոգևոր, այնպես էլ ժողովրդական երգին (մենք չենք խոսում ձայնեղանակային այն դրսևորումների մասին, որտեղ դիմող և վերջավորող ձայները նույնն են, օրինակ ԱՋ-ն, ըստ Թաշճյանի, և կամ քիչ հանդիպող այլ օրինակները): Մինչդեռ եվրոպական երաժշտության մեջ T-ի կրկնությունը սկզբում և վերջում նույնիսկ օրինաչափություն կարող է համարվել: Նման օրինակ կա նաև ԳՋ «Ողորմեա ինձ Աստուած» շարականի ձայնակարգում: Մյուս կողմից շարականի կիսահանգաձևում բավականին հստակ դերիշխում է առաջին օկտավայի ֆա հնչյունը, որը ձայնակարգի մյուս հենակետերի հետ կազմում է եվրոպական երաժշտության համար խիստ տիպական մինոր եռահնչյունը:

ԳՋ «Ողորմեա ինձ Աստուած» շարականի մխիթարյան օրինակը գրված է դարձյալ շատ որոշակիորեն դրսևորվող լյա մաժորում: Նույնիսկ նշանները դրված են բանալիում: Մեզ ծանոթ ԳՋ-ի մինորային բնույթին հեռու և միջնորդավորված նմանություն է հաղորդում հանգաձևում և կիսահանգաձևում T-ի ներքևից մեծացված սեկունդայի շղթայությունը, որպես հիպո-ոլորտ, և իջեցված երրորդ աստիճանի մեկ կիրառությունը:

Իհարկե, եվրոպականի հետ չփումները Մխիթարյանների դեպքում ո՛չ պատահական են և ո՛չ էլ անհետ կարող էին մնալ: Դեռևս Մխիթարյան միաբանության ձևավորման փուլում Մխիթար Սեբաստացու աշակերտներից մեկը՝ Խաչատուր Էրզրումցին, հայ իրականության մեջ առաջիններից էր, որ առաջ քաշեց եվրոպական երաժշտական մշակույթի հետ առնչությունների անհրաժեշտության խնդիրը: Իսկ հետագայում բնական ակտիվ չփումներն իհարկե ինչ-ինչ տեսանկյուններից չէին կարող չազդել երգվածքի առանձնահատկությունների բյուրեղացման վրա: Սակայն

մեզ առավել հետաքրքիր են այն հեռակա կամ մոտիկ նմանությունները, որոնք նկատելի են Տայանական և Թաշճյանական տարբերակների միջև: Դրանք գոնե մեր օրինակներում ի հայտ են գալիս սկզբնական հատվածներում, թեև բուն սկսող դարձվածքները համարյա նման չեն: Կարծում ենք՝ առավել շահեկան համեմատություն կարող էր լինել մխիթարյան օրինակների և մյուս կողմից Տնտեսյանի գրառած պոլսական, Զերչյանի գրառած արմաշական տարբերակների միջև: Ընդհանրություններն այս դեպքում կարծում ենք ավելի շատ պետք է լինեն, քանի որ մխիթարյանների մշակութային չփումները պոլսահայ իրականության հետ անհամեմատ ավելի ակտիվ են եղել: Ինչևէ, նույնիսկ հայ հոգևոր երգի արտաքուստ իրարից այնքան հեռու ճյուղերի միջև համեմատությունը որոշակի ընդհանրություններ ի հայտ բերեց միջանկյալ բնորոշ դարձվածքների առումով: Սա մեկ անգամ ևս փաստում է, որ հոգևոր երգի հինգ ավանդական երգվածքների համեմատությունն օրախնդիր է: Դրա առաջին և հաջող ձեռնարկներից թերևս մեկը Աստղիկ Մուշեղյանի առենախոսությունը եղավ: Աշխատանքի հետևողական չարունակությունը լիահույս ենք, որ վեր կհանի հայ միջնադարյան երաժշտական մտածողության մեղեդիական տարրերի այն բնույթը, որը դարերի մեջ կայուն է, անաղարտ և հայ մշակույթի երաժշտական նկարագրի ողնաշարն է կազմում: Այս ճանապարհին Թաշճյանի, Տնտեսյանի, Զերչյանի, Էմի Աբգարի, Զիլինկիրյանի և այլ երաժիշտների տարբեր երգվածքներին առնչվող դրառումների կողքին Մխիթարյան հայրերի կուտակած հոգևոր երաժշտական ժառանգությունը թանկարժեք վաստակ է:

ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՄԵՂԵԴԻՆԵՐԻ ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԸ

Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը Պատարագի մեղեդիներ մշակել է իր ստեղծագործական կյանքի զրեթե ողջ ընթացքում, տարբեր առիթներով: Ռ.Աթայանը քննարկում է Կոմիտասի դաշնակած տարբեր տարիներին գրված 7 Պատարագները[1]: Առաջինը գրվել է 1892թ., երբ Կոմիտասը դեռ երաժշտական պրոֆեսիոնալ կրթություն չուներ, երկրորդը՝ Բեռլինում ուսանելու տարիներին: Ինչ վերաբերում է երրորդին, ապա այն վերակազմվել է Կոմիտասի տարբեր ձեռագիր տետրերից քաղված նյութերի հիման վրա, և դրա ստեղծման տարեթիվ է առաջարկվել 1899-1901 թթ.[2]: Երեք Պատարագն էլ ամբողջական չեն և ընդգրկում են Պատարագի արարողության դպրաց դասի երգամասի տարբեր հատվածները: Մենք դրանք պայմանականորեն կանվանենք նաև «Ա», «Բ» և «Գ» Պատարագներ՝ ըստ Ռ.Աթայանի դասակարգման[3]:

Կոմիտասի առաջին Պատարագը[4]:

1892թ.՝ «Ա» Պատարագի ստեղծման ժամանակ, Կոմիտասն արդեն սարկավագ էր, բայց դեռևս չէր ավարտել ճեմարանը և փաստորեն երաժշտական պրոֆեսիոնալ կրթություն չուներ:

Մտեղծագործությունը Պատարագի արարողության երկրորդ մեծ բաժնի՝ Հավատացելոցի, այսինքն բուն Պատարագի մի քանի հատված է՝ հիմնականում խմբված այսպես կոչված «Կանոնի» շուրջը[5]: Պատարագի արարողության Կանոնի հատվածում հացն ու գինին փոխակերպվում են Հիսուսի մարմնին ու արյանը: Ընդգրկված են «Սուրբ-սուրբ»-ից մինչև «Հոգի Աստուծո» ընկած երգեցողությունները և պատասխան հատված «Տէր, ողորմեա»:

«Սուրբ-սուրբ»-ին հաջորդում է «Հայր երկնաւոր» երգը, որով դպիրները դիմում են Աստծուն, որ իր Որդուն մահվան հանձնեց որպես մեղքերի պարտապան: «Նրա արյան հեղումով» դպիրներն աղաչում են ողորմած լինել:

---

[1] Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. VIII, Երևան, 1998, նախաբան:
[2] Նույն տեղում, էջ 13, 19, 223:
[3] Նույն տեղում, էջ 13:
[4] Գ.Ա.Թ, Կոմիտասի դիվան, ծրար 1786: Կոմիտաս, հ. VIII, էջ 185-94:
[5] «Սրանով Ս. Պատարագի Կանոնն է, որ տեղի կ'ունենա, այսինքն՝ Հիսուսի մարմինն ու արյունը խորհրդանշող հացն ու գինին Աստուծոյ առջև որպես զոհ կը մատուցվին ի տես ժողովրդյան», Վ.ազգեն Ա. Կաթողիկոս, Մեր Պատարագը, Բուխարեստ, 1945, Մայր Աթոռ Ս Էջմիածին, 1888, էջ 86:

Հաջորդ համարում՝ «Յամենայնի օրհնեալ ես Տէր» հատվածի ընթացքում քահանան օրհնում է հացը, գինին, աղերսում է, որ աստվածային աներևույթ զորությամբ նշխարը մարմին դառնա, և գինին՝ արյուն: Այնուհետև հաջորդում են «Որդի Աստուծոյ»-ն և «Հոգի Աստուծոյ»-ն:

Այսպիսով, ուսանող կոմիտասն ընտրել է Պատարագի արարողության գաղափարական և դրամատուրգիական կարևորագույն մասը՝ կանոնի հատվածը, որպես քրիստոնյայի և քրիստոնեական իրողության համար ամենակարևոր դրվագ:

Առաջին Պատարագում Կոմիտասն ընդգրկել է Պատարագի մեղեդիների այն տարբերակները, որոնք կերտեել է նաև Եկմալյանը: «Հաստուն» Պատարագում[6] Կոմիտասը չի ընդգրկել այս մեղեդիներից ոչ մեկը:

Ստեղծագործությունը գրված է դասական հարմոնիայի կանոններից անկախ: Չկա ձայնատարության նկատմամբ այնպիսի վերաբերմունք, որը կցուցաբերեր հարմոնիային տիրապետող կոմպոզիտորը: Այնուամենայնիվ, ուշադրության արժանի են ներդաշնակման որոշ տարրեր: Մասնավորապես, որոշ խմբերգերի մշակման ընթացքում հանդիպում ենք մեղեդային գծի զուգահեռ կվարտաններով անցկացման կրկնապատկված երկու օկտավաններում: Արդյունքում առաջանում են զուգահեռ ունեցիմակորդներ՝ կվարտա-կվինտակորդային ներքին կառուցվածքով: Ներդաշնակման այսպիսի սկզբունքի մեջ կարելի է տեսնել Կոմիտասի հետագա գրելաոճի սաղմերը՝ կվարտա-կվինտային համահնչյունների ձևավորման ճանապարհը: Այդ իմաստով Կոմիտասի ստեղծագործական կենսագրության մեջ պատմականորեն կարևոր արժեք ներկայացնելուց բացի, առաջին Պատարագն արդեն ինքնուրույն մտածողության որոշակի աստիճան է ներկայացնում:

Կոմիտասի երկրորդ Պատարագը (Բեռլինյան Պատարագ):

Կոմիտասի «Բ» Պատարագի՝ տիտղոսաթերթում գրված է. «Berlin 15/9, Armenische Kirchengesange von Archimandrit Komitas Keworkian»[8]:

Ստեղծագործությունը ներկայացնում է հայ ավանդական Պատարագի երգեցողությունների, ինչպես նաև եկեղեցական

---

[6] Պայմանականորեն «Հասուն» ենք անվանում 1914-15-ին արական երգչախմբի համար մշակված Պատարագը: Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. VII, Երևան, 1997:

[7] ԳԱԹ, Կոմիտասի դիվան, ծրար 1648: Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. VIII, էջ 195-220:

[8] Կոմիտաս, հ. VIII, էջ 245:

տարբեր տոներին վերաբերող չարականների և սրբասացությունների մշակումներ: Տասներկու համարներից միայն չորսն են պատարագից «Փառք քեզ, Տէր», «Սուրբ-սուրբ», «Յամենայնի» և «Հայր մեր», իսկ մյուսները եկեղեցական օրացույցի տարբեր օրերին վերաբերող եղանակներ են Խաչելության, ս. Զատկի, Մեծ Պահքի, Ջրօրհնյաց և այլն: Դա ապացուցում է ստեղծագործության համերգային կատարման նպատակով ստեղծված լինելը, ինչը ենթադրում էր Ռ.Աթայանը[9]:

Կոմիտասի առաջին պատարագը, որպես ապագա հոգևորականի աշխատանք, հենվում էր ծեսի գաղափարապես կարևոր մասի՝ կանոնի վրա, իսկ երկրորդ պատարագը, որպես կոնսերվատորիայի ուսանողի աշխատանք, ցույց է տալիս ուսանողի մակարդակը թե՛ նյութի ընտրության, թե՛ գիտելիքների դրսևորման հարցում:

Գ.Գյոդակյանը նկատում է, որ Կոմիտասը 1899թ. հունիսի 14-ին Բեռլինի Շարվենկոյի երաժշտանոցի դահլիճում իր ներկայացրած հայ հոգևոր ստեղծագործություններում ընդգրկել է «Փառք քեզ, Տէր»-ը և «Ով զարմանալի»-ն, և չի բացառում, որ դրանք եղել են հենց «Բեռլինյան» պատարագի համապատասխան հատվածները[10]:

Ստեղծագործությունը հիմնվում է հայկական ավանդական մեղեդիների վրա, որոնք հարմարեցված են տեքստերի գերմաներեն թարգմանություններին: Եթե Կոմիտասը «Ա» պատարագում ավանդական եղանակները կիրառել է նուշնությամբ, ապա այս պատարագում ավանդական եղանակները ընդհանուր առմամբ պահպանված են, բայց փոփոխվել են որոշ տարրեր՝ կապված մի կողմից՝ գերմաներեն տեքստի, մյուս կողմից՝ ներդաշնակման արևմտաեվրոպական սկզբունքների հետ: Մեղեդիների մյուս կարևոր տարբերությունը ավանդական եղանակներից մետրական հավասարաչափ բաժանումներն են:

Կոմիտասի Բեռլինյան պատարագը, գրված լինելով եվրոպական երաժշտության կանոններով, մասնագիտական հմտություններին տիրապետող կոմպոզիտորի աշխատանք է: Ներդաշնակումն իրականացված է եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիայի կանոններով յուրքաքանչյուր հնչյուն որպես մաժորա-մինորային կառույցի տարր մեկնաբանելու և ըստ այդմ լայնորեն չեղումներ կիրառելու իմաստով: Երբեմն ավելանում են պոլիֆոնիկ գծերը: Ըստ էության, հայ երաժշտության ձայնակարգերը և ինտոնա-

[9] Նույն տեղում, նախաբան:
[10] Նույն տեղում, էջ 246:

ցիաները համակցվում են ֆունկցիոնալ հարմոնիայի ներքին տրամաբանության հետ: Իրականում սա դյուրին խնդիր չէ, եթե հաշվի առնենք, որ հաճախ այդ մեղեդիների կառուցվածքը հակասում է եվրոպական երաժշտության մտածելակերպին: Իրականում մեծ վարպետություն էր անհրաժեշտ իրարամերժ երկու երևույթների համար ընդհանուր առանցք գտնելու և նրանց միավորելու համար: Կոմիտասն այդ խնդիրը կարողացել է իրականացնել: Միևնույն ժամանակ նա չատ զգուշությամբ է վերաբերվել խոսքին և չի աղավաղել բառերը և դրանցով կազմված իմաստային կառուցվածքները, այլ գտել է գերմաներեն խոսքի ու հարմոնիայի և հայկական մեղեդիների փոխզիջումային համակցման այնպիսի ձև, որից գեղարվեստական առումով չի տուժել դրանցից ոչ մեկը: Մյուս կողմից էլ չի կարելի չնկատել, որ հայ երաժշտության հնչողական միջավայրը այնուամենայնիվ միշտ չէ, որ պահպանվել է:

Կոմիտասի երրորդ պատարագը[11]:

Պատարագը Կոմիտասի երկերի ժողովածուի խմբագիրների կողմից վերնագրվել է հետևյալ կերպ. «Հատվածներ քառաձայն պատարագից (1899-1901) տղաների երկձայն խմբի՝ դիսկանտների, տենորների և բասերի համար»[12]: Հեղինակն ինքը կատարողական կազմը չի նշել:

Հրատարակված տարբերակը պատարագի վերակազմություն է: Այս պատարագին վերագրվող 10 կտորները ենթադրաբար են հրատարակվել միասին: Ենթադրելի է նաև, որ պատարագը գոյություն է ունեցել ամբողջաբար:

Խմբերգերից ոչ մեկը չի ենթարկվում մետրական հավասարաչափ բաժանումների, ի տարբերություն «Բեռլինյան» պատարագի: Ավելին, Կոմիտասը ոչ մի տեղ մետրի նշումներ չի տալիս: Մետրական միավորներն ազատ են և ենթարկվում են խոսքի իմաստային միավորներին: Ավելի ստույգ՝ տակտի գիծը նպատակ ունի առանձնացնել ամբողջական մտքերը:

Բանալու նշանների հարցում նորույթ ենք հանդիպում: Կոմիտասը «Հոգի Աստուծոյ» խմբերգի բանալու նշաններ է դրել «b» և «d» բեմոլները[13]: Այդպիսով, այս վաղ շրջանում գրված ստեղծագործության մեջ Կոմիտասն արդեն հստակ կարևորել է

---

[11] Նույն տեղում, էջ 19-26:

[12] Նույն տեղում, էջ 19:

[13] **Կոմիտաս**, հ. VIII-ում «Սուրբ Աստուած», «Մարմին Տէրունական», «Տէր ողորմեա» խմբերգերի բանալու նշանները, որոնք ևս ավանդական չեն, բնագրերում բացակայում են:

հայ երաժշտության ձայնակարգային տարբերությունը և արևմտաեվրոպական երաժշտության հետ ալտերացիոն նշանների բանալիում նշելու կարգի հետ անհամապատասխանությունը:

Ուշագրավ է մի քանի համարների ավարտն՝ առանց տերցիային տոնի, ինչը բնորոշ է Կոմիտասի հասուն գրելաոճին:

Ինչ վերաբերում է դասական իմաստով հարմոնիկ չեղումներին, ապա այդպիսի մոտեցում հանդիպում ենք միայն «Խորհուրդ խորին» և «Այսօր ժողովեալ» խմբերգերում: Այդ տեսանկյունից դրանք ոճական առանձին խումբ են կազմում:

«Գ» Պատարագում կիրառված 10 համարներից 5-ը քաղված են Կոմիտասի դիվանի 1645 ծրարից, որի մեջ պարունակվող տետրի վրա Կոմիտասի ձեռագրով գրված է. «Մանրմանր. Կոմիտաս վարդապետ, 1897-98[14], Բեռլին»: Այսինքն, փաստ է, որ առնվազն տվյալ 5 համարները գրվել են «Բեռլինյան Պատարագ»-ի հետ գրեթե միևնույն ժամանակ:

Ստացվում է, որ Բեռլինում նույն ժամանակաշրջանում Կոմիտասը գրել է երկու՝ ոճապես ծայրահեղորեն տարբեր Պատարագ: Մեկը՝ «Գերմանական»-ը, ներդաշնակված է արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության օրենքների համաձայն, մյուսը՝ քննարկվող Պատարագը, Կոմիտասի ինքնուրույն գրելաոճի փնտրտուքն է ներկայացնում: Եթե երկու ստեղծագործությունները գրվել են գրեթե զուգահեռաբար, ապա կարելի է եզրակացնել, որ «Գերմանական» Պատարագը ներդաշնակվել է որպես ուսանողական աշխատանք, ոչ թե որպես ստեղծագործական համոզմունք: Ստեղծագործական համոզմունք տվյալ ժամանակաշրջանում ներկայացնում է հենց «Գ» Պատարագը: Մյուս կողմից էլ չի բացառվում, որ թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը պարզապես ստեղծագործական փնտրտուքի արդյունք են:

Կոմիտասի առաջին երեք Պատարագների մի[ջ]ոցով տեսնում ենք կոմպոզիտորի ստեղծագործական ճանապարհը: «Ա» Պատարագը աշխատանք է մասնագիտական տեսանկյունից թերուս, բայց մեծ օժտվածություն ունեցող ստեղծագործողի, որը միայն ինտուիցիայով գրում է զուգահեռ կվարտաններով մշակումներ՝ ձայնատարության կոպիտ խախտումներով: «Բ» Պատարագը հարմոնիա և պոլիֆոնիա ուսումնասիրող ուսանողի գիտելիքների դրսևորումն է: «Բ» Պատարագում դասական հարմոնիայի մի[ջ]ոցների հագեցած կիրառությունը հավանաբար պայմանավորված է

[14] Կոմիտաս, հ. VIII-ի ծանոթագրությունում նշված «1897-99» տարեթիվը վրիպակ է:

նաև Կոմիտասի առջև դրված խնդրով՝ ցույց տալ դասական հարմոնիայի իմացությունը:

Փաստորեն, «Գ» պատարագը կամ գոնե նրա համարների մեծամասնությունը գրվել են 1897-8-ին Բեռլինում: Տվյալ ժամանակաշրջանում գրված լինելու իմաստով Կոմիտասի «Գ» պատարագը էական ստեղծագործական քայլ է դեպի հեղինակի հասուն մտածողությամբ ստեղծագործությունները խոսքի մեկնաբանության, մետրական բաժանումները խոսքի իմաստային տրամաբանությանը ենթարկելու, տակտի գծերը նախադասությունների վերջում կամ նախադասության իմաստային ամբողջություն կազմող միավորների միջև տեղադրելու, մետրական չափի նշումներ չդնելու իմաստով: Նոր մոտեցում է ի հայտ գալիս եղանակների ձայնակարգային կառուցվածքի մեկնաբանման, բանալու նշանների նկատմամբ:

Էական է նաև երեք պատարագներում ավանդական եղանակների նկատմամբ մոտեցման տարբերությունը: «Ա» պատարագում եղանակները բնօրինակից հեղինակը վերցրել է առանց փոփոխությունների, «Բ» պատարագում դրանք հիմնականում համընկնում են ավանդական եղանակների հետ, իսկ կատարված փոփոխությունները պատճառաբանված են խոսքի տեքստով, «Գ» պատարագում եղանակների ուրվագծերը էականորեն ձևափոխված են:

«ԿՈՍՏԱՆՅԱՆ ԹԱՏԵՐԱԽՈՒՄԲ». ԿԱԶՄԸ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՈԼՈՐՏՆԵՐԸ

Հայ թատերական արվեստը պատմականորեն ձևավորվեց իբրև աշխարհագրական լայն ընդգրկում ունեցող մի բազդ կառույց: Իր գործունեությունը ծավալելով տարբեր երկրներում, տրոհված լինելով բազմաթիվ ինքնուրույն հատվածների, հայ թատրոնը ժամանակի ընթացքում կարողացավ ներկայանալ որպես ընդհանուր օրինաչափություններով զարգացող միասնական մի համակարգ: Ձևավորվեց նաև թատերական գործչի ուրույն մի տեսակ. հայ դերասանը՝ հայտնի, թե սակավ հայտնի, մանավանդ անցյալ դարակզբին, իր կյանքի գեթ մի հատվածն ստիպված էր անցնել իբրև թափառական, շրջիկ դերասան, դրանով իսկ պահպանելով կապը թատերական աշխարհի տարբեր հատվածների միջև: Ոմանց համար էլ թափառական կյանքը դարձավ գործունեության միակ կերպը: Ստեղծվեցին նաև համախոհ-արվեստագետների նոր միավորումներ՝ ընտանեկան թատերախմբեր, որոնք, այս առումով, շատ ավելի հեշտ էին հաղթահարում ինչպես ստեղծագործական, այնպես էլ զուտ կենցաղային շատ հարցեր: Հայ թատրոնի պատմությունից առավել հայտնի են քույր-դերասանուհիների՝ Արուսյակ և Աղավնի Փափազյանների, Երանուհի և Վերգինե Գարագաշյանների, Սիրանույշ և Աստղիկ Գանթարճյանների, Վարդիթեր և Հրանույշ Ֆելեկյան քույրերի անունները: Քիչ չեն նաև ամուսին-դերասանների խմբերը, որոնց ավանդն անուրանալի է հատկապես սփյուռքում՝ որոշ դեպքերում թատերական շարժման սկիզբը դնելով այս կամ այն գաղութում: Թովմաս և Պայծառ Ֆասուլյաճյանները երկարատև շրջագայություններից հետո իրենց հանգրվանը գտան Եգիպտոսի հայ համայնքում՝ նոր լիցք հաղորդելով տեղում ձևավորվող թատերական շարժմանը: Մանուել Մարությանը, կանգնած լինելով Իրանի հայ թատրոնի ակունքներում, իր տիկնոջ՝ Ռոզա Մարությանի ընկերակցությամբ չուրջ 30 տարիների ընթացքում շրջեց գրեթե ամբողջ գաղթաշխարհը: Հայ թատերական արվեստի զարգացման գործում իրենց ներդրումն ունեցան նաև Արմեն Արմենյանը և Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանը, Օննիկ Վոլթերը և Բեատրիս Եգենյանը, Արփիար և Աստղիկ Վարդյան, Հայկ և Էմմա Արթիվ, Քրիստափոր և Ժենյա Մանար, Վարդո և Արտո Տերյան, Սուրաբյան, Ոսկանյան, Սիմոնոֆ ամուսինները:

Ազգակցական հիմք ունեցող թատերախմբերից (հայ դերասանական կյանքի յուրահատուկ երևոյթներից էին), այսպիսով, կազմավորվեցին նաև ամբողջական ընտանիք-թատերախմբեր: «Կոստանյան թատերախումբը» «Անդրանիկ», «Շիշմանյան ընտանիք» և այլ դերասանախմբերի կողքին աչքի ընկնողներից է:

Թատերախմբի անդամները հինգն էին՝ Մարգո Կոստանյանը՝ ընտանիքի մայրը, Միքայել Կոստանյանը՝ հայրը, Վոլոդյա Կոստանյանը՝ նրանց որդին, Ասյա Զիլինկիր-Կոստանյանը՝ նրանց դուստրը և Նորայր Զիլինկիրը՝ Ասյա Կոստանյանի ամուսինը: Տարիների համատեղ աշխատանքը մշակեց խմբի անդամներից յուրաքանչյուրի դերասանական նախասիրություները՝ հստակեցնելով նրանց տեղը այս կամ այն ներկայացման մեջ: Թատերախմբի հերոսուհի պրիմադոննան Մարգո Կոստանյանն էր. նրան էին հանձնարարվում գլխավոր դերերը գրեթե բոլոր բեմադրություններում: Հայրը՝ Միքայել Կոստանյանը[1], կատարում էր հերոսի կամ առաջին սիրահարի դերերը, նրանց դուստրը՝ Ասյա Զիլինկիր-Կոստանյանը, հանդես էր գալիս ինժինյու, իսկ որդին՝ Վոլոդյա Կոստանյանը՝ դրամատիկ և խարակտերային դերերում: Նորայր Զիլինկիրը, ի տարբերություն ընտանիքի մյուս անդամների, հազվադեպ էր խաղում, այն էլ՝ հիմնականում երկրորդական դերերում:

Խմբի գործունեությունը, բացի Ամերիկայի մայրցամաքից, ընդգրկեց հայ թատրոնի գրեթե բոլոր աշխարհագրական ոլորտները՝ Կովկաս, Ռուսաստան, Անդրկասպյան երկրներ, Եվրոպա, Միջին և Մերձավոր Արևելք:

Մարգո և Միքայել Կոստանյանները, ինչպես և հայ բեմի գործիչներից շատերը, չստանալով մասնագիտական կրթություն, իրենց դերասանական դասընթացն ստացան մեծ վարպետների հետ անմիջական շփումից և համատեղ աշխատանքի ընթացքում: Երկուսն էլ թե՛ իբրև անհատականություն և թե՛ իբրև դերասան, կայացան Սիրանույշի, Հովհաննես Զարիֆյանի և հատկապես Հովհաննես Աբելյանի ազդեցության ներքո:

Միքայել Կոստանյանը ծնվել է 1889-ին, Թիֆլիսում[2]: 1905-ին, երբ սաստկացան հայ-թուրքական ընդհարումները, Թիֆլիսում հաճախ էր ներկայացվում Ա.Սարդարյան-Արևշատյանի «Աս-

---

[1] Միքայել Կոստանյանի իրական ազգանունն Ալլահվերդյան է՝ կրտսեր եղբայրն է անցյալ դարասկզբին ճանաչում գտած դերասան Լևոն Ալլահվերդյանի: Մ.Կոստանյանը փոխեց իր ազգանունը, նույն՝ թատրոնի ասպարեզում եղբոր հետ չփոթմունք չառաջացնելու նպատակով:

[2] Տե՛ս «Ալիք» (Թեհրան), 1951, 29 հուլիսի, թիվ 167:

լան Բալասի կամ Երևանի առումը» պիեսի բեմադրությունը՝ Հովհաննես Աբելյանի մասնակցությամբ գլխավոր դերում: Երիտասարդ Մ.Կոստանյանը, խորապես տպավորված արտիստի խաղով, թատրոնն ընկալեց իբրև կարևոր գործոն ոչ միայն ազգապահպանման, այլև ազգային-ազատագրական պայքարում ընդհանրապես: Այդ գիտակցումով էլ տակավին երիտասարդ՝ 16-ը չբոլորած, նա եկավ թատրոն: Նույն՝ 1905-ից, Մ.Կոստանյանը խաղում էր Մուրաշկովի, Հավլաբարի ժողովրդական թատրոններում՝ դառնալով Արամ Վրույրի, Ամո Խարազյանի, Պողոս Արաքսյանի խաղընկերը: Այնուհետև նա մուտք գործեց Թիֆլիսի Արտիստական թատրոն՝ խաղալով Սիրանույշի և Հովհ.Աբելյանի ղեկավարության ներքո: Հաճելի արտաքինը, քաղցրալուր ձայնը և հարուստ դիմախաղը որոշեցին Մ.Կոստանյանի տեղն այս խմբում: Նրան հիմնականում հանձնարարում էին սիրահար հերոսի դերեր: 1916-ին՝ հայաշատ գավառական քաղաքներում առաջին հյուրախաղերից հետո, Մ.Կոստանյանն ընդգրկվեց Բաքվի հայոց Կուլտուրական միության թատերախմբում: Այստեղ էին նաև Սիրանույշը, Հովհ.Աբելյանը և ուրիշ անվանի դերասաններ: Առաջին իսկ թատերաշրջանին Մ.Կոստանյանը փայլեց Կաուլոյի դերով՝ Վիկտոր Սարդուի «Հայրենիքում»: Ստանալով Սիրանույշի և Հովհ.Աբելյանի մկրտությունը, Մ.Կոստանյանը դարձավ հայ բեմի նվիրյալ արվեստագետներից մեկը:

Մարգո Կոստանյանը (Մամիկոնյան) ծնվել է 1887-ին, Անդրկովկասի Ջաքաթալա քաղաքում[3]: Միջնակարգը չավարտած, նա հրապուրվեց բեմարվեստով՝ դառնալով թատրոնի մշտական հաճախորդներից մեկը: Մարգո Կոստանյանն առաջին անգամ բեմ բարձրացավ 1908-ի ձմռանը՝ Թիֆլիսում, Ռուսական դրամատիկ խմբի կազմում: 1910-1911 թատերաշրջանին, ընդգրկվելով Ոսկանյանների խմբում, Մարգո Կոստանյանը կատարեց իր առաջին շրջագայությունը դեպի Ղարաքիլիսա:

1912-ին դերասանուհին խաղում էր Բաքվում՝ Սիրանույշի խմբում, իսկ մեկ տարի անց՝ 1913-ին, միացավ Հովհ.Աբելյանի ղեկավարած Կուլտուրական միության թատերախմբին: Բաքվում անցած տարիները դարձան որոշիչն ու արդասաբերը Մարգո Կոստանյանի ստեղծագործական կյանքում: Դերասանուհին ոչ միայն հարստացրեց իր խաղացանկը, այլև, Աբելյանի ռեժիսորությամբ, հղկեց և կատարելագործեց իր արտիստական վարպետությունը: Մ.Կոստանյանը խաղում էր տարբեր ժանրերում՝ ստանձնելով կա-

[3] Տե՛ս «Ալիք», 1955, 16 մարտի, թիվ 60:

նանց գրեթե բոլոր գլխավոր դերերը. Դեգդեմոնա՝ «Օթելլոյում», Օֆելյա «Համլետում», Զեյնաբ՝ «Դավաճանություն», Ժակլին՝ «Անհայտ կինը», Մարգարիտ Գոտյե՝ «Քամելիազարդ տիկինը», Տրիլբի՝ «Տրիլբի», Ամալյա՝ «Ավազակներ», Սատանելլա՝ «Սատանելլա», Իչխանուհի՝ «Հին աստվածներ», Սոնա՝ «Զար ոգի», Ռոզալյա՝ «Կորրագո կամ Ոճրագործի ընտանիքը» դերամաներում: Սա Մարգո Կոստանյանի դերերի ոչ լրիվ ցանկն է, որը թվով գերազանցում է երկու տասնյակը: Աբելյանի թատերախմբում էլ կայացավ Մարգո Մամիկոնյանի և Միքայել Կոստանյանի հանդիպումը: Մինչ այդ Մարգո Կոստանյանը կինն էր դերասան Մամիկոնյանի, արդեն երեք զավակների մայր: Շուտով նրանք ամուսնացան, և տարիներ էին պետք, որպեսզի դերասանուհին հրաժարվեր իրեն ճանաչում բերած կրկնակի՝ Մամիկոնյան-Կոստանյան ազգանունից՝ թողնելով միայն մեկը՝ Կոստանյանը: 1920-ին, վերադառնալով Սիրանուշյի խումբը, Կոստանյանները եղան Իրանում, այցելելով Ռեշտ, Ղազվին, Թեհրան, Սպահան քաղաքները: Այստեղ է, որ դերասաններն առանձնացան Սիրանուշյի խմբից և, կազմելով մի փոքր թատերախումբ, շարունակեցին շրջագայությունն Իրանի մյուս հայաշատ՝ Շիրազ, Ահվազ, Մաշհադ քաղաքներում:

1925-ից լինելով Բեյրութում, Փարիզում, Լոնդոնում, Հունաստանում, Ռումինիայում և Հնդկաստանում, սկիզբ է դրվում «Կոստանյան» կամ «Կովկասահայ դրամատիկ թատերախմբի» ինքնուրույն գործունեությանը, երբ դերասանական խմբին միացան արդեն հասակն առած երկու զավակները՝ Վոլոդյա և Ասյա Կոստանյանները: Միջին Ասիայի երկրներում հաջող հյուրախաղերից հետո Կոստանյանները, արդեն իբրև հայ թատերական աշխարհում հեղինակություն վայելող դերասաններ, 1929-ին մեկնեցին Եգիպտոս՝ տեղի հայ համայնքում համեմատաբար երկար մնալու մտադրությամբ:

Անցյալ դարի 30-ական թվականները վերելքի տարիներ էին եգիպտահայ թատերական կյանքում: Բազմաթիվ մշակութային միություններին հարող սիրողական խմբերի կողքին առաջատար դիրքում էին Օննիկ Վոլթերի «Եգիպտահայ դրամատիկ» և Արփիար Վարդյանի «Եգիպտահայ կոմեդի», «Շիշմանյան ընտանիք» և այլ թատերախմբեր և առանձին դերասաններ: Մեկը մյուսի հետևից հյուրախաղերի էին գալիս Սիրանուշյը, Արմեն Արմենյանը և Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանը, Հովհաննես Աբելյանը և հայ բեմի ուրիշ ականավոր գործիչներ: 1929-ին Կոստանյանների այցելության թվականին, համայնքը դեռևս գտնվում էր

Հովհաննես Զարիֆյանի փայլուն հյուրախաղերի տպավորությանը ներքո:

«Կոստանյան թատերախումբը» այս իրավիճակում է, որ պետք է գրավեր եգիպտահայ թատերասերների ուշադրությունն ու համակրանքը: Թատերախումբը, հետևելով Եվրոպայում ընդունված կարգին, հայտարարեց իր խաղացանկը: 1929-ի ապրիլի 2-ից մինչև 1930-ի փետրվարի 9-ը ներկայացվեցին հետևյալ գործերը. Ալեքսանդր Յուժին-Սումբատով «Դավաճանություն», Պյոտր Նևեժին՝ «Երկրորդ երիտասարդություն», Ալեքսանդր Բիսոն՝ «Անհայտ կինը», Լևոն Շանթ՝ «Հին աստվածներ» և «Կայսրը», Ալեքսանդր Օստրովսկի՝ «Անմեղ մեղավորներ», Կարլ Գուցկով՝ «Ուրիել Ակոստա», Ալեքսանդր Դյումա-որդի՝ «Քամելիա-զարդ տիկինը»:

Առաջին իսկ՝ «Դավաճանություն» ներկայացումը, որը տեղի ունեցավ 1929-ի ապրիլի 2-ին, Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում, գերազանցեց բոլոր ակնկալիքները: «Կովկասահայ դրամատիկին» հաջողվեց հենց սկզբից գրավել եգիպտահայ թատերական կյանքի մենաշնորհը: Կոստանյանների մասին գրեցին համայնքի գրեթե բոլոր թերթերը՝ նրանց ներկայացնելով իբրև լուրջ գործոց անցած դերասանների: Թատերախոսները, հիշելով Հովհ. Զարիֆյանին, չհապաղեցին նմանություն աղերսներ գտնել մեծանուն արտիստի, նաև Հովհ.Աբելյանի և Միքայել Կոստանյանի խաղի միջև: Հրապարակախոս Գուրգեն Մխիթարյանը գրեց, որ Միքայել Կոստանյանի Օթար բեկի կերպարում առկա էին «Զարիֆյանի չեշտերը և Աբելյանի կարգ մը չարժուձևերը»[4]:

«Դավաճանությունից» ստացած տպավորությունն ամրապնդվեց, երբ Կոստանյանները ներկայացրին իրենց խաղացանկի լավագույն գործերից մեկը՝ Ալեքսանդր Բիսոնի «Անհայտ կինը» (1929, 27 ապրիլի, թատրոն «Ռամզես», Կահիրե): Մի գործ, որը շահեկան էր նրանով, որ հավասարապես ծանոթ էր ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ հանդիսատեսին: Թատերական քննադատությունը նույնպես, քաջատեղյակ լինելով երկի ամենատարբեր մեկնաբանություններին, համեմատելու հնարավորություն ուներ:

Ներկայացումից հետո գրվեց, որ մելոդրամատիկ այս գործը Կոստանյանների մեկնաբանմամբ ստացել էր ողբերգությանը հաղորդ լուծում: Թատերախոսները համամիտ էին, որ դա գլխավոր՝ ժակլինի դերակատար Մարգո Կոստանյանի խաղի շնորհիվ էր,

[4] «Հուսաբեր» (Կահիրե), 1929, 23 ապրիլի, թիվ 19:

որը կարողացել էր սոսկ հուզիչ տեսարաններին հաղորդել դրամատիզմով լի հնչեղություն: Ժակլինի և նրա որդու՝ Ռայմոնդի հանդիպման տեսարանում դերասանուհին նվազագույն արտահայտչամիջոցներով (փոխվեց միայն նրա ձայնը) հասավ առավելագույն արդյունքի: «Ճիչը, որ այդ պահուն թռավ իր բերնե, և որուն մեջ կբովանդակեր այդ ջախջախված ու ընկճված մոր սերը, զարմանքը, վախը, չէր կրնար ըլլալ ավելի հարազատ»[5],- գրվեց «Արաքս» թերթի թատերախոսականում: Մի քանի տարի անց Թեհրանի «Ալիք» թերթի Pectus ստորագրությամբ թատերախոսը, վերլուծելով դերասանուհու խաղը, գրեց, որ Մարգո Կոստանյանն «իր ստանձնած բոլոր դերերում վերհիշեցնում է հայ բեմի լավագույն ավանդույթները, երբ նրա վրա փայլում էին Սիրանույշները ու Մայսուրյանները»[6]:

Թատերախմբի հաջորդ՝ Ալեքսանդր Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորների» ներկայացումը (1929, 28 հուլիսի, թատրոն «Ալհամբրա», Ալեքսանդրիա) հաստատեց, որ Մարգո Կոստանյանը հատկապես տպավորիչ էր մոր դերում: Դերասանուհին, իր խաղացանկում ընդգրկելով տարբեր խառնվածքի և հասարակական դիրքի կերպարներ, շեշտում և կարևորում էր նրանց հիմնական՝ մայր լինելու առաքելությունը: Չնայած ակնհայտ տարբերություններին՝ Մարգո Կոստանյանը հավասարապես տպավորիչ էր ինչպես Թագուհու (Չեյնաբ՝ «Դավաճանություն»), այնպես էլ սովորական կնոջ (Ժակլին՝ «Անհայտ կինը»), կամ էլ՝ փառքի գագաթին հասած արտիստուհու (Կրուչինինա՝ «Անմեղ մեղավորներ») դերերում: Դերեր, որոնց միավորում էր մեկ ընդհանուր հատկանիշ. կինը նախ մայր է և իր այդ արժանիքն էլ դասում է մնացյալից առավել: «Ես գիտեմ, որ մարդիկ ազնվասիրտ են, ընդունակ մեծագույն սիրո և անձնազոհության, կանայք՝ հատկապես»: Կրուչինինայի այս խոսքերը բացահայտում են իր խաղ՝ դերասանուհու սկզբունքային դիրքորոշումը: Կնոջ, հատկապես մոր կերպարները, նրա համար դարձան մարդկային վեհ բնութագրի արտահայտիչներ: Ինքը՝ արտիստուհին, դրան հասնում էր նրբանկատորեն՝ իր հերոսուհիներին ներկայացնելով որպես զուսպ ու կամային, իրենց արժանիքը գիտակցող անհատականություններ, որոնք միայն վճռական պահերին էին դրսևորում իրենց նվիրական զգացմունքները:

Մարգո Կոստանյանի կողքին նրա խաղընկերները՝ հայր և

---

[5] «Արաքս» (Ալեքսանդրիա), 1929, 29 հունիսի, թիվ 27:
[6] «Ալիք», 1935, 4 հունիսի, թիվ 43:

որդի Կոստանյանները, կազմում էին մի ներդաշնակ միասնություն: Թատերախոսների ուշադրությունից չվրիպեց, որ «Անհայտ կինը» և մյուս ներկայացումներում երիտասարդ Վոլոդյա Կոստանյանը հատկապես տպավորիչ էր տարեց մարդկանց դերերում, մինչդեռ նրա հայրը՝ Միքայել Կոստանյանը, նույնպիսի հաջողությամբ կերպավորում էր երիտասարդների դերեր: «Անհայտ կինը» ներկայացման մեջ Միքայել Կոստանյանը հանդես եկավ երկու՝ Ձելիքս Լարոկի և փաստաբան Ռայմոնդի ժակլինի որդու դերերով, մինչդեռ Վոլոդյա Կոստանյանը միանգամայն համոզիչ և բնական էր Ձլերիոյի դերակատարմամբ: «Երկրորդ երիտասարդությունում» ևս Վոլոդյա Կոստանյանը կատարեց տարեց մարդու Դոտովցևի դերը, մինչդեռ Միքայել Կոստանյանը փայլեց երիտասարդի, դարձյալ հերոսուհու որդու Վիտալիի դերում: Նշմարվեց որոշակի հետևողականություն, որը հաստատվեց հաջորդ «Քամելիազարդ տիկինը» ներկայացման մեջ: Վոլոդյան հիանալի էր Ժորժ Դյուվալի դերում, մինչդեռ Միքայել Կոստանյանը նրա որդու՝ Արման Դյուվալի կերպարը մարմնավորեց երիտասարդին հատուկ ավյունով:

Մամուլը, նշմարելով այս փաստը, ընդգծեց, որ Վոլոդյա Կոստանյանն ուներ «դերասանի խմոր», և որ նա «հարմարություն ունի չափահաս և տարեց անձնավորությանց դերերը պատշաճորեն մարմնացնելու»[7]: Կյանքում լինելով բավական հախուռն բնավորության և վարքի տեր անձնավորություն՝ բեմում Վոլոդյա Կոստանյանը համակ խոհեմություն և լրջություն էր, իր հորը՝ Միքայել Կոստանյանին զիջելով իրեն ավելի հոգեմոտ երիտասարդ հերոսների և սիրահարների դերերը: Ըստ ականատեսների և մամուլի վկայության դերաբաշխման այս եղանակը հավասարապես շահեկան էր ինչպես հայր, այնպես էլ որդի Կոստանյանների համար: Սիրահար հերոսի դերերը, որոնցով Միքայել Կոստանյանն սկսեց իր դերասանական գործունեությունը, զերակռեցին նաև նրա հասուն տարիքի խաղացանկում: Մինչդեռ որդի Կոստանյանը կերպարանափոխվելու իր հմտությամբ հասնում էր տպավորիչ արդյունքի, դառնալով «բեմի վրա մի ուրիշ մարդ»[8], հրաշալի խաղընկեր էր գլխավոր դերակատարների համար, ներկայացման ընթացքում դառնալով նրանց հիմնական հենարանը:

Այս կարգի խորը, դրամատիզմով լի դերերի կողքին իրենց ուրույն տեղն ունեին Ասյա Կոստանյանի ստեղծած կերպարները:

---

[7] «Արաքս», 1929, 29 հունիսի, թիվ 27:

[8] Գ.Ա.Թ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Եվգենյա Արիստակյան-Պոլյակինա):

Լինելով բոլորովին այլ խառնվածքի տեր անճնավորություն՝ արտիստուհուն հիմնականում հաջողվում էին խարակտերային դերեր. նա ուներ հրաշալի ձայն և հատկապես տպավորիչ էր պարային տեսարաններում: Բացի այդ, Ասյա Կոստանյանը համարձակ էր ու անկաշկանդ և իր այդ նկարագրով էլ յուրահատուկ անմիջականության և ջերմության մթնոլորտ էր ստեղծում իր շուրջը՝ ներկայացումն ամբողջապես դարձնելով վառ ու տպավորիչ:

Նման հակումների տեր դերասանուհին, անշուշտ, լավագույնս պետք է դրսևորվեր օպերետի ժանրում: Իրոք, Ասյա Կոստանյանը, մի խումբ սիրողների համագործակցությամբ, Կահիրեի «Բյուրեսալ» թատրոնում ներկայացրեց Կալմանի «Սիլվա» օպերետը[9]: Ներկայացումն արժանացավ ջերմ ընդունելության ինչպես հայ, այնպես էլ օտար, հատկապես ռուս համայնքի թատերասերների շրջանում: Սա ստեղծագործական լուրջ ձեռքբերում էր դերասանուհու համար հատկապես մի համայնքում, որտեղ երաժշտական ժանրը թատերական արվեստի ձևավորման հիմնական նախապայմաններից մեկն էր: Պատահական չէ, որ Ասյա Զիլլիկիրլին միացավ համայնքի ճանաչված օպերետային դերասանուհի Եվգենյա Արիստակյան-Պոլյակինան: Գրեթե նույն հակումների և խառնվածքի տեր արտիստուհի, որն անցյալ դարի 20-ական թվականներին փայլեց իր հոր՝ երաժշտական գործիչ Գ.Արիստակյանի[10] բեմադրած «Թմկաբերդի առումը» և «Անուշ» օպերաներում՝ իբրև երգչուհի և պարային տեսարանների անզուգական կատարող: Կոստանյանների մեկնումից հետո էլ թատերախումբը չարունակեց ներկայացնել «Սիլվա», այնուհետև «Գեյշա» և «Հարեմի քրմուհին» օպերետները, արդեն Եվգենյա Արիստակյան-Պոլյակինայի ղեկավարությամբ:

Այսպիսով, «Կոստանյան թատերախումբը» ուրույն ոճ ունեցող դերասանների միասնություն էր: Միաժամանակ, պետք է

---

[9] Տե՛ս նույն տեղում:

[10] Գ.Արիստակյանը եգիպտահայ համայնքում կանոնավոր ներկայացումներով հանդես եկող առաջին «Հայ դրամա-օպերետային խմբի» հիմնադիրն է: Իր չուրջը համախմբելով գրեթե բոլոր աչքի ընկնող դերասանական ուժերը Գ.Արիստակյանը բեմադրեց ինչպես օպերետներ՝ Գ.Երիցյանի «Ուշ լինի, նուշ լինի», Տ.Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա», Ու.Հաջիբեկովի «Աբշին մալ լինի», այնպես էլ մեծ կտավի գործեր՝ Ա.Տիգրանյանի «Անուշ» (1925) և իր ալան», այնպես էլ մեծ կտավի գործեր՝ Ա.Տիգրանյանի «Անուշ» (1925) և իր ալան», այնպես էլ մեծ կտավի գործեր՝ Ա.Տիգրանյանի «Անուշ» (1925) և իր իսկ հեղինակած «Թմկաբերդի առումը» (1923) օպերաները: Եվգենյա Արիստակյան-Պոլյակինայի ամուսինը՝ Նաում Պոլյակինը, 1946-ին իրականացրեց «Անուշ» երկրորդ բեմադրությունը, որտեղ Մոսկվի դերով հանդես եկավ Միհրան Երկաթը:

նշել, որ նրանք նաև մշտապես ստեղծագործական որոնումների մեջ գտնվող արվեստագետներ էին, որոնք կարողացան խուսափել մեկընդմիշտ գտնված ամպլուաներից: Ասյա Չիլինկիր-Կոստանյանը եզիպտահայ համայնքում բոլորին գերեց իր Սեդայով՝ Լևոն Շանթի «Հին աստվածներում», իսկ Մարգո Կոստանյանը, որն անգերազանցելի էր Իշխանուհու դերում, մի քանի տարի անց՝ Իրանում հաստատվելուց հետո, նույնպիսի հաջողությամբ փայլեց որպես Խանում՝ Ա.Յագաբրելու համանուն օպերետում: Նրան չզիջեց Միքայել Կոստանյանը՝ «Խանումում» հանդես գալով Հակոբի դերով: Սա մի անցում էր, որը պայմանավորվեց տարբեր գործոններով: Նախ՝ Փարիզից Իրան վերադարձած Ասյա Չիլինկիր-Կոստանյանը տեղի կարող ուժերով ստեղծեց մի թատերախումբ, որը, բնականաբար, նախապատվություն տվեց դերասանուհու նախասիրած՝ օպերետի ժանրին: Բացի այդ, երկու գլխավոր՝ Խանումի և Հակոբի դերակատարներ Մարգո և Միքայել Կոստանյանները քաջատեղյակ էին Թիֆլիսի բարքերին, քաղաքի բարբառին տիրապետում էին անթերի, և, ինչպես հիշում է Եվգենյա Արիստակյան-Պոլյակինան, «լավ գիտեին կախեթի գինիի համն ու հոտը, այդ գինին, երակների միջով անցնելով, վառում էր արյունը, տալով նրանց եռանդ և զվարթություն»[11]: Երկու դերասաններն էլ՝ յուրաքանչյուրը յուրովի, ստեղծեցին Թիֆլիսահայ իրականությունն արտացոլող և միայն այդ քաղաքին բնորոշ կերպարներ: Մարգո Կոստանյանը, ըստ ականատեսների վկայության, անմրցելի էր Խանումի դերում, իսկ «Ալիքի» նույն Pectus ստորագրությամբ թատերախոսը դերասանուհու ստեղծած կերպարը կատարելության իր աստիճանով համեմատեց Գևորգ Զմշկյանի Պեպոյի հետ[12]:

Ասյա Կոստանյանը, լինելով ավելի համեստ ունակությունների տեր դերասանուհի, հիմնականում հանդես էր գալիս օպերետի ժանրում: Գեղեցիկ պարերի, չքեղ բեմանկարչության, նաև զգեստների սիրահարները հատկապես գալիս էին թատրոն՝ նրան տեսնելու «Սիլվա» օպերետում: Նրա վալսը՝ էմմա Վարդանյանի ուղեկցությամբ, դարձել էր հատուկ հիացմունքի առարկա: Այսուհանդերձ, Ասյա Կոստանյանն իրեն կարողացավ վերագտնել արվեստի մեկ այլ՝ կինոյի ասպարեզում: Մի բնագավառում, որն իր ծագումով և գոյությամբ հիմնականում պարտական է հայ արվեստագետներին, Ասյա Կոստանյանը գրավեց պատվավոր՝ իրանի

---

[11] Գ.Ա.թ., թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Եվգենյա Արիստակյան-Պոլյակինա):

[12] Տե՛ս «Ալիք», 1935, 4 հունիսի, թիվ 43:

չարժանկարի առաջին դերասանուհու տեղը[13]:

Մ.Քայել Կոստանյանը, 40-ական թվականներից ի վեր, հանդես էր գալիս իբրև բեմադրիչ՝ նախապատվությունը տալով ազգային և տեղի թատերագիրների գործերին: Իրանում հաստատվելու առաջին իսկ տարիներին Մ.Քայել Կոստանյանը բեմադրեց Գ.Եղիկյանի «Այն կինը» թատերախաղը (1932, 10 նոյեմբերի, Զրադաշտականների թատերասարահ): Մի գործ, որը, չնայած իր խոցելի կողմերին, ներկայացնում է եղեռնից մազապուրծ, ամեն ինչ կորցրած հայ կնոջ՝ իսկուհու ճակատագիրը, չէր կարող չհուզել կոտորածներից և դաժանություններից դեռևս չսթափված մարդկանց:

1948-ին՝ Րաֆֆու մահվան 60-ամյակին, Մ.Քայել Կոստանյանը բեմականացրեց գրողի «Դավիթ-Բեկ» վեպը՝ հանդես գալով գլխավոր՝ Դավիթ-Բեկի դերում: Սա հայրենասիրական ոգով տոգորված Մ.Քայել Կոստանյանի վերջին բեմադրություններից էր: Մի քանի տարի անց՝ 1951թ. հուլիսի 18-ին, Ահվազում, դերասանը կնքեց իր մահկանացուն:

Մարգո Կոստանյանը, ծանր տանելով ամուսնու կորուստը, կարճ ժամանակ անց նույնպես հեռացավ կյանքից: Դերասանուհին մահացավ 1955թ. հունվարի 29-ին, Չամադանում: Իր վերջին տարիներին էլ, արդեն վատառողջ, Մարգո Կոստանյանը համակողմանի աջակցում էր համայնքի թատերական կյանքին՝ վայելելով հանուրի խորին հարգանքն ու համակրանքը:

Հայ թատրոնը տաղանդավոր արվեստագետներ շատ ունի: Նրանց կողքին կա բեմի նվիրյալների մի տարատեսակ, առանց որոնց դժվար է պատկերացնել հայ թատերական արվեստի և նրա խոշոր անհատականությունների փայլուն ընթացքը: Կոստանյան ընտանիքի ներկայացուցիչները պատկանում են այս արվեստագետների թվին, որոնց չնորհիվ էլ թատրոնը շարունակում է մնալ կանգուն ինչպես հայրենիքում, այնպես էլ սփյուռքում:

---

[13] Տե՛ս «Ալիք», 1993, 29 օգոստոսի, թիվ 180:

Հռիփսիմե Պիկիջյան

ԵՐԳԱԳՈՅԱՑՄԱՆ ԱՐՄԱՏՆԵՐԸ ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԿԵՆՑԱՂՈՒՄ

*Եթե կյանքը նկատենք իբրև մի ամբողջական հնչյունային համատեքստ, ապա (երաժշտական հայտնի ժանրերից բացի) դժվար չի լինի տարանջատել կենցաղում անընդհատ լսվող ձայնարկությունները, կանչերը, ինտոնացիոն դարձվածքները: Ավանդական երգաբվեստի հավաքչությամբ և քննությամբ զբաղվող մասնագետներն, անշուշտ, նկատել են կենցաղում տարածված մի իրողություն, երբ ձայնի ելևէջումների, չափակշռության (մետրառիթմ) փոփոխումների ու դրանց հետ խոսքի տարբննության համադրումների միջոցով հանպատրաստից նմանակվում կամ արտահայտվում են աշխատանքային գործընթացը, կյանքի իրավիճակները, կատարողի հոգեվիճակները: Այս երևույթը խոսակցական լեզվում բնութագրվում է ձեռնով ասել բառակապակցությամբ: Այդ ինքնաբուխ երգաստեղծությունները չեն կարգաբերվում ավանդական երաժշտության հայտնի ժանրերի օրենքներով: Թերևս, ավելի հարմար է դրանք որակել իբրև ժանրի լծորդված տարբերակ[2]: Դիտարշավների ընթացքում նման նյութեր գրանցելիս բանասացները, որ գյուղում «քաղցր ձայն ունեցողի» համբավ էին վայելում, պնդում էին, որ երգել ու երգեր չգիտեն: Նրանք, սովորաբար, իրենց կատարումները չեն ընկալում իբրև երգ: Սակայն, անկախ կատարողական տվյալներից, երբ որոշակի իրավիճակներ ու համապատասխան պայմաններ են ստեղծվում, սկսում են հնչյուններով ձայնով, վերարտադրել սեփական ապրումներն ու մտքերը, վերաբերմունքն արտահայտել ընթացիկ իրողության հանդեպ: Հնչյունային մտածողությանը ենթագիտակցորեն գումարվում է և խոսքը, որ հաճախ չի չարակցվում համապատասխան բանաստեղծական կերպին: Դրանք աչքի են

---

[1] Դրանք մասնագիտական չրջանակներին հայտնի են Էկմելика, глоссолалия (glossema-Հուն.՝ խոսք) կամ ըստ Կ.Խուդաբաշյանի՝ փոնոլալի անվանումներով:

[2] *Ձեռով ասել* բանաձևային բառակապակցության մեջ պարունակված է երևույթի իմաստը. ձայնով (մեղեդի) ասել (խոսք), այսինքն՝ մեղեդուն (ավելի ստույգ նախամեղեդուն) հավելակցված է խոսքը: Հիշյալ տիպերին անընդհատ առնչվում էինք 1997-1998 թթ. Վայոց ձորի մարզում կազմակերպված գիտարշավների ընթացքում՝ կենցաղից մասամբ դուրս մղված ավանդական աշխատանքային երգեր (դուշանի, կալի, կով կթելու), մանուկներին խաղացնելու և քնեցնելու (թռնոցի, գովք, օրոր), հանգուցյալին լաց ու ողբով գովել-ծաղկեցնելու լալիքներ ու ողբեր գրանցել ջանալիս:

ընկնում ձայնարկությունների ու եղանակավորող բառերի առատությամբ, թոռլլ սյուժետային կառույցով ու չհստակեցված խոսքային տեքստով (այս բանասացներին պայմանականորեն դասենք մի խմբում)։ Ավելի օժտվածները, որ և՛ ձայնային տվյալներ, և՛ բնատուր երաժշտական զգացողություն ունեն, նման վիճակներում սկսում են հանպատրաստից ձենով երգ ասել՝ փորձելով պահպանել մեղեդու և խոսքի ներդաշնակությունը։ Հանգավորում են տեքստը, թեև առանձնակի կարևորություն չեն տալիս երգաստեղծմանն ու կատարողականությանը և ինչպես իրենք են նշում՝ «քթի տակ դնդնում են, քանի որ ներսից է գալիս» (երկրորդ խումբ)։ Հաջորդ երրորդ խմբի բանասացները չթաքցնելով, որ կարողանում են երգ կապել, իրենց ինքնուս են համարում։ Այնուամենայնիվ, գրեթե միշտ, սեփական կարողություններ գնահատում են ներքնատանեկան, սակայն նաև՝ համայնքի չրջանակներում։ Հայտնագործություն արած չենք լինի, եթե ասենք, որ այսօր Հայաստանի գյուղական չրջաններում երգ և երգել ասելով հասկանում են արևելյան գեղգեղանքով ու զարդոլորումներով համեմված աշուղական կամ ռաբիս ոճին դասվող երգերը։ Հաճախ, իբրև չափորոշիչ է ընկալվում ռադիոկայաններով ու հեռուստաալիքներով հաղորդվող երաժշտությունը՝ անկախ ժանրային պատկանելությունից։ Դրանց համեմատությամբ՝ մեծ արժեք չի տրվում ավանդական կենցաղի անբաժան մասը կազմող ծիսական, աշխատանքային, կատակային, մանկական երգերին, խաղիկներին ու պարերգերին, եթե կատարողը հատուկ ձայնային տվյալներ չունի[3]։ Վերջիններիս հիմնականում վերաբերվում են իբրև անցյալի մասունքի կամ ժամանցի, որը թեև հարգանքի է արժանանում, սակայն գնահատանքի առարկա չէ։ Այսուհանդերձ, կենցաղի բերումով կամ ծայրահեղ իրավիճակներում ավանդական ժանրերը կամ դրանց նմանողությամբ ստեղծվածները կրկին հնչում ու վերարժեքավորվում են։

Հակիրճ ներկայացնենք մեր պատկերացումները դրառողի և նյութի փոխկապակցվածության մասին։ Ուշագրավ է, որ երբ բանասացին խնդրում ես երգ երգել, հրամցնում է հայտնի ժանրի որևէ նմուշ, մինչդեռ ձենով ասելիս հնչում է դրան զուգահեռ գործող, տակավին անաղարտ նախօրինակը, որը երգ անվամբ չի

[3] Համմտ. «Ժողովրդական երգի ծավալումը և ազդեցությունը» գլխում Կոմիտասի մտորումները ավանդական երգի գնահատման շուրջ և 1905թ. Հառիճի վանքում վարդավառի ուխտագնացության ժամանակ գեղջկուհիների «երգ կապելու» նկարագրությունը։ Տե՛ս Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, 15-44։

«մեծարվում»: Գիտարշավների ժամանակ նկատելի է մի հետաքրքիր երևույթ ևս. հաճախ բանասացը որևէ ավանդական երգ չի հիշում (խոսքն աշխատանքային, ծիսական կամ վերը նշված ժանրերի մասին է): Երբ հորդորվում է այս կամ այն իրադրությունը, վիճակը ձենով ասել վերապրելով իր կյանքի համանման դրվագները (կամ վերարտադրել լսածը), մտովի տեղափոխվում է նախնական միջավայր, կերպարանափոխվում ու սկսում հանպատրաստից երգել: Զատորոշիչ ազդակներ են մշակութային միջավայրը, երաժշտապոետիկ օժտվածությունը, ստեղծագործական ու ձայնային տվյալները: Սակավ կարևոր չեն ծագումը, ընկերային (սոցիալական) պատկանելությունը, երաժշտական նախասիրությունը, տարբեր մշակութային շերտերից ստացած տեղեկատվությունն ու ժամանակի դրոշմը[4]: Տարեց բանասացը գիտակցաբար կամ ենթագիտակցաբար վերածվում է տարբեր ժամանակների տեղեկատվության կուտակիչի[5]: Նրա մեջ սինթեզված անցյալի աշխարհընկալումը կրավորական է՝ մինչ գրանցողի հարցին «բախվելը»: Բանասաց-ազգագրագետ զրույցն ըստ էության երկխոսություն է ժամանակների միջև, որի ընթացքում փորձ է արվում վերականգնել անցյալը՝ վերհուշի, վերապրումի, խոսքի ու մտապատկերի մակարդակներում: Գրանցողի համոզմունից է կախված ճշգրիտ տեղեկատվության վերհանումը, քանզի հիշողության բազմաշերտ պահոցում ամբարված փաստերն ի մի բերելը, հոգեբանական, տրամաբանական կամ ժամանակի խմբագրումներից զերծ վերարտադրելը դյուրին չէ[6]: Գրանցված տեղե-

---

[4] Հայ իրականության մեջ օժտված բանասացը կենցաղում չի առանձնանում միջավայրից, զբաղվում է գյուղական աշխատանքով կամ արհեստով: Համերկրացիներից տարբերվում է մեկայն ասացողի, երգողի կամ երգ կապղի ձիրքով ու համբավով: Տոների ու հավաքույթների ընթացքում մեծարվելով և նվերների արժանանալով հանդերձ՝ իր ձիրքը չի դարձնում կենսապահովման միջոց. չի դառնում արհեստավարժ, ինչպես թափառող երաժիշտներն ու աչուղները: Բանասաց-գրանցող հարցերի մասին տե՛ս Ա.Սահակյան, ժառանգություն և ժառանգորդ : Գենդերային հետազոտություններ, հ.7, Երևան, 2001: Մ.Սարգսյան, Բանասացը որպես ավանդական երգարվեստի կրող և փոխանցող : Ալագեմիկոս Լ.Ջահուկյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողովի հիմնադրույթներ, Երևան, 2004, էջ 56-58: Б.Н.Путилов. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика М., 1997.

[5] А.Б.Лорд. Сказитель. Пер. с англ. и коммент. Ю.А.Клейнера и Г.А.Левинтона. М., 1994.

[6] Ինչպես պատմաբանն է փաստերի ընտրությամբ ու համադրությամբ վերականգնում պատմական ժամանակը, այնպես էլ ազգագրագետն է գրանցված հատվածների միջոցով վերականգնում էթնոերաժշտագիտական տեքստը. «...պատմական տեքստը ներկայացնում է համադրական մի միջավայր, որտեղ

կուլտուրաներն ու հանրապատրաստից հորինումները, ինչպես առասպելամտածողության յուրաքանչյուր արտադրանք, իրադրութենական (դիպվածային) բնույթ ունեն[7]:

Դաշտում աշխատելիս մասնագետն ամբողջությունից առանձնացնում է որևէ հատված, ինչպես տեսագրելիս օպերատորը որոշակի կադրի վրա է կենտրոնանում, կամ նկարիչը՝ բնությունը պատկերելիս[8]: Ի տարբերություն նրանց, երբեմն երգողն ինքն է կտրում հատվածը՝ համարելով, որ հիմնական խոսքն ասված է, իսկ մնացյալը սոսկ կրկնություն է (այս մտածողությամբ են հաճախ առաջնորդվել և երգ գրանցողներից չատերը)[9]: Մասնագետն ըստ ճաշակի ու հնարավորության անվերջից կտրում է հատվածն ու հրամցնում իբրև ավարտուն գործ: Այս կոնտինուումից (*continuum-լատ.*՝ անընդհատության համաձուլում) ստեղծվում է երգը՝ բանաձևը: Հաճախ այդ երգ-բանաձևը վերադառնում է գյուղ իբրև ամբողջական ստեղծագործություն: Այսպես, Ղ.Աղայանի հանրահայտ «Մանի՛ր, մանի՛ր, իմ ճախարակ» բանաստեղծության հիման վրա գրված երգից կարելի է ենթադրել, որ արձանագրվել է այն հատվածը, որտեղ մայրը պատմում է զավակների խնդիրների մասին. «Տիգրանիկս չուխա չունի..., Գաբրիելը գուլպա չունի...», իսկ Հակոբիկի կամ ընտանիքի այլ անդամների հոգսերը ինչ-ինչ պատճառներով չեն գրանցվել[10]:

Կենցաղի կազմակերպման կարևոր գործոններից են ռիթմն ու հնչյունը, որ ծնվում են որոշակի շարժումներ կամ գործողություններ կատարելիս՝ ուղեկցվելով համապատասխան ելևէջային ու խոսքային արտահայտչաձևերով (հմմտ. Կ.Բյուխերի վարկածը՝ երաժշտության ծագումը աշխատանքային ռիթմից[11]): Հաճախ

տարատամ անցյալականությունը վերածվում է *պատմական անցյալի*»: Տե՛ս **Ա.Սահինյանց**, Պատմություն իբրև տեքստ (մեկնություն և գրության հնարավորություն) : Պատմություն և կրթություն, 1-2 , Երևան, 2005, էջ 9-22:

[7] Երևույթը բնութագրվում է՝ bricoleur. տե՛ս **К.Леви-Строс.** Структурная антропология. М., 1983.

[8] Ասվածը համեմատելի է Ռ.Իսրայելյանի կատուցած *Ջարենցի կամարի* հետ, որ դիտվում է իբրև ճարտարապետական չրջանակ, որի մեջ «դրվում է բնությունը» (հմմտ. կոնցեպտուալ արվեստի հետ):

[9] Ինչպես խմբավար Կարո Ջալիկյանն է ավարտում ավանդական երգերի կատարումները:

[10] Նույն տրամաբանությամբ օրորներից մեկի ժամանակ գրանցվել է «Ջարենի՛ր, լաո, մըրնիմ քըզի...», որն, անշուշտ, ժանրին ոչ բնորոշ դիպվածային երևույթ է: Այս տարբերակը վերադարձել է իբրև երգ և իրադրության բերումով՝ համազգային հնչեղություն ստացել:

[11] **К.Бюхер.** Работа и ритм. М., 1923.

դրանք ամբողջանում են իրավիճակին բնորոշ մտքի ու հույզի հնչյունախոսքային փոխակերպում դարձած երաժշտական դարձվածքներով, ձայնարկություններով ու խոսքով: Այս ճանապարհով ծնվող երգագոյացումները մանր ժանրեր (կանչ, «Լա՛յ-լայ», «Նանի՛», «Թըռի՛-թռի՛», «Դընգո...» կամ «Պապաբի...», «Բըժո՛», «Մի՛կո-ծի՛կո», «Ջու՛-ջու՛»), տարբերվում են նույն իրավիճակում հնչող կանոնավոր ու ավարտուն փոքրաքանակ ժանրերից: Դրանք մեծամասամբ մնում են բանահավային մակարդակում: Մի քանիսը, զարգանալով համապատասխան ձևակառուցվածքային, մեղեդային ու պոետիկայի կազմակերպման կանոններով, վերածում են ինքնուրույն տեքստի (ինչպես «Ձո՛լ-յո՛լը»՝ «Հոռովելի», «Լա՛յ-լա՛յը» օրորոցայինի)[12]: Այդ բանահավային նմուշներից են թափառիկ մանրավաճառների կամ չրջիկ արհեստավորների տարաբնույթ ծառայություններն ու ապրանքը գովազդող կանչերը (մածուն, լավաշ, կանաչի, ժավել, ավել և այլն վաճառելու, դանակ-մկրատ սրելու, հին չոր, հին կոշիկ փոխանակել-գնելու առաջարկները)[13]: Ցավոք, այս ժանրերի ամբողջական հնչյունապոետիկ տեքստը գրեթե չի ձայնագրվում ու վերլուծվում, մինչդեռ ուսումնասիրվում է նույն թեմայով ստեղծված երգը: Օրինակ, մասնագիտորեն չի գրանցվում ընտանի կենդանուն կթելիս ասվող խոսքը, բայց ձայնագրվում է կթի երգը, որ դրա տրամաբանական չարունակությունն է՝ առանց կենդանու հետ մարդու հաղորդակցման ինտոնացիոն խոսքի և տրամադրության ռիթմահնչյունային պատկերի[14]: Կարելի է փաստել, որ մանր ժանրերը կենսընթաց արտացոլող խտացված նյութ են՝ տնտեսական, ընկերային, հոգեբանական տեղեկատվությամբ, ուստի երաժշտագիտական հետազոտությունից զատ, արժեքավորվում են իբրև ազգագրական վավերագիր:

Մեր դաշտային գրառումներն ու ձայնագրությունները

---

[12] Ծանոթ օրինակներից է նախապատերազմյան Երևանում լրավաճառ տղայի «Սառը չու՛րը, սառը չու՛րը, պուլպուլակի սառը չուրը...» հնչյունավորված արտահայտությունը, որի հիման վրա ստեղծվեց «Ջուր եմ ծախում, սառը ջուր» հանրահայտ քաղաքային երգը:

[13] Ուշագրավ օրինակ է Հ.Բեկնազարյանի հանրահռչակ «Պեպո» կինոֆիլմում արևելյան չուկայի տեսարանը մանրավաճառ կինտոների մեղեդայնացված դուդեղ արտահայտություններով («Դուլլի յաբլոկի՛», ձմերուկ, ձուկ վաճառողների և այլոց) :

[14] Ազգաբանության ոլորտում հիշյալ մանր ժանրերը ոչ միայն հնարավորինս գրանցվում են, այլև դրանց նվիրված գիտաժողովներ են կազմակերպվում, հրատարակվում ծավալուն աշխատություններ [Этнолингвистика текста 1988. Малые формы фольклора 1995]:

կյանքն՝ իբրև բնական միջավայրից չկտրված հնչյունային տեքստ փաստագրելու փորձեր են, որոնք էթնոերաժշտագետներին թույլ կտան վերլուծություններ կատարել ավելի ընդգրկուն նյութի վրա՝ համեմատելով հայտնի երաժշտապոետիկ ժանրերի հետ[15]: Հատուկ ուշադրության են արժանի դրանց գոյացման ու զարգացման մեխանիզմն ու կատարման կերպը, քանզի, ըստ իրադրության, ինքնաբերաբար ծնվում ու նույն անսպասելիությամբ ընդհատվում կամ մոռացվում են գործողության ավարտի հետ: Քննությունը ցույց է տալիս, որ հենց այս՝ նախնական տեքստի հետազոտման շնորհիվ կարելի է բացահայտել կանոնիկ երաժշտական տեքստի ծագման ու կազմավորման ընթացքը: Մանր ժանրերի միջոցով դիտարկելի են այն օրինաչափությունները, որոնց շնորհիվ դրանք փոխակերպվում ու կանոնավորվում են (նախնական տեքստ-վերականգնված տեքստ): Թեև դրանք լսելի են ամենուր, սակայն առավել գունեղ կերպավորումներ են ստանում գյուղերում կենցաղավարող կանչերն ու հնչյունային դարձվածքները: Առավել անաղարտ են բարբառներին հատուկ հնչերանգների գունեղության, ավանդության չարունակականության, բանահյուսական մտածողության և բն ական միջավայրի գերակայության շնորհիվ [Կոմիտաս 1941, 26-27]: Ուստի, բոլորովին էլ պատահական չէ, որ քաղաքում ևս աչքի են զարնում գեղչկական կենցաղից ներմուծված, կամ դրան բնորոշ հնչյունապոետիկ դարձվածքները՝ ավանդական ու ժամանակակից մշակութային չերտերի համադրության: Թեմատիկ բաժանմամբ (ըստ գիտարշավային նյութի) դրանք կարելի է դասդասել հետևյալ կերպ: Մանուկների խնամքը, դաստիարակությունը, մարմնակրթումը և հանգիստը կազմակերպող երգ-ասերգեր (հնչում են լողացնելու, մերսելու, խաղացնելու, պարեցնելու, թոցնելու, քայլեցնելու, քնեցնելու, լաց լինելիս հանգստացնելու ընթացքում): Ընտանի կենդանիներին ու թռչուններին ուղղված դիմելաճևեր՝

---

[15] Էթնոերաժշտագիտական նյութի ընտրության, հավաքման ու դրանցման մասին տե՛ս К.В.Квитка. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. Ереван, 2001, с. 86-90.

T.Rice. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. – Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York, Oxford, 1997, p. 101-120.

K.K.Shelemay. The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. – Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Cooley. New York, Oxford, 1997, p. 189- 203.

գովք, հորդոր, սաստելաձև, որ արտածվում են առտնին ու աշխատանքային հարաբերություններից: Տնտեսական գործունեության ընթացքում ծնունդ առնող երգ-ասերգեր, առևտրին առնչվող հորինումներ՝ ապրանքի գովազդ, հաճախորդի ուշադրությունը գրավելու կանչ և այլն: Տառապանք, ցավ, վիշտ, բաժանում արտահայտող երաժշտաբանահյուսական հորինվածքներ՝ լալիք[16], ողբ-գովք և այլն: Հավակնություն չունենք թվարկված թեմատիկ բաժանումներով սահմանափակելու մեղեդայնացված խոսքի գործառնության դաշտը, քանզի իրրև կյանքի բաղադրատարր այն ինքնաքավ է՝ օժտված կերպափոխվելու և վերածնվելու հատկությամբ[17]: Անդրադառնանք դրանց՝ ըստ առանձին թեմատիկ բաժանումների[18]:

ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ԽՆԱՄՔ ԵՎ ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժշտությամբ, պար ու խաղով երեխային կրթելու և հոգևոր արմատներին մերձեցնելու նպատակով առավելագույնս կարևորվում են ավանդական տոների ու ծեսերի ժամանակ մանուկներին վերապահված դերակատարումներն ու արարողությունները: Դրանց մեջ շեշտվում են բարեբերությունն ակնկալող հմայական երաժշտաբանահյուսական բանաձևերը[19]:

Հանպատրաստից հորինվող ու կատարվող մանկական երաժշտական ժանրերը հաճախ հանդես են գալիս մեկը մյուսին ներդաշնակելով ու լրացնելով, երբեմն՝ մի տեսակից մյուսի ան-

---

[16] Ի տարբերություն *ողբ-գովքի՝ լալիքը* լայն ընթացքում ասվող հուզական ձայնարկություններից ու առանձին բառերից կազմված հանպատրաստից հնչյունային խոսք է, որի ընթացքում սյուժետային և մեղեդային կառույցներ չեն գոյանում: Սույն հոդվածում այն չի քննարկվի՝ սահմանափակ ծավալի պատճառով. տե՛ս Հ.Պիկիչյան, Երաժշտությունը ժամանակակից թաղման ծեսում, Հայ ժողովրդական մշակույթ. Մ.Աշճյանի հիշատակին նվիրված գիտաժողովի նյութերի ժողովածու, Եր., 2004, էջ 112-120:

[17] 1970-80-ական թթ. գրեթե մոռացված ժանրերի (կթի երգ) զարթոնքը հետխորհրդային տարիներին պայմանավորված էր անանապատհության կենսապահովման դերի առաջնայնությամբ: Ասվածի ապացույցը 1995-2000թթ. ընթացքում գրանցված մեր դաշտային նյութերն են: Տե՛ս ՀՀ ԳԱԱ Ա.Ի Հայնադարանում Վայոց ձորի 1998, 2000թթ.՝ գիտարշավների նյութերը:

[18] Սույն հոդվածում չենք ընդգրկել ողբ-գովքին և հոռովելին առնչվող մեր գիտարկումները, քանզի առիթ ենք ունեցել հրապարակելու. տե՛ս Հ.Պիկիչյան, Երաժշտությունը ժամանակակից թաղման ծեսում, Հայ ժողովրդական մշակույթ. 12-րդ Հանրապետական գիտաժողով՝ նվիրված Մ. Աշճյանի հիշատակին, նյութերի ժողովածու, Եր., 2004, էջ 112-120: Հ.Պիկիչյան, Երկրագործական ծիսակարգը «Հոռովելի» ենթատեքստում, Հանդես Ամսօրեայ, Վիեննա-Երևան, 2002, էջ 441-461:

[19] Մեր նպատակներից դուրս է առանձին-առանձին դրանք էթնոերաժշտագիտորեն վերլուծելը:

ցումով, ուստի դյուրին չէ սահմանագատել, հատկապես երբ չեն ձայնագրվում ու նկարագրվում տոնի կամ ծեսի բնական ընթացքում, այլ կատարվում են իբրև առանձին ստեղծագործություններ: Թեև մանկական երգվող բանահյուսությունն իր բոլոր դրսևորումներով դեռ ամբողջովին ուսումնասիրված չէ, սակայն երաժշտագետներից շատերն անդրադարձել են առանձին խնդիրներին: Արժեքավոր են այն դաշտային գրանցումներն ու հետազոտությունները, որոնք հնարավորություն են ընձեռում ծանոթանալու հայ ժողովրդական երաժշտական մշակույթի մանկական ճյուղին[20]: Հայտնի է, որ մանկական ժանրերը երեք հիմնական խմբի են բաժանվում՝ ա)մանուկների համար մեծահասակների կողմից ստեղծված և կատարվող, բ)մանուկների կատարման համար մեծերի կողմից ստեղծված, գ)իրենց՝ մանուկների ստեղծագործություններ: Ժողովրդական երգերի գոյացման, նախնական մեղեդային ելևէջակարգերին փոխառնչվելու, երաժշտախոսքային շեշտադրության և տարրական երաժշտական գիտելիքներ ձեռք բերելու, հայեցի դաստիարակության առումով դժվար է գերագնահատել մանուկների խնամքի, հանգստի, խաղ ու ժամանցի անբաժան մաս դարձած մանր ժանրերի նշանակությունը[21]:

Մարդու առաջին ծանոթությունը մշակութային ավանդույթին անմիջապես սկսվում է ծննդյան օրից՝ օրորոցային ու մանկախաղաց երգերով: Դրանք նպատակամղված են ոչ միայն ապահովելու երեխայի խաղաղ հնչյունը կամ նպաստում են նրա առաջին չարժումների ռիթմիկ ու սահուն անցումներին, այլև առաջին գիտելիք-տեղեկություններն են հաղորդում շրջապատող առաջին գիտելիք-տեղեկություններն են հաղորդում շրջապատող աշխարհի, իր փոքրիկ աշխարհ-ընտանիքի և սեփական անձի մասին՝ վերաբերմունք ձևավորելով դրանց հանդեպ: Թեմատիկ

---

[20] Հայ մտավորականները հետևողականորեն գրանցել են մանկական երգվող, արտասանվող ու խաղարկային բանահյուսության օրինակները և հրապարակել

առումով միավորվելով՝ օրորները խիստ բազմազանվում են երգողի (մայր, տատ, քույր, պապ...) ապրած ժամանակի ու կյանքի պայմանների, հուզական դաշտի ազդեցությամբ խոսքային տեքստում ուղղակի կամ այլաբանորեն ներկայացվող մտորումներով ու դիպվածային արտահայտություններով: Հանդիպում են հեքիաթային սյուժեների բնորոշ պատկերներ ու կերպարներ ևս, որ ներդաչնակորեն միահյուսվում են բանաստեղծական կառույցին: Տարաբնույթ օրորները կարգաբերվում են կայուն կամ հանպատրաստից չարադրաճևերում: Բուն նպատակն արտացոլվում է թե՛ բանաստեղծական տեքստում, թե՛ եղանակավորման մեջ: Բնույթը կախված է երգողի կենսակերպից և հոգեվիճակից, որ ներգործություն են ունենում մեղեդու կառույցի ու երաժշտական լեզվի վրա: Ըստ Մ.Բրուտյանի՝ «Օրորները երգաստեղծության բարդ ժանրերից են, հատկապես հարուստ են իմպրովիզացիոն տարրերով... լայնաշունչ են, մեծ հնչյունածավալով, մեծ հատվածներ ընդգրկող աստիճանական կամ աստիճանականը հիշեցնող չարժումով...»: Օրորոցային ու մանկախաղաց երգերում հաճախ մանկանը ներկայացվում է ավանդույթով նախասահմանված բաղձալի տեսլականը. տղաներին՝ ընտանիքի սյուն, ազգի պաշտպան և «մարդամիջի մարդ», աղջիկներին՝ օջախի տիրուհի ու մայր[22]: Արևմտյան Հայաստանից գրառված նմուշներում, ի շարս այլոց՝ պատմական ճակատագրի բերումով, որոշակի խումբ են կազմում ողբի եղանակավորմամբ, ինչպես նաև հայրենասիրական երգերին բնորոշ մեղեդային դարձվածքներով՝ քայլերգային ռիթմերով տոգորվածները, որոնց չարքում կան ընդհակառակը՝ քնած մանկանն արթնացնող ու ի գեն կոչող երգեր[23]:

Դաշտային գրառումներում և հրատարակություններում ամփոփված օրորներից հանպատրաստից չարադրանքի նմուշները դիտարկելիս կարելի է նկատել երկու կերտվածք հաստատագրված մեղեդային հիմքով և հանկարծաբանորեն ձևավորվող: Ինդրո առարկան երկրորդ խումբն է՝ հանպատրաստից ձևավորվողը, որը մեղեդու չարադրանքի մեջ ավելի միալար ու ծորուն է՝ հաճախ առանց ընդգծված չեշտադրության ու խոշոր թռիչքների,

---

[22] Մ.Բրուտյանը [1983, 238-248] ևս անդրադառնում է օրոր ներմուծված ժողովրդական պատկերացումներին, որ արտահայտվում են առածի, ասույթի, օրհնանք-մաղթանքի, անեծքի ձևով:

[23] Հանրահայտ օրինակներից են Մ.Պեչիկեթաչլյանի բանաստեղծության հիմամբ ստեղծված «Աբլի, իմ սոխակ» կամ «Զարթիր, որդյակ» երգերը: Պատահական չէ, որ դրանք հաճախ դասվում են հայրենասիրական երգերի շարքը. տե՛ս Հայրենի երգեր, Հ.Մուրադյանի ձայնից վերծանեց և կազմեց Ա.Փահլևանյանը, Եր., 1980:

որ մեր գրառումներում առավելապես հանդիպում է Լոռու և Վայոց ձորի նմուշներում: Դրանք հիմնականում կառուցվում են օրոր, նանիկ, քնիր բառերի հնչյունափոխված տարբերակներից, մանկանն ուղղված փաղաքշական բառերից և ընտանիքի անդամների մասին տեղեկություններ հաղորդելիս: Մեղեդին հիմնականում քնարական, երգային բնույթի է, ոչ մեծ ձայնածավալով, մեղմ վերջավորության մեջ ձայնի աստիճանաբար նվազմամբ: Ցավոք, Արևմտյան Հայաստանի տարածքից գրանցված նուշնախպ նյութի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս լիարժեք համեմատություն անելու, քանզի ձայնագրված օրորները հիմնականում գրառվել են իբրև օրորոցային երգ (կայուն ժանր): Ասվածից չի բխում, թե այստեղի բնակիչների կենսընթացում բացակայում են հանպատրաստից հորինվածները, ընդհակառակը՝ նպատակ ունի կյանքի փոփոխականության կնիքը տեսնել նուշնախ այնպիսի որոշարկված ժանրում, որպիսին է օրորոցայինը[24]: Սկզբունքորեն այլ պատկեր կբացվի, եթե փորձենք նույն բանասացին ձայնագրել երեխային քնեցնելու ընթացքում «ձենով օրոր ասելիս»:

Գրանցված տիպական օրորներից մեկի բանաստեղծական առանցքը հայտնի թափառող սյուժե ունի ի դեմս կենդանու խնամքին մնացած անտառում հայտնված որբուկի կամ ընկեցիկի կերպարի, որի զուգահեռներն առկա են նաև ժողովրդական հեքիաթներում: Այն կազմվում է.

> Պախրեն կըգա, ծիծ կըտա, Ջիզյար չունի, քիչ կըտա,
> Վերնաքամին ժաժ կըտա, Ներքնաքամին մունջ կանի,
> Մըննդրատեղև փափկոց ա, Լենատեղև ծածկոց ա...

Հիմնատողերից, հավելվում ժանրին բնորոշ «օրո՛ր ասեմ», «նանա՛-նանա՛», «բալա՛ ջան, քնի՛ր», կամ նմանատիպ արտահայտություններով, կոնկրետ փաստերով ու նկարագրություններով, որոնց չնորհիվ բանասացը կառուցում է «երգի» սեփական տարբերակը: Ուշագրավ է, որ այս պատկերը կենցաղավարում է

---

[24] Հայոց մանկական բանահյուսական ժանրերի և հատկապես օրորների մասին ամբողջական կարծիք կազմելու հարցում կարևոր է Ռ.Գրիգորյանի Հայ ամբողջական օրորոցային և մանկական երգեր (Եր., 1970) համահավաք մենաժողովրդական տարբերակները, որտեղ ի մի է բերված 19-րդ դարից մինչև մեր օրերը հրապարակված նյութը՝ համալրված գիտաարշավային գրառումներով: Թեև գրքում զետեղված օրինակները ուղղված են պիոներներին բնորոշ հատկությունների, այսուհանդերձ, մեծ մասը լծորդված ժանրերն են, որ բանագետների գրանցմամբ վերածել են կայուն ժանրերի:

Հայաստանի տարբեր մարզերում[25]: Դրանք վկայում են ավանդույթի չարունակականության և գործող հարացույցների կենսունակության մասին, որոնց վրա է խարսխվում հանպատրաստից երգը: Օրորներում հաճախ են հանդիպում նաև ընտանի կենդանիների կերպարներ, որոնք ներկայացվում են չլքվապատի բոլոր չնչավորների ու առարկաների նման քնելու պատրաստվելիս նույնացվելով մանկան հետ կամ ընդհակառակը՝ խանգարող, որին սաստում-հեռացնում են՝ իբրև երեխայի լացի ու անքնության պատճառ:

Օրինակ՝

Լա՜յ, լա՜յ, լա՜յ, բալա ջան,
Կատուն կյամ ա, քնի,
Փշին, չոնը կյամ ա, քնի, բալա ջան,
Լա՜յ, լա՜յ, լա՜յ, բալա ջան,
Սև ինի մեր օրը, խափան ինի մեր օրը,
Սերտս լիդյն ա, համա լիդու չկա, թա ասիմ,
Բալա, լա՜յ, լա՜յ,
Յարալու սերտս քեզ մատաղ
Բալա, լա՜յ, լա՜յ ...

[Բաքվի հայոց քանահյուսությունը, 2004, 293]

Այս նմուշը վերնագրված է՝ «Օրորոցային երգ», սակայն ակնհայտ է ձենով ասվող ասերգին բնորոշ հարացուցային կառույցը, որ համեմատելի է մեր գրանցած օրորներին: Ըստ ամենայնի, եթե գրանցվեր գործընթացի ժամանակ, տեքստը կշարունակվեր, քանզի իբրև հիմնական տող ընկալվող երկրորդ տան «Սև ինի մեր օրը...» երկտողը դիպվածային իրավիճակի արտացոլում է, իսկ օրորելով քնեցնելու գործողությանը բնորոշ կրկնակային տողերի պարբերական ընթացքը կարող է չարունակվել մինչև մանկան քնելը (տողատումը մերն է՝ Հ.Պ.): Գրանցված դաշտային օրինակների սյուժեն մեծ մասամբ հրապարակվածների [Գրիգորյան 1970] տարբերակն է՝ մանրամասներով համալրված, ժամանակին բնորոշ հոգսերի պատկերներով, բանասացի կերպարին ու դիպվածին ներդաշնակ ձայնարկություններով, եղանակավորող բառերով: Հենց այս նշված հավելություններն ու կրկնություններն են ազդում բուն մեղեդային կառույցի վրա, փոխում հնչյունաելևէջային պատկերը գործելու ընթացքը հավասարեցնելով ձենով ասվող խոսքին: Գործողությունը միաժամանակ երկու մակարդակում է ընթանում՝ գործի և խոսքամեղեդային, որի արդյունքում

---

[25] Համանման օրորների տեքստերի տարբերակներ կարելի է հանդիպել դեռևս 20-րդ դարասկզբին հրատարակված ժողովածուներում [Շիրակի երգեր 1917, N120: Սպ.Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, 2, խմբ. Մ.Աղայանի, եր., 1952, N10]:

երաժշտությունը դառնում է ոչ թե կյանքն ուղեկցող միջոց, այլ կենսակերպ: Նմուշների կշռութային (ռիթմ) բնութագիրը համահունչ է երեխային օրորելու ձեռքի բնական չարժմանը:

Տեքստից ենթադրելի է, որ օրոր ասողը, բացի մանկիկից, այլ «ունկնդիր» չունի և կարող է ազատությունն տալ զգացմունքներին ու մտորումներին: Հայսմ՝ օրորի տեքստը և դրանից արտածվող եղանակավորումը միատարր չէ: Հանդիպում են միջանկյալ կամ անցումային ձևեր (կարող են ներմուծվել սերված երգի տողեր): Ձեն բացառվում նաև մի երգից կամ ժանրից մյուսը կատարվող անցումները (դեպի սկզբնականը հնարավոր վերադարձով): Այսպես, մեր գրանցածներից մեկը ձեռք է բերում լալիքի երանգներ՝ աստիճանաբար չեզվելով և՛ մեղեդու նախնական կառույցից, և՛ բանաստեղծական տեքստից, քանզի բանասաց տատը նանիկ է ասում իր մահացած հարսի երեխային: Ժանրային առումով այն կարելի է համարել անցումային կամ լողացող, քանզի կիսաձայն ասերգվող լալիքից անցնում է օրորի՝ հայտնի բանաստեղծական տեքստ վերստին ավարտվելով հանկարծաբանական մտածողությանը բնորոշ խոսքով: Պատահում են նաև դեպքեր, երբ բանասացը որևէ ավանդական մեղեդու հենքը հարմարեցնում է օրորելու ռիթմին, տեքստը կառուցում միայն փաղաքշական ու քնելու գործողություն արտահայտող բառերով:

Մեր դիտարկմամբ՝ որոշակի տարբերություն կա կին և տղամարդ բանասացների օրորներում: Եթե կանանց երգասացությանը հատկանշական է պարզ, քնարական և զգայական կերպը, ապա տղամարդկանց մոտ նկատելի է վիպական, պատմողական չունչը, աշուղական երգամտածողության, մուղամաթի ելևէջումների ու ոլքի տարրերի համեմատը (տե՛ս նոտային օրինակը): Կանանց օրորներում գերիշխում է մանկիկի նկատմամբ հոգածության, քնի անհրաժեշտությունը հաստատող խոսքը, ընտանիքի մասին տեղեկություններն ու դիպվածային հավելումները: Առավել բնորոշ են թափառող տողով կամ սյուժեով պատկերները: Տղամարդկանց երգած հանպատրաստից տեքստն ավելի խտացված ու խոհական է, չեզոը գրվում է մեղեդու վրա: Ցավոք, տղամարդկանց ձայնագրություններ սակավաթիվ են, քանզի գործընթացը և դրանից արտածվող ժանրը համարվում են կանանց բնորոշ[26]:

---

[26] Հարցը երաժշտագիտական մանրակրկիտ վերլուծության կարիք ունի, որի շնորհիվ կարելի է հստակ բնորոշել կին և տղամարդ բանասացների օրոր ասելու ընդհանրապատկեր կատարումների առանձնահատկությունները: Մեր դիտարկումն առայժմ խնդրի ձևակերպման միտում ունի միայն:

Տարածված տեսակներից է թունոցին, որի նպատակն է տակավին չքայլող, փոքրիկին թոցնելով (պարացնելով)՝ խաղացնելը: Ռիթմը ներդաշնակ է մանկանը վեր-վեր բարձրացնելու գործողության ընթացքում ձեռքի շարժմանը (հմմտ. երաժշտության ծագումը գործողությունից, շարժումից վարկածի հետ): Դեպի վեր շարժումն ազգաբանները կապում են նաև մանկան աճի գաղափարին՝ համեմատելով բույսի ծլարձակմանը: Բնորոշ օրինակներից է՝

Հա, թռի, թռի, թոցընեմ,
Մև հավի միս կերցընեմ,
կարմիր գինի խըմցընեմ,
Հով ծառի տակ քընցընեմ,
կարմիր սոլեր հագցընեմ,
կանաչ գոտի կապցընեմ,
Հա, թռի, թռի, թոցընեմ,
Եղ ու մեղր կերցընեմ,
Պաղ-պաղ ջրեր խմցընեմ,
Հորըդ գլխին (կամ բեղին) չըդցնեմ...
[Լոռի, ԴԱՆ, 1992]

Բերված հարացույց-տեքստն[27] անընդհատ կրկնվում է՝ ընդմիջվելով «Հա, թռի, թռի, թոցընեմ» կրկնակով, որի շնորհիվ ընդգծվում է ասերգի ռիթմիկ պատկերը: Բանասացների վկայությամբ գլխավորը տեքստի այս հատվածն է, որը կարելի է չարունակել մինչև ձանձրանալը: Տեքստը կարելի է հավելել ընտանիքի անդամներից յուրաքանչյուրի հետ մանկան կապը նկարագրող դրվագով, պատգամով և քնքշանքի արտահայտություններով: Որոշակիորեն փոխվում է տղա և աղջիկ երեխաներին նվիրված երգերի տեքստը: Ինչպես օրորներում, այնպես էլ մանկական այլ ժանրերում ընդգծված գորովանքով ու մեծարանքով առանձնանում են արու ժառանգները՝ իբրև գերդաստանի չարունակություն ապահովող, իսկ աղջիկների հանդեպ վերաբերմունքը բացահայտ հանդուրժողական է: Շեշտվում է նաև յուրաքանչյուր սեռի զավակի ճակատագրական առաքելությունը. տղաներին՝ տան սյուն ու ճրագ, հայրենիքի պաշտպան ու մարդամիջի մարդ, իսկ աղջիկներին՝ խոնարհ հարս, չեն օջախի տիրուհի ու մայր քնքշորեն համեմատելով ծաղիկների, երկնային լուսատուների հետ: Ըստ էության, դեռևս օրորոցից մանուկները երգերի միջոցով ասես հաղորդակցվում են գերդաստանի պատմությանն ու ան-

[27] Այս երգի տարբերակները, ինչպես նաև մանկական բանահյուսության տարբեր ժանրերի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս [Գրիգորյան, անդ, 161-167]:

դամներին, իբենցից ակնկալվող վարքին ու վիճակված ճակատագրին: Ավածը բնորոշ է օրորներին և մանկախաղաց երգերին: Թռնոցու տեքստը և եղանակավորման սկզբունքները համեմատելի են անձրևաբերությանն ծեսին բնորոշ Նուրի-Նուրիներին: Թռնոցու տարբերակներից են նաև «Դա՛ն-դա՛ն», «Դընգո»-ները, որոնց կարելի է հանդիպել գրեթե ամենուր, որտեղ մանկիկ և նրան խնամող կին կա: Իբրև հարացուցային օրինակ դիտարկենք Լոռիում մեր գրանցած օրինակներից մեկը.

Դան, դան, դա՛ն բալա,
Ուզողներդ գա՛ն, բալա,
Երբ բարըշեն, գա՛ն, բալա,
Դան, դան, դընգոց ա,
Մեղրով լիքը քթոց ա,
Սառն ախալըրի չըվաքը
Թուխ ոչխարի դըմակը,
Դան, դան, դա՛ն, բալա,
Ուզողներդ գա՛ն, բալա,
Ճամփին իրար տա՛ն, բալա,
Երբ բարըշեն, գա՛ն, բալա,
Ի՛մ բալա, չան, ի՛մ բալա չան,
Երբ բարըշեն, գա՛ն, բալա,
Ճամփին իրար տա՛ն, բալա,
Մընդրա տերև փափկոց է,
Լենա տերև ծածկոց է,
Դան, դան, դընգոց ա,
Մեղրով լիքը քթոց ա,
Դան, դան, դա՛ն, բալա,
Ուզողներդ գա՛ն, բալա,
Ճամփին իրար տա՛ն, բալա
Երբ բարըշեն, գա՛ն, բալա,
Ի՛մ բալա, չան, ի՛մ բալա չան,
չա՛ն բալա...

Ասերգն ունի կայուն, պարբերական կշռույթ՝ հիմնված գործողության ընթացքի վրա: Տեքստում նկատելի է մանկական բանահյուսությանը բնորոշ իդեալական տարածքի ու հեքիաթային սյուժեի անդրադարձը: Պարբերական կրկնություններն այս տարածության մեջ ավելի են ընդգծում՝ ստեղծելով անդրադարձի էֆեկտ: Տեքստը բերակում ևս անվերջության պատրանք են երևակում: Տեքստը կառուցված է մանկախաղաց երգերին բնորոշ հարացույցով, որի կրկնությունն անընդհատ չարժման՝ մոտորայնության նմանակումն է: Այս երգերը սովորաբար չարադրվում են ոչ մեծ ձայնածավալում (մինչև կվինտա): Բերված օրինակում տերցիայի սահմաններում է: Կրկներգի ու կրկնակային տողերի չափակշռությունները հնարավորություն է ընձեռում հանպատրաստից երգի տրամաբանության շրջանակներում թվարկել գերդաստանի բոլոր անդամներին՝ այդ համակարգում ներկայացնելով յուրաքանչյուրին: Նույն կերպ հորինվում են նաև մանկանը լողացնելու, մերսելու ընթացքում կատարվող հնչյունային տեքստերը (տե՛ս նոտային օրինակը): Գործողությունը կատարող կինը նախ խոսք-գովքով դիմում է երեխային, նախապատրաստելով «ջուրը վտաք ու հով անել», տաշտակը, թարմ սպիտակեղենն ու ցամքոցը պատրաստել: Հընթացս ասերգի ձևով պատմում է այդ ամենը ձենով ասելով՝ շարունակելով երեխային տրամադրել փաղաքշա-

կան խոսքով: Ապա տեքստն աստիճանաբար մեղեդային երանգներ է ստանում երդ ասելու ձիրքով օժտված բանասացների մոտ: Հակառակ պարագայում ամբողջ ընթացքը ծավալվում է առոգանացված (դեկլամացիա) խոսքի մտածողության ծիրում՝ համեմատաբար երկարաշունչ վանկերի հավելումով: Մեղեդու կառույցի առումով սրանք ևս մանկան զուգերին բնորոշ երաժշտախոսքային բարձրակետային հնչյունից վարընթաց դարձվածքներով, պարբերական կրկնություններով, նույն չափակշռությային հենքով ասերգեր են գործողության ընթացքին ներդաշնակ: Խոսքում ներկայացվում է լողանալ-մաքրվելու և մերսելու արարողությունը, հիմնավորվում մարմնի յուրաքանչյուր մասի նկատմամբ առանձնահատուկ խնամքն ու վերաբերմունքը: Յուրահատուկ է հատկապես արու զավակների կազմախոսությունն (անատոմիա) իբրև օջախի ու տոհմի շարունակությունն ապահովող պայման ներկայացնելու միտումը, որ առանձնակի սիրով գովաբանում են տատիկները: Օրորների ու թռնոցիների նման այստեղ ևս տարբերակվում են աղջիկ և տղա երեխաներին ուղղվածները թե՛ բանաստեղծական տեքստով, թե՛ դրանից բխող եղանակավորմամբ: Կառույցը հիմնականում եռամաս է, նման գործողությանը կան արմատ ունեցող այլ հանպատրաստից ժանրերին՝ նախապատրաստում, բուն ընթացք և եզրափակում, որոնց ծավալը կախված է ասացողի տրամադրությունից և իրադրությունից: Նախորդների նման տեքստը միջամտվում է դիպվածային արտահայտություններով, խոհերով և ձայնարկություններով, որոնք երևույթի զգայական չերտն են:

ԾԻՍԱԿԱՆ ԱՐԱՐՈՂԱԿԱՐԳԵՐԻՄ ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՄԱՄԲ ՀՆԶՈՂ ԵՐԱԺՇՏԱԽՈՍՔԱՅԻՆ ՏԵՔՍՏԵՐ

Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի մանկական ծիսական երաժշտական բանահյուսության նշխարները, որոնցից շատերը ժամանակի ընթացքում մոռացության են տրվել կամ իմաստազրկվել՝ ավանդական կենսընթացի վերափոխման պատճառով: Դրանց մի մասը գոյատևում է վերապրուկային ձևով կամ նորովի մեկնաբանությամբ, մյուսը նոր ձևավորվող կենսոլորտի բերումով փոխակերպվել է մանկական խաղերի: Հինության առնելով այս տեքստերը կարելի է եզրահանգել, որ ժողովրդական տոների և ծեսերի ընթացքում որոշարկված էր մանկան մասնակցային գործառույթը: Այն գերազանցապես երաժշտախոսքային, խաղարկային կերպ ուներ և համընկնում էր սահմանային-անցումային իրավիճակներին՝ Արարչին ու հանրությանն ձոնված օրհնանք-բարեմաղթանքներին, բնությանն ուղղված նմանակում-

համայնքներին: Ավանդույթի համաձայն՝այդ երգերն անմեղություն խորհրդանշող մանկան (հրեչտակի փոխակերպում) միջոցով խնդրանք-նպատակը բարձրյալին լսելի ու ընդունելի դարձնելու միտում ունեին: Բազմաթիվ օրինակներից կարելի է նշել Նոր տարվա և Քրիստոսի ծննդյան տոներին[28] (մոմերով, դդմի ճրագներով, ջահերով, զանգակների ու ծնծղաների հնչյուններով) համայնքի բոլոր ընտանիքներին բարի լուր ավետող ու բարեկեցություն մաղթող երեխաների խմբերի երգած ավետիսները[29]: Տիեզերաստեղծ այլաբանությամբ կյանքի հավերժությանն են միտված նաև Բարեկենդանի հարց ու պատասխանային երգաշարերը («Աս տարի, տարի», «Գացեք, տեսեք»), Մաղկազարդին՝ աղմկային նվագարանների միատարր ձայնի ուղեկցությամբ տնետուն շրջող, հատիկ ու հավկիթ հավաքող խմբերի տեքստասերգերը («Անակ, անակ ճոճանակ», «Ճեռ, ճեռ, ճոճանակ», «Կարկաչա-կարին կաչա»), կավե սուլիչներով թռչնի ձայների նմանակումները: Նույն շարքում են նաև Համբարձման տոնին, Վարդավառին, Անձրևաբերության ծեսերին տնետուն այցելող, ծաղկեփնջեր նվիրող ու նվիրատվության դիմաց բարեմաղթող մանկական խմբերի ասերգերն ու խաղիկները («Ջանգյուլում», «Գովեմ-գովեմ», «Նուրի-նուրի», «Բուկլեբարան անձրև պի»): Երգամատածողության առումով վերջիններս ընորոշվում են մեղեդուն և տեքստի պարզ կառուցվածքով, հարուստ կրկնություններով, հստակ ու պարբերական չափակշռությամբ և մեծ մասամբ հնչում են ավանդական երաժշտական մշակույթի ռիթմա-ելևէջային ոլորտում[30]: Մանկական ծիսական հիշյալ նմուշների

---

[28] Նոր տարվա և Սուրբ ծննդյան տոների երաժշտության ծիսապաշտամունքային ակունքների մասին տե՛ս Լ.Սիմոնյան, Տոմարային ծիսաշար. Տոմար, Նոր տարի, Սուրբ Ծնունդ, հ. 1, Եր., 2006,էջ 61-179:

[29] Ռ.Աթայանը նշում է, որ դրանք հոգևոր երաժշտությունից են թափանցել ժողովրդականի մեջ, բայց ըստ Կոմիտասի՝ «...ոճը խիստ փոփոխված է՝ ժողովրդի միջի բերնեն բերան անցնելով»: «Ավետիսներում պարզագույն չարականների կամ սաղմոսների վանկաչափական ռիթմը հաճախ ընդունել է ժողովրդական պարային մոտիվների կերպավորքի բնորոշ գծեր», [Կոմիտաս 2000, 171]: Հոգևոր թեմատիկայով երգերի այս ժանրին է նվիրված Մ.Մանուկյանի [1995] ժողովածուն: Ըստ հեղինակի՝ «Ավետման երգերը բոլորովին էլ քարացած, նուրբ ծ

տեքստերը կայուն են, թեև աչքի են ընկնում չարունակականության սկզբունքով կազմված թվացյալ անավարտ հենքով, որը յուրաքանչյուր դեպքի համար սյուժեի մեջ փոփոխություններ անելու և երեխային հանպատրաստից հորինելու հնարավորություն էր ստեղծում: Կառույցի պարտադիր հենքը տվյալ տոնի, ծեսի բուն նպատակի հակիրճ ներկայացումն էր՝ դրանք հովանավորող գերբնական ուժերին միտված զոհաբերության ակնկալիքպահանջով, տվյալ ընտանիքին համայնքի ընդհանուր ծիսական մթնոլորտ ներգրավելու և տոնի հրաշքին հաղորդակցվելու առաջարկով: Սովորաբար ավարտվում են զոհաբերությունների-նվիրատվությունն անողներին ուղղված մաղթանքով և հրաժարվողներին ուղղված պատժի ակնարկներով: Համայնքի բոլոր անդամները նախապես պատրաստվում և մասնակցում էին մանուկների իրավասությանը հանձնված արարողություններին թե՛ ծիսական պահվածքով, թե՛ հնչյունախոսքային տեքստով, որի շնորհիվ վերանում էր կատարող-հանդիսատես սահմանը՝ ապահովելով հանրույթի բոլոր չերտերի մասնակցությունը, որը տոնածիսական մթնոլորտի հենքն էր[31]:

Երգվող տեքստերի կրկնություններ ևս անվերջության, հավերժության յուրօրինակ նմանակումներ են: Կատարվում են մենակատար և խումբ կամ փոխեփոխ ասվող հարց ու պատասխանային եղանակներով[32]: Հայտ կարելի է եղրակացնել, որ մանկան

տարբերում է ժողովրդական հորինումներից: Ընդգծում է կառույցի և բովանդակային նմանությունները: Ավետիսների ծանոթագրություններում Մ.Թումանյանը [1972, 206] նկատում է *եկեղեցուց ներս և դուրս* կատարվող ծիսական երգերում հեթանոսական և քրիստոնեական պաշտամունքների ներհյուսումը կենաց ծառի, Քրիստոսի և Վահագնի ծննդյան ցնծալից գովքերում՝ իբրև *կյանքի սկզբնավորման խորհուրդ*, որ համեմատելի է հարսանեկան գովքերին:

[31] Հիշյալ տեքստերը, վարքագծային պահվածքով հանդերձ, երեխաները սովորում էին տատից, մորից, որ փոխանցվում էին ժառանգաբար: Եթե մանուկ-մշակույթի կապը հիմնականում իրականացվում էր մոր և տատի միջոցով, ապա մշակույթ-քաղաքակրթության կապը՝ ազգի ծագման ու վիպական անցյալի հետ առաջին ծանոթությունը, առնչվում է պապի կամ տղամարդկանց միությունների (Срб.Лисицын. Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1. Ереван, 1958. Л.Варданян. Традиции мужских возрастных групп у армян. - Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 12, եր., 1981, էջ 94-97) հետ: Պապը կամ հայրն է օգնում թոռներին՝ պատրաստելու առաջին պարզունակ նվագարանները ու հնչյուններ արտաբերող հարմարանքները, համեմատություններ փոխանցում արհեստների, նվագարանների ստեղծման և կատարման գաղտնիքների մասին:

[32] Ծրանախյում Մննդյան տոնի երգերի քրիստոնեական (նոել) և նախաքրիստոնեական ժողովրդական (ազիլանյոֆ) կատարումներում հարց ու պատասխա-

ծննդից մինչև հասունություն մշակութային ժառանգության փոխանցումն ընթանում է ավանդական երաժշտաբանահյուսական ծիրում: Այն նպատակ ունի ձևավորել երեխայի ազգային նկարագիրը, դաստիարակել իրբև համայնքի լիարժեք անդամ՝ ապահովելով նախնիների հետ կապի շարունակականությունը:

ԸՆՏԱՆԻ ԿԵՆԴԱՆԻՆԵՐԻՆ ԿԱՄ ԹՌՉՈՒՆՆԵՐԻՆ ՈՒՂՂՎԱԾ ԴԻՄԵԼԱՁԵՎԱՍԵՐԳԵՐ

Դաշտային աշխատանքի ընթացքում փորձել ենք ձայնագրել ու նկարագրել նաև ընտանի կենդանիների ու թռչունների կերակրման և խնամքի ընթացքում հնչող երաժշտաբանահօուսական հանպատրաստից ժանրերը: Դրանք միտված էին կենդանիներին ու թռչուններին չուրջը հավաքելուն կամ քշել-հեռացնելուն: Հայսմ, հիմնական չեշտադրությունը ձայնարտաբերման կերպի և հնչյունների բարձր-ցածր անցումների ու խաղերի ոլորտում էր կատարվում: Ի տարբերություն տարեց բանասացների, որոնց տեքստերում ձայնարկությունները բուն նպատակից (կանչել կամ քշել) բացի արտահայտում էին ասողի տրամադրությունն ու հոգեվիճակը, իսկ բառային մակարդակում՝ ընթացիկ հոգսերի մասին տեղեկատվություն, երիտասարդների կատարումներն առավելապես ձայնարկություններից էին կազմված՝ առանց անձնավորման: Անգամ միայնակ լինելիս անձնական կյանքի որևէ դրվագ կամ հոգեվիճակը բացահայտող «վրիպում» չէր նկատվում, ընդհակառակը, կարծեք կերպափոխվելով «ցուցադրում» էին իրենց ձայնային-կատարողական հնարքները: Գրանցված նմուշներից մի քանիսը կենցաղային գործընթացն ուղեկցող մեներգ էին՝ նախասոսկություն էին հիշեցնում, որը թե՛ կատարողի մտորումների նկարագիրն է, թե՛ հավերին կերակրելու մեղեդայնացված պատկերը: Մեր գրանցած նմուշներից մեկում ասերգի սկիզբը հնչում էր բնական ձայնով, ապա գերիչ[33] ալիտերացիաները, որը փոքր-ինչ ֆալցետային երանգավորում էր ստանում: Ավարտվում էր հայտնի երգի նմանակմամբ՝ «Ալա՛յ-բալա՛յ ջուլյաները»: Նկատելի էր թռչունների ձայների ու ելևէջակարգի, արձակած հնչյունների բարձրության, կերը կտցահարելու ռիթմի նմանակման միտումը, որ բնությանը կրկնօրինակելու միջոցով երաժշտության ծագման ձևերից

նային մտածողության մասին տե՛ս Ж.Тьерсо. История народной песни во Франции. М., 1975, с.172-176, 215-232:

[33] Իտալերեն՝ falsetto-ով բնական, չատ բարձր (ճչան) ձայն, որ վոկալ արվեստի որոշակի կատարման ոճ ու հմտություններ է պահանջում: Ավելի ընդունված է տղամարդկանց երգեցողության մեջ:

է (համմտ. Զ.Դարվինի տեսության հետ): Աստերգի հաջորդ հատվածը խիստ նմանվում էր ծանոթ ժողովրդական երգի: Հաճախ հնչյունավորված խոսքը համեմվում է տրամադրությանը և գործընթացի բնույթին հոգեհարազատ որևէ սիրված երգով («Ես մի ծառ եմ ծիրանի», «Սարերի հովին մեռնեմ», «Ադեն մածուն մերել ա», «Տանում են, ադե ջան» և տարածված այլ երգերի մոտիվներով)[34]: Դիտելի է, որ կին բանասացները ձեռնով ասելիս հակված են ավանդական ժողովրդական մտածողության ծիրում ծավալելու իրենց հորինումները, իսկ տղամարդիկ գերակայորեն ստեղծագործում են աշուղական երաժշտախոսքային ոլորտում: Ամենայն հավանականությամբ, առկա է աշուղական արվեստն իբրև բարձրակետային չափանիշ ընկալելու գործոնը: Համեմատաբար երիտասարդ սերնդի բանասացների շրջանում ուրվագծվում է մեր օրերում որոշակի վարկանիշ ձեռք բերած ռաբիս երաժշտությանը նախապատվություն տալու միտումը: Մի հետաքրքիր դիտարկում ևս, այսօր մեծ տարածում գտած աղանդավորական շարժման ինքնատիպ դրսևորումներից են գովքի, թոնոցու և օրորի հանպատրաստից հորինումներին հոգևոր թեմաներով նորագույն, պարզունակ երգերի խոսքի ու մեղեդու դարձվածքների «ցիտատային» կցորդումը կամ դրանց երաժշտախոսքային ոլորտում ամփոփվելը: Երկու տարբերակում էլ հիմնական կառույցն ստացվում է կոնկրետ ժանրի մտածողությանը: Թեև տեքստ ներթափանցող բանասացի հոգսերն ու մտորումները[35] ներգործում են մեղեդու կառույցի վրա, սակայն ժանրը չի փոխվում, այլ տեքստային և մեղեդային[36] հավելույթներ է ստանում:

---

[34] Յուրաքանչյուր ազգագրական գոտի իր նախընտրելի երգացանկն ունի, բնորոշ կատարողական ոճը, որն ուղղակիորեն ներմուծվում է հանպատրաստից հորինվող երգի մեջ:

[35] Բուն ժանրի հետ կապ չունեցող փաստերի, դիպվածի թափանցումը բանահյուսական տեքստ բնորոշ է առանին կենցաղի բաղադրիչ դարձած բոլոր հանպատրաստից կառույցներին: Այսպես, կով կթելու ժամանակ ներս է գալիս հարևանն ու ինչ-որ բան խնդրում, որն իր անմիջական արտացոլումն է ստանում երգվող տեքստում՝ վերջինիս անձին առնչվող մի դրվագով: Մեկ այլ տարբերակում երեխային օրորելիս տատը հանկարծ հիշում է վաղամեռիկ հարազատներից մեկին, ու երգի մեջ հայտնվում է ցավը, որ քնած ձագուկը միայն պատմածներով պիտի ճանաչի իր հարազատին: Կամ՝ պապացողը ողբ ասելիս հիշում է հեռավոր երկրում գտնվող ազգականներից մեկին, որը հնարավորություն չունի վերջին հրաժեշտը տալու հանգուցյալին, և այդ փաստն արտահայտվում է ողբ-գովքի տեքստում:

[36] Լինում են դեպքեր, երբ մեղեդու փոփոխությամբ փոխվում է նաև ժանրը. օրինակ՝ «Զարթնիր, լաո...» հայտնի երգն օրորոցային է՝ քայլերգի վերածված ռիթմով: «Արի՛, իմ սոխակ»-ը ևս օրորոցային է՝ վերափոխված մարտական եր-

Նույն եղանակով դիտարկենք նաև փողոցում (թափառիկ) և չուկայում առևտրի ժամանակ հնչող ասերգները[37]*: Նյութի քննությունը ցույց է տալիս, որ հատկապես սննդամթերքի գովք-գովազդի տեքստի առանցքը վաճառվող ապրանքի բուժիչ հատկությունն է: Այն ընդգծվում է մթերքի բնականությամբ, սրբավայրի տարածքից բերված լինելու բացառիկությամբ, հավաքողի կամ վաճառողի մաքրությամբ (հիգիենա): Ասերգների այս տիպին բնորոշ են պարզ, հակիրճ, հանգավորված, մեղեդայնացված խոսքը և հաստատուն ռիթմը: Գրանցված մի քանի նմուշներն առանձնանում են գործողության բնական ռիթմի (ձեռքի շարժում) ազդեցությամբ, քանզի վաճառողը միաժամանակ բովում է արևածաղկի սերմերն ու գովում (հմմտ. երաժշտության ծագումն աշխատանքի ռիթմից՝ Կ.Բյուխերի տեսակետի հետ):*

Ամփոփենք: Թեև ներկայացված ձենով ասվող օրինակները տարբեր ժանրային-թեմատիկ խմբերի են պատկանում, սակայն բոլորն էլ հանկարծաբանությունները են[38]*: Որոշարկենք դրանց օրինաչափությունները.*

1.Ունեն սյուժե և կառուցվածք, որոնք համընկնում են հատասահման հայտնի երգային ժանրերին: 2.Բանաստեղծական տեքստերը, թեև ազատ մտածողությամբ ու հանպատրաստից են ծնվում, սակայն ներքին հանգավորում ունեն: 3.Կշռույթը (ռիթմ) կախված է գործողության ռիթմից և կատարողի տրամադրությունից, որ համընկնում է համանման կայուն ժանրերին: 4.Կատարման ժամանակը չի սահմանափակվում երգի կառույցի չրջանակում, այլ կախված է ընթացիկ գործողության ժամանակից: Ներում, այլ կախված է ընթացիկ գործողության ժամանակից: 5.Հիմնականում ծառայում են իբրև հնչյունային՝ ասերգային, հաղորդակցություն և օժտված են գովքին բնորոշ արտահայտչա-

---

գի: Կ.Զալիկյանի երգչախմբի կատարմամբ հնչող «Օրոր»-ում չեչտվում է ծիսական-մոգական հենքը, որը զարգացնելով՝ խմբավարը նոր մեկնաբանության է հասնում՝ փիսակցաբար փոխելով ռիթմիկ պատկերն ու կատարման կերպը: Հաճախ մեղեդու ձևափոխությունը նկատելն անհնար է, երբ բանաստը մտքում կարծրացած մեղեդային հարացույցով տարբեր ժանրի տեքստեր է երգում: Տեքստից վերանալուց պարապայում մեղեդու վերլուծությունը կփաստի մեկ հիմնական կառույցի առկայություն:

[37] Ցավոք, հոդվածի ծավալը հնարավորություն չի տալիս մանրամասն անդրադառնալու բոլոր տեսակներին:

[38] Երաժշտական ստեղծագործությունների՝ հանպատրաստից հորինման երևույթին նվիրված հոդվածում Ա.Բատաշևը [Феномен импровизации, - Светская музыка, февраль, 1987, с. 46-51] նշում է, որ այն երաժշտարվեստի հնագույն, մինչև օրս ամենաբնական և ամենաչուսումնասիրված ճյուղն է:

ձևերով: 6.Կոնկրետ գործողությունից սերվող ասերգերը կարող են ընդմիջվել ներկաներին ուղղված դիմելաձևով, խորհուրդ-հորդորով, զայրույթ արտահայտող խոսքով, որոնք համահունչ են տեքստի ու մեղեդու հենքին: Ներկայացվող բոլոր տիպերին բնորոշ են առանին կենցաղի այս կամ այն դրվագի պատկերավոր նկարագրությունը, կատարված կամ ընթացիկ դեպքի պատմությունը, հնչյունային ոլորտում բարձրաձայն խորհրդածելը կամ ներկա արարածի (մարդ, կենդանի, թռչուն) հետ հաղորդակցվելը: Հաճախ հնչյունային խոսքից սահուն անցում է կատարվում դեպի իր գիտակցության մեջ անթեղված, պահի տրամաբանությանը հարազատ որևէ ժողովրդական երգ կամ մեղեդային դարձվածք (հանպատրաստից փոփոխություններ կատարելով և հարմարեցնելով սեփական ասելիքին) և ավարտվում խնդրի լուծումն ուրվագծող, հաստատող կամ ժխտող խոհական մտքով: Քիչ չեն օրինակները, երբ կատարողը, փոխելով զբաղմունքի ձևը կամ պահի տրամադրության ազդեցությամբ՝ փոխում է և ասերգի մեղեդային հենքն ու անցնում մեկ այլ ժանրի: Ասվածին սերտորեն առնչվում է նաև բանաստեղծական տեքստի ու մեղեդու կառույցի թվացյալ անկանոնությունը, որն, անշուշտ, հանպատրաստից ստեղծագործությունների բնորոշ հատկանիշ է: Ի տարբերություն հայտնի ժանրերի՝ հիշյալ լծորդումների երաժշտագիտական քննությունը դեռևս կատարված չէ գրանցված նյութի սակավության պատճառով[39]:

Որքան էլ առաջին հայացքից գրանք ազատ ոճով են կերտված և կանոնից դուրս են, այնուամենայնիվ օժտված են որոշակի ներքին օրինաչափություններով.

ա)Խոսքային տեքստերի գերակշիռ մասն ազատ չարադրանք
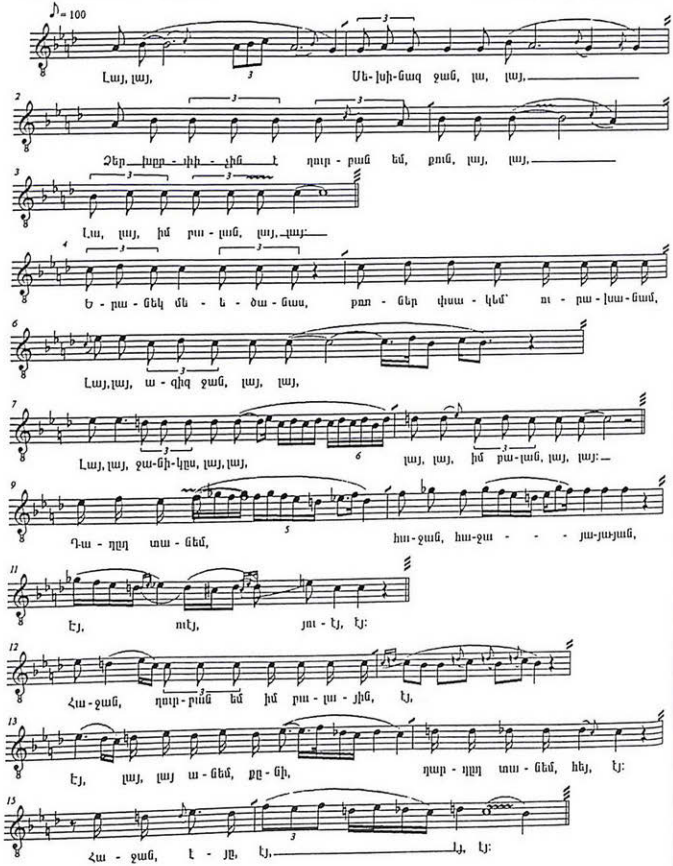
---

[39] Հայում՝ կարևորում ենք Հասիճի վանքում Կոմիտասի գրանցած պարերգերի նկարագրությունն ու քննությունը և գուբաններին նվիրված աշխատանքը [Կոմիտաս 1941, 68-105], որը մեզ հայտնի հանպատրաստից, հորինումների լավագույն հետազոտությունն է: Երաժշտագիտական առանձին դիտարկումներ կան նաև Ք.Քոչնարյանի Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, Մ.Բրուտյանի [1983], Մ.Մանուկյանի [1995] և այլոց աշխատանքներում, սակայն հեղինակները իրենց խնդրից դուրս են համարել մեզ հետաքրքրող հարցադրումները և չեն վերլուծել: Երաժշտագիտական մանրակրկիտ ուսումնասիրություններից է կլիի ժամանակ «ձենով ասվող» հանպատրաստից հորինումներին նվիրված Զ.Թադևոսյանի աշխատանքը՝ կլիի երգերը Վ.այոց Ջորի դյուղական երգաստեղծության մեջ, Ակադեմիկոս Ռ.Զարյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտաժողովի թեզերի ժողովածու, Եր., 1999, էջ 17-23, որի հիմքը գիտարշավներում մեր համատեղ կատարած նպատակային ձայնագրություններն են:

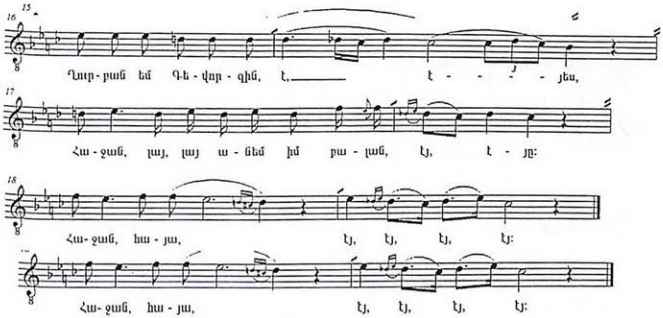
ունի՝ բարբառին հարազատ առոգանութեամբ: բ)Առավել երաժշտական են կամ մեղեդայնացվելու միտում ունեն փաղաքշանք, հորդոր, երազանք արտահայտող դարձվածքները: Դրանցում նկատելի է պարբերական չափակարգը, որ գործընթացի չարժման արտացոլումն է: գ)Խոսքային տեքստում գերակշռում են կրկնակային տողերն ու կրկնակները, որ հագեցած են քաջալերանքի, հորդորի, փաղաքշանքի, երբեմն՝ հանդիմանանքի ձևերով: դ)Հիմնատողի թեմատիկ առանցքը բնութեան պատկերն է, գեղջկական կյանքի և երկրագործի ներաշխարհի հետ կապված մտորումը: ե)Հիմնատող, կրկնակային տող, կրկնակ փոխհարաբերութիւնը միակերպ չէ՝ պայմանավորված հանպատրաստից հորինման սկզբունքներով: Աներգերի կառույցը սխեմատիկորեն կարելի է պատկերել հետևյալ կերպ. ա)գովք, բ)դիմում-հորդոր, գ)գործի նկարագրութիւն, դ)գործողութեան նպատակ, ե)ակնկալվող արդյունքը, զ)կատարողի ընտանիքի պատմութիւնը: Հիշյալ սխեմայի կետերը և դրանց ծավալը հավասարաչափ չեն բաշխվում. կարող են տեղաշարժվել, ընդմիջվել: Հաճախ ստեղծագործութիւնը վերածվում է մենախոսութեան, որն ըստ էութեան կատարողի ներքին կամ իրական երկխոսութիւնն է: Ի պետս նշված առանցքը հարստացվում է հուզական վիճակը խտացնող ձայնարկութիւնների, ելևէջների, դարձվածքների շերտով: Հատկանշական է կատարողի ձայնային և ելևէջման օժտվածութիւնը, որ կերպափոխվում է գործողութեանն ու տրամադրութեանը համապատասխան՝ թատերայնացված պատկերի վերածվելով: Հընթացս կարող է փոխվել տաղաչափական հենքը՝ ուղղակի խոսքի կամ ազատ բանաստեղծութեան: Ուշագրավ է, որ որոշ ժամանակ անց նույն բանասացից նույն նյութը գրանցելիս փոխվում են թե՛ տեքստի բովանդակութիւնն ու տրամադրութիւնը, թե՛ ելևէջակարգն ու ձայնածավալը, սակայն ռիթմիկ պատկերը զերծ է ակնհայտ փոփոխութիւններից: Անփոփոխ է կառույցի առանցքը, որ ըստ ամենայնի՝ հարացուցային անդրադարձման արդյունք է: Քննութիւնը ցույց է տալիս, որ մինչև օրս հրապարակված և հայտնի նույնանուն երգային ժանրերը վերոհիշյալ հորինվածքներից առանձնացված հատվածներ են, որ «մաքրվել» են կենցաղային մանրամասներից, կանոնակարգվել ու մշակվել կոնկրետ ժանրերին բնորոշ բանաստեղծական ու մեղեդային կառույցի օրենքներով՝ ձեռք բերելով կենցաղից անկախ՝ ինքնուրույն կիրառութիւն:

ԼԱՅ, ԼԱՅ

Չայնագրությունը Հ.Պիկիչյանի
Վերծանությունը Դ.Դանիելյանի

Վայոց ձոր, 1997, գ.Մալիշկա
Բաճասաց՝ Շահրազան Հայրիկ
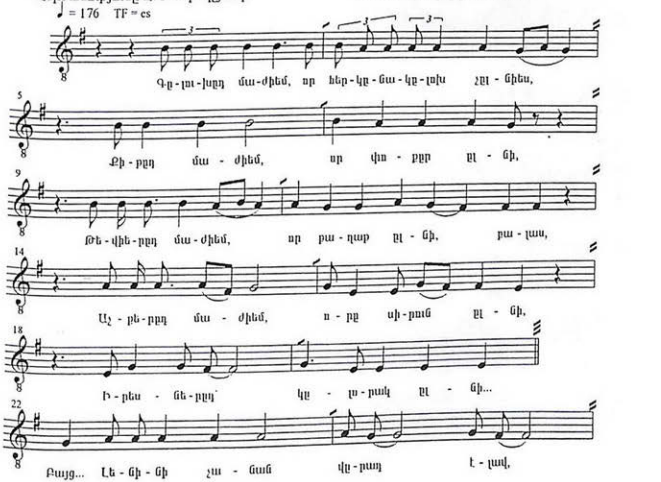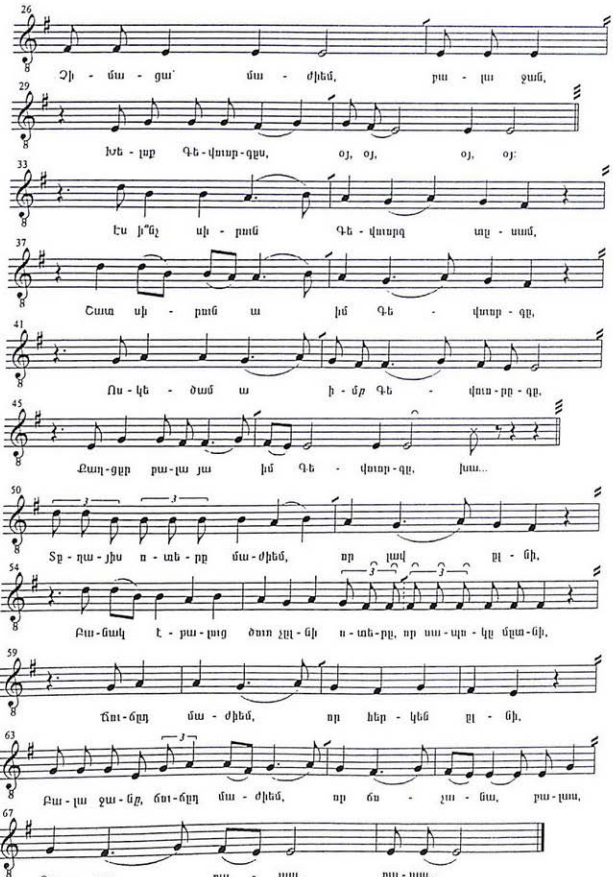




23 ԳԼՈՒԽԴ ՄԱԺԻԵՄ

/ երեխա լողացնելու երգ /

Չայնագրությունը Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը Ջ. Թագակչյանի

ԱԻՉ,Վայոց ձոր, 1998, գ.Կարագլուխ
Բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

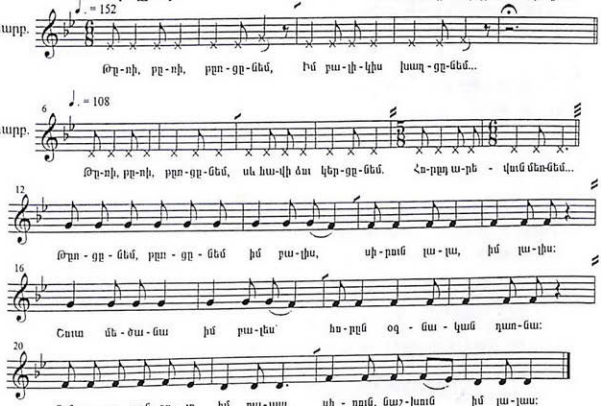



Չի - մա - ցար մա - ժիեմ, բա - լա ջաճ,
Խե - լաք Գե - վառթ-ղեզ, օյ, օյ, օյ, օյ:
Էս ի՞նչ սի - բառց Գե - վառթզ տըղ - ասաց,
Շատ սի - բառց ա իմ Գե - վառթ - զը,
Ոս - կե - ծաձ ա ի - մ Գե - վառ - իր - զը,
Քաղ-ցըր բա-լա յա իմ Գե - վառթ-զը, խաա...
Տը - դա - յիս ո - ւտե - իր մա-ժիեմ, որ լավ իլ - ճի,
Բա-ցակ է - բա-լուց ծառ չէլ - ճի ո - ւտե-իր, որ աս - պո - կը մըտա-ճի,
Ճու-ճըղ մա - ժիեմ, որ հեր - կեճ իլ - ճի,
Բա - լա ջա - ճը, ճու-ճըղ մա - ժիեմ, որ ճա - չու - ճա, բա-լաա,
Բա - լաա, բա - լաա, բա - լաա...

ԹՌԻ, ԹՌԻ, ԹՌՑՆԵՄ

Չայնագրությունը և վերծանությունը
Ջ. Թագակչյանի

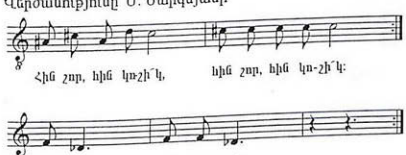
Վայոց ձոր, 1998, գ.Հորբատեղ
Բանասաց՝ Վերգինե Պողոսյան



Հին շոր, հին կոշիկ հավաքողի կանչ

Չայնագրությունը Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը Մ. Սարգսյանի

Բանասաց՝ Արմիկ Ստեփանյան
Երևան 2006
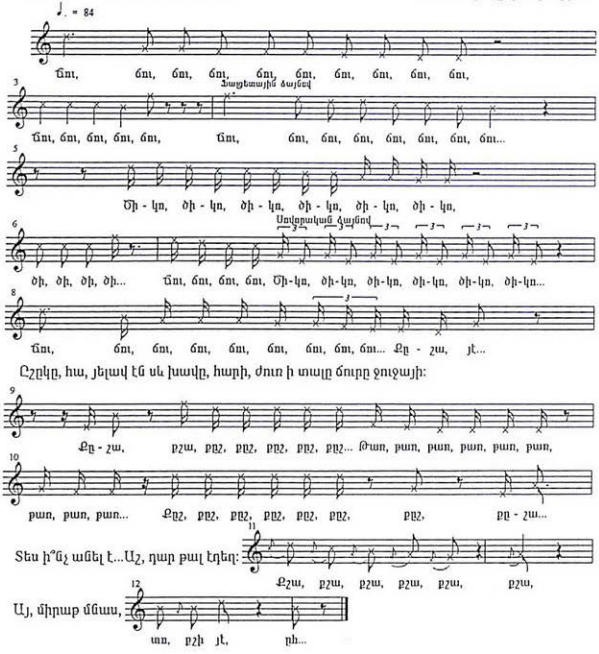


Կանչողը տղամարդ է

ՃՈՒ, ՃՈՒ, ՃՈՒ, ՃՈՒ

Հավերին կուտ տալու կանչ

Չայնագրությունը Հ.Պիկիչյանի
Վերծանությունը Զ.Թագակչյանի

Վայոց ձոր, 1998, գ.Եղեգիս
Բանասաց՝ Էլիզ Հովսեփյան
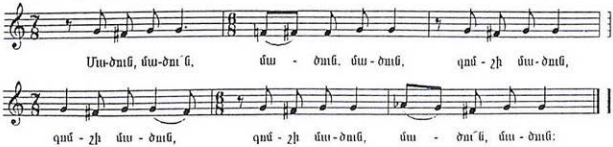


Ըշրկը, հա, յելավ էն սև խավը, հարի, ժուռ ի տալը ճուրը ջուջայի:

Մածուն վաճառողի կանչ

Չայնագրությունը Հ. Պկիկիչյանի
Վերծանությունը Մ. Սարգսյանի
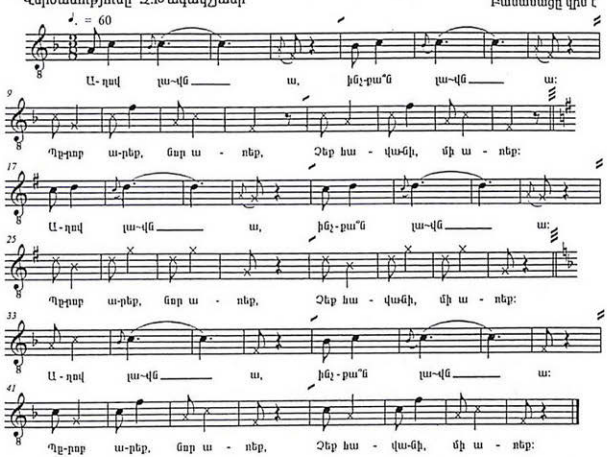
Բանասաց Կարինե Խուդաբաշյան
Երևան 2006



Արևածաղկի սերմեր վաճառողի կանչ

Չայնագրությունը Հ.Պիկիչյանի
Վերծանությունը Զ.Թագակչյանի
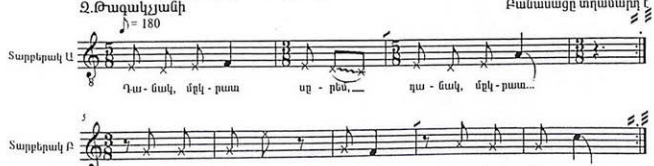
Երևան 1976
Բաճասացը կիճ է



Դաճակ -մկրատ սրողի կանչ

Չայնագրությունը և վարծանությունը
Զ.Թագակչյանի

Երևան 1995
Բաճասացը տղամարդ է



Խաչիկ ՍԱՄՎԵԼՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

«... Ոչ է պատմութիւնը ճշմարիտ առանց ժամանակագրութեան...»:
Մովսես Խորենացի

ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Մեծ է ու առանձնակի Կոմիտաս վարդապետի գրաված տեղը մեր երկրի մշակութային կյանքի պատմության մեջ: Կոմիտասն այն մեծությունն է, որի անունն ու հեղինակությունը դուրս է եկել հայության սահմաններից և տարածում է գտել քաղաքակիրթ աշխարհի լայն շրջանակներում:

Թե՛ երկրում և թե՛ արտերկրում անչափ շատ է գրվել Կոմիտասի մեծության ու արժանիքների մասին: Այդ իրողության առհավատչյան այն ստվարածավալ ամբարումն է, որ կոմիտասագիտությունը ձեռք է բերել անցած հարյուրամյակի ընթացքում...

Տպագրվել են բազմաթիվ ուսումնասիրություններ ու մենագրություններ, գրվել են շատ ու շատ հետազոտություններ, հրատարակվել են մեծ թվով հոդվածներ ու վավերագրեր թե՛ հայերեն և թե՛ օտար լեզուներով: Արդեն ավարտվել է նրա «Երկերի ժողովածուի» ակադեմիական հրատարակության տպագրությունը և այլն:

Անուրանալի է, որ կատարվել է պատկառելի քանակի ծանրակշիռ աշխատանք... Այս ամենով հանդերձ այսօր դժվար թե որևէ մեկը կարողանա պնդել, թե կոմիտասագիտությունը այլևս անելիքներ չունի:

Անառարկելի իրողություն է, որ նրա ստեղծագործական ժառանգության Ջարեհցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում հանգրվանած 3675 միավոր վավերագրերի մի զգալի մասը տակավին չի արժանացել հրապարակման:

Անհայտության մեջ է նրա ձեռագիր ժառանգության մի ստվար ու ծանրակշիռ հատվածը: Դեռևս պարզաբանված չեն բանասիրական բնույթի մի շարք հարցեր, հրապարակում չկա նրա տարուբերումներով լի և մաքառումներով ու դեգերումներով հարուստ կյանքի գիտական կենսագրությունը: Թեև, ինչպես վերը նշեցինք, մեծ են կոմիտասագիտության բնագավառում եղած ձեռքբերումներն ու նվաճումները, սակայն մեծ են նաև անելիք-

նները, բացթողումները, թերացումներն ու տարընթերցումները: Անհրաժեշտության թելադրանքով պետք է ոչ միայն հետևողականորեն չարունակվի, այլև գիտական կայուն ու ամուր հիմքի վրա դրվի կոմիտասագիտության զարգացումը, պետք է բարձրացվի հրապարակվող նյութերի հավաստիության մակարդակը, և փակվի բանաքաղության ճանապարհը, ինչը զգալի ծավալ է ընդունել վերջին տասնամյակների ընթացքում:

Այս առումով զգալիորեն կարևորվում և ընդգծվում են Կոմիտասի կյանքի, տարընթերցումներով հարուստ գործունեության տարեգրության իրականացման նշանակությունն ու բերելիք նպաստը:

Մովսես Խորենացու կողմից վաղնջական ժամանակներում արած վերապահումը նշանակալից է դառնում և նորովի է իմաստավորվում նաև Կոմիտասի պարագայում: Այո՛, ո՛չ է պատմությունը ճշմարիտ առանց ժամանակագրության...

Տարեգրությունը, լայն առումով իբրև ժամանակագրություն, ուսումնասիրողին մեծ հնարավորություն է տալիս վավերական հիմքի վրա դնել կոմիտասագիտության զարգացումը, կանխում է եղած տարընթերցումները, անճշտություններն ու աղավաղումները և նախադրյալներ է ստեղծում այդ մեծ անհատականության գիտական կենսագրության իրականացման համար, որի անհրաժեշտությունն այսօր դառնում է ավելի քան հրամայական:

ԿՈՄԻՏԱՍԸ Ա.ՔՍՈՐԻՄ. 1915 ԹՎԱԿԱՆ[1]

Հունվար 1/14 Կ.Պոլիս, - Ուսանող Աղավնի Մեսրոպյանը իր ընկերուհիների հետ այցելում է Կոմիտաս վարդապետին՝ չնորհավորելու նրա Ամանորի տոնը:

«Այդ օրը, - գրում է Ա.Մեսրոպյանը իր հուշերում, - Կոմիտասի չեն տունը փոխված էր... երգ ու երաժշտություն լուել էին: Երաժիշտը շրջապատված էր իր մտերիմ ընկերներով, որոնցմէ Սիամանթոն կխոսեր զորավորի նորանոր իրատեներու (հրամաններու) մասին:

«Թանկագին բարեկամ, - ասում է Սիամանթոն Կոմիտասին, - ես թուրքին զինվոր չեմ երթար... կյանքիս կտակը քեզ...

- Ոչ, - պատասխանում է Կոմիտասը, - Ես քեզ թուրք բռնակալներուն զինվոր տվող չեմ, ոչ ալ խորամանկ թուրք կառավարությունը մեզպես նները ճակատ քշողն է»:

«Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», Երևան, 1960, էջ 303:

---

[1] Մի հատված «Կոմիտասի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը» վերնագրով աշխատությունից:

Հունվար 2/15, ուրբաթ, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցուն կից սրահում Կոմիտաս վարդապետը իր նորակազմ երգչախմբի անդամների մասնակցությամբ անց է կացնում իր հեղինակած «Պատարագի» մշակման հերթական փորձը:

Մ.Թումաճան, «Պատարագի պատմությունը», տե՛ս «Կոմիտասական», դիրք 1, Երևան, 1969, էջ 246:

Հունվար 3/16, Կ.Պոլիս, - Կոմիտասը դոկտոր Սիոսյանի ալբոմում գրառում է «Տողիկ» խորագրով ստեղծագործության նոտագրության երկտողը:

Մարգարիտ Բաբայանը վերջինիս ալբոմից արտատպում է այս «Տողիկը» և 1932 թվականին «Անտիպ մեղեդի մը Կոմիտաս վարդապետեն» մակագրությամբ հրապարակում է Կ.Պոլսի «Ընդարձակ տարեցույց» ս.Փրկչի հիվանդանոցի» պարբերականում իր «Հուշեր Կոմիտաս վարդապետին շուրջը» խորագրով հոդվածում:

Ժամանակին նա «Տողիկը» ներկայացնում է «արվեստագետ պ.Հարություն Սինանյանին» և ցանկանում է իմանալ նրա կարծիքը: «Երաժշտական այս պատառիկը, - ասել է Սինանյանը, - կարճ՝ բայց տխուր ու մելամաղձոտ մեղեդի մըն է, որ եթե երկու անգամ նվագվի ազգային եղերկության մը ոգին կարտահայտե, վայրկյան մը թախծության հուզումով թաթավուն»:

«Ընդարձակ տարեցույց ս.Փրկչի հիվանդանոցի», Կ.Պոլիս, 1932, էջ 134:

Հունվար 9/22, ուրբաթ, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցուն կից սրահում Կոմիտաս վարդապետը իր նորակազմ երգչախմբի (25-30 անձ) մասնակցությամբ անց է կացնում իր հեղինակած «Պատարագի» մշակման հերթական փորձը:

Թումաճան, «Պատարագի պատմությունը», տե՛ս, «Կոմիտասական», դիրք 1, Երևան, 1969, էջ 246:

Հունվար առաջին կես, Կ.Պոլիս, - Թուրքական բանակի գերմանացի մարզիչ Ֆոն դեր Զանդերսը սպարապետ Էնվերի հետ որոշում է Օսմանյան բանակի թիկունքն ապահովելու անվան տակ թուրք-ռուսական սահմանագլխի քրիստոնյա ազգաբնակչությանը (հայությանը) տեղահան անելով փոխադրել պատերազմական գոտուց հեռու, հարավային մարզերը:

Գրիգորիս Ծ.վ.Պալաքյան, «Հայ գողգոթան», Երևան, 1991, էջ 68:

Հունվար 16/29, ուրբաթ, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցուն կից սրահում Կոմիտաս վարդապետը իր նորակազմ երգչախմբի մաս-

նակցությամբ անց է կացնում իր հեղինակած «Պատարագի» մշակման հերթական փորձը:

Մ.Թումաճան, «Պատարագի պատմությունը», տե՛ս «Կոմիտասական», հիրք 1, Երևան, 1969, էջ 246:

Հունվար 20/2 փետրվարի, Կ.Պոլիս, - Թուրքիայի ներքին գործերի նախարար Թալեաթը այցելում է Գերմանիայի դեսպան Վանկենհայմին: Նրան տեղյակ է պահում հայերի դեմ ձեռք առնելիք միջոցառումների մասին և խնդրում է, որ «Գերմանիան չմիջամտի կամ արգելք չըլլա այդ ծրագիրներուն»:

Լևոն Վարդանյան, «Ժամանակագրություն հայկական տասնհինգի 1915-1923», Պեյրութ, 1975, էջ 29:

Հունվար 23/5 փետրվարի, ուրբաթ, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցուն կից սրահում Կոմիտաս վարդապետը իր նորակազմ երգչախմբի մասնակցությամբ վարում է իր հեղինակած «Պատարագի» մշակման հերթական փորձը:

Մ.Թումաճան, «Պատարագի պատմությունը», տե՛ս «Կոմիտասական», հիրք 1, Երևան, 1969, էջ 246:

Հունվար 29/11 փետրվարի, Կ.Պոլիս, - Վարդանանց տոնի առիթով Ազգային ժողովասրահի մեջ կենտրոնական վարժարանի կողմից տրված հանդեսին մասնակցում է Կոմիտաս վարդապետը և «իր գրած «Նորահրաշով» և ուրիշ երգերով հմայում է ունկնդիրներին»:

«Օրացույց», Ս.Էջմիածին 1915, 29 հունվարի:
«Ցաճար», Կ.Պոլիս, 1915, N 21, էջ 455:

Հունվար 30/12 փետրվարի, ուրբաթ, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցուն կից սրահում Կոմիտաս վարդապետը նորակազմ երգչախմբի մասնակցությամբ վարում է իր հեղինակած «Պատարագի» մշակման հերթական փորձը:

Մ.Թումաճան, «Պատարագի պատմությունը», տե՛ս, «Կոմիտասական», հիրք 1, Երևան, 1969, էջ 246:

Փետրվար սկիզբ, Ադանա, - Թուրք բարձրաստիճան մի պաշտոնյա իր մոտ է հրավիրում քաղաքի հարուստ հայերից մեկին և ասում է նրան. «Հայոցդ գլխուն նոր փոթորիկ պիտի պայթի»:

Գրիգորիս Ծ.վ.Պալաքյան, «Հայ գողգոթան», Երևան, 1991, էջ 74:

Փետրվար 6/19, ուրբաթ, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցուն կից սրահի մեջ Կոմիտաս վարդապետը նորակազմ երգչախմբի անդամ-

Ներքի մասնակցությամբ իրականացնում է իր հեղինակած «Պատարագի» մշակման հերթական փորձը:

Մ.Թումաճան, «Պատարագի պատմությունը», տե՛ս «Կոմիտասական», գիրք 1, 1969, էջ 246:

Փետրվար 7-20, Կ.Պոլիս, - Կ.Պոլսի պատրիարք Զավեն Տերեղյանը այցելում է Թուրքիայում Գերմանիայի դեսպան պր.Վանկենհայմին: Տեսակցության ընթացքում պատրիարքը իր չնորհակալությունն է հայտնում Բեռլինում դոկտոր Լեյբսուսի գլխավորած գերմանահայ միության կողմից հայերուս հանդեպ համակրական արտահայտությունները ցույց տալու համար:

«Ճաճար», կիսամյա հանդես, Կ.Պոլիս, 1915, 14 փետրվարի, N 21, էջ 455:

Փետրվար [12-13], Կ.Պոլիս, - Իթթիհատի կենտրոնում Թալեաթի նախագահությամբ գումարվում է նիստ: Գլխավոր քարտուղար Նազըմ բեյը իր զեկուցման մեջ պահանջում է. «Պետք է հայ ազգը արմատախիլ ըլլա, մեր հողին վրա անհատ մը անգամ չմնա, հայ անունը մոռացվի... Հայերեն անհատ մը չմնալու պայմանով բնաջնջումը անհրաժեշտ է»: Ջարդը կազմակերպելու նպատակով ստեղծվում է «Եռյակ գործադիր հանձնախումբ» (Բեհաեդդին Շաքիր, Նազըմ բեյ Սեյանիկլի, Շյաքրի բեյ): Հանձնախմբի որոշմամբ բանտից ազատվում ու հավաքագրվում են «Թեշքիաթը մահսուսեի» (Հատուկ կազմակերպություն) կոչվող խմբերը, որոնք պետք է իրականացնեին բռնագաղթն ու ջարդը:

Մելիան Ջաոե Րիֆաթ, «Օսմանյան հեղափոխության մութ ծալքերը...», Երևան, 1990, էջ 98: «Ազդակ», Բեյրութ, 1964, N 40:

Փետրվար 13/26, ուրբաթ, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցուն կից սրահում Կոմիտաս վարդապետը նորակազմ երգչախմբի մասնակցությամբ իրականացնում է իր հեղինակած «Պատարագի» մշակման հերթական փորձը:

Մ.Թումաճան, «Պատարագի պատմությունը», տե՛ս «Կոմիտասական», գիրք 1, Երևան, 1969, էջ 246:

Փետրվար, Կ.Պոլիս, - Թուրք կառավարության կողմից ընթացք է տրվում հայ ժողովրդի հանդեպ ցեղասպանությունը կիրառելու մասին նախօրոք մշակված և այժմ իրականացվող ծրագրին:

Փետրվար 14/27 մարտի, Կ.Պոլիս, - «Տաճար» պարբերականի հերթական համարում տրվում է հաղորդագրություն «Կենտրոնական վարժարանի կողմէ, ազգային ժողովարանում» վարդանաց

տոնի առիթով տրված հանդեսի մասին, որտեղ մասնակցել է «տ. Կոմիտաս վարդապետը, իր երգած «Նորահրաշով» և ուրիշ երգերով հմայելով ունկնդիրներին:

«Ծաճառ», Կ.Պոլիս, 1915, N 21, էջ 455:

Փետրվար 18, Կ.Պոլիս, - Իթթիհատական կենտրոնը («Ջեմիեթ») գաղտնի հրահանգով հանձնարարում է. «Ջպիտի թուլլատրվի, որ հայ մը օգնության և պաշտպանության արժանանա»:

Անտոնյան Ա, «Մեծ ոճիրը», Բոստոն, 1921, էջ 130-133:
«Հայկական սովետական հանրագիտարան», հ. 7, էջ 425:

Փետրվար 25/10 մարտի, Կ.Պոլիս, - Պեհլէտտին Շաքիեն նամակով հայտնում է. «Զինվորական հրամանատարությանը հարկ եղած հրահանգները տրված են սպանության գործելու կարգադրությանց համար»:

«Ազդակ», Բեյրութ, 1964, N 40:

Փետրվար 27/12 մարտի, ուրբաթ, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցուն կից սրահում Կոմիտաս վարդապետը նորակազմ երգչախմբի մասնակցությամբ իրականացնում է իր մշակած «Պատարագի» մշակման հերթական փորձը:

Մ.Թումաճան, «Պատարագի պատմությունը», տե՛ս «Կոմիտասական», գիրք 1, Երևան, 1969, էջ 246:

Մարտ 2, Ադանա, - Կիլիկիո կաթողիկոս Սահակ Բ-ն, գաղտնի ճանապարհով լուր ստանալով հայության հանդեպ Թուրքիայի կառավարության կողմից նախապատրաստվող տեղահանության մասին, շտապով այցելում է Սիրիայում և Պաղեստինում բանակի հրամանատար Ճեմալ պեյին և խնդրում է լրացուցիչ տեղեկություններ իր ստացած լուրերի մասին:

Գրիգորիս Ծ.վ.Պալաքյան, «Հայ գողգոթան», Երևան, 1991, էջ 75-77:

Մարտ [3-4], Ադանա, - Կիլիկիո կաթողիկոս Սահակ Բ-ն խորհում է իր ստացած լուրերի մասին տեղյակ պահել Զավեն պատրիարքին: Գիշերը իր մոտ է կանչում հույժ վստահելի վաճառական Վարդան Փրեյանին և հանձնարարում է նրան տեղյակ պահել կ.Պոլսո պատրիարք Զավեն Տեր-Եղյանին Թուրքիայում նախապատրաստվող հայերի տեղահանության ու կոտորածի մասին:

Նույն տեղում:

Մարտ [2-6], Կ.Պոլիս, - «Հովակիմյան տուն» նորաբաց տպարանում լույս է տեսնում Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույց» տարեգրքի հերթական ութերորդ հատորը, որտեղ «Հայ արվեստը երեկ և այսօր» ընդհանուր խորագրի տակ զետեղված է «Կոմիտաս վ. ի Բարիզ» հաղորդագրությունը նվիրված 1914 թվականի հունիսի 1-ին Փարիզում երաժշտական միջազգային գիտաժողովում Կոմիտաս վարդապետի կարդացած բանախոսություններին:

Տարեգրքում հրապարակված է նաև Կոմիտասի «Բժշկություն երաժշտությամբ» (մեկ էջ Մայր աթոռի ս.Էջմիածնի 2359 համարի ձեռագրեն) վերնագրով հոդվածը՝ գրված 1914 թվականին:

Հատորում տեղ են գտել նաև Կոմիտասի մշակած «Ով մեծաքանչ դու լեզու» և «Երի, երի, երի Ջան» ժողովրդական երգերի նոտագրությունները:

Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույց», Կ.Պոլիս, 1915, էջ 141-151:

Փետրվար-մարտ, Կ.Պոլիս, - Կոմիտասը լուսանկարվում է Թերլեմեզյանի արվեստանոցում.

Ալ ձեռքը հենած աթոռի կռնակին...

Զվարթնոց, 1925, N 6-7, էջ 255:

Մարտ 6/19, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցուն կից սրահում Կոմիտաս վարդապետը նորակազմ երգչախմբի անդամների մասնակցությամբ անց է կացնում իր հեղինակած «Պատարագի» մշակման հերթական փորձը:

Մ.Թումաճան, «Պատարագի պատմությունը», տե՛ս «Կոմիտասական», գիրք 1, Երևան, 1969, էջ 246:

Մարտ 8/21, Կ.Պոլիս, - Կիլիկիո Սահակ Բ կաթողիկոսի հանձնակատար Վարդան Փրեյանը, հաղթահարելով մի շարք արգելքներ, հասնում է Պոլիս և տեղահանության տագնապալի լուրը հայտնում է պատրիարք Զավեն Տեր-Եղյանին:

Գրիգորիս Ծ.վ.Պալաքյան, «Հայ գողգոթան», Երևան, 1991, էջ 76:

Հունվար, մարտի սկիզբ, Կ.Պոլիս, - Զինվորագրության հետևանքով երգչախումբը ցրվելուց հետո ստեղծված կացության թելադրանքով Կոմիտասի մեջ նոր միտք է հղանում, և նա սկսում է «Պատարագի երգեցողությունները նոր ի նորո չարադրել» և իր նոր կազմած երգչախմբի կարողությունը նկատի ունենալով «Ձերբակը գիշերին խառնելով փոքրիկ օրգանի առջև գլուխը հակած մոմիցը պլպլացող լույսով ան գրեց ու ջնջեց, ջնջեց ու գրեց, մին-

չև որ լսեց հինավուրց այս երգուն մինչև իր որոնած հնավանդ ձայները...

Իր աշակերտները նույնքան խանդավառ ամեն ուրբաթ հևիհև կաճապարեին հասնել Ղալաթիո եկեղեցին, հարակից մեկ սենյակ և լսել ջանալու այս պարզ եղանակներուն թագնված այնքան հուզող ներդաշնակությունները»:

«Կոմիտասական», գիրք 1, Երևան, 1969, էջ 246:

Մարտ [9-10], Կ.Պոլիս, - Կիլիկիայից ստացված տագնապ հարուցող, հայության տեղահանմանը վերաբերող լուրի առթիվ Պոլսո պատրիարք Զավեն Տեր-Եղյանն այցելում է Կ.Պոլսում Գերմանիայի դեսպան Վանգենհայմին: Վերջինս հանգստացնում է պատրիարքին՝ հավաստելով ստացված լուրի սնանկ լինելը:

Պատրիարքը իր ստացած տեղեկությունը հայտնում է Սսի կաթողիկոս Սահակ Բ-ին:

Գ.Պալաքյան, «Հայ գողգոթան», Երևան, 1991, էջ 76:

Մարտի սկիզբ, Կ.Պոլիս, - «Երկու-երեք ամիսների ընթացքում, - գրում է Մխիթար Թումաճանը, - Պատարագի խմբական մասը ամբողջովին վերծանվում է Կոմիտաս վարդապետի կողմից... Մնում էր սարկավագի և քահանայի բաժինները միացնելու ընդհանուր փորձը, որը պետք է իրականացվեր Ծաղկազարդի կիրակի օրը»:

Մ.Թումաճան, «Պատարագի պատմությունը». տե՛ս «Կոմիտասական», գիրք 1, Երևան, 1969, էջ 247:

Մարտ 13/26-20, Կ.Պոլիս, - Սիամանթոն այցելում է Կոմիտասին: Զրույցի հիմնական թեման թուրք ոստիկանության կողմից «Ամենուն տարեցույցի» խմբագիր Թեոդիկի ձերբակալությունն է: «Կարծես թե անոնք, - գրում է զրույցին ներկա, հուշագիր Աղավնի Մեսրոպյանը, - կխոհային ահավոր տեսլապատկերի առջև... Տարիներ ի վեր առաջին անգամ ըլլալով Կոմիտասը կտեսնեինք այդ աստիճան ընկճված»:

«Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», Երևան, 1960, էջ 304:

Հունվար մինչև 14 մարտի, Կ.Պոլիս, - Կոմիտասի աշակերտները ու սանները «ամեն ուրբաթ հևիհև, - գրում է խմբի մասնակից Մխիթար Թումաճանը, - կաճապարեին հասնել Ղալաթիո եկեղեցին հարակից մեկ սենյակը, սերտելու և լսել ջանալու այդ պարզ եղանակներու մեջ թագնված այնքան հուզող ներդաշնակությունները: Երբեմն չաբաթու մեջ ալ սանները ու աշակերտները ոմանք կհավաքվեին վարդապետի տանը և նույն օրը կամ գի-

չերը շարադրված սևագրությունները։ Վրա երգի փորձեր կընեին»։

Այսպես երկու կամ երեք ամսվա ընթացքին պատարագի խմբական մասը ամբողջովին վերծանված էր արդեն։ Կմնար սարկավագներու և մեներգիչ բաժինները, որ առանձին սերտված էին, միացնելու ընդհանուր փորձը։

«Կոմիտասական», գիրք 1, Երևան, 1969, էջ 247։

Մարտ [14/27], Կ.Պոլիս, – Թուրք պետական գործիչներ թալեաթ պեյի, Թագաժառանգ Մեհմետ իշխանի և բարձրաստիճան այլ անձանց ներկայությամբ տեղի է ունենում «Թուրք օջախի» հերթական գրական-երաժշտական հանդեսը։

Բացման խոսքով հանդես է գալիս «Թուրք օջախի» նախագահ Համտուլլահ Սուպհի պեյը։ Ներկայացնելով իր հետ բեմահարթակ եկած Կոմիտաս վարդապետին, բանախոսը անդրադառնում է Կոմիտասի մեծությանը, բարձր է գնահատում նրա գործածրած ջանքերը և ցուցաբերած եռանդը գեղջուկ երգերի մշակման գործում։ Արժեքավորելով նրա վաստակը բանախոսը կոչ է անում թուրք հոգևորականությանը հետևել նրա օրինակին։ Այֆուհետև խոսելով թուրքիայի մշակութային կյանքում հայ մտավորականության ունեցած դերի մասին, ըստ ամենայնի բարձր է գնահատում ներդրված ավանդը։

Նախագահի բացման խոսքից հետո դաշնամուրի նվագակցությամբ ելույթ է ունենում Կոմիտասը և կատարում է «Կռունկ», «Հով արեք, սարեր ջան» և «Կալի երգ» մշակումները։ «Մաշալլա՜հ, աստված չար աչքից հեռու պահի...», – լսվում են դահլիճից թուրքերեն բացականչությունները։

Ըստ հուշագրողի հավաստիացման Կոմիտասը կարդացել է բանախոսություն և կատարել է իր մշակած թուրքական ժողովրդական երգերից մի քանիսը։

«Էջմիածին», 1968, N 3, էջ 46-48, «Արածանի», Փարիզ, 1943, էջ 66։

Մարտ 15/28, Ծաղկազարդի կիրակի, Կ.Պոլիս, – Կոմիտասի ղեկավարած երգչախումբը հավաքվում է կենտրոնական վարժարանի ամֆիթատրոնում, կատարվում է պատարագի վերջին միացյալ փորձը։ «Այդ օրը, – պատմում է փորձի մասնակիցը, – պատարագի ամբողջական փորձը սկսավ հեշտորեն ընթանալ։ Հասած էինք վերջալորության գոհանամք ըզքեն տեր-ին։ Սկզբնական երկու մասերը մեջընդմեջ, մեներգ և խմբերգ, զմայլելիորեն շաղաղված կերգվեին»։

«Կոմիտասական», գիրք 1, Երևան, 1969, էջ 247։

Մարտ սկզբից մինչև 20, Կ.Պոլիս, - Զարուհի Գալեմքեր յանը Դանիել Վարուժանին երկյուղ է հայտնում իթթիհատականների «ներքին զգացումներուն և հայատյաց բնազդներուն» վերաբերյալ: Վարուժանը նրան հանգստացնում է: «Ցավալին նախորդ երեկո, - ասում է նա, - Զոհրապը Թալեաթին հետ ծունկ-ծունկի բոքեր խաղացեր են, լավ են իթթիհատական տրամադրություններըը» մեր վերաբերյալ:

Գալեմքերյան Զարուհի, «Կյանքիս ճամբեն», Անթիլիաս, 1952, էջ 98-100:

Մարտ 21/3 (հ.տ.) ճրագալույց Զատիկ, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցու կամարների տակ առաջին անգամ Կոմիտասի դեկավարած 25-30 հոգուց բաղկացած երգչախումբը հնչեցնում է «Հինավուրց երգերու պատարագը», - գրում է Կոմիտասի սան, պատարագի մասնակից Միհրան Թումաճանը:

«Էջմիածին», 1968, N 3, էջ 44, 45:
«Կոմիտասական», գիրք 1, Երևան, 1969, էջ 248, 249:

Մարտ 22/4 (հտ) ապրիլի (կիրակի) Կ.Պոլիս, - Առաքելական եկեղեցու չուրջը համախմբված հայության խուռն բազմության ներկայությամբ Կոմիտաս վարդապետի գլխավորած երգչախումբը Ղալաթիո եկեղեցու կամարների տակ իրականացնում է Քրիստոսի հարության տոնը՝ Զատկվա պաշտոնակարգը:

«...Վարդապետի հրաշափառ չունչով օժտված հինավուրց երգերու պատարագը, - գրում է պատարագի ունկնդիր Ճ.Հ.Սիրունին, - մատուցվեցավ Ղալաթիո եկեղեցիի հնաբույր կամարներուն տակ...»:

«Էջմիածին», 1969, N 3, էջ 45:

Մարտ 23/5 ապրիլ, Կ.Պոլիս, - Զատկի երկրորդ օրը Իտալական Թեվտոնիա սրահի մեջ տեղի է ունենում Կոմիտաս վարդապետի համերգը, ուր ներկաների հոգին գինովանում էր Կոմիտասի անուշ երգերով:

«Էջմիածին», 1968, N 3, էջ 44:

Մարտ 15-30, Կ.Պոլիս, - Արաբատառ «Սապահ» թուրքական լրագրի մեջ թուրք մտավորական Համտուլլահ Սուլհին դրվատական հոդված է հրատարակում մարտի 14/27-ին «Թուրք օջախում» Կոմիտաս վարդապետի կարդացած բանախոսության մասին:

«Էջմիածին», 1968, N 3, էջ 47-49:

Ապրիլ 2/15, Կ.Պոլիս, - Թուրք պետական գործիչներ Թալեաթի, Էնվերի և Նազըմ բեյի ստորագրությամբ հրաման է ուղարկ-

վում տեղական իշխանություններին հայերին բնաջնջելու և արաբական անապատները քշելու վերաբերյալ:

«Հայ ժողովրդի պատմություն», Երևան, 1981, հ. 6, էջ 553:

Ապրիլ 4/17, Կ.Պոլիս, - Ճրագալույցի ավագ շաբաթ երեկոյան Կ.Պոլսի Ղալաթիո եկեղեցում առաջին անգամ կատարվում է Կոմիտաս վարդապետի նոր մշակած «Պատարագի» արարողությունը:

Կոմիտաս, «Պատարագ», Երևան, 1997, հ. 7, էջ 123, 124:

Ապրիլ 7/20, Էջմիածին, - Տաճկաց Հայաստանում կիրառվող դաժան կոտորածները և կաթողիկոսի հասցեով տեղ հասած վշտախառն դիմումները հիմք են դառնում և Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Գևորգ Ե հեռագրով պաշտոնական դիմումներ է հղում Կովկասի փոխարքա կոմս Վորոնցով Դաշկովին, Ռուսաց Արտաքին գործոց նախարար Սազանովին, Իտալիայի թագավոր Վիկտոր Էմանուիլ Երրորդին, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների նախագահ Վիլսոնին, Անգլիայի թագավոր Գևորգ Ջորջորդին, Ֆրանսիայի Հանրապետության նախագահ Պուենկարեին:

«Արարատ», Էջմիածին, 1915, N բ.գ., էջ 170-175:

Ապրիլ 7/20, երեքշաբթի, Կ.Պոլիս, - Նկատի ունենալով, որ քաղաքական իրադրության հետևանքով Կ.Պոլսում դրությունը լարված է, Էսայան սանուց միությունը նպատակահարմար է գտնում թուրք վիրավոր զինվորների օգտին Կոմիտասի մասնակցությամբ տրվելիք ցերեկույթը հետաձգել:

«Գացի Կոմիտասին ալ իմացնել այդ օրը, - գրում է Սիրունին, - թե հետաձգած ենք հանդեսը: Լավ եք ըրեր մրմնջեց, ու այլ ուրիշ խոսք չըսավ»:

«Էջմիածին», 1968, N 1, էջ 17:

Ապրիլ 11/24, Կ.Պոլիս, - Վաղ առավոտ Սիրունին վստահելի աղբյուրներից լուր առնելով, որ այդ օրը «պիտի բացվեն ոստիկանատներուն զրկված գոց պահարաններ», չտապում է Կոմիտասի մոտ: «Գնչ երազ եմ տեսած Սիրունի, - ասում է նրան Կոմիտասը, - այսօր անպատճառ բան մը պիտի պատահի... Թող պատահի, ասում է Կոմիտասը, իրմէ բաժանված պահուն»:

«Հոգեկան իր անդորրությունը, - չարունակում է Սիրունին, - կապչեցնե զիս: Քիչ անգամ մարդը կրնա այդքան քալ ըլլալ փոթորիկը մոտեցած ատեն»:

«Էջմիածին», 1968, N 1, էջ 48:

Ապրիլ 11/24, Կ.Պոլիս, - Հ.Սիրունու բերած տագնապալից լուրը ստանալուց հետո, օրվա երկրորդ կեսին, Կոմիտասը երգչախմբի փորձը ղեկավարելու համար մեկնում է Ղալաթիո եկեղեցի:

Կոմիտասը երգչախումբը նախապատրաստում էր կարմիր կիրակի օրվա, ապրիլի 12-ին, Ղալաթիո եկեղեցում տրվելիք հանդիսավոր պատարագի համար:

«Մուրթը իջած էր և ամեն ոք կաճապարեր իր տեղ հասնիլը, պատմում է Միհրան Թումաճանը... Իսկ անոնք, որ Բերայի կողմերը կբնակեին, վարդապետի շուրջը բոլորված, խոսալով ու խնդալով կբարձրանային Ղալաթիո զառիվերեն, դեպի Բերա և Բանկլթի»:

Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույց», 1926, էջ 445:
«Էջմիածին», 1968, N 4, էջ 28:

Ապրիլ 11/24, Կ.Պոլիս, - Զավեն Եղիազարյան պատրիարքին այցելում է գերմանական դեսպանատան պաշտոնյա դոկտոր Մորթմանը, որը ի պաշտոնե պետք է կապ պահպաներ պատրիարքարանի հետ: Վերջինս առաջարկում է պատրիարքին հայ, թուրք և գերմանացի հանձնաժողովներ ուղարկել գավառները, համերաշխության կապերը ամրապնդելու համար:

«Էջմիածին», 1968, N 4, էջ 29:

Ապրիլ 11/24, Կ.Պոլիս, - Գիշերը ոստիկանները ձերբակալում են Կոմիտաս վարդապետին, տանում են կենտրոնական բանտ և նետում են «Սյուլեյմանիյեի խուցը»:

Կոմիտասը հուսադրում է հուսալքված բանտարկյալներին, ամբողջ գիշեր մխիթարում է լացող դոկտոր Թորգոմյանին:

«Էջմիածին», 1968, N 4, էջ 32-34:
«Արևմուտք», Փարիզ, 1946, N 5-6:
«Հառաջ», 1935, հոկտ. 27, N 2946:

Ապրիլ 11/24, գիշերը, Կ.Պոլիս, - Զինվորական ավտոբուսները քաղաքի հեռավոր ու մոտակա արվարձաններից և թաղերից խումբ-խումբ մտավորական կալանավորներին փոխադրում են կենտրոնական բանտ:

«Էջմիածին», 1968, N 4, էջ 32-34:

Ապրիլ 11/24, Կ.Պոլիս, - Ոստիկանության նախապես կազմած ցուցակով Կ.Պոլսում ձերբակալում են 235 մտավորականի, որոնց թվում Կոմիտասին, Վարուժանին, Սիամանթոյին, Ռուբեն Զարդարյանին և այլոց:

Ձերբակալությունները շարունակվում են նաև հաջորդ օրերի ընթացքում: Ձերբակալվածների թիվը հասնում է 800-ի, որոնց

ուղարկում են մի մասին՝ Զանդրի, մյուսներին՝ Այաչ:
«Հայ ժողովրդի պատմություն», հ. 6, Երևան, 1981, էջ 553, 554:

Ապրիլ 12-25, Կ.Պոլիս, առավոտ, - Կոմիտասի վանեցի սպասավոր կարապետ վարդապետը ամբողջ գիշերը սպասում է Կոմիտասի վերադարձին: «Առտու կանուխ տեսնելով, որ Կոմիտասը դեռ չի դարձած, կփութա դոկտ. Նագաշյանի տունը, գրեթե հևալով և այնքան հուզված», որ չի կարողանում մի բառ արտասանել: Վերջապես նրան հաջողվում է խոսել և կարողանում է ողբագին շեշտով ասել.

«Տարա՜ն, տոքթոր տարա՜ն...
Տո՛, ի՞նչ տարան:
Հայր սուրբը տարան
Տո ա՛յ տղա ո՞վ տարավ
Բոլիսները տարան գիշերը տարան...»

«Էջմիածին», 1968, N 4, էջ 32:

Ապրիլ 12/25, Կ.Պոլիս, - Կոմիտասի մերձավոր բարեկամ Կարո Ուշագլյանը առավոտյան մտնում է Բանկլաթի ծանոթ դեղատունը իր բարեկամի մոտ: «Ներս մտավ բժ. Ա.Նագաշյանը, - պատմում է Ուշագլյանը, - գլխաբաց և չփոթ: - Տղաք, Կոմիտաս վարդապետը տարած են այս գիշեր... Շշմած իրարու նայեցանք, ո՛չ մեկ նշանակություն կրցանք տալ եղածին: Քիչ վերջ ուրիշներ եկան և սկսան թվել ուրիշ կալանավորներու անուններ, բոլորն ալ հանրածանոթ մտավորականների: Մեր զարմանքը վախի փոխվեցավ»:

«Արագած», 1943, էջ 66, 67:

Ապրիլ 12/25, կարմիր կիրակի, Կ.Պոլիս, - Ղալաթիո եկեղեցում առավոտյան հոգևոր արարողությունը ավարտելուց հետո Կոմիտասի աշակերտները ըստ սովորության այցելում են իրենց սիրելի վարդապետին: «Դեռ չէինք մոտեցել Կոմիտասին, - պատմում է Թումաճանը, - երբ դիմացեն կելլե իրենց ընկերներեն մինը, որ առանց կանգ առնելու կխոսիա...

- Շուտով տուններդ գացեք... հեռացեք... իրարմե զատվեցեք...

Չհասկացանք թե ինչու:

Հասնելով վարդապետի տունը, սեղմում են զանգակը: Վարդապետի ծառան բացավ դուռը:

Այլայլված կմկմաց. - Հայր սուրբին տարան...»

«Կոմիտասական», գիրք 1, Երևան, 1969, էջ 249, 250:
«Էջմիածին», 1968, N 4, էջ 31:

Ապրիլ 12/25, առավոտ, Կ.Պոլիս, - Բանտի դռները բացվում են, և հրապարակ է գալիս Կոմիտասը. «Երբ մեզ մոտ եկավ Կոմիտասը, - գրում է Ա.Անտոնյանը, - իր վիճակի վրա չէր խորհեր կամ գոնե ներքին վրդովմունք մը մատնող բառ մը չարտասանեց... Հույս ուներ թե այդ կատակը երկար չի տևեր...»:

«Արևմուտք», 1947, N 6, էջ 2:

Ապրիլ 12/25, կիրակի, - Զորանոցային կյանքի առաջին օրը... «Մեկեն մեր խմբին մեջ ներշնչումի պես կը ծնի հավաքական որոշումը պահպանելու սրտի ջերմությունը սահմանված սրահը... Մեկ քանի մոմերու վախկոտ լուրերուն տակ... Քահանան Ավետարան կը կարդա, պատվելին փառաբանությունը կընե, աշխարհականը շարական կերգե և Կոմիտաս վարդապետը «Տեր ողորմեան» կաղերսե. «Տուր աշխարհիս խաղաղություն, ազգիս հայոց ազատություն»:

Շամտաճյան Մ., «Հայ մտքին հարկը եղեռնին», Հալեպ, 1947, էջ 54:

Ապրիլ 12/25, Կ.Պոլիս, - Կոմիտասին 192 ձերբակալվածների հետ ոստիկանատնից տեղափոխում են Կ.Պոլսի կենտրոնական բանտ: Ձերբակալվածներին արտոնվում է դուրս գալ բանտի բակը և «բաց քարտերու վրա» միայն թուրքերենով նամակ գրել ընտանիքին՝ խնդրելով անկողին, դրամ, սպիտակեղեն և ուտելիք:

«Արևմուտք», 1946, N 6, 1947, N 7-8:

Նույն օրը՝ երեկոյան, - Ոստիկանության տնօրեն Պեդրի բեյի և բանտի տնօրեն Իբրահիմ էֆենդիի կարգադրությամբ բակ են կանչվում ձերբակալվածները: Հանձնարարական ցուցակով առանձնացնում են 71 մարդ, որոնց թվում Սիամանթոյին, Ռուբեն Զարդարյանին, Գեղամ Բարսեղյանին, Տիգրան Զոհրյուբյանին:

Տեղավորելով կառքերում՝ տանում են անհայտ ուղիով: Մնացած ձերբակալվածներին՝ Կոմիտասին, Վարուժանին, Տաղավարյանին, Ճանկյուլյանին, Շահրիկյանին, բոլորին շարք են կանգնեցնում և սվինավոր զինվորների հսկողությամբ գիշերը, Գյուլհոնեի ծառուղիով սուլթան Ահմեդի, Այա Սոֆիայի հրապարակներով տանում են Սարա Պուրնոյի նավամատույցը:

«Արևմուտք», 1946, N 4, 6, 7-8, 12:

Երբ թուլլատրում են, որ աքսորականները կարող են նամակ գրել, ըստ ենովք Շահի վկայության ասել է, թե Կոմիտասից ստացվել է երկու քարթ: Մեկը իր տան հասցեով ապահովաբար Կարապետ վարդապետին, իսկ մյուսը՝ Ամերիկյան դեսպանատան թարգման պր.Արշակ Շամավոնյանին: «Վարդապետը, - գրում է հոդվածագիրը, - ծանոթ դեմք մըն էր Ամերիկյան դեսպանատան

մեջ, ուր չատ կսիրեին զինքը: Տիկին Մորկը Թոուն հաճախ կը հրավիրեր զայն իր երեկուլթներուն և Կոմիտասը կերգեր ու կնվագեր ընդունելութեան ընթացքին»:

«Արևմուտք», Կ.Պոլիս, 1947, N 7, էջ 9:
«Էջմիածին», 1968, N 4, էջ 35:

Ապրիլ 12/25, Կ.Պոլիս, գիշեր, բանտ, - Կարդացվում է աքսոր գնացողների երկրորդ ցուցակը՝ Տիրան Քելեկյանից հետո կարդում են երեք վարդապետների՝ Պալագյանի, Հովհաննես Կարապետյանի և ապա չորրորդը՝ Կոմիտաս վարդապետի անունները:

Բակում հավաքված խումբը հրամանի համաձայն Կյուլհանների ծառախիտ ուղիով ուղևորվում է Սարա Պուրնոյի նավամատույցը:

Կալանավորները տեղավորվում են Շիրքեթը խայրիյեի թիվ 42 չոգենավի մեջ:

«Արևմուտք», 1947, N 13, 16 փետրվարի, էջ 7:

Ապրիլ 12/25, - N 42 չոգենավով տանում են բանտարկյալներին: Տիրան Քելեկյանը, դոկտոր Թորգոմյանը, Հայկ Խոճասարյանը և Կոմիտաս վարդապետը տեղավորված էին առաջին կարգի սալոնում, այստեղ է գալիս նաև Բյուզանդ Քեչյանը:

Կոմիտասը նստած էր դոկտոր Տաղավարյանի և բժիշկ Թորգոմյանի միջև. «Երկու բժիշկները կուլային, - գրում է «Արևմուտքի» հոդվածագիրը, - Կոմիտասը մեյ մը մեկուն, մեյ մը մյուսին կուղղեր չատ անհանգիստ արտահայտութեամբ մը վառված աչքերը: Երբեմն Տաղավարյանի կամ Թորգոմյանի կողմը հակվելով, բաներ մը կը մրմնջար, թերևս մխիթարութեան կամ քաջալերութեան խոսքեր...»:

«Արևմուտք», 1947, մարտ 2, N 15, էջ 7:

Ապրիլ 12/25, Կ.Պոլիս, - Գիշերը Շիրքեթի 67 թիվ չոգենավով Կյուլհանեի բարաքից վերցնում են կալանավորներին ու Սարա Պուրնոեն անցնելով բռնում են անծանոթ ուղղութիւն: Նավն ուղևորվում է դեպի Հայդար-Բաշայի նավահանգիստը, ուր սպասում են չոգեկառքին:

Կալանավորների մեջ էր նաև Կոմիտաս վարդապետը:

Նույն տեղում:

Ապրիլ 13/26, առավոտյան, - Սարա Պուրնոյի ձերբակալվածներին տեղավորում են Շիրքեթի թիվ 67 չոգենավում, սրանց են միացնում նաև կառքով այստեղ հասած մյուս 71 ձերբակալվածներ:

ներին և բոլորը միասին ճանապարհ են ընկնում դեպի Հայդար փաշայի երկաթուղային կայարանը:

«Արևմուտք», 1946, N 6, 1947, N 7-8:

Ապրիլ 13/26, Հայդար Փաշա, - Տեղավորվելով գնացքում՝ Նիկոմեդիայի ու Պիլեճիկի վրայով ձերբակալվածների կարավանը (որոնց մեջ էր նաև Կոմիտաս վարդապետը) գիշերը հասնում է Էսկիշեհրի:

«Արևմուտք», 1947, N 18:

Ապրիլ 13/26, կեսգիշեր, - Կալանավորները հասնում են Էսկիշեհրի: Երկու ժամ մնալուց հետո այստեղ կազմվում է կալանավորների ցանկը՝ պատրիարքարան ուղարկելու համար: Կեսգիշերին գնացքը Էսկիշեհրիից ուղևորվում է Անկարա:

«Արևմուտք», 1947, N 18:

Ապրիլ 13/26, երեկո, - Աքսորականների կարավանը (որոնց մեջ էր նաև Կոմիտասը) հասնում է առաջին հանգրվանին՝ Ռավլիի խան:

«Էջմիածին», 1968, N 7, էջ 5:

Ապրիլ 13/26, լուսաբաց, - կալանավորների գնացքը հասնում է Նիկոմեդիա:

Կոմիտասը մյուս հոգևորականների հետ գտնվում էր Բ կարգի վագոնում, այստեղ էին նաև Քելեկյանը, Նագաշյանը, Քեչյանը, Թորգոմյանը, Տաղավարյանը և այլք:

Նիկոմեդիայում Կոմիտասը, Հովհաննես և Պալագյան վարդապետները աղերսագիր են ներկայացնում կառավարությանը, որ իրենց աքսորավայրը որոշվի Արմաշի վանքը:

«Արևմուտք», 1947, N 17 (մարտի 16), էջ 8:

Ապրիլ 13/26, առավոտ, - Գնացքը կանգ է առնում Անկարայի չհասած Սընճան Քեոր փոքր կայարանում:

Յուցակով 71 հոգու առանձնացնում և տանում են Այաշ:

«Արևմուտք», 1947, N 18, էջ 8:

Նույն օրը, երկու ժամ անց, - Գնացքը կալանավորներին հասցնում է Էնկյուրա Անկարա: Այստեղ կալանավորներին գնացքից իջեցնում և տեղավորում են ձիակառքերի մեջ: Յուրաքանչյուր կառքում տեղավորում են երեքական անձ և հայտնում են, որ կառքերը ուղևորվում են Չանղերը:

«Արևմուտք», 1947, N 20 (ապրիլ 6), էջ 7:

Ապրիլ 13/26, երեկո, - Կալանավորների քարավանը ձիակառքերով հանգրվանում է Ռավլի խան բնակավայրում:

Նույն տեղում:

Ապրիլ 14/27, Ռավլի խան, - Խիստ ծարաված, կալանավորների և կառապանների խմելու ջրից օգտվելու ժամանակ տեղի է ունենում միջադեպ: Պարզվում է, որ կառապանն ու ժանդարմները դուլլերի պակասի հետևանքով ծանր վիճակի մեջ են ջրհորից ձիերին ջուր տալու համար: Այդ ժամանակ ծարաված կալանավորները նույնպես մոտենում են ջրհորին իրենց ծարավը հագեցնելու համար: «Իրենցմեն ամենեն անհամբերը, - գրում է Արամ Անտոնյանը, - Կոմիտասն էր»: Դուլլով մատուցում են ջրհորի ջուրը, սակայն գավաթ կամ որևէ հնարավորություն չկար ջրից օգտվելու համար:

Ճիշտ այն պահին, երբ Կոմիտաս վարդապետը «չրթունքը ցցած» ձեռքը մեկնում է ջրով լիքը դուլլին, ձիավոր ժանդարմներից մեկը բիրտ հարվածով Կոմիտասի ձեռքից կոպտորեն խլելով լեցուն ջրամանը՝ ջուրը չուփում է Կոմիտասի երեսին, որն սկսում է կաթկթել մորուքից: Վախեցած Կոմիտասը կրում է ընդհարման վտանգ և երկու քայլ նետվում է ետ: Միջադեպն ուշնենում է ցնցող վախճան Կոմիտասի համար:

«Արածանի», 1947, մայիս 4, N 24, էջ 8:

Ապրիլ 14/27, երեկո, Ռավլի, - Ժանդարմի գործադրած բռնությունից հետո Կոմիտասի մոտ սկսվում է ղաձգության բռնկում:

«Արածանի», 1947, ապրիլ 27, N 3, էջ 7:

Ապրիլ 15/28, - Աքսորականները հասնում են Գելենջիկ և 150 հոգով տեղավորվում են ղորանոցում:

«Քահանան, - գրում է աքսորական Մ.Շամտաճյանը, - Ավետարան կը կարդա, պատվելին փառաբանություններ կընե, աշխարհականը չարական կերգե և Կոմիտաս վարդապետը «Տեր ողորմեան» կաղերսե՝ «տուր աչխարհիս խաղաղություն, ազգիս հայոց ազատություն»:

Շամտաճյան Մ.Իքայել, «Հայ մտքին հարկը եղեռնին», Կ.Պոլիս, 1919, էջ 46:

Նույն օրը, Գելենջիկ, - Կոմիտաս վարդապետի մոտ նորից տեղի է ունենում ղաձգության բռնկում:

«Արածանի», 1947, ապրիլ 27, N 23, էջ 7:

Նույն օրը, գիշերը, - Կոմիտաս վարդապետի մոտ ղրաճգուելությունը կրկնվում է:

Նույն տեղում:

Ապրիլ 15/28, արշալույսին, - Աքսորականները Գելենջիկից մեկնում են Զանղլի:

«Արածանի», 1947, ապրիլ 27, N 23, էջ 7:

Ապրիլ 16/29, - Զանղլիի զորանոցի մեջ մնում են յոթ օր: Զորբորդ օրը եկեղեցուց բերել են տալիս մի ժամագիրք և երեկոյան կատարում են ժամասացություն: Կոմիտասի ղրաճգուելությունը դադարում է: Ութերորդ օրը տրվում է զորանոցից դուրս գալու, քաղաքի մեջ ապրելու իրավունք:

«Էջմիածին», 1968, N 8-9, էջ 99:

Ապրիլ 16-26, - Աքսորականները 11 օր ապրում են Զանղլիի մեջ...

«Էջմիածին», 1968, N 7, էջ 6:

Ապրիլ 19/2 մայիսի, Զանղլի, - Կոմիտաս վարդապետը մատուցում է պատարագ եկեղեցու մեջ: Ավետարանը համբուրելու պահին Բյուզանդ Քեչյանը և դպետը Թորգոմյանը մոտենալով Կոմիտասին, նրան հայտնում են, որ ստացվել է հեռագիր նրան աքսորից ազատելու մասին: «Պատվական պատարագիչի դեմքը հանկարծ պայծառությամբ մը չողաց: Իր ուրախությունը չէր կրընա ծածկել, նույնիսկ խուռն բազմության առջև, ինչը որ կցուցներ, թե մեր վիճակը որչափ երկյուղ պատճառած էր իրեն»: Այդ նույն երեկոյան հեռագիրը է ստացվում նաև Քելեկյանի ազատության մասին:

Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույց», 1922, էջ 40:

Ապրիլ 22/5 մայիսի, Զանղլի, - Զորանոցային կյանքից հետո, առաջին կիրակի օրը, բոլորը մեկնում են փայտաշեն մատուռը՝ «Զորանոցի հսկաները, - գրում է Շամտանճյանը, - առանց խնկարկության էին: Կոմիտաս վարդապետը և յուրայիններըփչչող փոշկումի մխիթարող խոսք կուտան մեր հոգիներուն»: Քաղաք ելնելես տասը օր վերջը մեզմե ութը հոգինոց խումբ մը եկած հրամանի վրա Պոլիս կվերադառնա: Նոր ակնկալություններ ու ասպարեզ մըն է, որ կը բացվի ամենուս համար»:

Շամտանճյան, «Հայ մտքին հարկը եղեռնին», Հալեպ, 1947, էջ 62:

Ապրիլ 24/7 մայիսի, - Բանտից Կոմիտասը նամակ է գրում Կարապետ վարդապետին:

Նույն օրը, - Կոմիտաս վարդապետը նամակ է գրում նաև Ամերիկյան դեսպանատան թարգմանիչ, Հայազգի Արշակ Շամվոնյանին:

Նույն օրը՝ երեկոյան, - Մեհտերհանի բանտից երեկոյան Պազիլ խանին ազատում են և նրա անկողինը հատկացնում են Կոմիտաս վարդապետին:

«Էջմիածին», 1968, N 4, էջ 34:

Ապրիլ 26/9 մայիս, առավոտ, - Ստացվում է ազատման հրաման և Կոմիտաս վարդապետի հետ միասին (Բյուզանդ Քեչյան, Վահրամ Թորգոմյան և այլոց) յոթը անձնավորության ազատում են բանտից:

«Էջմիածին», 1968, N 5, էջ 6:
«Ամենայն տարեցույց», 1922, էջ 40:
Շամտաճյան Շանթ, 1918, N 5, էջ 7:

Ապրիլ 27/10 մայիսի, երկուշաբթի, - Ազատվածները Զանղլիից մեկնում են Կ.Պոլիս:

«Էջմիածին», 1968, N 7, էջ 6:

Ապրիլ 28/11 մայիսի, Գալենջիք, - Աքսորից վերադարձող Կոմիտասը և իր ընկերները երեկոյան հասնում են այս գյուղաքաղաքը. «Թեև ուշ հասանք, - պատմում է Բյուզանդ Քեչյանը, - հայ ընտանիք մը չէ՞ողուց, որ աղտոտ խանը գիշերենք և տաք կերակուրներով հյուրասիրեց մեզ կես գիշերվան մոտ»:

Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույց», 1922, էջ 42, 43:

Ապրիլ 29/12 մայիսի, Գալենջիք, - Աքսորականների խումբը իր ժամանակը անցկացնում է այս գյուղաքաղաքում:

Նույն տեղում:

Ապրիլ 30/13 մայիսի, Անկարա, - Ազատված աքսորականները 16 օր հետո, Համբարձման տոնի օրը, կրկին հայտնվում են Էնկյուրիում (Անկարա):

Կոմիտասը հրավիրված էր մասնակցելու տեղի եկեղեցական արարողությանը:

«Համբարձման տոնը, - գրում է Բյուզանդ Քեչյանը, - վայելեցինք Էնկյուրիի եկեղեցին մեջ: Թաղ. խորհուրդը մեզի նախաճաշով մը հյուրասիրելէ ետքը առաջարկեց ս.Աստվածածնի վանք»:

Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույց», 1922, էջ 43:
«Էջմիածին», 1968, N 10, էջ 52:

Ապրիլ 30/13 մայիսի, Անկարա, - Աքսորից վերադարձող Կոմիտասը իր յոթը աքսորականների հետ Էնկյուրիի եկեղեցում տոնում է Համբարձման տոնը: Թաղական խորհուրդը նրանց տալիս է նախաճաշ, այնուհետև նրանք մեկնում են ս.Աստվածածնի վանքը, որտեղ մեծ բազմություն էր հավաքված Կոմիտասին լսելու համար: Հանդեսից հետո 60 հոգու համար բացվում է ճոխ սեղան, մի դեռատի աղջիկ երգում է, որին Կոմիտասը տալիս է խորհուրդներ:

Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույց», 1922, էջ 43:

Մայիս 2/15, Կ.Պոլիս, - Շաբաթ օրը երեկոյան Կոմիտաս վարդապետը հասնում է Կ.Պոլիս:

«Էջմիածին», 1968, N 7, էջ 6:

Մարգարիտ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

«ԹԱՄԶԱՐԱ». ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ ԵՎ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Մեր օրերում հաճախակի հնչող ավանդական «Թամզարա» պարը կամ դրա պարերգային կատարման Ինգա և Անուշ Արշակյանների յուրօրինակ մեկնաբանությունը առիթ դարձավ մասնագիտորեն ուսումնասիրելու այս հնագույն պարատեսակը, որի էությանն ու ժանրային առանձնահատկությունների երաժշտագիտական քննությանն է նվիրված ներկա աշխատանքը:

«Թամզարա» պարի խորհուրդը, երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունները պարզաբանելու, մեղեդու և պարի փոխհարաբերությունները բացահայտելու նպատակով հրատարակված և անտիպ ժողովածուներից, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի և Ազգային ռադիոյի ձայնադարաններից և մասնագետների անձնական հավաքածուներից առանձնացրինք և ի մի բերեցինք այդ անունը կրող պարերգի և պարեղանակի 17 նմուշ: Անշուշտ, նշված քանակով չի սահմանափակվում այս պարերգի տարբերակների թիվը: Մեր հեռահար նպատակն է հետագայում ավելի հանգամանորեն ուսումնասիրել և ամբողջական ժողովածուի տեսքով ներկայացնել սույն ուշագրավ պարատեսակը:

Քննության առնված նմուշներից մի քանիսը հրատարակված են առանց խոսքային տեքստի որպես նվագարանային տարբերակ, ցավոք, դրանց գերակշիռ մասը գրանցվել է առանց պարային շարժումների նկարագրության[1]: Այս աշխատանքի վերջում ներկայացրել ենք բոլոր նմուշների մեղեդիները, միայն մեկը՝ նաև պարային շարժումների նկարագրությամբ: Օրինակները դասավորել ենք ըստ ձայնակարգային պատկանելության:

Ուսումնասիրության համար հիմք են հանդիսացել Սրբ.Լիսիցյանի «Հայ ժողովրդի հինավուրց պարերը և թատերական ներկայացումները»[2] հիմնարար աշխատության երկու հատորներում տեղ գտած 5 նմուշներն ու տեղեկությունները: Երաժշտական վերլուծությունը խարսխվել է Կոմիտասի (3 նմուշ)[3], Սպ.Մելիք-յանի (2 նմուշ)[4], Հ.Հարությունյանի (1 նմուշ)[5], Ք.Քուչնարյանի

---

[1] Այնուամենայնիվ, այն նմուշները, որոնք ունեն բանաստեղծական և պարային տեքստեր, նախատեսված ժողովածուում կներկայացվեն ամբողջությամբ:

[2] С.Лисициан. Старинные арм. театральные представления и пляски. Ереван, т. 1, 1958, т. 2, 1972.

[3] Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, այսուհետ՝ ԵԺ, հ. X, Երևան, 2000, թ.86, էջ 79, հ. XII, Երևան, 2003, թ.157, էջ 76, հ. XIV, Երևան, 2006, թ.141, էջ 89:

[4] Սպ.Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1, թ.172, էջ 135, թ. 239,

(2 նմուշ)[6], Ա.Քոչարյանի (2 նմուշ)[7], Մ.Թումաճանի (1 նմուշ)[8], Ա.Սահակյանի[9] (1 նմուշ՝ պարային չարժումներով) և ՀՀ Ռադիոյի ֆոնդի (1 նմուշ)[10] ձայնագրված կամ գրառված պարեղանակների կամ պարերգերի տարբերակների վրա:

Նախ փորձենք անդրադառնալ **Թամզարա** բառի ստուգաբանությանը և տարբեր մեկնաբանություններին. ըստ Մ.Թումաճանի՝ «Թամզառա պարերգը հին և ինքնատիպ պարերգ է, տարածված Հայաստանի գրեթե բոլոր կողմերում: Ենթադրվում է, որ Թամզառա է կոչվել Սեբաստիայի և Շապին-Գարահիսարի միջև գտնվող հայոնի Զառա, Զըմառա կամ Թամզառա հայաբնակ գյուղի անունով, որը, հավանաբար, նույն այս Ակնա չրջանի մեջ գտնվող Թամզառա գյուղն է»[11]:

Գրեթե նույն տեղեկությունն է հաղորդում նաև Սրբ.Լիսիցյանը. «Թամզարա անունը հանդիպում է որպես հայաբնակ մի վայր, Ցեզարեն քաղաքից դեպի արևելք 8-ժամյա ճանապարհի տարածությամբ: Այս բնակավայրը, բացի Թամզարայից, կոչվում է նաև Թամարզա, Թումարզա: Թամզարա անվանումը ծագել է Թովմա Արծրունու անվան աղավաղումից, որն իբր հիմնադրել է սուլն բնակավայրը: Հնարավոր է, որ պարի անվանումը կապված է այս գյուղի անվան հետ, ինչպես հավաստում է Հր.Աճառյանն իր «Գավառական բառարանում»[12]: Ալաչկերտի գրառված տարբերակի կրկնակից ելնելով՝ Սրբ.Լիսիցյանի[13] մեկ այլ մեկնաբանությամբ՝ Թանզարան հնչում է որպես աղջկա կամ տղայի անուն.

Դեյ, Թանզարա, դեյ, Թանզարա,
Դեյ, Թանզարա, oyna, bala!

Իսկ նույն աշխատության երկրորդ հատորում Արթիկի տարբերակը ներկայացնող բանասաց Հ.Հարթենյանը նշում է. «Ոմանք ասում են, որ այն կազմված է Թամուր և Զարե հոր և

էջ 186 (որոնցից մեկը տեղ է գտել նաև Սրբ.Լիսիցյանի վերոհիշյալ աշխատությունում):

[5] Հ.Հարությունյան, Մանյակ, ժողովածու հայ ժողովրդական երգերի, Երևան, 1958, էջ 84:

[6] ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ձայնաղարան, այսուհետ՝ ԱԻՋ, Ք.Քուչնարյանի ֆոնդ (1927-1929թթ.):

[7] ԱԻՋ, Ա.Քոչարյանի ֆոնդ, տ. 77, թ. 12, տ. 92ա, թ. 4:

[8] Մ.Թումաճան, Հայրենի երգ ու բան, հ. 2, Երևան, 1983, էջ 179:

[9] Բանագետ Ա.Սահակյանի անձնական ֆոնդ:

[10] ՀՀ Ռադիոյի ֆոնդ, Ձուքասզյան համույթ, ձայնագրված 1997թ.:

[11] Մ.Թումաճան, Հայրենի երգ ու բան, հ. 2, էջ 256:

[12] С.Лисицян. Старинные арм. театральные представления и пляски. т. 1, стр. 371.

[13] Նույն տեղում:

որդու անուններից, մյուսները՝ թե, դա բեկի անուն է»[14]:

Այս պարը Հայաստանի և սփյուռքի տարբեր վայրերում կոչվում է՝ Թամզարա, Թանզարա, Թանճարա, Թանճարամ, Թամզառռա կամ՝ Համզարա, Հանճարա, որտեղ առաջին տառի Թ-Հ հնչյունափոխումը ընդամենը համահունչ բառախաղ է, ինչպես Սրբ.Լիսիցյանի նշված աշխատության առաջին հատորի խաստուբի տարբերակում[15] կամ պարզապես հնչյունափոխություն է, ինչպես՝ Ք.Քուչնարյանի գրառած Գեղարքունիքի տարբերակում[16]:

Պարի գործառութային ավանդույթը դիտարկելիս ակնհայտ է դառնում, որ «Թամզարան» թե՛ երգի, թե՛ նվագարանի ուղեկցությամբ լայն տարածում է ունեցել Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանի տարբեր գավառներում, ինչպես նաև Համշենում: Այն այսօր էլ կենցաղավարում է որոշ հայաբնակ վայրերում[17]: Հնագույն ծիսական պար է, որ կատարել են հարսանիքների, հետագայում՝ նաև այլ խնջույքների ժամանակ: Կոմիտասն իր գրառած Թամզարաների երեք տարբերակներից մեկը հինգ այլ պարեղանակների հետ միասին տեղադրել է «Հարսանեկան նվագներ» բաժնում՝ հետևյալ ծանոթագրությամբ. «...սովորական պարերգերից ու պարեղանակներից տարբերվում են իրենց առանձնահատուկ ծիսական հնչողությամբ, որ բխում է դրանց՝ հին-հին օրերից եկող ծրագրայնությունից»[18]: Ըստ Ս.Լիսիցյանի Սևանում գրառած նյութերի (բանասաց՝ Ս.Վարդանյան) «Թամզարան» կատարել են միայն հարսանիքի ժամանակ՝ երեկոյան, զուռնայի և դհոլի ուղեկցությամբ: Պարին մասնակցել է նաև նորահարսը: Պարագլուխը (գովընդբաշի) պետք է լիներ տագրը կամ սկեսրայրը, որի կողքը կանգնում էր քավորը[19]: Նույն հատորում տեղ գտած մեկ այլ Ալաշկերտի տարբերակը կատարող Ա.Սարգսյանը բացատրում է, որ այս պարում չորորելու չարժումները կատարում էին միայն պարագլուխը և նրա օգնականը, մնացած պարողները չորորելու իրավունք չունեին: Ս.Լիսիցյանի մեկնաբանությամբ, առհասարակ, թեքումները մեր շուրջպարերում կրում էին մեծարող, փառաբանող բնույթ կամ իմաստ, և այդ մեծարումը կարող

[14] **С.Лисициан.** Старинные арм. театральные представления и пляски. Ереван, т. 2, с. 198.
[15] Նույն տեղում, էջ 576:
[16] Ա.Ի.Ջ., Ք.Քուչնարյանի ֆոնդ (1927-29թթ.):
[17] 2007թ. Հալեպից ժամանած մի քանի հայ ուսուցիչներ վկայեցին, որ իրենց մոտ հայկական խնջույքների և հարսանիքների ժամանակ տարեցները (ծագումով Տիգրանակերտից և Խարբերդից) երգում և պարում են «Թամզարա»:
[18] **Կոմիտաս,** ԵԺ, հ. X, թ.86, էջ 179:
[19] **С.Лисициан.** Старинные арм. театральные представления и пляски. т. 1, с. 329.

էր լինել ինչպես մաժորային՝ ուրախ իրադարձության դեպքում, այնպես էլ մինորային՝ ողբերգականների դեպքում: Իսկ պարագլուխը և նրա օգնականը հանդես էին գալիս որպես միջնորդ պարողների և չար ու բարի ոգիների, նախնիների, տոտեմների, բնության ուժերի, աստվածությունների միջև: «Այստեղից էլ հասկանալի է գովընդբաշու և նրա օգնականի ակտիվությունը Ա.Սարգսյանի «Թանգարայում», որոնք իրենց թեքումներով (մնացած պարողների համար արգելված) պետք է պահպանեին պարողներին՝ փառաբանելով հերոսներին և բարի ոգիներին, կամ անիծելով թշնամիներին, որը «իրականացնում էին» բոլոր կողմերը թեքվելով»[20]:

Այսպիսով՝ ի բնե ծիսական-հարսանեկան պատկանելություն ունեցող «Թամզարան» մինչ օրս էլ կատարվում է հարսանեկան խնջույքներում և տարաբնույթ հավաքույթներում՝ առանց բուն խորհրդի գիտակցման:

Ներկայացված տարբերակների մեղեդիների երաժշտագիտական վերլուծությունը փաստում է երաժշտական լեզվի կառուցում տեղ գտած մի շարք առանձնահատկությունների առկայությունը:

1. Խառը մետր ունեցող չուրջպարերից է, սակայն դիտարկվող բոլոր նմուշներում կանոնավոր ներտակտային բաժանման արդյունքում մետրը ստացվում է.

ա. մեջընդմիջվող. 9/8 (4/8+ 5/8) չափով 7 նմուշ: Հարկ է նշել, որ Մ.Թումաճանի գրառած Ակնա տարբերակն (օրինակ 6) ըստ նոտային տեքստի ունի 6/8 + 3/8 բաժանումը, սակայն ծանոթագրության մեջ նա նշում է, որ գրի է առել դեռևս մանկությունից հիշած այս օրինակը՝ չափը նշանակելով 9/8, որ բաժանվում է՝ 2+2+2+3[21]: Եթե խոսքերը հիշեր և տեղադրեր, ապա, անկասկած, ներտակտային բաժանումը կկատարեր այլ կերպ՝ 4/8 + 5/8, բանաստեղծական տողերին համապատասխան):

բ. 9/4 (4/4 + 5/4) չափով 5 նմուշ,

գ. 5/4 (2/4 + 3/4) չափով 2 նմուշ:

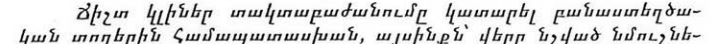
դ. 10/8 (4/8 + 6/8) 1 նմուշ:

ե. 1 նմուշ (օրինակ 17) նոտագրված է փոփոխական մետրով՝ 7/8 – 6/8 չափերի կանոնավոր հաջորդականությամբ (2 տակտ 7/8, 1 տակտ՝ 6/8), որտեղ, սակայն, տակտաբաժանումը խմբագրման կարիք ունի.

---

[20] Նույն տեղում, էջ 370:

[21] Մ.Թումաճան, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 257:



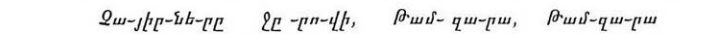
Ջա-յիր-նե- րը ը̀ղ –րո -վի, թամ- զա-րա, թամ-զա-րա

Ճիշտ կլիներ տակտաբաժանումը կատարել բանաստեղծական տողերին համապատասխան, այսինքն՝ վերը նշված նմուշներին բնորոշ մետրական նույն օրինաչափությամբ՝ մեջընդմիջվող 4/8 + 6/8:

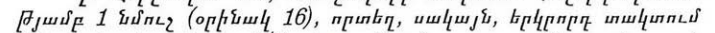


Ջա-յիր-նե-րը ը̀ղ -րո-վի, թամ- զա-րա, թամ-զա-րա

գ. Վերջապես՝ 4/4, 3/4 չափերի անկանոն հաջորդականությամբ 1 նմուշ (օրինակ 16), որտեղ, սակայն, երկրորդ տակտում հնարավոր է ավելորդ 2/4 տևողությամբ դադար, ինչը բանասացի սխալ կատարման արդյունք կարող է լինել:



Հաճախ երգը սկսելիս կատարողները ճիշտ տոնայնությունը կամ մետրը գտնում են մեկ-երկու տակտ «խարխափելով աղավաղելուց» հետո: Այս պարագայում, մեր կարծիքով, նշված վերջին տարբերակը պետք է սկսվի ոչ թե 4/4, այլ՝ 3/4 չափում՝ տակտի սկզբում ունենալով 1/4 դադար, իսկ երկրորդ տակտի դադարը (պաուզան) հանելուց հետո տեղի կունենա մեղեդու տեղաշարժ դեպի առաջ:



Այսպիսով, մետրը կդառնա մեջընդմիջվող՝ 3/4 + 4/4 կամ խառը՝ 7/4 (3/4 + 4/4): Այսինքն՝ այս պարատեսակին բնորոշ մետր:

2. Երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններն ընդհանրություն ունեն նաև ձայնակարգաելէջային ոլորտում: Դիտարկած նմուշների մեծ մասը միևնույն մեղեդու տարբերակներն են տարբեր ձայնակարգային դրսևորումներում.

ա. չորս նմուշ ծավալվում է դորիական ձայնակարգում: Դրանցից

. երկուսը (օրինակ 1 և 2) ծավալվում են հիմնաձայնից մինչև VIII աստիճանի սահմաններում: Մեկը (օր. 1)՝ տերցիային և կվինտային հիմքով, ընդ որում՝ երկրորդ նախադասության սկզբում չե-

ղում ունի դեպի III աստիճանի ոլորտ, իսկ մյուսը (օր. 2)՝ տերցիային հիմքով, երկրորդ նախադասությունում չեղում ունի դեպի VII աստիճանի ոլորտ: Վերջինիս ինքնուրույնությունը նպաստում է ներքևի ձգտող հնչյունի դեր կատարող VI աստիճանի ակտիվությունը, իսկ VII աստիճանն իր հերթին, կարծես, վերախմաստավորվում է մեդիանտայի V աստիճանի համար, որն էլ երրորդ նախադասության սկզբում կայունացնում է իր ոլորտը և հնչում որպես մեդիանտա III աստիճանի համար, և միայն վերջին նախադասությունում մեղեդին կրկին վերադառնում է հիմնաձայն:

. մյուս երկուսը (օրինակներ 3 և 4) զարգանում են ներքևի ձգտող տոնից մինչև վերևի VII աստիճան, այսինքն՝ հիպոդորիական-դորիական ձայնակարգում, ընդ որում մեկը (օր. 3)՝ տերցիային հիմքով, իսկ մյուսը (օր. 4)՝ տերցիային և կվինտային հիմքով: Այս տարբերակում երկրորդ նախադասության սկզբում չեղում կա դեպի V աստիճանի ոլորտ, որը հնչում է որպես մեդիանտա III աստիճանի համար: III աստիճանը ինքնուրույնություն է ձեռք բերում նաև ներքևի VIII աստիճանի չնորհիվ, որը կարող է ընկալվել երկակի՝ որպես ձգտող տոն հիմնաձայնի համար, և որպես ներքևի դոմինանտա III աստիճանի համար:

բ. տասնմեկ նմուշ ծավալվում է էոլական ձայնակարգում: Դրանցից՝

- մեկը (օրինակ 1) դուրս չի գալիս ձայնակարգի առաջնային կառուցվածքի՝ հիմնաձայնից (T) մինչև V աստիճանի սահմանները, այսինքն՝ տերցիային հիմքով էոլական պենտախորդ է:

- մեկը (օրինակ 2) գրեթե կրկնում է նախորդ օրինակի հնչյունաշարը ավելացված միայն ներքևի ձգտող տոնը, այսինքն՝ ծավալվում է տերցիային հիմքով հիպոդորիական-էոլական ձայնակարգում:

- չորսը զարգանում են տերցիային և կվինտային հիմքով հիպոդորիական-էոլական ձայնակարգում, ներքևի ձգտող տոնից մինչև վերևի VII աստիճան, ընդ որում երկրորդ նախադասության սկզբում չեղում ունեն III աստիճանի ոլորտ (օրինակներ 7, 8, 9, 10): Սրանցից երկուսում (օր. 7, 8) ավարտը հստակ չէ, քանզի մեղեդին ունի օղակային ձև, և հիմնաձայնից հետո հնչող ներքևի ձգտող տոնը կարող է ընկալվել որպես դոմինանտա III աստիճանի համար:

- Մեկ նմուշը (օրինակ 11) կառուցվածքի երկրորդ մասում ծավալվում է VII աստիճանի ոլորտում, որտեղ բարձրացած VI աստիճանը ավելի է ընդգծում VII աստիճանի ինքնուրույնությունն ու այն վերախմաստավորում որպես վերևի դոմինանտա III աստիճա-

նի համար, իսկ ամբողջի մեջ ստեղծում դորիական երանգ: Օժանդակ հենակետ հանդիսացող III աստիճանը բավական ինքնուրույն է նաև կառուցվածքի վերջին՝ երրորդ մասում:

Այսպիսով՝ III աստիճանի ինքնուրույնությունն ու ակտիվությունը ակնհայտ են թվարկած դրեթե բոլոր օրինակներում: Այսուհանդերձ այն մնում է որպես օժանդակ հենակետ: Իսկ հաջորդ չորս նմուշներում, եթե դրանք դիտարկենք այս համակարգից դուրս, անկախ նմուշներ, ապա կարող է թվալ, թե այն (III աստիճանը) չափազանց ակտիվ հանդես գալու պատճառով վերածվում է հիմնաձայնի : Այս տեսանկյունից

գ. չորս նմուշ ծավալվում են հիպոֆոնական-միքսոլիդիական ձայնակարգում (օրինակներ 12, 13, 14, 15):
- մեկը՝ հիմնաձայնից ցած գտնվող քառաչարի սահմաններում՝ ներքևի դոմինանտայից մինչև հիմնաձայն (օրինակ 15),
- մնացած երեքը՝ ներքևի դոմինանտայից մինչև III աստիճան, որը սակայն օժանդակ հենակետի գործառույթ չունի: Սակայն այս բոլոր նմուշները ևս իրականում ծավալվում են տերցիային հիմքով հիպոդորիական-էոլական ձայնակարգում, մանավանդ որ երեքը (օր. 13, 14, 15) ունեն օղակային ձև, ինչպես 7 և 8 օրինակները, և պայմանական վերջնաձայն հանդիսացող հնչյունը ավելի շատ կրում է ձգտող VII աստիճանի, այլ ոչ թե ներքևի դոմինանտայի գործառույթ:

Հարկ ենք համարում առանձին կանգ առնել վերջին երկու նմուշի վրա, որոնք կատարել են սևանցի Ս.Վարդանյանը և արթիկցի Հ.Հարթենյանը :

դ. Մեկ նմուշը (օրինակ 16) չունի հստակ ավարտ, բայց եթե ընդունենք, որ այն ավարտվում է II աստիճանով, ապա ձայնակարգը փոփոխական է՝ տերցիային հիմքով իոնական-դորիական: Միևնույն հիմնաձայնի պարագայում III աստիճանի երկակի հանդես գալը առաջ է բերում ձայնակարգի փոփոխականություն, սակայն III աստիճանը ավելի հաճախ կիրառվում է բարձր տարբերակով, ուստի իոնական երանգը գերակշռում է:

ե. Հաջորդ նմուշը (օրինակ 17) ծավալվում է պենտախորդի սահմաններում, որտեղ հիմնաձայնն ու օժանդակ հենակետը հստակ են (V աստիճան), սակայն III աստիճանի բացակայության պատճառով ձայնակարգը հստակ չէ, այն ավելի շուտ նման է *մինոր պենտատոնիկայի*, առանց վերջին՝ V աստիճանի:

Հարկ է նշել, որ Հ.Հարթենյանի մեկնաբանումներն, առհասարակ, խիստ ինքնատիպ են և կրում են բանաստեղծ ստեղծագործ անհատականության դրոշմը՝ հաճախ դուրս գալով տվյալ երգի

կամ պարի ժանրային առանձնահատկությունների սահմաններից: Հիշենք, որ վերջին երկու նմուշները դուրս են մնում «Թամզարա-յին» բնորոշ չափակշռութային օրինաչափություններից, հիմնա-կանում՝ 9/8 կամ 9/4-ի փոխարեն 4/4,3/4 և 7/8,6/8: Սա ևս հաստա-տում է բանասացների, հատկապես Հ.Հարթենյանի մեկնաբանու-թյուններում ստեղծագործ մոտեցման (երբեմն՝ բնօրինակի աղա-վաղման), ինչպես նաև ավանդույթի աստիճանական նահանջի, մոռացման փաստը:

«Թամզարա» պարատեսակին բնորոշ օրինաչափություն-ներից մեկն էլ այն է, որ երաժշտական և պարային ֆրազների միջև անհամապատասխանություն չկա, մի բան, որ չի կարելի ասել ժողովրդական շատ այլ չուրջպարերի դեպքում: Հայկական ժողովրդական պարերում երաժշտական և պարային տեքստերի փոխհարաբերությունը գրեթե ուսումնասիրված չէ, որը դեռևս 1958թ. իրապես մտահոգել է մեծ գիտնական-բանահավաք Սրբուհի Լիսիցյանին: Ալաշկերտցի Մխիթար Թամոյանի ներկայացրած «Թամզարա» պարերգը վերլուծելիս անվանի պարագետը կասկա-ծանքով է վերաբերվում բանասացի ներկայացրած տարբերակին՝ ենթադրելով, որ նա սխալմամբ այլ պար է ցուցադրել: Ըստ գիտ-նականի՝ մինչև իսկականը վերհիշելը հաճախ պարողները միև-նույն մեղեդու տակ տարբեր չարժումներ են ցուցադրում: «Սա ցույց է տալիս հետընթացի պրոցեսը՝ մեղեդու և չարժումների միջև կապի անկումը, մատնանշելով այն, որ միևնույն մեղեդին սկսել են կիրառել տարբեր պարային ֆիգուրների համար: Հար-ցումները բանասացներից ոմանց օգնում են վերհիշելու ճիշտ տարբերակը, մյուսներին խանգարում: Կարելի է ենթադրել, որ Մ.Թամոյանից գրանցված տարբերակում սխալմունք է տեղի ունեցել»[22]: Ս.Լիսիցյանը ցավով նշում է, որ հայկական հինա-վուրց պարերի կատարումներում սկսել է նկատվել ձևի և բովան-դակության, շարժումների և մեղեդու միջև աններդաշնակության ու տարանջատման միտումը: Սակայն դիտարկվող պարատեսա-կում, ինչպես արդեն նշվեց, շարժումների և մեղեդու միջև ան-ներդաշնակություն չկա:

«Թամզարա» պարը հետաքրքիր և ինքնատիպ է դարձնում պարագայլերի 5-րդ և 10-րդ հաշիվներին փոքր դադարը կոտրե-լով անընդհատ պարբերական շարժումը, ինչը կապված է խառը կամ մեջընդմիջվող մետրի հետ: «Մեղեդու կենտ կամ խառը չափի դեպքում, այսինքն՝ մեղեդու տարբեր չափ ունեցող տակտերի հա-

[22] С.Лисициан. Старинные арм. театральные представления и пляски. т. 1, с. 365.

մաղրման դեպքում, շատ հաճախ խաղացող ոտքի շարժումից հետո կամ քայլերից հետո պահվում է դադար»[23]: Որոշ վայրերում, ինչպես օրինակ Վասպուրականում քայլերից հետո կատարվում է ամբողջ ներբանով կրկնակի հարված՝ 4, 5 և 9, 10 հաշիվների: Նման տարբերակը շատ մոտ է խառը մետր ունեցող մեկ այլ «Բատոլա» պարին (օրինակ՝ Շիրակում «Բատոլան» պարում են այնպես, ինչպես Վասպուրականում «Թամզարան»): Իսկ Ա.Սահակյանի ցուցադրած Մշո տարբերակում պարային տեքստը բաղկացած է ոչ թե տասը, այլ քսան հաշվից: 5-րդ և 10-րդ հաշիվներին փոքր դադարը՝ քայլերից հետո, իսկ 15 և 20 հաշիվներին՝ կրկնակի հարվածներից հետո: Այս տարբերակը մեր օրերում տարածված է հայկական սփյուռքում և հայտնի է որպես Տիգրանակերտի, Բալուի, Խարբերդի տարբերակ (տե՛ս տողատակի 288 ծանոթագրությունը): Ստորև ներկայացնում ենք պարի այս տարբերակի մանրամասն նկարագիրը, որի մեղեդին նոտային օրինակներում թ.1-ն է: Պարառոքի քայլերը գրված են թվերով՝ նոտաների և բանաստեղծական տեքստի տակ, պարտիտուրայի ձևով: Պարողները կանգնում են երկու շարքով դեմ դիմաց, յուրաքանչյուր շարքում չորսից վեց հոգի: Ձեռքերը միացած են ճկուլթներով, հետևաբար, Թամզարան ճկուլթող է: Ա րմունկները ծալված են, դաստակները՝ կրծքի մակարդակում: Քայլերի ժամանակ ձեռքերը 45 աստիճանով թեքվում են աջ ոտքի հետ աջ, ձախ ոտքի հետ ձախ, իսկ տեղում կատարվող շարժումների և հարվածների ժամանակ ձեռքերը չեն շարժվում (մեկ այլ տարբերակում ոտքի հարվածների հետ զուգահեռ՝ 14 և 19 հաշիվներին ձեռքերը կրկնակի ծափ են տալիս):

1 հաշվին՝ աջ ոտքով քայլ դեպի աջ
2 հաշվին՝ ձախ ոտքով կից քայլ դեպի աջ
3 հաշվին՝ աջ ոտքով կրունկ պահել ձախ ոտքի կողքին, կես ոտնաչափ առաջ
4 հաշվին՝ աջ ոտքով թաթ պահել ձախ ոտքի կողքին, կես ոտնաչափ առաջ
5 հաշվին՝ աջ ոտքը 1/8-ով դադար է պահում նախկին դիրքով
6 հաշվին՝ աջ ոտքը ամբողջ ներբանով դրվում է ձախի կողքին
7 հաշվին՝ ձախ ոտքը սահուն բարձրանում է մեկ ոտնաչափ և հեծանվային պտույտով սահուն իջնում, միաժամանակ աջ ոտքը մի փոքր բարձրանում է թաթի վրա և իջնում

[23] Նույն տեղում, էջ 363:

8 Հաշվին՝ ձախ ոտքով կրունկ պահել աջի կողքին, կես ոտնաչափ առաջ
9 Հաշվին՝ ձախ ոտքով թաթ պահել աջ ոտքի կողքին, կես ոտնաչափ առաջ
10 Հաշվին՝ ձախ ոտքը 1/8-ով դադար է պահում նախկին դիրքով
11 Հաշվին՝ ձախ ոտքով քայլ առաջ
12 Հաշվին՝ աջ ոտքով քայլ- անցում առաջ
13 Հաշվին՝ ձախ ոտքով քայլ-անցում առաջ
14 Հաշվին՝ աջ ոտքը ամբողջ ներբանով կրկնակի հարվածում է ձախի կողքին, կես ոտնաչափ առաջ: Յուրաքանչյուր հարվածը համապատասխանում է 1/8-ի
15 Հաշվին՝ 1/8-ով դադար՝ աջը գետնից կես ոտնաչափ բարձր
16 Հաշվին՝ աջ ոտքով քայլ ետ
17 Հաշվին՝ ձախ ոտքով քայլ-անցում ետ
18 Հաշվին՝ աջ ոտքով քայլ-անցում ետ
19 Հաշվին՝ ձախ ոտքը ամբողջ ներբանով կրկնակի հարվածում է աջի կողքին
20 Հաշվին՝ 1/8-ով դադար՝ ձախը գետնից կես ոտնաչափ բարձր

Ամբողջ պարային տեքստը կրկնել 1 հաշվից մինչև վերջ, միայն սկսել ձախ ոտքից: Ստացվում է նույն պարային փիգուրը հայելանման:

Op. 1

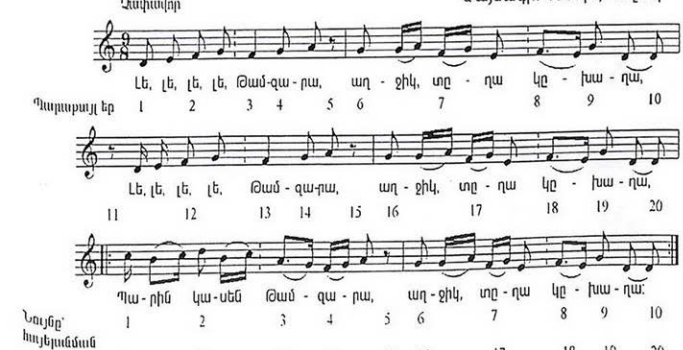
Ա. Սահակյանի անձ. ֆոնդ

ԹԱՄԶԱՐԱ

(Բալու)
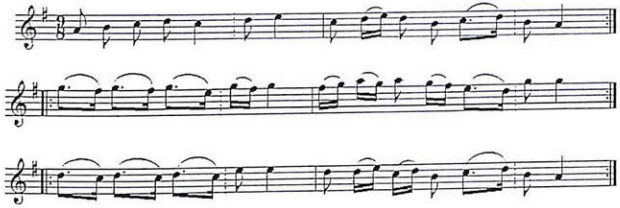
Բանաստեղծ՝ Մարո Նալբանդյան

Ձայնագր. 1997թ.; Հալեպ



Օր. 2
ԹԱՄՋԱՌԱ
(Ակն)
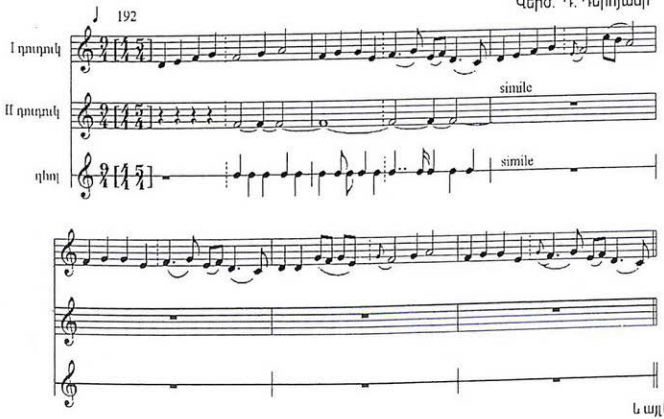
Միհրաև Թումաճան
Հայրենի երգ ու բան
հ.2, էջ 179



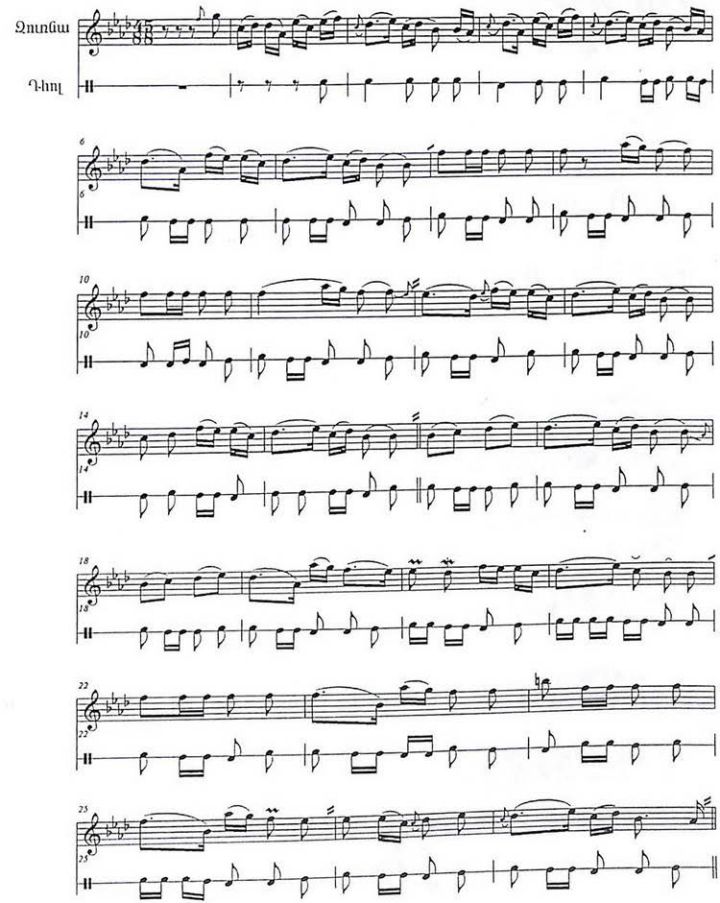
ԱԻՋ, Ք. Քուչնարյանի ֆոնդ
(1927-1929թթ.)

Օր. 3
ԹԱՄՋԱՐԱ

Երևան
Վերծ. Դ. Դերոյանի
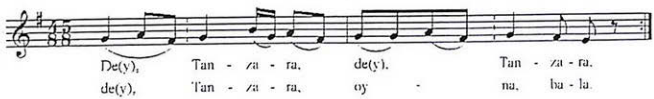


և այլն


Զուռնա
Դհոլ

Ս. Լիսիցյան, հ.1,
էջ 576 (365)
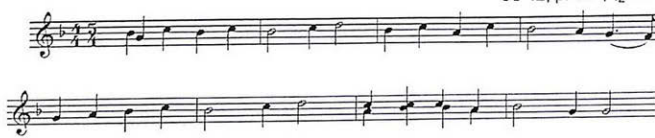
Օր. 5
ԹԱՆՋԱՐԱ
(Ալաշկերտ)

Արշակ Սարգսյան
Չայնագր.՝ Մ. Աղայանի
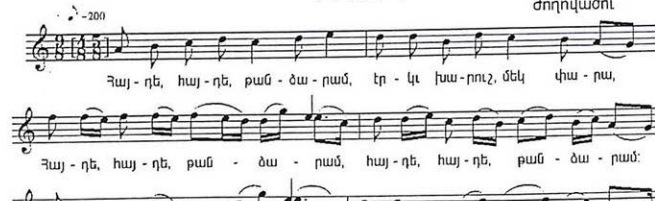


Օր. 6
ՀԱՅԴԵ, ՀԱՅԴԵ, ԹԱՆՋԱՐԱՄ

Կոմիտաս
ԵԺ 12, թ. 157, էջ 76



Օր. 7
ԹԱՆՋԱՐԱՄ
(Ալաշկերտ)
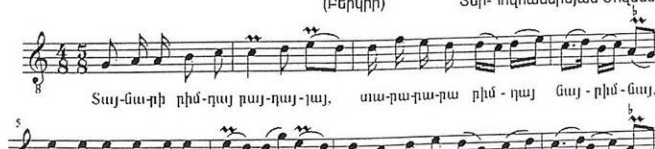
Հ. Հարությունյան
ՄԱՆՅԱԿ ժող. երգերի
ժողովածու



ԱԻՋ, տ 77(նոր) N 12
Ա. Քոչարյանի ֆոնդ

Օր. 8
ԹԱՄԶԱՐԱ
(Բերկիր)
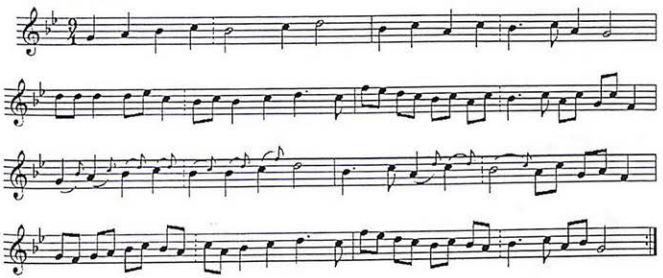
Երևան 1942թ.
Տեր-Հովհաննիսյան Մովսես



Օր. 9

ԹԱՄԶԱՐԱ
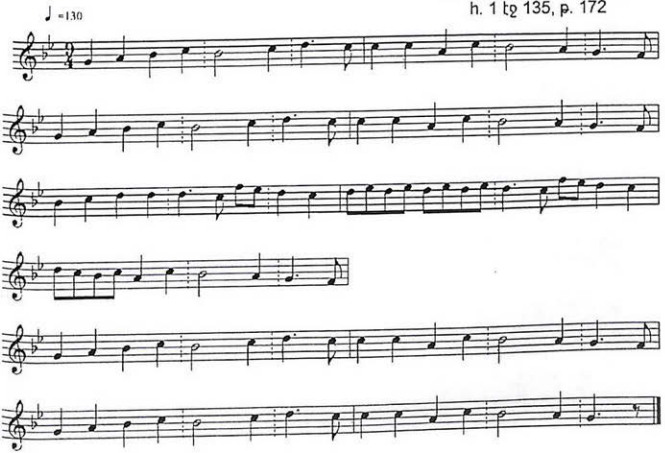
Կոմիտաս,
Եժ 14, թ.141, էջ 89



Օր.10

ԹԱՄԶԱՐԱ

Սպ. Մելիքյան
Հայ ժող. երգեր և պարեր
հ. 1 էջ 135, թ. 172
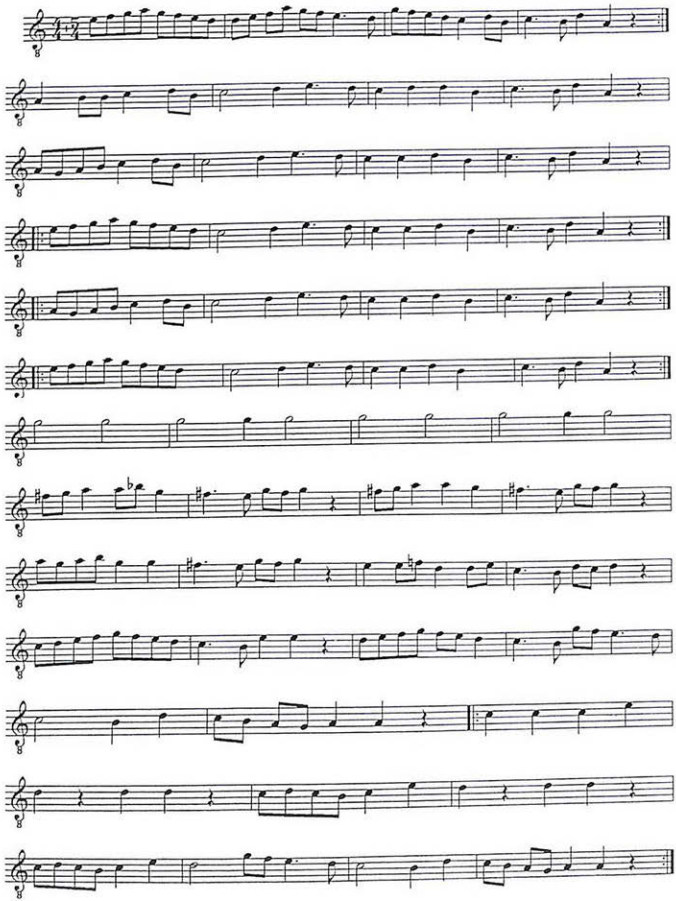


Օր. 11

ԹԱՍՋԱՐԱ

(Կարին, Խարբերդ, Սեբաստիա)
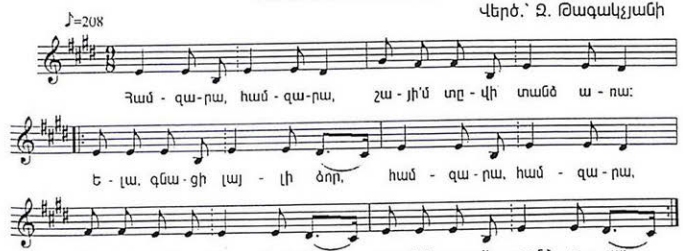
Չուքասզյան համույթ
ձայնագր. 1997թ.
Վերծ. Մ Սարգսյանի



ԱԻՋ, Ջ. Քուշնարյանի ֆոնդ
(1927-29թթ.)
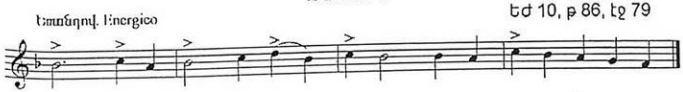
Օր. 12
ՀԱՄԶԱՐԱ, ՀԱՄԶԱՐԱ

Գեղարքունիք
Վերծ.՝ Ջ. Թագակչյանի



Օր. 13
ԹԱՄԶԱՐԱ
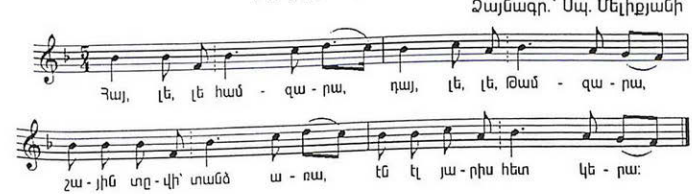
Կոմիտաս
ԵԺ 10, թ 86, էջ 79



Սրբ. Լիսիցյան
հ.1, էջ 576 (363)

Օր. 14
ԹԱՄԶԱՐԱ - Ի՛ԱՄԶԱՐԱ
(Ալաշկերտ, գ. Խաստուր)
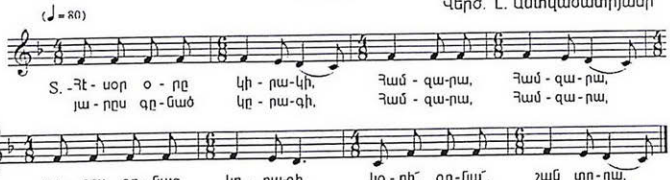
Վարդան Հովհաննիսյան
Ձայնագր.՝ Սպ. Մելիքյանի



Ս. Լիսիցյան
հ.2, էջ 470 (288)

Օր.15
ԱՄԱՋԱՐԱ, ԱՄԱՋԱՐԱ
(Արթիկ)
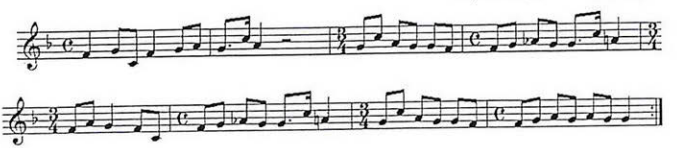
Հերիքնազ Հարթենյան
Վերծ. Լ. Աստվածատրյանի



Ս. Լիսիցյան
հ.1, էջ 562 (323)

Օր. 16
ԹԱՆԶԱՐԱ
(Սևանի շրջ.)
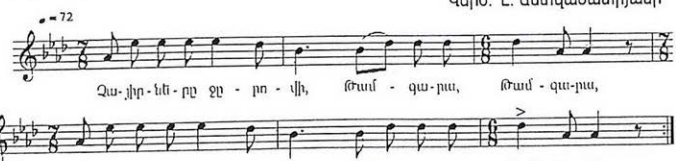
Սաթիկ Վարդանյան
Վերծանութ.՝ Ն. Դերոյանի



Ս. Լիսիցյան
հ.2, էջ 436 (198)

Օր. 17
ԹԱՄԶԱՐԱ
(Արթիկ)

Հերիքնազ Հարթենյան
Վերծ. Լ. Աստվածատրյանի



Գարեգին ՔՈՐԱՆՋՅԱՆ

ՊԼԵՆԵՐԻ ԴԵՐԸ ԳԵՎՈՐԳ ԲԱՇԻՆՋԱՂՅԱՆԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հայ կերպարվեստի դասական Գևորգ Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունը նոր ժամանակների ազգային գեղանկարչական դպրոցի ակունքներում է: Նրա գեղանկարչության մեջ բնանկարը առաջնահերթ տեղ է զբաղեցնում, և հայրենի բնությունը առաջին անգամ նա է պատկերում նոր ժամանակների գեղարվեստական համակարգի միջոցներով, անմիջական ու կենդանի դիտողականությամբ, ինչպես նաև բնության մեջ երկարատև դիտարկումներից հետո՝ հիշողությամբ: Ինչպես գիտենք, բնության մեջ աշխատելու եղանակը ծնեց բացօթյա կամ այլ կերպ պլեներային գեղանկարչությունը: Այն իր համակողմանի և ավարտուն ձևակերպումը ստացավ նախանցյալ դարի երկրորդ կեսին իմպրեսիոնիստ նկարիչների ստեղծագործություններում: Մեզ հետաքրքրում է այն դերը, որ ունեցան պլեներային գեղանկարչության առանձնահատկությունները մեր գեղանկարչի բնանկարներում: Այս խնդրի լուծումը ինքնանպատակ չէ: Այն պետք է նպաստի ճշգրտելու Գ.Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների տեղը հայ կերպարվեստի պատմության համատեքստում:

Բաշինջաղյանի արվեստը հաճախ համարվել և համարվում է որոշակի անախրոնիզմ, ժամանակավրեպ երևույթ, մանավանդ, երբ նրան դիտարկում ենք մյուս հայ վարպետների՝ Թադևոսյանի, Սարյանի, Գայֆեջյանի, Առաքելյանի կամ այլոց համայնապատկերում: Իհարկե, այս քննադատությունն անհիմն չէ: Այնուամենայնիվ, Բաշինջաղյանը ոչ միայն իր շնորհալի հայրենակիցների շարքում առաջիններից ու քչերից էր, որը պրոֆեսիոնալ կրթություն էր ստացել, այլև նրա գեղարվեստական չափազանց հարուստ ժառանգության գերակշիռ մասը հայրենիքի առաջին բնանկարչական մոտիվներն էին, որոնք կատարված են բնության նկատմամբ հեղինակի գրեթե պաշտամունքային պանթեիզմով: Այս վերջին հանգամանքը, թերևս, այսօր էլ նրա կտավների լայն հանրայնության գլխավոր պատճառներից է: Սակայն կա ևս մի կարևոր պարագա, որը կանխորոշել է նրա նկարների հաջողությունը (նաև ոչ միայն հայ) հանդիսատեսի մոտ: Դա նրա լավագույն գործերի գեղարվեստական բարձր հատկանիշներն են:

Ցանկացած արվեստագետի գեղագիտական ըմբռնումները և ստեղծագործական անհատականության բնույթը հասկանալու

համար շատ կարևոր է քննել այն գեղարվեստական մթնոլորտը, որում կայացել է նրա ստեղծագործական հասունացումը:

Գևորգ Բաշինջաղյանը ավարտել է Սանկտ Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիան 1883թ.: Հակիրճ անդրադառնանք այդ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մթնոլորտին: XIXդ. երկրորդ կեսը ռուս արվեստի համար հատկանշական է ռեալիստական միտումների առավել ակտիվացումով: Արդեն իսկ շրջիկների ընկերության ձևավորման փաստն իր ականավոր ներկայացուցիչներով այդ նոր միտումների վկայությունն է:

Հասկանալի է, որ ռուս արվեստի զարգացման վրա չէին կարող չազդել նաև արևմտյան արվեստում կատարվող երևույթները, մասնավորապես դրանցից ամենաարմատականները՝ օրինակ, ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների գեղարվեստական նվաճումները: Ռուս վարպետներից յուրաքանչյուրն իր ձևով էր յուրացնում ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստների հայտնագործությունները և հատկապես գունային ներկապնակը թարմացնող պլեներային գեղանկարչության դասերը: Առանձնակի թարմությամբ էր իմպրեսիոնիստական մոտեցումը արտահայտվում Վ.Պոլենովի 70-80-ականների աշխատանքներում, ավելի ուշ Սերովի, Կորովինի, իսկ հետագայում էլ՝ Լևիտանի և Արխիպովի գործերում: Նկարիչների այս խումբն ավելի համարձակ ու ակտիվորեն էր օգտագործում իմպրեսիոնիստների պլեներային նվաճումները:

Միևնույն ժամանակ նոր հովերն անտարբեր չթողեցին նաև այն վարպետներին, որոնք հակված էին ստեղծագործել ավանդական սկզբունքների եղանակով: Շրջիկների ընկերության անդամ այս վարպետները ևս օգտագործեցին իմպրեսիոնիստների գեղարվեստական նվաճումները իրենց ներկապնակը թարմացնելու, լուսաօդային միջավայրի պատկերման հնարավորությունները ընդլայնելու համար: Նկարիչների այս երկրորդ խմբին էլ համարում էր երիտասարդ Բաշինջաղյանը, որի ուսուցիչը՝ հայտնի նկարիչ Միխայիլ Կոդոտը, նույնպես շրջիկների ընկերության անդամ էր: Այս երկրորդ խմբի մեջ էին մտնում Կ.Մակովսկին, Սեմիրադսկին, Բաշինջաղյանի ուսուցիչ Մ.Կոդոտը, Ա.Կուինջիին: Հատկապես այս վերջին վարպետի նկարներն էին մոտ երիտասարդ Բաշինջաղյանի գեղարվեստական խառնվածքին, որի համար իրական աշխարհի տեսողական ընկալումը իր նյութական հավաստիությամբ կարող էր ստեղծագործական գործընթացի հիմք ծառայել:

Ուսումնական պրոցեսը եզրափակող երիտասարդ Բաշինջաղյանի առաջին նկարը՝ Կեչիների պուրակը (1883), ստեղծա-

գործական սկզբունքների յուրացման վառ ապացույց է: Կտավն աչքի է ընկնում պատկերային տարրերի հմուտ տեղաբաշխման ունակությամբ: Կեչիների բների ուղղահայաց դասավորվածության ռիթմը աչքի է ընկնում մտածված փոխկապակցվածությամբ: Ծառերի խումբը միավորում է առաջին պլանում գտնվող բունը՝ այդպիսով ողջ կառուցվածքին արխիտեկտոնիկություն հաղորդելով: Համամասնորեն են հարաբերակցվում նաև գետնի ու երկնքի բաժանումները, որոնք կայունությունն են հաղորդում պատկերային հարթությանը: Հարկ է նշել նաև պատկերային զանազան բաղկացուցիչների տոնային մշակման բարձր վարպետությունը: Լուսավորությունը մի կողմից նուրբ և տեսանելի արծարծում է ձևերի ծավալային կառուցվածքը, մյուս կողմից մասնակցում է պատկերային հարթության կազմակերպմանը: Առարկայական ձևերի մանրամասն պատկերումը հիմնականում չի խաթարում բնանկարի ընդհանուր ամբողջականությունը: Այսպես՝ առաջին պլանի մուգ տոնայնությունը կարծես քողարկում է գետնի ֆակտուրայի, խոտի, թափված տերևների և այլնի մանրամասն կերպավորումը: Հմտորեն է լուծված նաև տարածական հորինվածքը, որը կառուցված է տոնային հեռանկարի աստիճանական թուլացման սկզբունքով: Տակտի մեծ զգացումով երկնքի հատվածում դրված ծառերի տերևները ասես համաչափորեն «ցրում» են դիտողի հայացքը տեսողական դաշտի մակերեսով: Ընդհանուր առմամբ ողջ պատկերային հարթությունը աչքի է ընկնում կառուցվածքի ներդաշնակությամբ, և դիտողը ազատ ու դյուրին է ընկալում բնանկարը:

Ասվածը վկայում է ոչ միայն երիտասարդ նկարչի օժտվածությունը, այլև այն վարպետությունը, որին նա հասել էր սովորելու տարիներին, ի դեպ որի համար նրա այդ աշխատանքը արժանացել էր Ակադեմիայի արծաթե մեդալին: Սակայն այս դրական կողմերի հետ մեկտեղ հարկ է նշել նաև մի շարք թերություններ, որոնք պայմանավորված են ոչ թե Բաշինջաղյանի պրոֆեսիոնալ հնարավորություններով, այլ ավելի շուտ Ակադեմիայի ուսումնական ծրագրի պահպանողական ուղղվածությամբ: Այս վաղ բնանկարի հիմնական թերությունն է այսպես կոչված «թմանգարանային կոլորիտը», որը դեռևս հաղթահարված չէր Ակադեմիայի չատ դասախոսների, այդ թվում Բաշինջաղյանի ուսուցիչ Մ.Կլոդտի ուսումնական համակարգում: Բնանկարում գերիշխում են օխրագույն, չագանակագույն և դարչնականանչավուն երանգները: Երկնքի գույնը հագեցած է չեզոք մոխրագույն երանգներով: Օդային հեռանկարի վերարտադրման համար բացակայում է

գունային տարրը: Կեչիների պուրակի կոլորիտի նշված թերությունները հատկանշական էին Ակադեմիայի այդ տարիների գրեթե բոլոր շրջանավարտների աշխատանքներին և դասախոսների մեծամասնությանը, որոնց արվեստի վրա չէին անդրադարձել եվրոպական արվեստում կատարվող առաջադիմական գեղարվեստական երևույթները:

Կեչիների պուրակի վերլուծությունն իր առավելություններով ու թերություններով կարող է ելակետ ծառայել Գ.Բաշինջաղյանի արվեստում տեղի ունեցող այն զարգացումների համար, որոնք վերջնականորեն ձևավորում են նրա արտահայտչալեզվի գեղարվեստական սկզբունքները և մասնավորապես պլեների պլոբլեմները, որոնք արդիական էին այդ տարիների համար, բնականաբար, առավել ևս կարևոր բնանկարչության ժանրում:

Իրավացիորեն համարվում է, որ բնանկարչությունը որպես իր ստեղծագործության հիմնական ժանր ընտրելու գործում որոշիչ դեր է խաղացել նրա հայրենի Սղնախ քաղաքի զարմանահրաշ բնությունը իր շրջակայքով: Հենց բնության նկատմամբ հիացմունքը ամենավաղ հասակից դարձավ նրա ստեղծագործական «սխրանքների» անսպառ աղբյուրը:

Սրանով կարելի է բացատրել Բաշինջաղյանի չտապ վերադարձը հայրենիք ինքնուրույն ստեղծագործական կյանք սկսելու նպատակով:

Այդ վաղ ժամանակաշրջանում ստեղծված գործերում դեռևս զգացվում են նրա վաղ շրջանի գեղարվեստական տեսողության բնորոշ կողմերը մուգ կոլորիտը, գունային լուծումների պայմանականությունը, կոմպոզիցիայի սխեմատիկությունը: Սակայն զուգահեռ արտահայտվում է միանգամայն նոր միտում՝ լույսի ու լուսավորության նկատմամբ ընդգծված հետաքրքրությունը (Կեչիներ, Սևան. Գիշեր, Աբովյանի տունը): Եվ այդ հետաքրքրությունը պատահական չէր: Նկարիչը սկսում է գիտակցել լույսի նշանակությունը, բնությունը վերափոխելու նրա հնարավորությունը, որը շրջապատող աշխարհին կարող է տալ բոլորովին այլ, գրեթե կախարդական հնչեղություն: Ջոռջանանք նաև Կուինջիի արվեստը, որի հնարավոր ազդեցությունը երիտասարդ նկարչի ուսման տարիներին կասկածից վեր է: Լույսի արտահայտչական հնարավորությունների օգտագործման այդ վաղ քայլերը դեռևս կատարյալ չեն, դրանց դեռ հատուկ է որոշակի երկչոտություն, բայց հետագայում հասուն շրջանի մի շարք գործերում մենք կտեսնենք լույսի «դերակատարման» հրաշալի օրինակներ:

Լույսի խնդիրը Գ.Բաշինջաղյանի գործերում մենք պատահաբար չչոշափեցինք: Այս խնդիրը իմպրեսիոնիստների գեղարվեստական համակարգում կենտրոնականներից է և անմիջականորեն կապված է պլեների խնդիրների հետ: Հենց լույսի նկատմամբ հետաքրքրությունը չատերին հուշեց և հանգեցրեց պլեների ընկալմանը: (Հիշենք իմպրեսիոնիստների արած արտահայտությունները լույսի վերաբաժանմներով հրապուրվելու կապակցությամբ): Հիշենք նաև Կուինջիի, Լևիտանի ստեղծագործությունների էվոլյուցիայի բնույթը:

Սակայն ամենակարևոր փոփոխությունը Բաշինջաղյանի գեղանկարչության մեջ պլեներային խնդիրների յուրացման առումով ներկապնակի փոփոխությունն էր: Սրա ցայտուն օրինակն է Աձրևային օր Սևանում կտավը (1899): Կտավի առջև կանգնած այն չեք ընկալում որպես ինչ-որ մի լճի տեսարան, այլ կարծես ջրի ու երկնքի անծայրածիր տարածք: Հնչեղությունը գրեթե տիեզերական վիթխարիություն ունի: Իսկ կղզու մուգ բիծն ընկալվում է որպես ջրի մակերևույթով սահող նավ: Պարզ է, որ նման կերպար կարող էր ստեղծել միայն մեզ շրջապատող բնության խորհրդավոր էությունը խորը ընկալող մարդը: Միևնույն ժամանակ եթե չլիներ այս զարմանալի նկարի հրաշալի գունային կառուցվածքը, այն չատ կտուժեր իր էմոցիոնալ արտահայտչականության և ազդեցության ուժի մեջ: Բաշինջաղյանին հաջողվել է զարմանալիորեն հաղորդել եղանակը, ամպրոպաբեր ամպերի տպավորությունը, օդի խոնավ թանձրությունը և հեռացող ամպերի լույսի նուրբ վարդագույն երանգը՝ արտացոլված լճի զմրուխտականաչ հարթության վրա:

Որքան էլ տարօրինակ է, այս բնանկարը հիշեցնում է իմպրեսիոնիստների արվեստը փոփոխական բնության էֆեկտները ամենայն ճշմարտացիությամբ արտահայտելու ձգտումով: Եվ պետք է ընդունել, որ Բաշինջաղյանին հաջողվել է լուծել այդ բարդ գեղանկարչական խնդիրը, սակայն մի տարբերությամբ այս բնանկարային կերպարը մեր վարպետը ստեղծել է արվեստասոցի պատերի ներսում, իհարկե պլեներում արված էյուդների հիման վրա: Բաշինջաղյանի այս նկարը դիտարկելիս երևում է, թե որքան է ժամանակի ընթացքում հարստացել նրա գեղարվեստական տեսողունակությունը պլեներային գեղանկարչության սկզբունքները յուրացնելու ճանապարհին:

Պլեներային գեղանկարչության մեկ այլ, առավել վառ օրինակ է Ալազանի հովտի պատկերների շարքը: Նրանցում հրաշալի է լուծված տարածական հեռանկարի խնդիրը գունային մի-

ջոցներով: Այս շարքի մոտիվների համայնապատկերային բնույթը դեպի խորքը գնացող մի ամբողջ շարք պլաններով Բաշինջաղյանը լուծել է բացառիկ վարպետությամբ: Հարուստ գունային երբեմն գնդերանգները պարզորոշ ու հստակ վերարտադրում են հորիզոնում պլանների խորությունը: Վարպետը հմտորեն օգտագործել է օդային հեռանկարի եղանակը՝ համոզիչ ճշմարտացիությամբ արտացոլելով այս հրաշալի բնապատկերային մոտիվների տարածական բնույթը, որոնց մեջ զգացվում է վհշաունչ անդորրի ոգին: Սրանք Բաշինջաղյանի պանթեիզմի հրաշալի մարմնավորում են: Ընդհանուր առմամբ միմյանց նման այս մոտիվները, այնուամենայնիվ, տարբերվում են, նույնիսկ երբ պատկերում են օրվա միևնույն ժամը միևնույն լուսավորության դեպքում: Պատկերաշարում առավել հաջողվածները տեղում նկարվածներն են՝ բնության մեջ, էսյուդի ձևով և, հավանաբար, արվեստանոցում միայն ավարտված: Այն գործերում, որտեղ զգացվում է բնության կենդանի շնչառությունը, պլեների խնդիրները լուծված են առավել արմատականորեն, և այս առումով խոշոր կտավները գունային լուծումների որակով ակնհայտորեն զիջում են ավելի փոքր ֆորմատի գործերին: Տարբեր աշխատանքների միջև որակական բավական արտահայտված անհավասարությունը բնորոշ է Բաշինջաղյանի ստեղծագործությանը և առավել ու պակաս հաջողված կտավների միջև զգալի է: Բացի այդ ևս մի առանձնահատկություն է բնորոշ մեր վարպետի արվեստին: Պարբերաբար վերադարձ իր նախկին աշխատելաեղանակին՝ ակադեմիական մուգ կոլորիտին, որը ժամանակ առ ժամանակ երևան է գալիս նրա ողջ ստեղծագործական ուղու ընթացքում:

Բնության կենդանի շնչառությունը կրող թերևս ամենավառ օրինակն է Վաղ գարուն բնանկարը, որտեղ Բաշինջաղյանի ներկապնակի գունային հնչեղությունը հասնում է մինչ այդ չգերազանցված բարձունքի: Այդ հնչեղությունը կառուցված է մի կողմից լրացուցիչ գույների հակադրմամբ՝ վառ վարդագույնը հագեցած կանաչին, մյուս կողմից՝ սպիտակ ծաղկած կեռասի հակադրմամբ խոտերի և ծառերի հագեցած կանաչներին: Ցանկապատի և քարերի չափանակագույն-վարդագույն տոների հակադրումները նույնպես, կարծես, շեշտում են այդ վառ գույները: Բնանկարի նշված քրոմատիկ բոլոր տարրերը կրում են հարուստ կիսատոներ: Առանձնակիորեն են մշակված կանաչների երանգները՝ սկսած նուրբ տաք երանգներից մինչև ամենահագեցածները: Անհրաժեշտ է հատուկ նշել երկնքի գունային մշակումը նրբին կիսատոներով, որոնք շատ համոզիչ վերարտադրում են գարնան լուսաօդային

միջավայրի խոնավ մթնոլորտը: Այս ոչ մեծ քնանկարը, անշուշտ, արվել էր բնությունից, և այս տեսակի աշխատանքները ոչ միայն քնապատկերի գունային կերպարի ընկալման վառ ապացույց են, այլև հաստատումն այն բանի, թե որքան կարևոր էր Բաշինջաղյանի համար բնությունից ստացված էյոլդները հետագայում մեծ կտավների վերածման գործում:

Կարելի է նաև մատնանշել վարպետի շատ փոքր չափերի էյոլդները, որոնք ևս զարմանալի ճշմարտացիությամբ են վերարտադրում բնական կերպարը և նախապատրաստական նյութ են արվեստանոցային աշխատանքի համար: Ահա սրանցից մի քանիսը: Մանրանկարչի վարպետությամբ արված մամռապատ բնով ծառի էյոլդը, արևի շեղ լույսի ընկած ցոլքով (Կեչի), կամ էլ մոտիվով սրան մոտ, անտառի եզրին կանգնած ծառը լուսաօդային միջավայրով պարուրված (Ծառի բուն), կամ էլ վառ մանուշակագույն և կապտավուն լեռնաշղթայի փոքր էյոլդը (Բնանկար. էյոլդ):

Փարիզ կատարած երկու ուղևորությունները պլեներային խնդիրները հասկանալու տեսակետից, հավանաբար, առավել օգտակարն էին, որի մասին է խոսում Փարիզի չրջակայքը. Մեդոն քնանկարը (1900): 1900թ. Ֆրանսիայի մայրաքաղաքում անց էր կացվում համաշխարհային ցուցահանդես, որտեղ ցուցադրվում էին նաև ռուս նկարիչների աշխատանքները, որոնց չարքում իր կտավներով հանդիսատեսին էր ներկայացել Գ.Բաշինջաղյանը: Նկարիչների համար առանձնահատուկ հետաքրքրություն էին ներկայացնում իմպրեսիոնիզմի վարպետների կտավները, որոնք այդ ժամանակ արդեն համընդհանուր ընդունվել էին: Ի դեպ հիշեցնենք, որ այդ ցուցահանդեսին ծանոթանալու էր գնացել նաև Ե.Թադևոսյանը: Սակայն կարելի է ենթադրել, որ երկու հայ նկարիչների համար էլ իմպրեսիոնիզմի ցուցադրությունը խորթ էր և նրանց պետք է, որ դուր գային ֆրանսիացի ավելի մեղմ ու հավասարակշռված նկարիչների՝ Կորոյի, Միլլեի, Դոբինյիի, նույնպես և բարբիզոնցիների կտավները, որոնցից էլ երիտասարդ նկարիչները կքաղեին օգտակար դասեր:

Գ.Բաշինջաղյանի լավագույն ստեղծագործությունները անգնահատելի ներդրում են նոր և նորագույն ժամանակների հայ արվեստի գանձարանում: Բաշինջաղյանը հայ գեղանկարչության այն ականավոր վարպետներից է, որի օգնությամբ սկսեց ձևավորվել և համաեվրոպական գեղարվեստական ընթացքի մաս դառնալ ազգային գեղանկարչական դպրոցը: Նրան պետք է դասել այն հայ վարպետների չարքին, որոնք իրենց արվեստով հավատարիմ

մնացին ավանդական եվրոպական ռեալիստական գեղանկարչության։

Համոզված ենք, որ գեղանկարչության մեր ականավոր դասական Գ.Բաշինջաղյանի լավագույն ստեղծագործությունները նորովի կդիտարկվեն և կուսումնասիրվեն մասնագետների գալիք սերունդների կողմից, իսկ մեր վարպետի ստեղծագործությունների բարձր որակը կպահպանի իր գեղագիտական արդիականությունը և է՛լ ավելի կհետաքրքրի ապագայի արվեստասերներին։

ԿՐԿԵՍԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐՎԵՍՏԻ ԵՐԵՎՈՒՅԹ

Կրկեսի տեղն ու նշանակությունը տարածաժամանակային[1] մյուս արվեստների համակարգում առ այսօր ճևաբանորեն հստակ սահմանված չէ: Առաջին անգամ այս խնդրի վրա ուշադրություն է հրավիրել դեռևս Ե.Կուզնեցովը՝ հակադրվելով լայն տարածում գտած այն տեսությանը, որի համաձայն, կրկեսը, իբրև թատերարվեստի մի տարատեսակ, չունի ամբողջական ու միատարր կառուցվածք, այլ ներկայացնում է «զուտ մեքենաբար միավորված» ("соединившиеся чисто механически") տարասեռ (հետերոգեն) երևույթների համակցում (կոնգլոմերատ)[2]: Ըստ էության, Ե.Կուզնեցովի հարցադրումները երեքն են.

ա) արդյո՞ք կրկեսն արվեստի երևույթ է,

բ) արդյո՞ք կրկեսը թատերարվեստի մի տարատեսակ է,

գ) որո՞նք են կրկեսի հիմնորոշ առանձնահատկությունները[3]:

Կրկեսի բուն էությանը, ասել է թե՝ գեղարվեստական կառուցվածքին վերաբերող այս խնդիրները, անշուշտ, առանցքային նշանակություն ունեն կրկեսագիտության համար, սակայն, բնավ չնսեմացնելով անվանի գիտնականի մեծ վաստակը՝ կարծում ենք նրա տեսական դրույթները բավարար հիմնավորված չեն, քանի որ կրկեսային արվեստի կառուցվածքային առանձնահատկությունները, այնուամենայնիվ, նա չի դարձրել հատուկ քննության առարկա: Նրա ուշադրության կենտրոնում գերազանցապես եվրոպական նորագույն կրկեսի ճևավորման պատմական ընթացքն է,

---

[1] Այս հասկացությունն օգտագործում ենք իբրև ճևաբանական կատեգորիա, որ վերաբերում է գեղարվեստական երևույթների փիլիսոփայական դասակարգման սկզբունքին: Արվեստի ստեղծագործությունները եռախումբ դասակարգելու սկզբունքը՝ ժամանակային, տարածական և տարածաժամանակային, կիրառվում է դեռևս 19-րդ դարի սկզբից (մանրամասն տե՛ս W.Krug, Versuch einer Systematischen Enzyklopedie der schönen Künste, Leipzig, 1802, S. 12-27), և թեպետ հետագայում Վ.Կրուգի և նրա հետևորդների հայացքները բազմիցս վիճարկվել են, այնուամենայնիվ մենք առավել հիմնավոր ենք համարում Վ.Գուսևի կոնցեպտուալ մոտեցումն այս խնդրին (տե՛ս В.Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 82), որ «տարածաժամանակային արվեստներ» հասկացության տակ ենթադրում է դինամիկ արվեստների ամբողջ համալիրը:

[2] Տե՛ս Е.Кузнецов. Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы, 2-е изд. М., 1971, с. 379-380.

[3] Նույն տեղում, էջ 380-384:

որի նախատիպն է համարվում XVIII դարավերջին Ֆիլիպ Ասթլեի հիմնած «Զիամարզական դպրոցը», իսկ կրկեսի ձևաբանությանը վերաբերող մի շարք հիմնարար հարցեր, ինչպես ասենք՝ ծագումնաբանական հատկանիշները, տեսակներն ու տարատեսակները, ժանրային համակարգը, ուսումնասիրության շրջանակներում չեն էլ ընդգրկվել: Հետագայում էլ այդ հարցերը գրեթե չեն հետաքրքրել արվեստի ձևաբանությամբ զբաղվող տեսաբաններին[4], ինչու և կրկեսն իր ակներև առանձնահատկություններով հանդերձ, այսօր էլ դեռ բավարար լուսաբանված չէ:

Անընդունելի է նաև Ե.Կուզնեցովի մեթոդաբանական սկզբունքը, որի հիման վրա նա, ի վերջո, հանգել է այսպիսի հետևության. «Կրկեսն արվեստի երևույթ է, որպես գաղափարախոսության առանձնահատուկ մի ձև» ("особая форма идеологии")[5]: Սա ժամանակին սոցիոլոգիական եղրակացության դասական օրինակ կարող էր ծառայել, բայց ոչ մի կապ չունի արվեստագիտության հետ, քանի որ հեռանում է խնդրի բուն առարկայից նրա կերպաձևից: «Սոցիոլոգիական դպրոցը, - իրավացի նկատում է Հ.Հովհաննիսյանը, - իհարկե, գիտական է, ոչ մի կասկած, և արվեստագիտական չէ: Գրականության ու արվեստի երևույթները կարող են մոտքեր տալ հասարակագետին, և սահմանափակ է այն հասարակագետի մտածողությունը, ով հեռու է գեղարվեստական գրականությունից: Բայց սա չի նշանակում, թե պետք է արվեստագիտության ասպարեզը մտնել հասարակագիտական հասկացություններով»[6]: Ուստի, բնական է, որ Ե.Կուզնեցովի վերոնշյալ հարցադրումներն էլ, վերջին հաշվով, մնացել են թեական:

Ահա թե ինչու, Վ.Վսևոլոդսկի-Գենգրոսի հակառակ տեսակետը, կարծես, ավելի համոզիչ է: Նրա կարծիքով, կրկեսը միայն պայմանական կարող ենք ճանաչել թատրոնի տարատեսակ, քանի որ այն «թատերական ինչ-որ մի հնագույն ձևի տարբրալուծման արդյունքը կամ էլ դրա բազադրամասերից մեկի զարգացած տեսակը չէ»[7]: Եթե հաշվի առնենք, թե ինչ չափով է այս խնդիրն

---

[4] Արվեստի ձևաբանությանը նվիրված իր ուսումնասիրություններում Մ.Կագանը նույնպես կրկեսը համարում է տարատեսակ (հետերոգեն) երևույթների խառնուրդ (կոնգլոմերատ), սակայն վկայակոչելով Ե.Կուզնեցովին՝ այնուամենայնիվ համարում է այն ինքնուրույն արվեստ, որը համեմատաբար իր կուռ կանիվ համարում է այն ինքնուրույն արվեստ, որը համեմատաբար իր կուռ կանոնով ուղեցույցով տարբերվում է էստրադայից կամ էլ այլ համերգային հանդիսություններից (տե՛ս **М.Каган**. Морфология искусства, Л., 1927, с. 235-236):

[5] Տե՛ս **Е.Кузнецов**, նշվ. աշխ., էջ 384:

[6] Հ.Հովհաննիսյան, Թատրոն և թատերախոսություն, Երևան, 2004, էջ 186, 187:

[7] **В.Всеволодский-Генгросс**. Начало цирка в России. "О театре" (Временник отдела

ընդհանրապես ուսումնասիրված, ապա թատերագետի զգուշությունը միանգամայն հասկանալի կդառնա. չճանաչելով կրկեսի ծագումնաբանությունը՝ նա, բնականաբար, չի տեսնում նաև այդ արվեստի բնածին տարրերը, ուստի և համարում է այն ընդամենը տարասեռ երևույթների հանրագումար:

Հիրավի, առաջին հայացքից էլ տպավորությունն այնպիսին է, թե կրկեսային ամեն մի հանդիսանք կառուցվում է բազմազան և տարաբնույթ համարներից, որոնք տվյալ պահին կապակցվում են իրար հետ, սակայն չեն միահյուսվում կամ համադրվում և չեն գառնում այնպիսի մի ամբողջություն, ինչպիսին, ասենք, հատուկ է դրամատիկական արվեստին: Բնականաբար, հարց է ծագում. այդ դեպքում ի՞նչ սկզբունքով են ընդհանրապես միավորվում կրկեսային ժանրերը:

«Կրկեսի փոքր հանրագիտարանի» առաջաբանում Յու. Դմիտրիևը գրել է. «Կրկեսային արվեստն առաջացել է ժողովրդական հրապարակային հանդիսություններից և թատերականացված մարզական մրցախաղերից: Կրկեսի գլխավոր հերոսն այն արտիստն է, որը հաղթահարում է անհաղթահարելի թվացող արգելքներ, բանաստեղծականացնում է մարդու ֆիզիկական աշխատանքը, քաջությունը, հնարամտությունը, ստեղծում է որոշակի ընդհանրացված գեղարվեստական կերպար: Այդ կերպարն առավելապես բացահայտվում է առանձնահատուկ կրկեսային վարժությունների՝ հնարանքների ("трюк") միջոցով»[8]: Սա կրկեսային արվեստի ամենահակիրճ բնորոշումն է, որն ամփոփ բնութագրում է առարկան իր հիմնական առանձնահատկություններով: Ծագումնաբանական պատկերն էլ, կարծես, հատակ է. կրկեսի արմատները մի ծայրով սկիզբ են առնում հրապարակային ժողովրդական հանդիսանքներից, մյուսով՝ թատերականացված մարզական մրցախաղերից: Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ էլ, կրկեսային արվեստը չի ներկայանում միատարր, թեև առանձնանում է և գիտակցվում որպես գեղարվեստական խաղի այնպիսի տեսակ, որտեղ գործողությունը հիմնականում կազմված է հնարանքներից: Հենց դրանք էլ կրկեսային արվեստի միավորներն են, նրա ծագումնաբանական գլխավոր հատկանիշները, որոնք, ըստ մեկնության, նույնպես երկատվում են սպորտի և արվեստի միջև:

Ե.Կուզնեցովի բացատրությունն էլ, փաստորեն, այդ է վկայում. «Պատմության ողջ ընթացքում կրկեսի առանձնահատկու-

---

истории и теории Государственного института истории искусств), Л., 1927, с. 69.

[8] "Цирк. Малая энциклопедия", նշվ. հրատ., էջ 9:

թյունը դրսևորվել է մարդու և կենդանու ֆիզիկական գործողությունների (մկանային շարժիչների) միջոցով, որոնք դրսևորվել են ոչ թե պայմանական եղանակով, այլ բնական պայմաններում, եռաչափ իրականության մեջ: Ֆիզիկական արգելքների իրական հաղթահարումը կրկեսի... առաջնային տարրն է: Հետևաբար, կրկեսի... հիմնական առանձնահատկությունը կարելի է սահմանել հնարանք հասկացությամբ»[9]: Այս ձևակերպումն, անշուշտ, փունդամենտալ նշանակություն ունի կրկեսի համար, բայց մի էական վերապահություն. հնարանքը, որպես ֆիզիկական արգելքի հաղթահարում, ընդամենը ուժի և ճարպկության փորձություն է (Kunststück)[10], բայց չէ՞ որ մեզ այն հետաքրքրում է որպես գեղարվեստական երևույթ:

Հ.Հովհաննիսյանի կարծիքով, «...կրկեսն ունի դրամատիկական և թատերային մտածողության բոլոր գծերը մեկ սկզբունքային տարբերությամբ. դրաման ենթադրվող պայմանների իրականություն է, կրկեսը՝ առաջադրվող իրային պայմանների»[11]: Թատերագետի ուշադրության կենտրոնում արտիստն է և նրա ստեղծագործական միջավայրը (ֆիզիկական արգելք հաղթահարելու ներքին խնդիր, կենտրոնացում, չփում), ասել է թե՝ նրա «ընտրած դրաման, ապրելու իր կերպը»[12]: Եվ այստեղից էլ, ի վերջո, նա հանդում է հետևյալ եզրակացության. «Կրկեսը դրամա է իր և՛ առարկայականությամբ, և՛ պայմանականությամբ, ունի իր իմաստաբանությունը, մարտահրավեր է ու հեգնանք կենցաղի իրականության ու առօրյա բանականության հանդեպ, ստեղծում է լարում ու հանգստություն, երկյուղ և հիացմունք»[13]:

Այդպիսով, Հ.Հովհաննիսյանը սահմանազատում է դրաման և կրկեսը՝ ըստ իրային պայմանների: Դրամայի գործողությունը հորինված իրականություն է, որը բեմական պայմաններում դառնում է ենթադրվող իրողություն: Մինչդեռ կրկեսային հորինվածքի հիմքում արտասովոր գործողության ֆիզիկական առարկայացումն է՝ առաջադրված իրեղեն պայմաններում: Տարբերությունը, իհարկե, ակներև է: Իսկ արդյո՞ք այդ երկու հարթությունների վրա նմանապես տարբեր գեղարվեստական սկզբունքներով չի կա-

---

[9] Е.Кузнецов, նշվ. աշխ., էջ 284 (ընդգծումը մերն է – Գ.Ծ.):

[10] Համմտ. Յոհան Հայզինգա, Homo Ludens, Մշակույթի խաղային տարրի սահմանման փորձ, թարգ. Ս.Ղրաֆյան, խմբ.՝ Հ.Հովհաննիսյան, Երևան, 2007, էջ 242:

[11] Հ.Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը. էսթետիկական քննություն, Երևան, 2002, էջ 117, 118:

[12] Նույն տեղում, էջ 125:

[13] Նույն տեղում:

ռուցվում նաև խաղը: Չէ՞ որ մի դեպքում՝ դրամայում, արտիստը գործ ունի երևակայական իրականության հետ, մյուս դեպքում՝ կրկեսում, երևակայության իրագործման: Բացի այդ, դրաման մարդկային չահերի անհաշտ բախում է, երբ պայքարի մեջ մտած կողմերից յուրաքանչյուրը ձգտում է հաղթանակի, ինչն էլ անխուսափելիորեն, ի վերջո, հանգեցնում է իրավիճակի կտրուկ փոփոխության: Կրկեսում հաղթանակն ի սկզբանե կանխորոշված է հօգուտ «հերոսի», որի հնարավոր պարտությունն ուղղակի բացառվում է: այլապես այն չի կարող դեղարվեստական արժեք ներկայացնել: Ահա թե ինչու այստեղ հմտորեն քողարկվում է անգամ այն ներքին դրաման, որ կարող է ապրել փիղիկական արգելքի առջև կանգնած արտիստը: Սա հենց այն «գաղտնիքն է», որի բացահայտմամբ կվերանա կրկեսային հնարանքի գեղագիտական հետաքրքրությունն ընդհանրապես: Թատրոնում պատկերը բոլորովին ուրիշ է. դրամատիկական վիճակներն այստեղ ոչ միայն չեն քողարկվում, այլ ընդհակառակը, կերպարի հոգեբանական ապրումներն ի ցույց են դրվում՝ որպես գեղարվեստական արտահայտության նշաններ:

Ուստի, կրկեսային խաղի գեղարվեստական արժեքը ոչ թե արգելքը (մեկնումն է փիզիկական, թե հոգեբանական) հաղթահարելու դրաման է և դրանից բխող մարդկային ապրումները՝ մի բան, որ թատերական արվեստի բուն առարկան է, այլ «հերոսի» ցուցադրած հնարանքներն են իրենց արտասովոր գեղարվեստական կերպաճևով: Կրկեսային խաղը որպես արվեստի երևույթ, իհարկե թատերային է, սակայն իր ձևակերտվածքով բնավ թատերական չէ[14], քանի որ բեմում հանդես եկող դերասանը և կրկեսային խաղահրապարակում ելույթ ունեցող արտիստը ոչ միայն տարբեր նպատակներ են հետապնդում, այլև նրանց գեղարվեստական խնդիրներն են տարբեր: Երկու դեպքում էլ «անձի գեղարվեստական ներկայության արվեստն է»[15], սակայն դերասանը ներկայանում է «ինչ-որ մեկի» անունից, նա գեղարվեստորեն մարմնավորում է տվյալ գործող անձի վարքագիծն ու կերպարային նկարագիրը, և որքան այն արտահայտիչ է, այնքան տպավորիչ է նրա խաղը, իսկ կրկեսային արտիստի վարքագիծը սկզբից մինչև վերջ ստույգ հաշվարկված է և գծագրված. նա ասպարեզ չի բերում անձնավորված կերպար, կամ էլ հոգեվիճակ, այլ ներկայացնում է

---

[14] *Թատերայնություն և թատրոն հասկացությունների տարբերության վերաբերյալ տե՛ս Հ.Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 23,24:*

[15] *Հ.Հովհաննիսյան, Թատրոն և թատերախոսություն, էջ 190:*

միայն ֆիզիկական հնարանքներից կառուցված գործողություն, որը որքան արտասովոր է և գեղարվեստորեն արտահայտիչ, այնքան տպավորիչ է՝ որպես արվեստի երևույթ:

Այստեղ մոտենում ենք կրկեսային արվեստի մյուս առանձնահատկությանը՝ հնարանքների կառուցման կենտրոնազանց էքսցենտրիկ ձևին, առանց որի նույնպես չկա կրկես: Ինչպես նշում է Յու.Դմիտրիևը. «...կրկեսը բազմաժանր է, բայց հիմքում միշտ էքսցենտրիկան է, որը փաստորեն կրկեսի ձևն է, և առանց դրա, նույնն է թե բանաստեղծությունն առանց հանգի, թատրոնն առանց երկխոսության, գեղանկարչությունն առանց ներկերի»[16]: *Այս մեկնությունը Յու.Բորևի կարծիքով ճիշտ չէ, քանի որ «...ոչ ոք չի բավարարվի պոեզիայի առանձնահատկության այսպիսի բնորոշմամբ՝ բանաստեղծությունները հանգավորված տողեր են: Միշտ չէ, որ հանգը պոեզիայի հատկանիշ է: Ճիշտ այդպես էլ, էքսցենտրիկությունը չի կարող կրկեսի գլխավոր հատկանիշը լինել»*[17]: *Կարծում ենք, Յու.Բորևի առարկության մեջ էական վրիպում կա, այն է՝ ասելով «ձև», նա նկատի ունի առարկայի արտաքին նկարագիրը, տեխնիկական կառուցվածքը, մինչդեռ, ըստ էության, խոսքը վերաբերում է երևույթի գեղարվեստական արտահայտությանը:*

Էքսցենտրիկա հասկացությունն օգտագործելիս սովորաբար ենթադրում են կրկեսային զավեշտախաղերի այն սուր ընդգծված պահերը, որոնք արտասովոր են, կենտրոնազանց իրենց ծայրահեղ անհեթեթությամբ: Հանրագիտարանային բացատրություններն էլ հիմնականում հենվում են այնպիսի օրինակների վրա, որոնք, ըստ էության, ծաղրածուական հնարանքներ են և ուրիշ ոչինչ[18]: *Իհարկե, միաժամանակ նշվում է, որ էքսցենտրիկ հնարանքներ «կարող են օգտագործվել կրկեսային արվեստի բոլոր ժանրերում՝ ակրոբատիկայում, մարմնամարզության մեջ, երաժշտական համարներում, կենդանաբարժության մեջ և այլն»*[19], *թեև այստեղ էլ, հասկանալի է, խոսքը վերաբերում է այնպիսի հնարանքներին, որոնք զավեշտային շեշտավորումներ ունեն: Բայց, արդյոք դա թո՞ւյլ է տալիս եզրակացնելու, որ կենտրոնազանց խաղն առկա է կրկեսային արվեստի բոլոր ժանրերում: Եթե կենտրոնազանց աս-*

---

[16] Ю.Дмитриев. В чем же все-таки специфика цирка? - Советский цирк, 1960, N8, с. 11.

[17] Յու.Բորև, Գեղագիտություն, ռուս. թարգմ. Մ.Տ.Խոցանյան, Երևան, 1982, էջ 345, 346:

[18] "Цирк. Малая энциклопедия", նշվ. հրատ., էջ 381:

[19] "Театральная энциклопедия", т. 5, М., 1967, с. 982.

լով՝ չհասկանանք միայն ծիծաղելին ու զավեշտականը, ապա այո՛: Զէ՞ որ յուրաքանչյուր կրկեսային խաղաձև, ի վերջո, հենց կենտրոնազանց է՝ որպես գեղարվեստական արտահայտություն: Այստեղ խախտվում են բոլոր առօրեական ըմբռնումները՝ հնարավորի ու անհնարինի սահմանները, և ստեղծվում է գեղեցիկը բնորոշող հատկանիշների՝ համաչափության և հավասարակշռության սպեցիֆիկ կրկեսային բնօրինակը: «Այս խաղի ներքին ելակետը տիեզերքի գերագույն օրենքն է՝ հավասարակշռությունը: Մարդը խախտում է օրենքը ու վերադառնում օրենքին»[20]: Կրկեսի գմբեթի տակ սավառնող օդամարզիկը, կամ էլ պարանի վրա քայլող լարախաղացը, իհարկե, ծիծաղելի չեն, սակայն նրանց էքսցենտրիկ վարքագծում որոշակի հեգնանք կա[21]: Նրանք հեգնաբար են նայում արտաքին աշխարհին՝ կյանքի սովորական առողջ տրամաբանությանը և իրենց խաղով փաստացի գլխիվայր են շրջում իրականն ու անիրականը: Դա հենց այն է, ինչի շնորհիվ կրկեսային հնարանքը փիզիկական գործողությունից վերածվում է գեղարվեստական արտահայտության:

Ասլետիկ, մարմնամարզական, ակրոբատիկ և այս կարգի զանազան այլ վարժություններից կազմված կրկեսային հնարանքները ակնհայտորեն գալիս են մարզական խաղերից, և բնականաբար հարց է ծագում. ի՞նչ տարբերություն կա կրկեսում և սպորտում փիզիկական արգելք հաղթահարելու մեջև: Այս կապակցությամբ Հ.Հովհաննիսյանը գրում է. «...վիճակի նշանները արտիստի կամ մարզիկի դեմքին են, դիրքում ու կեցվածքում, երբեմն էլ թաքնված են, չեն երևում, մարդը հանգիստ ժպտում է: Հավասարակշռության ու տարերքի միասնությունը, մարդուս ներքին ինքնահաղթահարման դրաման առավել տեսանելի է հեռուստաէկրանում, կամային նշաններով, որոնք ենթագիտակցական են, ոչ ցուցադրական և դրանով էլ դրամատիկորեն հետաքրքիր, ոչ պակաս արտիստի բեմական նշաններից»[22]: Փիզիկական արգելքի առջև կանգնած մարզիկի ներքին «դրաման» (մի՛ևնույն է, բացահայտ՝ արտաքինապես տեսանելի, թե՛ քողարկված) և «արտիստի բեմական վիճակի նշանները», իհարկե, կարող ենք համեմատել՝ որպես հոգեբանական գործողության արտահայտման ձևեր, բայց այլ է կրկեսային խաղահրապարակում: Այստեղ արտիստը ոչ թե չանում է հաղթահարել այդ դրամատիկական վիճակը, այլ բացահայտ հեգնորեն է վերաբերվում դրան, քանի որ ֆիզիկական

---

[20] Հ.Հովհաննիսյան, Խաղը՝ բեմական ներկայության ձևային հիմք, էջ 343:
[21] Համմ. Հ.Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, էջ 190:
[22] Նույն տեղում, էջ 115, 116:

արգելք հաղթահարելը նրա համար ոչ թե նպատակ է, ինչպես սպորտում մարզիկի համար, այլ գեղարվեստական արտահայտության միջոց՝ «չինանյութ», որն օգտագործվում է կրկեսային ներկայացում կառուցելիս: Ինչպես պոեզիայում խոսքը գեղարվեստական իմաստ է ձեռք բերում, երբ հաղթահարվում է նրա սովորական, առօրեական նշանակությունը, և բացահայտվում է «վերիմաստային» էությունը ("сверхсмысловая" сущность")[23], այնպես էլ կրկեսում, հեգնորեն հաղթահարելով արգելքները, արտիստը մի նոր՝ «վերիմաստային», ասել է թե՝ վերանցական (Transcendental) արտահայտություն է հաղորդում իր ֆիզիկական գործողությանը, որն էլ հենց կրկեսային խաղի գեղարվեստական առանձնահատկությունն է: Դրանով կրկեսային խաղը սկզբունքորեն տարբերվում է թատերական արվեստին հատուկ կերպավորված խաղից:

Ս.Ալեքսանդերը նկատում է, որ գրականության երկվությունը (դիխոտոմիա) արձակի և պոեզիայի միջև հատուկ է բոլոր արվեստներին. մի դեպքում գեղարվեստական ձևը ստանում է պատկերային արտահայտություն, մյուս դեպքում՝ մտահայեցողական, մաքուր գեղարվեստական ձև[24]: Ժամանակին Ն.Հարտմանն ընդհանրապես արվեստները բաժանել է ըստ նրանց ձևակերտման երկու սկզբունքների. մի դեպքում, երբ ստեղծագործությունը կերպավորված է իրական երևույթներին համապատասխան (պլաստիկա, գեղանկարչություն, գրականություն), մյուս դեպքում՝ ստեղծագործության առարկան իրականության մեջ գոյություն չունեցող, բայց մտահայեցողաբար «տեսանելի» մաքուր ձևն է (երաժշտություն, ճարտարապետություն, զարգանախշ)[25]: Եվ իրոք, գեղանկարչության, քանդակագործության, գրականության մեջ և թատրոնում գեղարվեստական ստեղծագործությունը ձեռք է բերում կյանքից եկող պատկերային և զգացական նշաններ (նույնիսկ, երբ գրողը կամ նկարիչը դիմում է անիրական, ֆանտաստիկ պատկերների, միևնույն է, հաղորդում է դրանց առարկայորեն ճանաչելի ձևեր), իսկ ահա պարարվեստում, երաժշտության և ճարտարապետության մեջ գեղարվեստական ստեղծագործության արտահայտությունը հեռանում է պատկերային այն ձևերից, որոնք կարող են հանդիպել առօրյա կյանքում, քանի որ երաժշտական հնչյունները իրականության մեջ գոյություն չունեն, ինչպես և պարի կամ ճարտարապետական կառույցի նման պատկերներ

---

[23] Տե՛ս С.Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 113.

[24] Տե՛ս S.Alexander, Beauty and other Forms of Value, London, 1933, p. 84.

[25] Տե՛ս Н.Гартман. Эстетика. М., 1958, с. 141.

բնության մեջ չեն հանդիպում:

Ուշագրավ է, որ պատկերային և ոչ պատկերային, այսինքն՝ մաքուր ձևի արվեստները սկսել են սկզբունքորեն տարբերակել դեռևս ռոմանտիզմի շրջանում՝ օբյեկտիվ իրականությունը պատկերող ստեղծագործությունների հակադրելով արտաքին երևույթների սուբյեկտիվ ներաշխարհն արտահայտող ձևերը՝ իբրև պոեզիայի բարձրագույն աստիճան[26]: Պատահական չէ, որ այս գեղագիտական ուղղության ջատագովներն էլ առաջ քաշեցին «բանատեղծական հեգնանքի» սկզբունքը, որ ռոմանտիկական պոեզիայի հիմնաքարը դարձավ: Թե ինչպես են նրանք տեսականորեն մեկնաբանել իրենց այդ հայացքները, բավականաչափ ուսումնասիրված խնդիր է[27], ուստի բավարարվենք միայն Ֆրիդրիխ Շլեգելի հետևյալ դիպուկ բնորոշմամբ. «Այստեղ (խոսքը հեգնական պոեզիայի մասին է -Գ.Ծ.) ապրում է իսկական տրանսցենդենտալ բուֆոնադայի ոգին: Այստեղ իշխում է այնպիսի տրամադրություն, որը բարձունքից է նայում բոլոր երևույթներին՝ անընդհատ վեր կանգնելով իրականությունից, անգամ սեփական արվեստից... Իր ձևով և ստեղծագործելու եղանակով սա իսկ և իսկ քաջածանոթ իտալացի վարպետ բուֆոնի միմոսությունն է»[28]: Շլեգելն ուշադրակի ակնարկում է իտալացի հրապարակային կոմեդիանտների այն էքսցենտրիկ վարքագիծը, որը հատուկ է բոլոր կրկեսային խաղերին և նույն գործառույթն է կրում, ինչ որ հեգնանքը ռոմանտիկական պոեզիայում:

Անշուշտ, այսօրինակ համեմատությունները վերաբերում են ոչ թե գեղարվեստական երևույթի արտաքին նկարագրին կամ էլ ֆիզիկական հատկանիշներին, այլ միայն նրա կերպաձևին: Եվ իհարկե, իրավացի է Յու.Բորևը, երբ նշում է, որ հանգը պոեզիայի հիմնական հատկանիշը չէ, սակայն չենք կարող համաձայնվել գեղագետի հետ, երբ նա եզրակացնում է, թե «...ճիշտ այդպես էլ էքսցենտրիկությունը չի կարող կրկեսի գլխավոր հատկանիշը լինել»: Խաղի կենտրոնացանց բնույթն այստեղ զուտ ֆիզիկական հնարանք չէ, այլ ծագումնաբանական առանձնահատկություն: Կրկեսին բնորոշ այդ գեղարվեստական լեզուն ձևավորվել է դեռ վաղնջական ժամանակներում: Առաջին «հրաշագործ» աճպարարներից սկսած՝ հեգնանքն այն գեղարվեստական միջոցն էր, որն

---

[26] Տե՛ս. В.Ванслов. Эстетика романтизма. М., 1966, с. 239.

[27] Վ.Վանսլովի նշված աշխատությունից բացի տե՛ս Н.Я.Берковский, Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 73-83.

[28] Литературная теория немецкого романтизма, под ред. Н.Я.Берковского. Л., 1934, с. 177.

օգնում էր նախապաշարված մարդուն հաղթահարել «խորհրդապաշտական վախը»: Ինչպես ժամանակին դիպուկ նկատել է Ա.Լոսևը, արդեն Հոմերոսյան պոեմներում դիցաբանական մի շարք պատումներ սոսկ կախարդական զվարճալի հեքիաթներ են հիշեցնում[29], որտեղ Հեգինանքը նույնպես վճռորոշ դերակատարում է ունեցել[30]: Այստեղից էլ, կարծում ենք, տրամաբանական է, որ կրկեոն ու հեքիաթը իրենց գեղարվեստական առանձնահատկություններով համեմատելի են և անգամ կարող են «հարազատ» համարվել[31]: Չէ՞ որ կրկեսում նույնպես «ամեն ինչ հակառակ է կեցուցության ըմբռնելի ճշմարտությանը»[32]:

Մի֊ևնույն ժամանակ կրկեսային արվեստն առանձնանում է խաղի իր ոչ պատկերային արտահայտչաեղվով և ավելի մոտ է պարարվեստին, քան թատերարվեստին: Ակներև է, որ թե՛ մեկին, թե՛ մյուսին հատուկ է գործողության ճարտարակերտ հորինվածքը, ինչպես այդ դիտում ենք նաև երաժշտության մեջ: Պատահական չէ, որ պարարվեստում Ժ.֊Ժ.Նովեռն ընդգծել է ոչ միայն երաժշտությանն ու գեղանկարչությանը հատուկ գծեր, այլև ձիավարժությանը[33]: Եվ իրոք, խորեոգրաֆիային բնորոշ տարրեր առկա են գրեթե բոլոր կրկեսային խաղերում՝ ակրոբատիկայում և էկվիլիբրիստիկայում, մարմնավարժության և կենդանավարժության մեջ, աճպարարական և ձեռնածուական արվեստներում: Բոլոր դեպքերում խաղի հիմնորոշ հատկանիշը գործողության ոչ պատկերային ձևակերտումն է: Սյուզաննա Լանգերի այն միտքը, թե երաժշտությունը՝ որպես գեղարվեստական ձև, թեև զուգորդվում է կյանքից եկող ապրումներով, սակայն դրա ենթադրվող իմաստը երբեք հնարավոր չէ սահմանափակել պատկերային շրջանակների մեջ[34], հավասարապես կարելի է վերագրել նաև կրկեսային արվեստին: Այլ կերպ ասած, թե՛ պարարվեստում, թե՛ կրկեսում, դիմինանտը խաղի բանաստեղծականությունն է: պարզապես առաջինը, թերևս, համարենք քնարերգական պոեզիայի զուգահե-

---

[29] А.Ф.Лосев. Гомер. М., 1996, с. 217-219.

[30] Կարծում ենք՝ պատահական չէ, որ Կ. Զուլգերը հեգնանքի տեսության իր դրույթները հիմնավորելիս հաճախ օրինակներ է բերում հոմերոսյան պոեմներից (տե՛ս К.Гилберт, Г.Кун, История эстетики. М., 1960, с. 481):

[31] Տե՛ս В.Назаренко. Родной брат сказки. - "Советская эстрада и цирк", 1971, N 7, с. 8-10.

[32] Հ.Հովհաննիսյան, Խաղը՝ բեմական ներկայության ձևային հիմք, էջ 344:

[33] Ж.-Ж. Новерр. Письма о танце и балетах. Л.-М., 1965, с. 89.

[34] Suzanna K.Langer, Philosophi in a New Key, Cambridge, The Harvard University Press, 1942, p. 240.

ռը, երկրորդը՝ էպիկական պոեզիայում առկա հեքիաթային մոտիվների: Դե, իսկ թատրոնն էլ ուղղակի դրամայի խաղային արտահայտումն է:

Այդուհանդերձ, կա մի գոյաբանական չափանիշ, որն ընդհանրացնում է այս արվեստները. դա գործողությունն ի ցույց հանդիսատեսին ներկայացնելու հանգամանքն է, որը գալիս է դեռևս հնագույն սինկրետիկ հանդիսությունների և դրսևորվում է հանճինս պարոդի, դերասանի և կրկեսային արտիստի: Հենց այդ հնագույն ծիսական խաղերի ընդերքում էլ ի սկզբանե ծնունդ է առել միմական խաղը՝ իբրև միաժույռ արարողակարգ, որից հետագայում առանձնացել են պարային, դրամատիկական և ակրոբատիկ կամ կրկեսային ձևերը[35]:

Ինչպես տեսնում ենք, պարզորոշ գծագրվում է եռաստեղ մի պատկեր, որի կենտրոնում հնագույն միմական խաղն է հետևյալ ճյուղավորումներով՝ պար-թատրոն-կրկես: Հանդիսանքային արվեստների այս ձևաբանական համակարգը, անշուշտ, դինամիկ կառույց է, որի ընդհ դուրս եկող երեք ճյուղերի միջև մշտապես առկա է փոխներթափանցման և փոխազդեցության դաշտը: Պարարվեստում կիրառվում են և՛ թատերական, և՛ կրկեսային արվեստին հատուկ բազմաթիվ տարրեր, ինչպես և թատրոնում են առատորեն օգտագործվում և՛ պարային, և՛ կրկեսային խաղաձևերը: Ինչ վերաբերում է կրկեսին, ապա այստեղ էլ նկատելի է միևնույն միտումը: Պարարվեստին և թատերարվեստին բնորոշ մի շարք գծեր հաճախ առկա են կրկեսային ներկայացումներում, ուստի լրացուցիչ դժվարություն են ստեղծում նրա բուն լեզուն ճանաչելու համար:

Արդեն ասվեց, որ պարն ու կրկեսային խաղը մի շարք հատկանիշներով համեմատելի են միմյանց հետ, այդ իսկ պատճառով էլ նրանք շատ ավելի հաճախ են զուգորդվում: Այդուհանդերձ, գործողություն կառուցելու առումով նրանց միջև սկզբունքային տարբերություն կա: Ամենից առաջ դա կրկեսային խաղին բնորոշ կենտրոնազանց ձևն է, որ պարարվեստին հատուկ չէ: Հետո, պարային շարժումը մեղեդային է, իսկ կրկեսին հատուկ են շեշտակի ռիթմերը: Առաջինը կառուցվում է գեղանկարչական հարթության վրա, երկրորդը պլաստիկ ծավալների կառույց է: Իհարկե, այս համեմատությունները խիստ պայմանական են և արվում են մի նպատակով՝ մտահայեցողաբար տեսանելի դարձնելու նրանց գեղարվեստական առանձնահատկությունները:

---

[35] Համմ. А.Румнев. О пантомиме. Театр. Кино. М., 1964, с. 11.

թատրոնի հետ համեմատելիս խնդիրը բարդանում է՝ հաշվի առնելով դերասանական արվեստին հատուկ նուրբ նյութի մի ձևաբանական երկվություն (դիխոտոմիա), որը հատուկ է գրականությանը (արձակ և պոեզիա): Խոսքը վերաբերում է այսպես կոչված «վերապրումի»՝ պատկերային, և «ցուցադրման»՝ ոչ պատկերային խաղարվեստի տեսակներին: Եթե մի դեպքում դերասանը ստեղծում է «մարդկային ոգու իրական կյանքը և արտացոլում է այն գեղարվեստական բեմական ձևի մեջ»[36], ապա մյուս դեպքում նրա ձևակերտման նյութը միմիայն մարդու ոգեղեն կյանքն է, որը կարող է ոչ մի առնչություն չունենալ իրական կյանքի հետ: Գեղարվեստական այսպիսի արտահայտության ամենահակիրճ և ամփոփ մեկնությունը պատկանում է Կոկլեն-ավագին: «Արվեստը, – ասել է նա, – կյանքը չէ, և նույնիսկ նրա արտացոլումն էլ չէ: Արվեստն ինքն է իր արարիչը: Նա ստեղծում է իր սեփական կյանքը՝ ժամանակից ու տարածությունից դուրս, աքանչելի իր վերացականությամբ»[37]: «Ցուցադրման», ոչ պատկերային արտահայտություն ունեցող թատերախաղը, ի վերջո, բնականորեն վերադառնում է իր ակունքներին, երբ նրա լեզուն ընդամենը միմական ժեստն էր՝ խաղի մեջ մարդկային ոգու ամենաարտահայտիչ դրսևորումը: Ինչպես դիպուկ նկատել է Ա.Տաիրովը. «Մենջախաղը խուլ ու համրերի համար նախատեսված ներկայացում չէ, մենջախաղն այնպիսի մասնտաբի ներկայացում է, ոգու այնպիսի բացահայտում, երբ խոսքերը մեռնում են, և փոխարենը ծնվում է խոսկան բեմական գործողություն»[38]: Այստեղ, թվում է, թե մենջախաղն ուղղակի մերձենում է կրկեսային արվեստին իր «վերիմաստային» նշանակությամբ՝ իբրև բանաստեղծականացված գործողություն: Սակայն որքան էլ ոչ պատկերային բեմարվեստի լեզուն ձեռք բերի վերացական կերպաձև, զուտ մտահայեցողական արտահայտություն, այնուամենայնիվ, կա մի եզր, որն անհնար է խախտել. դա անհատականացված գործողության դոմինանտն է, երբ ամեն մի արարք՝ պլեղիկատ, տվյալ գործող անձի՝ սուբյեկտի բնութագիրն է դառնում, լինի այն բնավորություն, տիպ, թե խորհրդանիշ:

Կրկեսում այդպես չէ. այստեղ «հերոսը» երբեք հանդես չի գալիս իբրև անհատականություն, ուստի և պլեղիկատն այստեղ չունի անձնավորված սուբյեկտ. ինչպես լեզվաբանության մեջ է

---

[36] **К.Станиславский.** Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6. М., 1959, с. 73.
[37] Նույն տեղում, հ. 2, էջ 33:
[38] **А.Таиров.** Записки режиссера. М., 1921, с. 31.

ընդունված ասել՝ «բայաձև դիմավոր» է[39]: Թեպետ, իհարկե, որոշ թատերական տարրեր, որոնք հանդիպում են նաև պարարվեստում (դիցուք՝ ժողովրդական, կամ էլ սյուժետային պարերը), կրկեսում էլ կարելի է դիտել: Արդեն նկատել են, որ կենդանավարժության, ինչպես և գազանավարժության մի շարք համարներ նման են թատերախաղերի, ուր հաճախ գազանն առակներից և հեքիաթներից վերցված պատումներ են օգտագործվում[40]: Զորքոտանիներն այստեղ ակներևաբար հանդես են գալիս իբրև դերակատարներ, բայց մի էական տարբերությամբ՝ սրանց կերպարային վարքագիծն ընդամենը կենդանավարժության հնարանքների արդյունք է, այլ ոչ թե գործող սուբյեկտի կամային արարք. սրանց խաղը նման է չախմատային ֆիգուրների խաղին, ինչպես այդ դիտում ենք նաև առակում կան հեքիաթում[41]:

Թատերականացված տեսարանները հազվադեպ չեն նաև մարզական խաղերում, երբ արտիստը ներկայանում է իբրև թե վախկոտ, կամ անփորձ, երբեմն էլ վտանգավոր հնարանքներ ցուցադրելիս իբրև թե զգուշավորություն կամ էլ երկյուղ է ապրում: Ըստ էության, այդ ամենը զուտ միջոցներ են ներկայացմանը զվարճալի երանգավորում հաղորդելու և հանդիսատեսի մեջ լրացուցիչ հուզմունք առաջացնելու համար: Դժվար չէ նկատել, որ այդ հնարանքների հիմքում կրկին հեգնանք կա, ինչը, շեղեցնելի խոսքերով, թույլ է տալիս կրկեսային արտիստին «վեր կանգնելու ոչ միայն իրականությունից, այլև սեփական արվեստից»:

Կրկեսային խաղերի մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի ծաղրածուական արվեստը՝ էքսցենտրիկ ժանրը, որն ասես մի ոտքով կանգնած լինի թատերաբեմում, մյուսով՝ մանեժում: Այս խաղաձևի մեջ համաշխարհային ճանաչում ձեռք բերած մի շարք արտիստներ ներկայացել են իբրև որոշակի տիպաժ իրենց ընդգծված անհատական նկարագրով և վարքագծով: Դասական դրամատուրգիայում էլ պակաս չի զգացվում սուր ընդգծված ծաղրածուական դիմակների: Նրանցից շատերը գալիս են ժողովրդական հեքիաթներից և զրույցներից (Թիլ Օյլենշփիգել, Հանսվուրսթ, Հիմար Իվանուշկա, Քաջ Նազար և այլն)՝ իրենց հետ բերելով համապատասխան սյուժետային հորինվածքներ, որոնց մանրապատում

---

[39] Համմտ. Գր.Ղափանցյան, Ընդհանուր լեզվաբանություն, 1939, էջ 166-170:

[40] Տե՛ս В.Назаренко, նշվ. աշխ., էջ 9, 10:

[41] Համմտ. Л.Выготский. Психология искусства. М., 1986, с. 136. Միևնույն առանձնահատկություններն է ընդգծում նաև Վ.Պրոպը հեքիաթի ձևաբանությունն ուսումնասիրելիս (В.Я.Пропп. Морфология сказки. М., 1969):

զուգահեռը կարելի է համարել ծաղրածուական ռեպրիզն (réprise) ու անտրեն (entrée): *Մյուս կողմից, կատակերգական այդ հերոսների նախատիպերը հանդիպում են հնագույն միմոսական խաղերում և հասնում են մինչև ուշ միջնադար, մինչև կոմեդիա դել՛ արտե, որի արձագանքներն այսօր էլ լսելի են: Բայց և այնպես, որքան էլ կրկեսի ծաղրածուն կարող է համեմատելի լինել հրապարակային թատրոնի կատակերգական պերսոնաժների հետ, կա մի արմատական տարբերություն նրանց միջև: Այդ տարբերությունն ամենից առաջ կրկին բխում է կրկեսային մանեժում և թատերաբեմում գործողության կառուցելու ձևաբանական սկզբունքներից: Այստեղ տեղին է մտաբերել Լեոնիդ Ենգիբարյանի հետևյալ դիպուկ բնորոշումը. «Բեմում խաղը պատկերանում է դիմահայաց, իսկ մանեժում շրջանակենտրոն է: Հենց այս հանգամանքն է կանխորոշում կրկեսային խաղի տեսակը»*[42]: Անկասկած, խաղահրապարակի կառուցվածքը վճռորոշ նշանակություն ունի խաղը թե՛ ներկայացնելու, թե՛ ընկալելու համար, ինչով էլ պայմանավորված են մյուս առանձնահատկությունները՝ առաջադրվող հանգամանքներն ու ենթադրվող հանգամանքները, որոնց մեկնությանն արդեն անդրադարձել ենք, ուստի միայն ամփոփենք ասվածը. կրկեսում գործողության հորինվածքը գեղարվեստորեն կառուցվում է ոչ թե պայմանական հավաստիություն ստեղծելու համար, ինչպես թատրոնում է, այլ անսքող ներկայանալու երևակայական մի հարթության վրա՝ «ժամանակից ու տարածությունից դուրս», իբրև բացարձակ ձև, «*աքանչելի իր վերացականությամբ*», ինչպես կասեր Կոկլեն-ավագը: Այստեղ անհնար է սուտը քողարկել, ինչպես թատրոնում՝ ճշմարտացի ապրումներով վարակելու համար, և, վերջապես, դրա անհրաժեշտությունն էլ չկա, քանի որ «*կրկեսը ոտքից գլուխ մերկ է*»[43]:

Իհարկե, թատրոնում էլ կարող են դիմել խաղի ձևակերտման այնպիսի միջոցների, որոնք ուղղակի գալիս են կրկեսից: Սակայն խնդիրն այն է, թե ինչ չափով են դրանք այստեղ ներմուծվում և ինչպես են դրսևորվում թատերարվեստի լեզվամտածողության մեջ: Հայտնի է, որ կրկեսային խաղաձևեր սկսել են օգտագործել XIX դարավերջի և XX դարասկզբի նորարար ռեժիսորներ Գ.Ֆուքսն ու Վս.Մեյերհոլդը: «Հատկապես դա պետք է վերաբերի ակրոբատիկ արվեստին, - գրել է Ֆուքսը: - Շեքսպիրյան դրամաների ծաղրածուները բնավ էլ փիլիսոփայող ծաղրածուներ չեն,

[42] Л.Енгибаров. Раздумья клоуна-мима. - Искусство клоунады, М., 1969, с. 272.

[43] Е.Кузнецов, նշվ. աշխ., էջ 283:

ինչպիսին դարձել են գրականության բնականությունն ներքո: Նրանք ժամանակակից «էքսցենտրիկ արտիստների» հարազատ եղբայրներն են, որոնց արվեստում առատորեն օգտագործվում են ակրոբատիկ տարրեր»[44]: Մեյերհոլդը գրեթե միևնույն միտքն արտահայտել է այսպես. «Եթե հանենք խոսքը, հանդերձանքը, լուսարձակները, կուլիսները, չենքը և թողնենք միայն դերասանին ու նրա խաղը, թատրոնն այնուամենայնիվ կմնա թատրոն», ուստի, - եզրակացնում է նա, - դերասանն էլ «պարտավոր է տիրապետել այնպիսի վարպետության, որը գրեթե հավասարազոր է ակրոբատի վարպետությանը»[45]: Դերասանական արվեստի այս ըմբռնումն անշուշտ հեռու չէ նրա գոյաբանական հատկանիշներից, սակայն դա բնավ չի նշանակում, թե այդպիսով թատրոնն ու կրկեսը գրեթե նույնանում են: Դրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր կառուցողական գործոնը, որ գերիշխում է մյուս բոլոր գործոնների վրա. թատրոնում դա պատկերային գործողության դոմինանտն է, կրկեսում՝ կենտրոնազանց գեղարվեստորեն հաղթահարված հնարանքների, հետևաբար ոչ պատկերային: Անգամ ծաղրածուական խաղի մանրապատում այս ժեն վճռորոշ դեր չի կատարում՝ համեմատելու համար այդ արվեստը դերասանական արվեստի հետ: Եթե ֆաբուլան թատերախաղի, այսպես ասած, բովանդակային հենքն է, նրա ոգին, և բնավորություններն էլ ձևվում են ըստ արարքների[46], ապա կրկեսում ճիշտ հակառակն է. գործողությունը կառուցվում է ծաղրածուական դիմակին համապատասխան, և այստեղից է բխում էքսցենտրիկ արարքների չղթան, որն էլ հենց այս ժեստային հորինվածք է հիշեցնում, թեպետ ոչ մի առնչություն չունի թատերապատումի հետ: Ահա թե ինչու կրկեսում ծաղրածուական խաղի բովանդակային հենքը էքսցենտրիկ հնարքներն են, որոնցից էլ կառուցվում է յուրաքանչյուր ծաղրախաղ: Բնականաբար, մյուս բոլոր տարրերը, նաև պարարվեստից ու թատերարվեստից եկած, նույնպես ենթարկվում են հենց այդ կառուցողական գործոնին, ինչպես պոեզիայում ամեն ինչ ենթարկվում է բանաստեղծական ռիթմին[47]: Հետևաբար, այստեղ էլ կրկեսն առանձնանում է թե՛ պարարվեստից, թե՛ թատերարվեստից միայն իրեն հատուկ խաղային կառուցվածքով և դեղարվեստական լեզվամտածողությամբ:

---

[44] **Г.Фукс.** Революция театра. СПб., 1911, с 108.
[45] **В.Мейерхольд.** Техника сценических движений. - Любовь к трем апельсинам, 1914, N 4-5, с. 94-98.
[46] **Аристотель.** Сочинения в четырех томах, т. 4. М., 1984, с. 652.
[47] Հմմտ. **Ю.Тынянов.** Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 10.

Артур АВАНЕСОВ

НЕКОТОРЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСТМОДЕРНИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Занимаясь изучением проблематики постмодернизма в искусстве, невозможно не осознать, что в этой области сложнее, чем где бы то ни было, прийти к окончательным выводам и обобщениям даже по самым принципиальным вопросам относительно общих тенденций развития. Сам термин "постмодернизм", да в принципе и любой другой термин не в состоянии отразить суть явления, заведомо запрограммированного на невозможность однозначной дескрипции, а тем более — своего восприятия как единого стиля или хотя бы единого взгляда на творчество в современном мире. Урбанизация, повышение уровня коммуникаций, проникновение рыночных отношений в область искусства и, как ни странно, даже глобализация — эти, и не только эти явления со временем все бесповоротнее устраняют саму возможность какой бы то ни было общности творческой мысли. Тем более что в отличие от прошлых эпох, когда различия эстетических установок проявлялись в основном лишь на уровне отдельных культур или школ, в настоящем каждый деятель искусства, помимо собственно творчества, вынужден выстраивать отдельную, по возможности самостоятельную систему эстетических приоритетов; в противном случае его творческая индивидуальность непременно окажется поставленной под вопрос.

Некоторые исследователи указывают на несостоятельность термина "постмодернизм" еще и потому, что якобы само явление, обозначаемое этим термином, настолько неопределенно как общая тенденция, что было бы неправомочно объединять под одним собирательным понятием столь разнородную массу эстетических воззрений и практического опыта, не говоря уже о невозможности дать объективную оценку творческим процессам, далеким от стадии завершения. Это отчасти верно, ибо за понятием "постмодернизм" не кроется ни отдельная ценностная

система, ни определенный круг средств выразительности, присущих лишь данной эпохе. Термин этот можно считать во многом негативным, ибо им определяется не наличие тех или иных новых качеств творческого мышления, а скорее невозможность складывания их в определенную стройную систему. Именно эта бессистемность дает повод для критики как самого термина, так и общей ситуации, сложившейся в современном искусстве. Любая попытка характеризации явления неизбежно предстает однобокой и недостаточно исчерпывающей. Так, безусловно ценное замечание Н.Маньковской "[постмодернистская тенденция]... неканонична хотя бы в силу своей принципиальной асистематичности... установки на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики... Ее каноном становится отсутствие канона"[1] неприменимо по отношению к значительной группе деятелей искусства, мыслящих постмодернизм именно как возврат к эстетическим ориентирам прошлого на основе технических достижений авангарда.

В отличие от тенденции, которая приписывает постмодерну некий "анэстетический", надгуманистический характер, дифференцируя его таким образом от искусства прошлого, безусловно основанного на эмоции и сострадании, нам все же представляется невозможным создание искусства без идеалистического элемента. В случае с постмодерном, разумеется, можно отметить некоторую пассивность гуманистического фактора, идейную сосредоточенность на средстве при отсутствии определенной цели; однако драматизм в эпоху постмодерна переносится с отдельного произведения искусства на факт творчества вообще. После того как авангард в крайних своих проявлениях поставил под сомнение будущее искусства и даже его необходимость, упорное стремление к дальнейшему развитию, тем более — к какой-то преемственности, уже само по себе красноречиво свидетельствует о неискоренимом идеализме, лежащем в основе любого творческого акта, пусть даже внешне нацеленного на разрушение уже разрушенных идеалов. Примечательно, что на смену "крушению идеалов", присущему авангарду, пришло более

[1] Н.Б.Маньковская, Эстетика постмодернизма. СПб., "Алетейя", 2000, с. 8.

нейтральное, аэмоциональное понятие "деконструкции" — созидания через квазианатомическое вскрытие (Ж.Деррида).

Возможной попыткой определения характера искусства в период постмодерна может служить характеристика, данная нами в одной из предыдущих работ. "Соединяя латинскую приставку "post" — "после" с французским "moderne" — "современный", [термин "постмодернизм"]... может быть понят как определение искусства, создаваемого в настоящем времени, но не порожденного им, заведомо существующего в будущем. Причем приставка "post" не указывает на... направленность в будущее, свойственную для модернизма; совмещение в одном термине двух разновременных плоскостей придает ему надвременное значение. Иначе говоря, если для модернизма на первом плане стояла проблема современности, то постмодернизм подразумевает преодоление привязанности к какой-либо эпохе"[2].

Схожая идея высказывается А.Костиной: "...ощущение эпохи, отказавшейся от... устремленности в будущее и основанное на ощущении ценности абсолютной зрелости, в теории постмодернизма выразилось в концептах "постистории", "закате метанарраций", "Deja-vu". Обращение к прошлому, пусть фрагментированному и утратившему свой первоначальный смысл, становится основой парадигмы "постмодернистской чувствительности" с ее принципами интертекстуальности, коллажа, иронии..."[3].

Тем не менее, любое искусство неизбежно реагирует на реалии своего времени — социальный строй, природные и антропогенные катаклизмы, достижения науки и техники, уровень жизни, состояние окружающей среды. Среди особо важных признаков, присущих нашей эпохе, стоит отметить всеобщую компьютеризацию — создание виртуаль-

---

[2] **А.Аванесов,** Постмодернизм в армянской музыке на примере произведений В.Шарафяна и Т.Мансуряна// Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2005, էջ 91:

[3] **А.Костина,** Массовая культура как феномен постиндустриального общества, М., КомКнига, 2006, с. 43.

ного пространства, изобретение мобильной связи, возрастающую угрозу международного терроризма, моду на унисекс и постепенный приход к признанию бисексуальности человеческой природы, пандемию ВИЧ. Все это не могло не наложить отпечаток на искусство, создаваемое артистами настоящего.

Так, огромное значение для современного искусства приобрела антиномия реальное/виртуальное, придя на смену остро романтическим сопоставлениям реального и нереального, фантастического, воображаемого, над-реального и т. д. Виртуальное само по себе реально, однако неосязаемо, не привязано к определенному месту и времени, портативно и вездесуще — и при этом не живо, но существует параллельно жизни, открывая в ней новую плоскость. Тогда как во все эпохи именно иррациональное, противопоставляясь грубой реальности бытия, одухотворяло произведение искусства, в настоящем подобное мышление временно исчерпано. Не будучи живым, виртуальное не может свидетельствовать о духе. Отсюда иронический прагматизм искусства нашего времени. Тишина в современном искусстве становится перебоем в сети, эллипсис — не риторическим приемом, а подобием компьютерного "Skip this step and try another option".

Но высокое и трагическое всегда находит себе путь. Письма Антонена Арто к Анни Беснар, написанные из приюта для душевнобольных, стали последним памятником эпистолярного жанра ушедшей эпохи. Новое время исподволь создает новые памятники. Ими стали, например, sms-сообщения, отправленные из взорванного террористами World Trade Center, набранные стандартными буквами в стандартном режиме, переданные в sms-центр за секунды до уничтожения. Или сообщения в чате, не подлежащие сохранению. Искусство не может обойти стороной создание реальности, в которой человек испытывает старые духовные проблемы, неизбежно добавляя к ним новые.

По-новому реагирует современный человек и на остро стоявшую в эпоху модерна угрозу массового уничтожения человечества. Ужас за судьбу планеты, звучавший в произведениях писателей от К.Чапека до

Э.Берджесса, сменился чувствами более личного порядка. Так, испанского писателя Рэя Лоригу волнует уже не судьба человечества, а сохранение памяти отдельного человека. В своем романе "Токио нас больше не любит" (1999) он выстраивает новую Вавилонскую башню, в которой человек, стремящийся избавиться от "ненужных" воспоминаний, всякий раз стирает вместе с ними частицу себя самого, растворяясь в смешении разнородных культур, где уже не существует границ. Вообще, проблема космополитизма — еще одна актуальная проблема нашей эпохи, толкуемая в несколько ином ракурсе, чем прежде. В этом смысле типичен рассказ шотландского писателя Иэна Уэлша "Eurotrash". Открытое общество предоставляет индивидууму слишком много опций. Смена национальности путем смены гражданства — отказ от привязанности к корням, смена пола путем хирургического вмешательства и гормональной перестройки организма, смена сексуальной ориентации, смена сознания под воздействием психотропных средств - все это совершается в стремлении к личному счастью, но далеко не является его гарантом. Самоубийство героя происходит в результате уничтожения всего незыблемого, что можно было бы принять за жизненную константу. Это новая, актуальная тема в искусстве[4].

Для средневековой поэзии образ гибнущего в открытом море корабля был едва ли не самым ужасающе-трагичным образом. Вспомним, с каким религиозным трепетом Месроп Маштоц уподобляет душу грешника утлому суденышку, отдавшемуся воле волн, с каким благоговением Питер Брейгель изображает "Надежду" в образе женщины, стоящей посреди мятущегося моря. У современной российской рок-певицы Земфиры этот образ не вызывает ничего, кроме горькой усмеш-

[4] Для сравнения: "...лишенные реального понимания собственного места, мы стали в собственном мире духовными кочевниками. В мире, лишенном серьезности, мы перестали верить и стали циниками. В мире, где есть конструирующие реальность наркотики, наши личности стали пластичными, утратили свою подлинность, которая превратилась в мистификацию. И в абсолютно опосредованном мире мы... кто же мы?" (**Д.Веберман,** Симуляция в "Матрице" и эпоха постмодерна// "Матрица" как философия, Екатеринбург, 2005, с. 309).

ки. В песне "Самолеты" она, прибегая к ироническому цитированию, без особой эмоциональности "предсказывает" свою смерть от крушения самолета, замечая:

"<...> Я молчу...
Белеет парус одинокий.
Дурачок –
Он ничего не понимает:
Корабли
Имеют сердце и возможность выбирать
И, погибая, улыбаться..."

Вряд ли здесь слышен панический страх. Строки, завершающие песню, неожиданным эллипсисом указывают на подлинный смысл стихотворения:

"...Люблю
Твои запутанные волосы...
Люблю...
Люблю..."

Т.е. то, что для поэзии прошлого стало бы исходной точкой, в рамках эстетики постмодернизма становится концом пути. Обратим внимание также на единственное табу современного искусства – табу на "я люблю тебя", ставшее стереотипом низменной поп-культуры. Не "тебя", а "твои запутанные волосы" – вот что позволяет Земфире не выходить за рамки стиля, создавая типичное для нового искусства отчуждение.

Принцип "иронического цитирования" (термин Н.Маньковской) вообще характерен для эпохи постмодерна. Вспомним "Вавилонскую беседу" Умберто Эко, где вымышленный разговор двух древних рабовладельцев "переведен" на понятия high-tech-а; вспомним тетради скрипичных "Песен без слов" Хайнца Холлигера... В одном из стихотворений Бориса Гребенщикова, в ответ на мандельштамовское: "Бессонница. Гомер. Тугие паруса./ Я список кораблей прочел до середины...", звучит:

"Список кораблей
Никто не прочтет до конца: кому это нужно —
Увидеть там свои имена?"

А проза Виктора Пелевина насыщена цитатами из трудов античных и восточных философов, религиозных текстов разных времен и народов, политических лозунгов, подаваемых то как рекламный слоган, то в качестве символа, то для создания сюжетной канвы произведения. Причем здесь вновь имеет место немыслимое прежде смешение различных культурных пластов, доходящее порой до откровенного цинизма. "Усредненный" образ девушки Акико мигрирует в воображении писателя из старинной японской эротической новеллы на современный порносайт, а герой романа "Generation "П"" для выхода из состояния наркотического транса читает наподобие мантры фразу, взятую наугад из учебника иврита: "Дайте, пожалуйста, еще один огурец", в результате чего ему якобы является видение куста, горящего пламенем, из которого вытягивается рука с огурцом на раскрытой ладони — прозрачная и весьма циничная аллюзия на видение Ветхозаветного Моисея.

Будучи явлением многогранным, постмодернизм включает в себя массу особенностей. В каждом отдельном виде искусства они нашли своеобразное применение, принимая во внимание их специфику и экспрессивные возможности. Играет роль и национальная ментальность каждого отдельного артиста, ибо, несмотря на принципиальную космополитичность мышления творцов нашей эпохи, генетическая наследственность все же представляется нам чем-то не до конца преодолимым. Тем более что зависимость от нее бывает как прямой, так и обратной. И так как предметом настоящей статьи является музыкальное искусство, то будет весьма оправданно остановить общекультурологический обзор эпохи постмодерна на вышеперечисленных основных положениях и сосредоточиться на частных проявлениях эстетики постмодернизма в современной музыке.

Музыкальное искусство традиционно несколько "отстает" во временно́м отношении от других искусств в смысле внедрения новых эсте-

тических идеалов. Это свидетельствует не о вторичности этого искусства, но скорее об основательности процессов, имеющих место в нем, а также о необходимости времени для "перевода" понятийных комплексов искусств, легко поддающихся словесному описанию, на невыразимый язык чистых эмоций.

Можно сказать, что в результате нараставшего усложнения средств выразительности и последовавшего резкого снижения информативности (минимализм) искусство живописи вступило в заключительную фазу данного этапа своего развития. Сегодня все чаще приходится слышать о "визуальном искусстве", нежели о живописи как таковой. Что касается музыки, то она по определению в состоянии оперировать только звуком, так что в этом смысле вырождение ей не грозит. Единственным отличием музыкального постмодерна от периода авангарда можно считать еще большую в сравнении с ним свободу мышления и снятие табу на определенный круг средств выразительности, уже существовавших в прошлые эпохи, но не укладывавшихся в эстетику авангарда. Можно с уверенностью утверждать, что эпоха постмодерна не привнесла в искусство музыки никаких принципиально новых методов; последние оказались окончательно разработаны авангардом. Однако полиэстетизм сегодняшнего музыкального искусства, окончательно децентрализующий последнее, явился следствием отмены последних вето авангарда. Все средства выразительности, накопленные за тысячелетия музыкальной истории, оказались не только равно пригодными для применения в сегодняшнем творчестве, но и приведены к общему знаменателю как в художественном, так и в эстетическом смысле — без каких-либо приоритетов.

История поставангарда в музыке ведет свое начало с появления репетитивной техники, зародившейся в русле авангарда как некая "амортизация", тормозящая технологические процессы последнего, которые постепенно начали опережать развитие перцептивных возможностей человеческого слуха и сознания. Однако репетитивная техника оказалась лишь одним из частных случаев совмещения новой эстетики

с определенным музыкальным языком. То, что объединяет эти частные случаи — это меньшая степень принципиальности и последовательности, присущих авангарду. Т.е. постмодернизм в музыке может рассматриваться как явление "компромисса", направленного на преодоление узкой конфессиональности авангарда. Сама целевая группа адресатов новой музыки куда шире, чем в эпоху авангарда. Аудитория, слушающая и воспринимающая музыку А.Пярта несравненно многочисленнее аудитории П.Булеза, и это естественно, имея в виду очевидную простоту музыкального материала. При этом не принимается в расчет тот факт, что на уровне идейности музыки имеет место во многом обратное явление; духовный опыт музыки Пярта не может быть постоянно переживаем в повседневной жизни, тогда как обнаженная чувственность, облеченная Булезом в непривычные формы, есть нечто, опирающееся именно на эмоциональный опыт. Соответственно, вполне очевидно, что для массовой аудитории, попытки сближения с которой все чаще предпринимаются в сегодняшнем музыкальном искусстве, сама музыка воспринимается вне ее духовного контекста, в качестве обычного текста, который может быть понятен или непонятен — и только. Следовательно, в музыке неизбежно возрастает необходимость обеспечения комфортной "радости узнавания". Уже не говоря о том, что обилие опций, предоставляемых слушателю музыкальным искусством, делит аудиторию на множество мелких "сект", для которых музыка становится очередным средством коммуникации.

Нижеследующий пример наглядно демонстрирует создание в современной реальности нового типа "дворцовой" музыки, заказываемой "академическому" композитору для иллюстрации массовых мероприятий, что было совершенно исключено в период авангарда, принимая во внимание невостребованность музыкального языка[5]. Немецкому композитору Морицу Эггерту было заказано сочинение музыки для открытия футбольного Кубка Мира 2006 года. Однако музыка, сочиненная Эггертом, не могла полностью соответствовать требованиям шоу. В ре-

[5] Не считая синтетических проектов Я.Ксенакиса, Э.Вареза и Ле Корбюзье.

зультате было решено "разбавить" музыку Эггерта посторонними номерами. В письме, разосланном композитором своим коллегам, прослушивается протест против условности восприятия музыки как фона для экстрамузыкального мероприятия — явления, казалось бы, навсегда утерянного начиная с бетховенской эпохи, но внезапно возрожденного в период поставангарда начиная с "Музыки для аэропортов" Брайана Ино[6]. Приводим выдержки из этого письма.

"Дорогие друзья,

Если вы собираетесь просмотреть церемонию открытия Кубка Мира... должен сообщить вам, автором какой музыки являюсь я, и что [в этой церемонии] есть немецкая поп-музыка, к которой я не имею никакого отношения...

Прежде всего: не рассчитывайте на то, что услышите "концертное исполнение". Я боролся за каждую секунду "инакой" музыки, но разумеется, все свободно-тональное и экспериментальное должно было быть вытеснено на задний план... Конечно, все будет выглядеть как сценическая или кино-музыка, потому что самое важное это шоу. В довершение ко всему... комментаторы будут без умолку трепаться все это время. Может получиться, что в некоторых трансляциях музыка будет едва слышна, как, впрочем, и на стадионе...

...Вот краткий список предстоящих событий:

1) Хор Тельцеровских мальчиков исполнит мой краткий хорал (50 сек.),

2) Затем появятся 180 баварских барабанщиков, которые исполнят мою 24-голосную репетитивную композицию (3 минуты)...

3) Следует двухминутный оркестровый отрывок, написанный мною — появляются два мальчика с трубными фанфарами, вступает хор...

4) Далее идет длинный трехминутный "баварский" раздел, где тысячи участников исполняют танец башмаков и подобные вещи; музыка, как ни странно, моя!

5) Засим выходят 180 "звонарей" и начинают вытворять всякие пакости с огромными колоколами на фоне моей оркестровой музыки,

6) Потом появляется немецкая хип-хоп-группа, пытаясь доказать, что Германия лидирует в этой области, и вероятнее всего, терпя фиаско. ЭТА МУЗЫКА НЕ МОЯ!

---

[6] Т.н."меблировочная музыка" Д.Мийо в данном случае не принимается нами в расчет, рассматриваясь как часть модернистского эксперимента по дистанцированию произведения и слушателя, направленного на ломку традиционного представления об акте исполнения музыки как об определенном ритуале и будучи явлением эпатажным по своей сути.

7) Затем выходят 120 барабанщиков со всевозможными барабанами, которые только встречаются во всех зонах ФИФА, и исполняют мою композицию трехминутной длительности,

8) Пеле и Клаудия Шиффер (!) вносят трофей на центральную сцену под струнный отрывок из моей пьесы "Adagio – An Answered Question",

9) Начинается длительное... шествие бывших чемпионов мира... на фоне моей музыки из "футбольной оратории" "Глубины космоса",

10) Все заканчивается финалом на мою музыку, после чего выходит... президент Германии...

11) Гренемайер, немецкая звезда, совершенно неизвестная всему остальному миру, исполняет гимн Кубка Мира, к которому я не имею никакого отношения...

12) ...Первые 2-3 минуты музыки, звучащей, пока участники покидают сцену, тоже мои (потом эстафету перенимает Фил Коллинз или что-нибудь столь же ужасающее)..."

Данное письмо – очередное потверждение тому, что подлинный контакт между композитором и широкой аудиторией по сути дела недостижим, к каким бы компромиссам ни прибегало современное искусство.

...Разумеется, не всякое упрощение музыкального языка можно рассматривать как признак постмодернистской культуры. Встречаются случаи, когда упрощение становится результатом элементарного невладения техникой композиции и превращается в спекуляцию; подобные случаи особо распространены в США, где, по большому счету, отсутствует преемственность в искусстве, и любая новация возникает ни как продолжение традиции и ни как ее нарушение, а как бы сама по себе, вне контекста. Другое дело, что только в рамках культуры постмодерна, когда к привычным критериям оценки художественного произведения добавляется еще и показатель продаваемости на рынке искусства, каждому явлению присваивается не только право на существование, но и конкурентоспособность, безотносительно качества выполнения и новизны языка. Поэтому необходимо уточнить, что под "постмодернистским творчеством" мы подразумеваем творчество, возникшее в результате *креативного преодоления* опыта авангарда. Симптоматичен уже сам термин "постмодерн" или "поставангард", указывающий не на по-

явление чего-то принципиально нового, а на замещение чем-то былой новизны.

Существует, однако, целый ряд ярко выраженных технических деталей, присущих исключительно современной музыке, нетипичных для авангарда, равно как и для музыки всех прошедших эпох.

В первую очередь, это полная свобода музыкального языка — но свобода не от техники композиции (подобные попытки были предприняты в эпоху авангарда), но от необходимости выбора определенной техники как для всего творчества данного автора, так и для каждого отдельного произведения. Речь идет не о полистилистике, являющейся, в конечном итоге, лишь одной из возможных техник композиции, а о сознательной установке на эклектизм. Примером комбинации техник в рамках одного произведения могут служить пострепетитивные композиции Луиса Андриссена или Кристофера Фокса, где в качестве исходных пэттернов часто выступают атональные конструкции, тогда как сама идея репетитивности в музыке базировалась на возврате к простейшим модальным построениям. При этом их произведения продолжают звучать целостно, хотя и созданы на основе сплава двух разнородных техник. В камерной опере швейцарского композитора Альфреда Циммерлина "Орфей" (2005) использован принцип древнегреческой трагедии, где сценическое действие перемежается "хорами". Причем музыка, написанная к событиям, происходящим на сцене, выдержана в постверберновском духе, тогда как "хоры" замещены фонограммами с записью оригинального рэпа на слова "Gott, wie sang er" — "Боже, как пел он". И вновь — целостность композиции, где оба пласта сочетаются, не отторгаясь друг от друга, а лишь создавая две различные плоскости, "точки зрения" в рамках одного произведения. А свободно-атональная пьеса "Dansing" для кларнета и фортепиано австрийца Иоганнеса Кретца построена на ритмах танцевальной латиноамериканской музыки. Для всех упомянутых случаев типично не только сочетание разнородных техник, но и совмещение в одном произведении принципов, заимствованных у различных этнических и прочих культур.

Часто обращает на себя внимание тенденция к выраженной ассоциативности музыкального языка современных композиторов, к соотнесению последнего с элементами, присущими музыкальному языку прошлых эпох. Характерен в этом смысле пример позднего творчества Пярта, которое, однако, невозможно считать собственно постмодернистским, ибо Пярт работает в строгих рамках созданной им самим системы композиции, тогда как постмодерн подразумевает именно свободу от системы. Однако ассоциативность гармонической вертикали, логически вписывающейся в его систему, неизменно относит нас к ренессансной гармонии, в частности, композиторов нидерландской школы. В этом смысле творчество Пярта можно классифицировать как "поставангардистское", проведя при этом тонкую грань между "постмодерном" и "поставангардом" в нашем понимании. Тогда как музыкальный поставангард — это совокупность явлений и технологических приемов, пришедших на смену средствам выразительности авангарда, постмодерн, являющийся существенной составляющей поставангарда, подразумевает некие определенные творческие принципы, лишь при наличии которых данное произведение или творчество данного композитора могут быть идентифицированы как "постмодернистские".

Среди подобных принципов — принцип окончательного раскрепощения музыкального языка, о котором говорилось выше. Это — глобальная предпосылка современного творчества. Среди менее общих технических деталей стоит выделить новое качество цитирования, рассмотренное нами на примерах из современной литературы. В музыкальном искусстве это цитирование имеет несколько иную направленность, и "ироническим" его можно назвать лишь с огромной натяжкой, да и то далеко не во всех случаях.

Как нам представляется, возникновение нового принципа цитирования в современной музыке обусловлено подсознательными качествами мышления виртуальной эпохи. Это цитирование без характерных коллажных "швов", присущих, допустим, полистилистике. Заимствованный материал как бы растворяется в общем контексте произведения, в ре-

зультате чего не представляется возможным различить грань между "своим" и "цитатным" текстом, сливающимися в одно целое. Подобное внедрение напоминает набор текста в компьютерной программе "Word", осуществляющийся иногда путем копирования части текста и ее последующей вставки в необходимое место. Копированный текст адаптируется к параметрам документа, в который он помещен, и сливается с ним. По этой аналогии мы, следуя за рядом ученых, предлагаем назвать данный принцип цитирования принципом copy/paste — копирования и вставки.

Вообще само понятие копии как абсолютного тождества подлиннику типично для философской мысли периода постмодерна. Так, крупнейший теоретик постмодернизма Жан Бодрийяр замечает: "Само определение реального таково: *то, что можно равноценно скопировать...*"[7]

Во избежание недоразумения следует уточнить, что под "цитированием" не всегда подразумевается прямое заимствование текста. "Процитирована" может быть и, предположим, отдельная гармония, не заимствованная у какого-нибудь конкретного автора, а лишь характерная для определенного периода развития музыкального искусства. Так, в музыке немецкого композитора Томаса Лархера на фоне "рваной" фактуры, присущей постсериальному письму, оазисами всплывают характерные позднеромантические минорные трезвучия с задержаниями, эллиптические последовательности септаккордов, не заимствованные откуда-либо конкретно, но выполняющие роль стилистических "ссылок". Точно так же лингвистические архаизмы в поэзии И.Бродского сосуществуют с разговорными неологизмами и даже "неформальной" лексикой. У того же Бродского иногда можно встретить странное расположение слов в предложениях, на поверку оказывающееся ничем иным, как "автопереводом" с английского языка, с сохранением синтаксических особенностей последнего. Так в лексике автора образуется "двойное дно", обусловленное проникновением особенностей одного языка в

[7] **J.Baudrillard.** Simulacres et simulation. Paris, 1981, p. 146-147.

другой (NB: проникновение в наши дни английской, а точнее, американской лексики во все языки мира — не однозначный, но неоспоримый факт)[8].

Порою цитирование может иметь место лишь на "эмоциональном" уровне, когда "цитируется" не конкретное звучание, а эмоция, его сопровождающая, иногда переданная путем нюансировки, артикуляции, интонирования, звукоизвлечения, а иногда и не выраженная вовсе, лишь подсознательно долженствующая сопровождать текст, являясь дополнением или комментарием к нему. Так, в упомянутых "Песнях без слов", а также в ряде других поздних сочинений Х.Холлигера романтическое понятие "Liedhaftigkeit" — "песенность", воссоздается на уровне звукоизвлечения и образности, но отнюдь не интонации. "Петь" у Холлигера может и один отдельно взятый звук, вне контекста, а в общем получается песня "ни о чем", то срывающаяся в хрип, то переходящая на тонкий свист, но неизменно эмоционально наполненная, как в лучших образцах инструментальной "вокализации" Шуберта, Шумана и Мендельсона. Или, к примеру, фортепианные "Траурные речи" Вольфганга Рима ("Zwiesprache", 1999), опосредованно, путем одних лишь тембральных намеков воссоздающие оркестровую фактуру и звуковую ауру медленных частей позднеромантических симфоний.

В качестве еще одного примера сошлемся на свои собственные сочинения "Un peu de musique pour S." (для фортепиано, 2000) и "Namu Amida Butsu" (для флейты и фортепиано, 2001). Исполнительские указания в этих пьесах наполнены ссылками на музыку композиторов прошедших эпох, однако нигде не подразумевают цитирования, заимствования текста, а лишь призваны проиллюстрировать искомое

---

[8] Недаром, к примеру, в "авангардистском" романе Энтони Берджесса "Заводной апельсин" ("Clockwork Orange"), постоянное внедрение русских слов в вязь текста несет совершенно иную функцию; русские слова, лишенные перевода, коллажно отторгаются от общего контекста, с одной стороны, абсурдизируя текст, а с другой - создавая подсознательное ощущение тревоги перед звучанием непонятных слов, использованных в рамках бесстрастной исповеди садиста.

качество звука на основе устоявшихся ассоциаций. Перечислим некоторые из них: "как пианизм Рахманинова: слишком сентиментально", "подобно трубам Лютославского", "воспоминание о Шопене сквозь японскую флейту", "постепенно уподобляясь Пуччини: "O dolci baci, o languide carezze" *(текст из арии Кавардосси)*" и т. д.

Еще одна общая особенность, на которой мы хотели бы остановить внимание — это воссоздание в новой музыке прототипа Вавилонской башни. В отличие от явно отрицательного "ветхозаветного" смысла, вкладываемого в это понятие, в новом искусстве оно воспринимается скорее с конструктивной точки зрения: как симбиоз культур и возможность их тесного контакта в рамках одного произведения. Корни этого явления можно усмотреть в американской культуре середины XX века, представляющей собой пример сосуществования культурных пластов, лишь частично подверженных ассимиляции. Однако если для модерна и авангарда использование разнохарактерных "ссылок" было чревато эклектизмом, то в рамках эстетики постмодерна оно превращается в чуть ли не обязательное условие творчества.

Зачатки этого явления проявились еще в творчестве К.Штокхаузена 1960-70-х годов. Достаточно вспомнить знаменитые "Гимны", а также не менее знаменитый "Stimmung", где сочетаются разноязычные тексты, символика, присущая разным культурам и т. п. Вспомним также более позднее, уже типично постмодернистское сочинение — оперную гепталогию "Свет", в одной из частей которой ("Dienstag aus Licht") изображается кругосветное путешествие архангела Михаила — Кельн, Нью-Йорк, остров Бали... И важно не то, как музыка комментирует каждое перемещение архангела, важен сам контекст, в котором это перемещение происходит — потенциальная открытость границ, стертые грани национального и интернационального. Если "дзэн-буддист" Ричард Бах в повести "Чайка Джонатан Ливингстон" уверял читателя в нелепости времени и пространства и возможности их упразднения (однако посредством тренировки духа, требующей большого сосредоточения), то сегодняшнему обывателю предоставлена возможность

неограниченного "перемещения" по виртуальному пространству. Скорость выполнения простой операции в поисковой системе "Google" составляет доли секунды. Интернет, мобильная связь, роуминг, спутниковое телевидение - все это успело "взломать" границы между народами, пусть еще частично "закрытые" формально. И это не могло не сказаться на качестве нового творчества.

Кстати, в современной армянской музыке носителем идеи "свободных границ" можно считать позднее творчество Левона Аствацатряна (1921-2002) – наиболее последовательного приверженца философских идей К.Штокхаузена. Его последние произведения: "Holographiques et boucles étranges" для фортепиано и фонограмм, "Европолис" для 5-ти исполнителей на двух роялях – демонстрируют создание в музыке "Вавилонской башни" из собранной воедино "музыкальной информации" о разных народах и стилях.

Еще одной характерной особенностью музыкального постмодерна является вербализация музыки, ее насыщение словесным текстом, принимающим на себя функции одновременно эмоционального рычага, отстраненного комментария и порою даже музыкального материала. Так, в сочинении Ханса Тучку, профессора электронной музыки Гарвардского университета, "Es wird später" (компьютерная музыка) в качестве исходного композиционного материала использованы три строки из одноименного стихотворения немецкого поэта Карла Любомирски:

"Es wird später
Die Vögel fliegen nach Süden
Wieder ohne mich..."[9]

Вся музыка создается путем компьютерной обработки фонограммы с записью этого текста. По ходу композиции текст подвергается всевозможным модификациям, но продолжает оставаться единственным материалом сочинения, как бы его "исходной серией". В то же время

[9] "То будет позже
Птицы улетают на юг
Снова без меня..." (нем.)

семантика текста, повествующего об одиночестве, обуславливает все модификации последнего, включая и те, что полностью разрушают его фонетику. Получается, что, даже не выражая какую бы то ни было эмоцию музыкальными средствами, музыка все равно наполняется чувством беспредельного одиночества, будучи созданной из вербального материала, косвенно указывающего на это чувство.

Музыкальный язык французского композитора Жоржа Апергиса, напротив, построен на фонемах человеческой речи, воспринимаемых как таковые, вне конкретной семантики. На их основе созданы его "мелодрамы", возрождающие традицию мелодекламации в несколько ином ключе — в отрыве от смысла, выражаемого созвучиями речи, в поиске музыки, скрытой в них самих. "Жорж Апергис сравнивает фонемы с морскими ракушками... Фонемы, утверждает он, содержат в себе музыку и не нуждаются в "музыкализации". Вы держите ракушку в руках, и она издает звук; но в отличие от морских раковин, в чьих завитках, кажется, слышен шум моря, внутри каждой фонемы... не только заключено богатство звука, но и внедрена вся структура природных языков. Это то, что Лакан называет *lalangue* [метаязык? над-язык?— *прим. авт.*]. Каждая фонема имеет... подобие смысла"[10].

Наконец, именно в нашу эпоху зародилась тенденция "виртуализации" музыки, соотнесения "человеческого" фактора творчества с "объективным" - компьютерным. Нашумевшая в 1980-е годы техника сочинения музыки при помощи компьютерной программы, позволяющей машине "реагировать" на каждое событие музыки во время ее исполнения и таким образом "достраивать" сочинение, не подразумевала особой "постмодернистской" стилистической направленности музыкального материала. Однако добавление новой, "виртуальной" плоскости к единственной, существовавшей тысячелетиями "реальной" постепенно пришло в соответствие с эстетической установкой постмодерна. Техника оказалась не только созвучной эстетике, но и абсорбированной ею. И если в 1960-е годы идея электроакустической музыки базировалась на

[10] **F.Regnault.** Aperghis litteral// "Accents", janvier-mars 2004, p. 17-19.

подчеркивании контраста между "живым" и "неживым" (к примеру, "Пустыни" Э.Вареза), то уже в начале 80-х в музыке появляется тематика диалога между человеком и машиной, причем, диалога на равных правах. Так, в одной из частей огромного музыкально-театрального цикла французского композитора Винко Глобокара "Laboratorium", озаглавленной "Человек и машина", само название красноречиво говорит за себя. Человеку, наподобие компьютера, предписано выполнять случайные операции с исходной звуковой формулой по указанным принципам (формирование аккордов, фактурные детали и т. д.). Машине же, наподобие человека, предоставляется во время исполнения "корректировать" сконструированные исполнителем модели, опять-таки на основе четко оговоренной программы. Таким образом, возникает на первый взгляд абсурдная интеракция между двумя "исполнителями". Однако она открывает путь к дальнейшим опытам в области сопоставления реального и виртуального в современной музыке.

Момент абсурда подчеркивается здесь еще и тем, что для всех 55-ти частей цикла наличествуют определенные исходные звуковысотные и ритмические формулы, претендующие на роль организующего элемента, "системы"; в то же самое время сам композитор постоянно указывает на то, что пользоваться столь тщательно и с большой изобретательностью подобранными им формулами совершенно не обязательно; вместо них, в принципе, может быть использовано все, что угодно, пусть даже самые экстрамузыкальные артефакты. Подобное "формообразование" можно считать типично постмодернистским. В то время как авангард в упоении перед открывшейся свободой настаивает на необходимости делать "все, что угодно", действовать по наитию, трактовать форму как совершенную случайность, постмодерн выстраивает конструкцию, где существует определенная, пусть даже подлежащая вольной трактовке композиционная система, но эта же система выступает в роли одной из возможных версий, тогда как окончательное исполнение произведения может оказаться непредсказуемым для самого автора. Форма, которая одновременно как бы и существует и нет, где

наличествует гибкий "виртуальный" каркас, которому предстоит быть заполненным *данным* материалом или *любым* другим, напоминает о цифровых технологиях. Существует фотоаппарат и цифровая версия фотографии, но нет фотопленки, несущей фотографию раз и навсегда; одно нажатие кнопки — и цифровая информация одного образа мгновенно исчезнет и ее место займет другая, и так без конца.

В подобном принципе формообразования слышится голос эпохи. Тогда как авангард своим "все, что угодно" сметал преграды, будучи исполнен энергии и силы, постмодерн и его "*это* — или все, что угодно" резко убавляет тонус борьбы. Для авангарда важно разрушение устоявшегося, для постмодерна уже ничего не важно.

То же самое происходит и в неакадемических жанрах. На ностальгическое битловское "Take a sad song and make it better" современная немецкая рок-группа "Rammstein" дает компьютерно обработанный однозначный ответ: "Ich hab' keine Lust" — "Мне неохота". Как отмечает А.Костина, "принципиальное различие между поколением 1960-х, идеей которого был "Великий отказ" от ценностей актуальной культуры, и поколением 2000-х, которое... проявляет тотальный конформизм, позволяет говорить о существенных трансформациях... культуры в целом"[11].

Перечисленные нами особенности мышления, присущие музыкальному постмодерну, не исчерпывают суть явления. Несмотря на то, что отмеченные тенденции чрезвычайно разнообразны и не могут быть применимы к произведениям одной и той же стилистической направленности, уточним, что постмодерн в искусстве следует понимать не как определенный стиль, а скорее как эпоху, диктующую свои приоритеты, в то время как каждый отдельный художник находит для них совершенно разные претворения.

---

[11] **А.Костина**, указ. соч., с. 35.

Арсен АМБАРЦУМОВ

КИНОЯЗЫК СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

Каждый зритель, посмотрев фильм, волен давать ему оценку, пусть даже на том интеллектуальном уровне, которым он обладает. Оценка зрителя является своеобразным отношением к структуре фильма, к композиционной целостности всего произведения.

Это отношение — следствие некого влияния на глубинные процессы человеческого сознания, оказываемого кинематографом.

Не секрет, что искусство, и кино в частности, своим произведением создает настроение, в этом одна из форм психологического воздействия фильма, его своеобразной энергетики.

Естественно, существует мнение и другой стороны — киноведческой научной, где киновед, разбирая фильм, должен представить публике его анализ. Все эти подходы к произведению искусства базируются на нашем восприятии как фильма, так и его создателей — оператора, режиссера и т.д.

В истории нашего кинематографа существует немало интересных режиссеров, фильмы которых зритель любит и помнит, но остается различным отношение к личностям режиссеров - одних зритель вспоминает с трудом, к другим же имеет повышенный интерес до сих пор.

То, что С.Параджанов заслужил репутацию классика армянского и мирового кино, очевидно. Но следует подчеркнуть двоякое отношение к режиссеру и его искусству. Во-первых, следует отметить, что со временем имя режиссера стало символом: существует Музей С.Параджанова в Ереване, вручаются призы Параджанова, и вообще, говорить о Параджанове сейчас, в различных кругах, является признаком хорошего тона.

Более того, если раньше режиссер для многих был просто-напросто отрицательным персонажем, то сейчас Параджанов невольно превратился в идола. Ну, а что же все-таки искусство режиссера?

Знает ли зритель его фильмы? Тот зритель, что любит беседовать о Параджанове, смотрит ли он фильмы Мастера до конца, имеет ли он свое, пусть даже любительское отношение к искусству режиссера? Может ли он похвастаться разбором, пусть даже на любительском уровне, того или иного фильма так же плодотворно, как и разговорами с бокалом шампанского или без на тему "Параджанов"?

Искусство Параджанова многомерно, оно заслуживает более внимательного и чуткого отношения как со стороны зрителя, так и со стороны киноведов. И для того, чтобы выявить специфику параджановского искусства, нужно прежде всего отметить специфику киноязыка С.Параджанова, так сказать, подчеркнуть его особенность.

Если говорить о кино вообще и кино С.Параджанова в частности, следует отметить, что мы не пытаемся применять к произведению искусства непонятные и необоснованные требования, если это произведение внутри себя причинно обоснованно, а довольствуемся той атмосферой, которая была создана и существует в истории и теории кино.

Искусство кино, насчитывающее более чем столетнюю историю, фильмами Великих Мастеров выработало специфику кино как вида искусства, неотъемлемой частью которого является движение. На основе этого сформировались выразительные средства экрана, язык кино, с помощью которого автор выражает художественную идею произведения, его смысл.

В книге Е.Дзигана "О режиссерском сценарии" читаем: "...Фильм создается путем фотографической фиксации всего происходящего перед объективом киноаппарата"[1]. Эта "фотографическая фиксация" поддается своеобразному отбору, заложенному уже в конструкции сценария, создавая тем самым основу для использования материала режиссером. Сценарий как литературная основа фильма намечает также сюжетное развитие будущей картины, которое предопределяет определенную логическую конструкцию, где автор сценария и режиссер

[1] **Е.Дзиган**. О режиссерском сценарии. М., Искусство, 1961, с. 46.

ориентируются, так сказать, в традиционном выборе средств. В такой конструкции произведения среда, пространство фильма является гармоничным целым композиции, действие, образы главных героев предстают в развитии, составляя основу для развития идей будущего фильма.

Наше такое отношение к сценарию не является случайным. Если обратиться к сценариям Параджанова, то многие из них сценариями назвать трудно, больше — это свободные ассоциации, размышления режиссера, которые преподносятся в очень поэтической интерпретации.

А все же, говоря о кино Параджанова, какое наше первое впечатление от его просмотра? Наверное, следует начать с того, что это живописный кинематограф, где кадры предстают, как картины, где актер сливается с общим пространством кадра. Отсутствует действие, движение (по крайней мере, в его кинематографическом понимании), что следует сказать и о сюжетном развитии. Но тут может возникнуть вопрос - если сюжетное развитие фильма отсутствует и не является связывающим звеном кинопроизведения, то как режиссер оперирует реальным пространством, окружающей реальностью для создания реальности кинематографической?

Каковы пути создания художественного образа в фильме? Или кино Параджанова — это просто-напросто красиво смонтированные кадры: натюрморты, пейзажи и т.д?

Говоря о пространстве фильма, отметим, что это не только поля, леса и долины, оно может представать в своеобразном видении режиссера, оператора, но в сфере его гармоничного развития с сюжетом среда фильма остается узнаваемой. Отсутствие или же слабое развитие сюжета, как, например, в фильме С.Параджанова, предполагают и своеобразное использование пространства. Пространство в кино Параджанова замкнуто, это — ограниченное пространство.

Наши примеры мы будем приводить из фильмов Параджанова "Тени забытых предков" (1964), "Киевские фрески" (1965), "Акоп Овнатанян" (1967) и "Цвет граната/Саят-Нова" (1968).

Но прежде чем мы перейдем к фильму "Тени забытых предков", снятому режиссером к 100-летию М.Коцюбинского, обратимся к самой повести.

В произведении Коцюбинского пространство, в котором происходит действие, широко и всеобъемлюще, образ же Ивана, наряду с действием и сюжетом, дан в развитии. Вот как вначале автор повествует о своем герое: "Едва заметный в лесной зелени, собирал цветы и украшал ими свою кресаню (соломенную шляпу), а утомившись, ложился где-нибудь под сеном, которое сохло на острове, и пели ему, убаюкивая, и пробуждали его своим звоном горные потоки"[1].

Следует отметить, что вражда Гутенюков и Палийчуков показана в повести Коцюбинского в общем сюжетном контексте, без того наращивания тревоги и той атмосферы, которую мы видим в фильме.

Так же показана и смерть Марички. "Напрасно Иван спешил с пастбища: он не застал Марички в живых. Накануне его возвращения, переходя через Черемош, она утонула... Маричку несла река, люди смотрели, как вертят ее габы, слышали крики и мольбы и не могли спасти"[2].

А вот, например, как показан конфликт между Юрой и Иваном: "Ну что ж, Иван обмыл свои раны, окрасив Черемош кровью, да и пошел к овцам. У них нашел он отдых и утешенье"[3].

Смерть же Ивана в произведении Коцюбинского показана через диалог Марички и долго идущего за ней Ивана.

Естественно, наше обращение к повести строится через сопоставление его с фильмом, где смерть является тем, к чему стремится Иван, ибо только так он может встретиться с любимой. Эта атмосфера создана Параджановым уже в начале фильма.

Начальная сцена, которая предстает как пролог будущего филь-

---

[1] **М.Коцюбинский.** "Фата-моргана". Рассказы. Новеллы. Повести, М., Правда, 1987, с. 562.

[2] Там же, с. 590.

[3] Там же, с. 603.

ма, полна трагизма, где неумолимый рок нависает над братом, а в дальнейшем — над всей семьей Ивана. Ее содержание такое: Иван несет еды брату, который в лесу рубит деревья, брат же, спасая Ивана от падающего дерева, сам погибает. Если брать содержание сцены и фактуру, где она происходит, то следует отметить, что это дает основание для построения более открытой композиции, где пространство экрана будет занимать свое место. У С.Параджанова и оператора Ю.Ильенко мы видим противоположное решение.

Первое, что следует отметить, это короткий временной отрезок сцены (она длится чуть более одной минуты), которая в то же время наполнена напряжением и трагизмом. Уже с первого кадра мы видим крупным планом лицо мальчика, бегущего к брату, камера отъезжает от Ивана, но тот своим движением снова достигает среднего, а потом и крупного плана, этот план монтируется с крупным планом брата, который своим первым появлением предостерегает Ивана, а также дерева, под которым тот погибает. Само пространство в фильме предстает замкнутым. Именно этим художественным приемом режиссер достигает напряжения, определяя смысл данной сцены, создавая предпосылку для развития идеи своего фильма. Этот художественный прием режиссер Параджанов и оператор Ильенко используют и в сцене смерти Марички (Л.Кадочникова), а также в сцене смерти Ивана (И.Миколайчук).

Здесь композиция эпизода строится из нескольких взаимодействующих компонентов. Мы видим крупные планы Ивана, Марички, звезду, сияющую на ночном небе, и пастухов. Все они существуют в разных пространственных измерениях, не взаимодействуя друг с другом, объединены образы монтажно, а также общей темой — поиском пропавшей овцы. Выразительные средства, используемые режиссером и оператором, идентичны в показе Ивана и Марички. Постепенно, показывая образы возлюбленных, режиссер переходит к крупному плану Марички, которая в поисках овцы то удаляется, то приближается к рамке кадра. Музыкальное сопровождение и звуки дополняют атмосферу напряжения в данной сцене. Режиссер и оператор сочетают

как межкадровое, так и внутрикадровое построение, переходя к общему плану героини, когда та находит овцу. Но этот план, где показана Маричка с овцой, дает плоскостное изображение, далее после нескольких кадров, в которых пространство так или иначе ощущается (а эти кадры символизируют смерть героини), мы видим поразительно красивый портрет погибающей Марички.

Этот же метод присутствует и в сцене смерти Ивана. Мы снова видим портреты действующих лиц, когда Иван погибает от касания любимой.

Так как сюжет в фильме прослеживается пунктирно и не предполагает развития образа как в пространстве, так и во времени, режиссер, в частности, в сценах вражды Гутенюков и Палийчуков, смерти отца Ивана и др., строит более динамическую мизансцену, создавая планами и ракурсом такую композицию кадра, где само действие предстает как бы глазами самих героев, передавая их внутреннее состояние.

Все это создает определенную предпосылку для восприятия этого поистине красивого поэтического произведения.

После "Теней" режиссер решает снять "Киевские фрески", а потом, после закрытия фильма, приезжает в Ереван, где снимает документальную ленту "Акоп Овнатанян".

Сам Параджанов, говоря о фильме "Тени забытых предков", отмечал следующее: ""Тени забытых предков" стали для меня миром, который необходимо оставить. Что-то я захвачу с собой, но большее наверное покину..."[1].

Этим "бóльшим", которое режиссер решил "покинуть", стало движение динамической камеры. Из того, что режиссер снял в "Киевских фресках" и "Акопе Овнатаняне", следует, что это другой этап параджановского искусства, определяющий переход от динамики к статике кадра. В предисловии к сценарию "Киевские фрески" читаем: "Киевские фрески" — первая попытка Параджанова создать свой кинема-

[1] **С.Параджанов.** Вечное движение// Искусство кино, 1966, № 1, с. 66.

тограф, ...фильм — внутренний монолог художника, Творца, дабы воплотить средствами кинопоэзии и киноживописи его внутренний мир, воссоздать особую логику метафорического мышления, фольклорно-мифологического сознания, где правит бал магия образа, а не бытовая достоверность"[1].

Естественно, в "Киевских фресках" и в "Акопе Овнатаняне" меняется метод использования выразительных средств, перед нами предстают статичные кадры, где именно межкадровым монтажом Параджанов пытается передать "внутреннее состояние", настроение в своих фильмах.

Но все же как в построении кадра, так и в создании общей атмосферы фильма "Цвет граната" кажется произведением более оригинальным. Он выигрывает и тем, что режиссер повествует о средневековом поэте, беря за основу трагическую любовь Саят-Новы к Анне.

В "Цвете граната" Параджанов практически полностью отходит от внутрикадрового монтажа, переходя к межкадровому. Более того, если в "Тенях" кадры-символы были следствием определенного сюжетного повествования, как, например, "Красные кони" в сцене смерти отца Ивана, то в "Цвете" символы возникают уже изначально. Весь пролог фильма состоит из таких символов. Но эти кадры не являются самоцелью, режиссер их объединяет ракурсом и закадровым текстом.

Диалоги, которые присутствуют в фильме, не несут смысловой нагрузки, действие поддерживается изобразительными средствами, тональностью, светом, цветовым решением. Фильм подразделен на главы: "Детство поэта", "Юность поэта", "Поэт при дворе царя" и т.д.

Главы, где присутствуют поэт и его возлюбленная, которых играет актриса С.Чиаурели, предстают "как одна-единая картина", разделенная монтажно на куски. Представляя кадры, законченные композиционно, режиссер тем самым делает их монтажное сопоставление необходимостью, исходя из идей данного эпизода и изобразительной компо-

---

[1] **Е.Левин.** Предисловие к сценарию С.Параджанова "Киевские фрески"//. Искусство кино, 1990, № 12, с. 42.

зиции.

Следует отметить также, что режиссер и оператор С.Шахбазян часто используют в фильме глубинную мизансцену с подвижным вторым планом: это может быть книга с перелистывающимися страницами или вращающийся ангел и т.д.

Вот как такое построение кадра Параджанов использует в четвертой главе "Поэт уходит в монастырь". Режиссер и оператор показывают нам это одним кадром, представляя сцену ухода в монастырь в глубине. Само же содержание эпизода строится, по большому счету, средними и крупными планами.

Более того, первое, что мы воспринимаем при просмотре данного кадра — это графически выделенный монастырь, показанный в свете, что создает контраст с той частью кадра, которая показана черным цветом. Такое построение кадра создает определенное настроение, ведь только потом мы обращаем внимание на движущиеся фигуры в глубине кадра, интуитивно воспринимая смысл увиденного. Последующее развитие данной главы режиссер строит ассоциативным путем, беря за основу впечатление и настроение, которые создаются у зрителя после просмотра первого кадра.

Перед нами не просто монахи, перед нами быт монахов, и не случайно эта глава имеет, так сказать, свои подглавы — "Матах - жертвоприношение" и "Смерть Католикоса".

Такое построение эпизода придает ему определенную последовательность, представляя эпизод гармоничным целым как в себе, так и в содержании фильма.

Это всего лишь некоторые примеры приемов, с помощью которых режиссер достигает выразительности и цельности своего произведения.

Начиная эту статью, мы не случайно обратились к зрительскому впечатлению от просмотра фильма. Каждый из нас — тех, кто пишет о кино, не в последнюю очередь является и зрителем. Мнение зрителя

есть определенный (пусть, может быть, для многих не самый главный) критерий в оценке фильма.

Мы не знаем, насколько сегодняшний зритель любит и знает кино Параджанова, но общее впечатление таково, что говорить о Параджанове стало престижно. Мода на Параджанова поражает своим масштабом.

Например, есть приз имени Параджанова, который вручается на одном из наших фестивалей, но нет, скажем, приза имени Г.Маляна, снявшего, как известно, гораздо больше истинно армянских фильмов. Может, это оттого, что мы живем в переходный период, когда стремление все время заявлять о себе, таким образом, становится нормой.

Еще раз подчеркнем великолепие параджановского искусства — искусства причинно-последовательного, содержательного, может быть, даже несравненного. Но Параджанов стоит обособленно в истории армянского кино, и не секрет, что рядовой зритель вряд ли вытерпит или же с удовольствием досмотрит тот же "Цвет граната" до конца.

Можем ли мы сказать, что кино Параджанова, в частности "Цвет граната", это экспериментальное искусство? Мне думается, что да. Эксперимент бывает не только студенческим, он бывает также и таким, каков он у Параджанова, когда режиссер отходит от привычного метода использования выразительных средств и создает другое, новое, экспериментальное кино. Кино, где присутствует статика кадра, где действие отсутствует, где атмосфера снятого фильма не является обычной, узнаваемой. Мы не будем здесь приводить слова З.Кракауэра о том, что фильмы должны отражать физическую реальность. Кино Параджанова — цельное, содержательное, художественное произведение, по-своему использующее выразительные средства экрана, и в этом его неповторимая экспериментальность и новизна.

Явится ли кто-то, кто продолжит или по-новому раскроет стиль и метод повествования Параджанова, покажет время.

Гаянэ БАШИНДЖАГЯН

КОЛДОВСТВО ЛУННЫХ НОЧЕЙ

К 150-летию со дня рождения Г.З.Башинджагяна
(Заметки внучки)

В далеком детстве, в Тбилиси, я часто бывала в гостях у сестры моего отца — младшей дочери художника Геворка Башинджагяна Гаянэ. Мы с тетей Гаянэ были тезки: нас обеих нарекли этим именем в честь матери художника — моей прабабушки Гаянэ.

Тетя Гаянэ с мужем и двумя детьми жила в Сололаках на Лермонтовской улице, в десяти минутах ходьбы от родителей моей матери, живших на улице Махарадзе 12. Я навещала тетю Гаянэ самостоятельно. Переступив порог ее квартиры, где на всех стенах висели картины, я словно попадала в мир волшебной сказки, которую, должно быть, сотворил некий мастер с волшебной кистью в руке. От взрослых, конечно, я знала, что эти картины нарисовал мой дед — художник, а сказка эта зовется Кавказом. Ну и что с того? Сказка и реальность в моем сознании мирно уживались.

Особенно мне запомнилось большое полотно, на котором было изображено глубокое мрачное ущелье с нависшей над ним могучей скалой. За завесой серебристой дымки тумана словно невзначай объявился бредущий в ночи одинокий путник. Покров таинственности окутывает все вокруг. Картина вызывала драматичное ощущение загадочности. Уже позднее я узнала, что эта удивительная картина называется "Дарьяльское ущелье ночью" и, что еще более удивительно, она написана художником в 1899 году в его мастерской на бульваре Монпарнас, в Париже, где он в то время жил со своей семьей.

Геворк Башинджагян родился 16 сентября 1857 года в небольшом уездном городке Сигнахи Тифлисской губернии в семье мелкого коммерсанта. В этом исключительно живописном уголке Кахетии (Восточная Грузия) прошли его детские и юношеские годы. Щедрость юж-

ных красок навсегда запечатлелась в романтичной душе будущего художника. Талант его проявился рано, еще в детстве. Но после смерти отца многодетная семья жила в нужде. Четырнадцатилетний Геворк, старший из четырех братьев, чтобы помочь матери, писал затейливые вывески для местных лавочников, получая за каждую по 20 копеек.

Геворк бедствовал, но учился. Благодаря содействию и поддержке друзей в 1876 году его приняли в Тифлисскую школу рисования при Кавказском обществе поощрения изящных искусств, где он бесплатно проучился два года.

В 1878 году Башинджагян едет в Петербург. Незаурядный талант позволил юноше успешно сдать вступительные экзамены и в 1879 году поступить в Петербургскую академию художеств. Он учится в пейзажном классе, руководимом академиком Михаилом Константиновичем Клодтом.

В Петербурге Башинджагян близко познакомился с творчеством выдающихся пейзажистов передовой русской реалистической школы живописи XIX века и, примкнув к ней, остался ее приверженцем, последователем и представителем на Кавказе до конца своей жизни.

Там же, в Петербурге, Башинджагян посещает мастерскую великого мариниста Ованнеса Айвазовского. Это были неоценимые уроки. Молодой художник умело воспринял метод работы мэтра, основанный на блестяще развитой художественной памяти. Метод работы "по памяти" чрезвычайно пригодился ему в дальнейшем, в частности при создании ночных пейзажей.

В ночных пейзажах Башинджагяна, особенно на начальном этапе, заметно ощущается влияние искусства одного из передвижников — Архипа Ивановича Куинджи, этого "чародея света", как его тогда называли, известного своими пейзажами, изображающими южные ночи. С Айвазовским и Куинджи Башинджагяна роднили ярко выраженная романтическая настроенность, романтическое восприятие природы. Похоже, в наши дни уже утрачено искусство ночного пейзажа. Но для художников XIX века, учителей Башинджагяна — М.К.Клодта,

О.К.Айвазовского, А.И.Куинджи — ночной мир был средоточием многих тайн мироздания.

В стенах Петербургской академии художеств и под воздействием творческих принципов художников-передвижников окончательно сформировался мастер кисти, который годы спустя войдет в историю искусства как основоположник армянского реалистического пейзажа.

А пока, удостоившись серебряной медали за свою дипломную работу "Березовая роща", выпускник пейзажного класса академии Геворк Башинджагян в 1883 году возвращается на родину, в Закавказье. Начинается жизнь, полная самоотверженного, подвижнического труда и радости созидания и самоутверждения.

Неутомимый труженик, Башинджагян исходил свой родной край вдоль и поперек в поисках наиболее примечательных, интересных мест. Его жизнь — это долгое путешествие наедине с природой. Во время своих многолетних странствий по Кавказу художник изучает, исследует различные явления и тайны природы. Долгие месяцы проводит он вне дома, в пути, терпит неудобства и лишения. Случается, ночует в лесу, мокнет под дождем, греется у костра, плутает по нехоженым тропам. С перекинутым через плечо этюдником, маленьким складным мольбертом, со стульчиком в руке шагает Геворк Башинджагян по просторам Закавказья, вдохновенно и влюбленно всматривается в природу, чутко подмечая и занося в альбом свои наблюдения и впечатления для будущей картины. Исполненные на лоне природы эскизы и этюды позже, в мастерской художника, превращаются в монументальные пейзажные полотна.

Пешком или на тряской сельской тележке, часто верхом, Башинджагян проделывает огромный путь, чтобы в определенное время оказаться на нужном месте и не упустить интересующее его явление природы. Так, по его собственному признанию, самый любимый им момент среди чудес природы — это восход луны. Спеша на встречу с восходящей луной, он нередко проникает в самые глухие, труднодоступные уголки Кавказа, куда не ступала нога человека. Например, в теснину

мрачного Дарьяльского ущелья, в котором грозно клокочет Терек.

А вот художник идет искать встречи с красавицей-луной на скалистом берегу озера Севан. Он стоит на прибрежной возвышенности и с нетерпением ждет появления ночного светила. Еще одно мгновение — и волшебница-луна взошла! А что же художник? У художника — острая наблюдательность, феноменальная восприимчивость, уникальная зрительная память. Он пристально вглядывается в сияющий лик луны и в сумрак ночи. Вглядывается и запоминает. Композиционная картина создавалась уже в мастерской. Блестяще развитая художественная память и яркое творческое воображение давали художнику возможность воспроизвести на холсте заворожившую его лунную ночь, передать ее цельный образ.

Это был титанический труд, который позже Башинджагян описал в своих "Путевых заметках" ("Из жизни художника. Воспоминания", 1903 г.).

Башинджагян любил и изображал природу во всем ее многообразии. Но больше всего по душе ему были лунные ночи, в передаче которых он достиг вершин мастерства. Лунные ночи занимают в творчестве художника особое место. Башинджагяна называли "певцом лунных ночей". Пожалуй, ночные пейзажи принадлежат к лучшим произведениям художника. Его лунные ночи восхитительны.

Ночные пейзажи Башинджагяна правдивы и в то же время романтичны. Ночной пейзаж позволял художнику естественно сплавить принцип "верности натуре" с возможностью поэтического "отлета" от нее. С замечательным мастерством Башинджагян писал лунные ночи, полные таинственной неги. Сквозь его ночные пейзажи словно только что прошли сказочные герои. Эти картины пронизаны неким таинственным и романтическим духом. Своей волшебной кистью Башинджагян раскрывает таинство природы, ее неповторимый образ. Он достигает виртуозного мастерства в передаче нюансов ночного неба, лунного сияния на черном бархате небосвода. Здесь у художника цветовая гамма становится глубже и темнее. Загадочная глубина ночного

неба, провальная чернота горизонта созвучны эмоциональному, душевному состоянию человека.

В лунных ночах зрителя захватывает не только романтическая приподнятость, но и удивительная умиротворяющая тишина. Башинджагяна называли "поэтом тишины и покоя" не случайно: лунные ночи привлекали его внимание моментами безмятежности, умиротворенности. В его картинах, изображающих затихшую южную ночь, царит атмосфера тишины и покоя. В тифлисской прессе за 1907 год Башинджагяна назвали "талантливым художником-романтиком, с большим чувством воспевающим таинственную тишину лунных ночей".

Вдохновенные строки своих стихов под впечатлением ночных пейзажей Башинджагяна посвящают художнику поэты Ованнес Туманян и Александр Цатурян. Ованнес Туманян в стихотворении "Перед картиной художника Г.Башинджагяна "Дзорагет ночью"" (1890) говорит о заражающем поэтическом мастерстве художника в изображении ночных пейзажей. Александр Цатурян в стихотворении "Картина" (1888), очарованный лунной ночью на картине художника, отмечает, что лунная ночь исполнена молчаливого покоя, здесь царят мир и тишина.

Надо сказать, что ночные пейзажи составляют одну из самых трудных задач пейзажной живописи. В этой области с особой силой раскрывается творческий дар художника. В ночных лунных пейзажах Башинджагяна с их таинственным и романтическим духом наиболее ярко проявились утонченный вкус и поэтичность души художника.

Своеобразие Башинджагяна-художника проявилось в том, что излюбленный мотив своего творчества — ночной пейзаж - он пишет и наполняет разнообразными переживаниями — больше всего на холстах, передающих пленительное очарование лунной ночи в различных уголках Кавказского края — его родины. Башинджагян с глубоким проникновением и любовью запечатлел на своих полотнах величавую красоту и безмолвную водную гладь озера Севан, блестящие от лунного света воды Куры, живописные берега Черного и Каспийского морей. В его

ночных пейзажах отражена игра серебристых лучей на поверхности моря, озера или реки. С поразительным мастерством он изображает эффекты отражения лунного света в воде, серебристое трепетное мерцание на поверхности воды.

Особенно впечатляют ночные виды Севана. В ослепительной сюите пейзажей, посвященных прекрасному горному озеру, серия ночных пейзажей занимает особое место. Присущее Башинджагяну эмоциональное проникновение в природу обнаруживается с особой полнотой в работах, изображающих серебрящийся лунными ночами Севан, который получил свою вторую жизнь на холстах Башинджагяна. Лунный Севан — спокойное, величественное озеро — своего рода визитная карточка художника.

Уже в своей ранней работе "Севанское озеро лунной ночью" (1883) Башинджагян передает пленительную красоту лунной ночи на Севане. В картине изображен освещенный луной Цамакаберд. Вдали на волнах виднеется рыбачья лодка; на берегу — крестьянские хижины с кизяками на крышах; на земле вокруг костра сидят рыбаки. Нежная цветовая гамма ночного неба, водной глади и скалистого берега придает картине неотразимое очарование.

Образная выразительность ночных Севанов строится на контрастных сопоставлениях глухого сумрака ночи и света луны, бледно-желтыми бликами играющего на поверхности воды. Эффект освещения в пейзаже "Озеро Севан и остров ночью" (1894), создаваемый контрастом бурно клубящихся, пронизанных лунным светом облаков и темнотой озера, обостряет напряженно-романтическое звучание образа.

В масштабном полотне "Отражение" (1907) Башинджагян открывает нам Севан сумрачный, погруженный в зеленоватую стихию лунного света. Далекое небо опрокинуто в зеркало водной глади, и они отражаются одно в другом — грань между ними стирается. Неуловимая игра лунных бликов в воде создает иллюзию глубины пространства.

В монументальном полотне "Озеро Севан в лунную ночь" (1914) художник достигает почти сферического эффекта при изображении

пространства озера и небесного свода. Серебристые лучи притаившейся за облаками луны озаряют матовым светом мерцающую гладь озера. Вдали, у самого горизонта, виднеется лодка. Нежная цветовая гамма лунной ночи и мерцание воды окутывают все кругом какой-то таинственностью.

Свою вторую жизнь на холстах Башинджагяна получила и река Кура. Ночные виды Куры — другая полюбившаяся художнику тема. В журнале "Тараз" за 1891 год знаменитый писатель Александр Ширванзаде описывает картину "Лунная ночь на реке Куре", показанную на выставке в Тифлисе в том же году. "Лунная ночь; круглый диск луны с небосвода изливает свой молочный свет на окружающее; отблески его золотом и серебром отражаются в реке, извивающейся точно змейка и разбрасывающей во все стороны алмазные брызги; синий небосвод замыкается слева горами, а посередине — луга, теряющиеся в беспредельном пространстве".

Свое выразительное описание Ширванзаде заключает словами: "Наделенный душой поэта и артиста, Башинджагян смог воспринять чудеса природы, скрытые от грубых душ".

Прелесть южной ночи с большим чувством отображена в поэтической картине "Ночь в Ортачалах" (1899). По небу плывут молочные хлопья облаков. По отливающей серебром реке Куре скользят лодки. Вдоль берегов реки вырисовываются темные силуэты деревьев в Ортачальских садах. Здесь господствует мирная и таинственная атмосфера.

Незабываемое впечатление оставляет монументальное полотно "Кура лунной ночью" (1916). Серебристые лучи луны, проглядывая сквозь легкие облака, играют на поверхности воды. Богатая цветовая гамма ночного пейзажа отличается тонким колоритом. Все живет в этой картине.

С тем же высоким мастерством написаны морские пейзажи. Картину "Ночь на Черном море" (1892) тифлисская пресса назвала чудесной. В картине "Штиль на море" (1901) автор передает отражение в

беспредельной морской глади высокого неба и облаков, освещаемых полной луной. Дивный морской пейзаж предстает взору зрителя на полотне "Батуми в лунную ночь". На горизонте берег моря опоясан горным массивом. Луны не видно — она спряталась за облаками. Сизо-сиреневые краски ночного неба плавно переходят одна в другую. Море дышит безмятежностью и покоем. Переливается золотом треугольник лунной дорожки. На морской глади вдали виднеются парусники. Парус лодки, скользящей на переднем плане, отливает голубоватым светом.

Завораживает картина "Остров Св. Лазаря ночью" (1892). У берегов острова Св.Лазаря в Венеции по трепетной лунной дорожке проплывает гондольер. Неожиданная полоса света, исходящего от луны, создает контраст с мрачной темнотой морской стихии и глухим сумраком ночного неба. Башинджагян посетил это заповедное для армянской культуры место во время своей творческой поездки в Италию в 1884 году.

В 1891 году журнал "Русское обозрение" писал о картинах "Ночь в окрестностях Тифлиса" и "Река Дебет ночью", которые экспонировались в Петербурге: "Давно не приходилось видеть такое поэтическое и правдивое воспроизведение теплой, черной южной ночи, такого золотистого лунного света на высоком небе, переданного художником с редким мастерством". Высокую оценку столичной печати получили и многие другие ночные пейзажи Башинджагяна. Башинджагян — признанный мастер ночного пейзажа как у себя на родине, так и в северной столице.

Мастер и Ашхен. Они познакомились в 1885 году случайно в фотосалоне брата Геворка — Христофора, куда Ашхен пришла фотографироваться, а Геворк зашел мимоходом в тот же самый час. Геворк увлекся миловидной изящной семнадцатилетней девушкой с первого же знакомства. Она отвечала столь же сильным чувством. Однако отец избранницы его сердца не давал своего согласия на их брак. Иван Абгарович Катанян, сам художник-график, владелец граверной мастерской

в Тифлисе, учитель рисования, не хотел, чтобы его единственная дочь стала женой человека, материально необеспеченного, с неопределенными средствами, со случайными заработками. Идти против воли отца Ашхен не решалась. Между тем Геворк и Ашхен дали клятву любить друг друга всю жизнь и быть вместе до самой смерти, скрепив эту клятву своими подписями на листке бумаги.

Отец был неумолим. Три года спустя влюбленные тайком уехали в Петербург к брату Геворка Ивану, тоже фотографу, и там обвенчались. Через два года, когда родилась старшая дочь, они вернулись в Тифлис. После этого Геворк и Ашхен никогда уже не разлучались. Они вырастили и воспитали пятерых детей, дали им образование.

Нелегок и тернист был путь художника — реалиста и романтика. Но этот путь с 1890 года он продолжал уже не один, а с горячо любимой верной спутницей его трудной и плодотворной жизни. Мастер пишет свои пейзажи, одухотворенные любовью и настроением. Ашхен служит источником художественного вдохновения Мастера, воодушевляет Мастера на создание новых прозведений.

Девяностые годы для Башинджагяна — время интенсивной работы, большой плодовитости и размаха, расцвета его творчества, широкого признания его таланта. Картины этих лет поражают своим вдохновенным мастерством. Тифлисская пресса 90-х годов единодушно отмечала незаурядное мастерство художника, его тонкий вкус и поэтическую душу. Его называют "светлым, исключительным явлением в нашей жизни".

Можно считать автобиографической картину Башинджагяна "Тифлис в летнюю ночь" (1902). Художник любил Тифлис: он прожил здесь большую творческую жизнь. Здесь родились и выросли все пятеро его детей. "Тифлис в летнюю ночь" — результат наблюдений, впечатлений и раздумий художника об этом городе. Картина привлекает особой магией живописи. Магическая лунная ночь над Тифлисом. В воздухе разлито дымчатое сияние. На синем небосводе парит золотой диск луны. Серебрится отблесками река. Проступают неясные

очертания гор. Угадываются улицы, дома, мосты заснувшего города.

Дом художника стоял на Измайловской — узенькой горбатой улице, недалеко от нынешнего памятника Руставели. Подымаясь отсюда вверх, можно было достичь самой высокой точки города, откуда город открывался весь. Здесь, в расположенной на третьем этаже просторной мастерской, где стеклянный потолок был расписан, как звездное небо, и тепло пахло масляными красками, Башинджагян создавал свои неувядающие творения, свои шедевры. Годы спустя на открытии выставки живописных работ Геворка Башинджагяна, состоявшемся в 1985 году в Москве, в выставочном зале Союза художников СССР на улице Горького, в своем выступлении народный художник СССР Борис Ефимов скажет: "Эти пейзажи потрясают, вызывают чувство искреннего восторга и удивления. Это — чудо, волшебство, это — классика нашей живописи... То, что создал художник, — вечно" (газета "Коммунист" за 19.09.1985г.).

Уже не одно поколение зрителей испытывает на себе силу эмоционального воздействия пейзажей Башинджагяна, магию его пленительных лунных ночей. Переживания художника, связанные с лунными ночами, его лирическая взволнованность передаются зрителю. Заслуженный художник Армении Анатолий Папян в своей статье справедливо отмечал, что в свете современных экологических проблем романтические пейзажи Башинджагяна неожиданно стали публицистичны. Они призывают людей беречь, охранять и защищать природу родины, которую так вдохновенно воспевал Башинджагян (газета "Коммунист" за 30.10.1982г.).

Основоположник армянского реалистического пейзажа, художник-патриот Геворк Башинджагян завещал нам в наследство любовь к природе родной страны — Армении. "Какой глубокий патриотизм жил в его сердце!.." — вспоминал о своем старшем друге — Геворке Башинджагяне наш прекрасный поэт Аветик Исаакян (Аветик Исаакян. "Воспоминания о художнике Г.Башинджагяне", газ. "Гракан терт", 1940).

Светлана ГУЛЯН

РУБЕН МАМУЛЯН И ЦВЕТ В КИНО

Во второй половине 30-х годов американский кинематограф пользовался огромной популярностью во всем мире. Критики, писавшие о нем, обычно отмечали обтекаемость форм как характерную его черту. И действительно, американские фильмы тех лет отличались гладкостью, отполированностью, тщательной проработанностью. Такая безупречность форм объяснялась прежде всего очень высоким уровнем технического оснащения. Киносъемка, запись звука, создание декораций, грим, монтаж — все эти важные этапы производственного процесса осуществлялись настоящими мастерами своего дела. Эта обтекаемость проникала и в сюжетную ткань фильмов, в драматургическую структуру. Повествование развивалось плавно, акценты были точно распределены по времени. Опытные сценаристы следили за тем, чтобы в фильме не было затянутости и скучных эпизодов. Фильмы находились под неотступным вниманием продюсеров. Они отвечали не только за политику студий, но и за наиболее ответственные фильмы. Так, Ирвинг Талберг отвечал за все производство студии "МГМ". Даррил Занук был ответствен за компанию "XX век — Фокс". Известными продюсерами были Эрнст Любич, Мервин Ле Рой, Джозеф Манкевич, Уолтер Вагнер, Сэм Голдвин. Они были мастерами, умеющими организовывать творческую работу студий и разбираться в зрелищных достоинствах фильмов.

К началу 30-х годов продюсерам стала очевидна необходимость нового женского характера, новой киногероини. Женщина-жертва, безвольная и беззащитная, такая, как героиня фильма Мамуляна "Мы живем вновь", не имела перспектив в послекризисной Америке. Америка прощалась с прелестными Золушками. Ей нужны были не жертвы, не воздушные создания, не обиженные ангелы. Ей нужны были сильные героини, реально мыслящие, практичные, хваткие, пробивные и да-

же циничные.

Именно такой была героиня следующего фильма Мамуляна - "Бекки Шарп"(1935), снятого по роману Уильяма Теккерея "Ярмарка тщеславия". Этот фильм вошел в историю кино как первый цветной полнометражный художественный фильм, снятый по технологии техниколор.

Изобретатель техниколора Герберт Калмус вначале экспериментировал с цветной фотографией. В 1912 году он основал компанию техниколора, но только в 1917 году вышла его первая двухцветная одночастевая картина. В 1931 году Калмус строит в Голливуде большую лабораторию, работающую по трехцветному методу. Обработка всех цветных негативов происходила в его бостонских лабораториях и была строго засекречена. Техниколор развивался медленно. В 20-е годы его чаще всего использовали для включения в постановочные картины цветных эпизодов. Так, цветные эпизоды были использованы в фильмах "Призрак оперы"(1925) и "Бен-Гур"(1926). Техниколор вплоть до 1940-х годов был весьма несовершенен: небо в тогдашних цветных фильмах всегда было густо-синим, трава — ярко-зеленой, а люди — коричневыми. Кроме того, краски были грубо локальными, не допускавшими никаких оттенков. Это, конечно, затрудняло творческое использование цвета в фильмах.

В 1934 году, после ошеломляющего успеха короткометражного анимационного фильма "Ла Кукарача" режиссер Д.Х.Уитни и его племянник К.В.Уитни основали в Голливуде маленькую студию "Pioneer Pictures", которая стояла у истоков цветного кинематографа. Новоявленные владельцы студии решили снять полноценный художественный фильм, с использованием новейшей трехцветной технологии техниколор. Это был фильм "Бекки Шарп". В качестве режиссера-постановщика был приглашен режиссер Лоуэлл Шерман. На третий день после начала съемок Шерман неожиданно умер. Продолжить съемки предложили Рубену Мамуляну. "Мое отношение к этой картине было связано с трагической смертью талантливого режиссера Лоуэлла Шермана. Ни-

какой творческий человек, будь то режиссер или оператор, не желал бы получить даже самое заманчивое предложение таким неадекватным образом. Более того, я был убежден, что сценарий не так уж хорош для первого цветного фильма, и я отказался. Все это было не для меня. Однако студия настаивала. Тогда я попросил в шестинедельный срок переделать сценарий, сделать новые декорации. Студия согласилась. Несмотря на это, я получил огромное удовольствие от работы над фильмом "Бекки Шарп". Надеясь, что мне еще предоставится возможность режиссировать какой-нибудь другой цветной фильм, я стал изучать цвет со всех возможных аспектов: историю цвета, психологию цвета, цвет как средство, которым художники пользовались на протяжении 4000 лет. Я следил за успешными новинками техниколора и интересовался фильмами других режиссеров, операторов и художников"[1].

Возможность работать над цветным фильмом, конечно, радовала Мамуляна. Как он сам признавался, "это было новое и удивительное путешествие. Оно вызывало трепет и волнение, как после первого посещения неизведанной сказочной страны". И продолжал: "Цвет — это одно из сильнейших и обворожительных качеств природы. Представьте, как будет выглядеть мир, если убрать из него все цвета. Какой непривлекательной была бы жизнь среди черных, белых и серых деревьев, цветов и неба! Познав живительную радость цветов, мы, вероятно, без них умерли бы от тоски"[2]. Уже тогда, когда цветное кино находилось почти в зародышевом состоянии, он понимал, что цвет это не просто нечто, призванное украшать образы в кино, а мощное выразительное средство, способное значительно обогатить язык кино. Мамулян всерьез начинает изучать природу цвета. Он считает, что кроме чисто зрительной красоты и развлекательной функции цвета и их от-

---

[1] **Richard Koszarsky.** Hollywood Directors (1941-1976). Rouben Mamoulian. N.Y., 1977, p. 15-16.

[2] **Richard Koszarsky.** Hollywood Directors (1934-1940). Rouben Mamoulian. N.Y., 1976, p. 290.

тенки имеют также определенный эмоциональный смысл. Цвета выражают различные тончайшие оттенки настроения и чувств. Мамулян приходит к выводу, что если белый цвет отражает чистоту, а черный — печаль, то красный выражает страсть, зеленый — надежду, желтый — безумие. Он остроумно замечает, как цвета выражают в английском языке определенные чувства. "Придти в ярость — to see red , быть в плохом настроении — to feel blue, сильно разозлиться — to green with engry, быть хмурым, как туча — to wear a black frown.

Свои теоретические познания в особенностях цвета он частично реализовал в фильме "Бекки Шарп" и продолжил и довел до совершенства в фильме "Кровь и песок"(1942).

И хотя цветной фильм Мамулян снимает впервые, с возможностями цвета он хорошо знаком. Это было близко ему, т.к. использование цветов и цветных огней было моей отрадой в театре. Конечно же, эффектность таких постановок, как "Порги", "Миллионы Марко" и "Конгай" была бы намного слабее, если б он не использовал цвет в декорациях, костюмах и свете.

Итак, опять экранизация и опять нечто, выбранное не им самим.

Л.Н.Толстой в одной из своих статей выразил мнение, что, если просеять мировую прозу, останется Диккенс, просеять Диккенса, останется "Дэвид Копперфилд", просеять "Копперфилда", останется описание бури и моря. Если, следуя Толстому, ту же процедуру проделать с Теккереем, останется "Ярмарка тщеславия", просеять огромное количество персонажей этого романа, останется Ребекка Шарп — одна из самых живучих героинь английской литературы XIX и XX веков. Можно сказать, что Бекки Шарп стала именем нарицательным и в той или иной степени заявляет о себе в разных общественных слоях и сферах до сих пор.

Рассказать содержание романа Теккерея почти невозможно. Даже самое краткое его изложение заняло бы несколько страниц. Сюжетная же линия фильма легко поддается описанию.

...Юные Эмили Седли и Бекки Шарп одновременно покидают

школу мадам Петерсон, в которой учились. За Эмили приезжает ее брат Джозеф, Бекки же предстоит путешествие в неизвестность, т.к. дома у нее нет. Увидев в Джозефе потенциального жениха, Бекки напрашивается на приглашение от Эмили погостить у них. Все попытки женить на себе Джозефа кончаются неудачей, и Бекки, несолоно хлебавши, отправляется в семью Питта Кроули в качестве гувернантки. Здесь ей везет больше, и она выходит замуж за младшего Кроули — Родона. В Эмили влюблены одновременно Джордж Осборн и Уильям Доббин. Замуж Эмили выходит за Джорджа. Однако, едва став женой, Эмили становится вдовой. Джордж погибает в битве при Ватерлоо. Бойкая же Бекки, извлекая выгоду из всех жизненных ситуаций, завоевывает покровительство барона Стейна. Однажды во время свидания с бароном ее застает Родон. Возмущенный муж выгоняет Бекки. Эмили, которая была верна памяти мужа, узнав о том, что он писал любовные письма Бекки, выходит замуж за Уильяма Доббина. После неудачной попытки петь в дешевом ресторанчике Бекки снова пытается "окрутить" Джорджа Седли, который соглашается взять ее с собой в Индию, куда он едет работать.

Как ни разветвлен сюжет "Ярмарки тщеславия", основу его составляют события, связанные с жизнью двух подруг — Бекки Шарп и Эмили Седли. Сравнение начинается с первых страниц романа, когда обе героини еще юные девушки, и продолжается до его конца, когда они предстают перед читателем в зрелом, даже пожилом возрасте. Это не просто сравнение двух лиц. Это сравнение двух духовных и нравственных обликов, двух типов поведения, двух судеб. Чистая, стыдливая, добрая, нежная Эмили, главной наставницей которой была любовь. Корысть, эгоизм и нужда — таковы были наставники, которые руководили воспитанием Бекки Шарп.

"Ярмарка тщеславия" — это "роман без героя" (так в подзаголовке Теккерей назвал свою книгу). В романе сотни персонажей, но нет героя. Нет среды, нет духовной атмосферы, в которой могло бы развиваться героическое начало. Быт, нравы изображены в "Ярмарке

тщеславия" со всеми подробностями, среда представлена многими лицами — и титулованной, и денежной знатью. Но ни одной истинно широкой натуры, духовно возвышенной и значительной. Ни одной сколько-нибудь масштабной личности. Самой яркой фигурой в толпе разноликих персонажей оказывается Бекки Шарп. Она умна, остроумна, артистична, обаятельна, полна энергии, деятельна, обладает твердостью духа, решимостью, силой воли в достижении своих целей. Но сущность характера Бекки, ее жизненная цель и средства, избираемые ею для достижения этой цели, образ ее поведения отнюдь не героические. Бекки Шарп — это воплощенный авантюризм, обусловленный корыстной целью. Пробиться вверх, к большим деньгам и знатному или видному положению — вот задача ее жизни. В своих устремлениях и в выборе средств для самоутверждения Бекки легко пренебрегает нравственностью, высокими понятиями и человеческими чувствами. Все свои достоинства она мобилизует и расходует для достижения суетной цели. "Добрые мысли и тихие удовольствия были противны миссис Бекки. Они раздражали ее; она ненавидела людей, которым они нравились; она терпеть не могла детей и тех, кто любит их"[3].

Среди тех, кто "свои" в мире стяжательства и интриг, в мире борьбы за теплые места и лакомые куски, Бекки Шарп занимает одно из главных мест. Красивая, умная, ловкая, с самых юных лет она поставлена в такое положение, что может достичь своей жизненной цели только хитря, изворачиваясь, льстя, подлаживаясь и обманывая. Обладая не меньшими достоинствами, чем ее сверстницы, она, однако, постоянно испытывала унижение из-за своей бедности. Целью ее жизни стало желание вырваться из зависимого положения и самой стать одной из тех, кто повелевает и помыкает другими. И все это прикрывается показной скромностью и угодливостью. Поведение Бекки — это своего рода бунт против общества, предоставившего ей только одну возможность — прозябать в нищете. "Она не желает обрекать себя на

---

[3] **Уильям Мейкпис Теккерей.** Ярмарка тщеславия. Собр. соч., т. 4, М., 1976, с. 160.

нескончаемый подневольный труд и унижения, являющиеся уделом гувернантки. Она сознательно и планомерно пускает в ход все виды оружия, применяемого в погоне за богатством и общественным положением, мужчинами, плюс оружие, данное ей от природы, — женские чары, чтобы покорить принадлежащий мужчинам мир"[4]. Это приводит ее к моральному падению. Но какой бы дурной женщиной она ни была, Бекки все равно вызывает читательские симпатии. Не одобрение и не восхищение, а просто человеческое сочувствие. От разных персонажей слышит читатель резкие слова о Бекки: "Она способна лгать без зазрения совести", "извлекать пользу из всего решительно", "вероломный друг и вероломная жена", "злая, дурная женщина". Автор не оспаривает всех этий обличений, но устами других персонажей скажет о ней, что она мила и очаровательна, что она добродушное создание. Автор не раз взглянет на Бекки увлеченно, будет сравнивать с другими лицами и не сможет удержаться, чтобы не отметить ее поразительную привлекательность.

Перед создателями фильма стояла сложнейшая задача — поместить 800 страниц текста романа в 84 минуты экранного времени. В заглавие фильма они выносят имя Бекки, с самого начала заявляя, что она главное действующее лицо в фильме. Они отказываются от очень многих персонажей романа, оставив только тех, кто имеет непосредственное отношение к самой Бекки. При этом им удается остаться верными букве романа. И главная заслуга в этом принадлежит, конечно, Рубену Мамуляну.

Исполнение роли Бекки Шарп Мамулян доверяет Мириам Хопкинс — исполнительнице роли Иви в "Докторе Джекиле и мистере Хайде". Выбор оказался очень точным. За эту роль Мириам Хопкинс получает своего единственного "Оскара". Актриса наделяет свою героиню всеми теми качествами, которыми наделил ее Теккерей. Единственно, чего Хопкинс совершенно не старается сделать — это вызвать к себе симпатии. В последних эпизодах фильма она просто безжалост-

[4] Там же, с. 230.

на к Бекки. В отличие от Теккерея, который к концу романа смягчает свое отношение к Бекки, рисуя ее хоть и лживой, но женственной, хоть и хитрой, но очаровательной, Хопкинс и Мамулян низводят свою Бекки почти до уровня базарной бабы. Их Бекки не просто жалкая. Она даже отталкивающая.

Хороши и другие актеры, исполняющие второстепенные роли. Это Алан Моубри в роли большого, красивого, глупого Родона, Кедрик Хардвик в роли хитрого, коварного барона Стейна, Нигель Брюс — исполнитель роли тупого сластолюбца Джозефа Седрика, Элисон Скипворф — резкая, взбалмошная, эксцентричная мисс Джулия Коули.

Очень урезаны в фильме взаимоотношения Бекки и Родона. В романе их супружеская жизнь длится много лет, у них рождается сын, тоже Родон. К концу романа это уже взрослый парень. И обманывает мужа Бекки в течение многих лет. В фильме она встречается с бароном Стайном лишь для того, чтобы выудить у него деньги и заплатить долг Родона. Практически Бекки совершает бесчестный поступок, чтобы помочь мужу. И когда Родон бросает ее, Бекки выглядит скорее жертвой, чем безнравственной. В романе же барон в течение многих лет покровительствует Бекки, одаривая ее драгоценностями и деньгами. И когда Родон случайно узнает об изменах жены, его гнев вполне справедлив.

Мамулян и Хопкинс не наделяют свою героиню привлекательностью. Она не мила и не очаровательна. Во всех эпизодах она лжива, хитра и расчетлива. Если не пытаться сравнивать фильм с романом, то Бекки Шарп, несомненно, большая удача актрисы. Возможно, фильм "Бекки Шарп" не великолепный Теккерей, но несомненно — прекрасный Мамулян.

Обычно все авторы, пишущие о Мамуляне, говоря о фильме "Бекки Шарп", останавливаются на эпизоде бала у герцогини Ричмонд. И это вполне справедливо, потому что именно в этой сцене Мамулян в содружестве с оператором Реем Реннеганом **впервые** в истории кинематографа показал, какими возможностями обладает цвет для

развитии драматургии фильма. Основной принцип заключался в использовании холодных и теплых тонов в зависимости от характера действий. Мамулян виртуозно включает в действие цвет в эпизоде бала, где англичане узнают о неожиданной высадке Наполеона и о предстоящей битве под Ватерлоо.

Офицер сообщает графу Веллингтону конфиденциальную информацию о том, что Наполеон продвигается вперед. Граф Веллингтон дает приказ всем офицерам, присутствующим на балу, вернуться в казармы. По сценарию и по логике вещей офицеры должны были первыми покинуть бал. Мамулян же поступает вопреки логике. Бал сначала покидают гости, а военные остаются в зале. Более того, к ним присоединяются и те офицеры, которые в соседней комнате играли в карты. Мамулян поручил ассистенту разделить всех гостей, которых было около 400, на группы по тридцать человек. Первая группа была одета в черно-белые костюмы, вторая в темно-синие, потом была "зеленая" группа и т.д. и последняя — офицеры, одетые в красные мундиры. Красный цвет буквально заполняет экран. Мамулян опасался упреков в недостоверности — почему зал последними покидают военные? Но никто этого даже не заметил, потому что концентрация красного цвета соответствовала кульминации драматического напряжения и была верна эмоционально. Вообще вся эта сцена режиссерски исполнена мастерски. Грохот канонады, настежь распахнувшиеся огромные окна, развевающиеся занавеси, бегущие люди, скачущие лошади с всадниками в красных плащах. Эмоционально эпизод очень впечатляет. Замечательно показано Мамуляном наступление Наполеона: на огромной карте Европы появляется зловещая черная тень императора.

Очень точно подобраны цвета костюмов Бекки Шарп. В мягко-синее она одета в сцене, где ей надо быть простодушной, в ярко-желтое — в сцене, где она торжествует свой триумф. В яркий клетчатый костюм она одета в сцене первого посещения серо-черного дома сэра Питта Кроули, в белый — в трагический момент, когда ее бросает Родон. В сцене, когда она в дешевом ресторанчике поет глупенькую пе-

сенку пастушки, на ней бледно-розовое платье. И самое великолепное — ярко-зеленая шляпа с зелеными перьями в заключительном эпизоде фильма, когда она собирается уехать вместе с Джорджем Кроули покорять мир.

Мамулян рассказывает, что каждый раз, отдавая пленку на проявку в лабораторию, он замирал от страха, т.к. никогда не знал, что оттуда выйдет. Однажды был снят эпизод в комнате с желтыми стенами, с мебелью в зеленой обивке и красными розами на столе. После проявки оказалось, что стены — красные, обивка — желтая, а розы — зеленые.

Начиная работу над фильмом "Бекки Шарп", Мамулян настолько увлекается, что на несколько месяцев едет в Европу специально для того, чтобы изучить особенности существования цвета на картинах у разных художников в картинных галереях Англии, Франции и Италии. Он внимательно изучает творчество великих мастеров. Уже тогда, у самых истоков цветного кинематографа, Мамулян разрабатывает его эстетику. "Мне очень хотелось развить в себе правильные принципы использования цвета в кино. Цвет как научный феномен — это одна вещь, а как элемент эстетики, искусства — совсем другая. Вот это второе, художественное свойство цвета должно стать главным на экране. Цвет только тогда действен в кино, когда он усиливает его художественные цели. В кино цвет не должен использоваться наугад или случайно. Цвета должны быть тщательно обдуманными, как слова в сценарии или "планы" у кинокамеры. Все цвета имеют свои индивидуальные эмоциональные функции, свое специфическое влияние на человека, который часто этого даже не понимает"[5].

В фильме "Кровь и песок", втором из четырех цветных фильмов, созданных Мамуляном, он продолжил свои эксперименты в поисках возможностей цвета в кино.

Хуан Галлардо, мальчик, выросший в бедной семье, мечтает

---

[5] **Richard Koszarsky.** Hollywood Directors (1941-1976). Rouben Mamoulian. p. 291.

стать тореадором. Вместе с четырьмя друзьями он отправляется в Мадрид, чтобы научиться этому искусству. Через десять лет друзья возвращаются в родную Валенсию. Все они стали матадорами. Более того, Хуану даже удалось заработать много денег. Он женится на красавице Карменсите, в которую был влюблен и с которой дружил еще тогда, когда они были детьми. Хуан становится известным и очень успешным матадором. Однажды он знакомится с великолепной хищной соблазнительницей Донной Сол, которая не упускает возможности "завладеть" им. Завороженный красотой Донны Сол, Хуан становится ее любовником. Об измене мужа узнает Карменсита. Она страдает, но ее любовь к Хуану так сильна, что она не в силах бросить его. Однако, доведенная до отчаяния, она уходит от него. Любовь Донны Сол ослепляет Хуана. Его покидает не только жена, но и верный помощник Гарабато и преданный импресарио. Рядом остаются лишь алчные и корыстные сестра Энкарансьон и ее муж. Когда кончаются деньги, уходят и они. Не ладятся дела и на арене. Спасая Хуана, гибнет от удара быка его друг и помощник — Насиональ. Тем временем взбалмошная Донна Сол увлекается другом Хуана Маноло, восходящей звездой корриды. Хуан понимает, что любил недостойную женщину. Перед выходом на очередной бой с быком Хуан в часовне встречает Карменситу. Он просит у нее прощения. Любящая и верная жена говорит, что никогда мысленно не покидала его. Счастливый Хуан обещает жене, что бросит корриду и что этот бой будет последним. Впереди их ждет счастливая жизнь. Но судьба распоряжается по-своему, и бык убивает Хуана.

Первый вариант фильма "Кровь и песок" был снят еще в 1922 году. Это был немой фильм режиссера Фреда Нибло с актером Рудольфом Валентино в главной роли, в основу которого была положена новелла испанского писателя Винсента Бласко Ибаньеса. В том же 1922 году на экраны страны выходит фильм Стена Лоурелла "Грязь и песок", который пародировал фильм с Валентино. В 1924 году Хол Роач создает на тот же сюжет короткометражный фильм "Большие

моменты из маленьких картин" (Big Moments from little Pictures) с Биллом Роджерсом в главной роли. В 1989 году испанский режиссер Жавер Элориета снял фильм "Кровь и песок" с Шарон Стоун в роли Донны Сол. Фильм запомнился своей откровенной эротикой.

История, рассказанная в этих вариантах фильма "Кровь и песок", укладывается в наивно-фаталистическую концепцию, она мелодраматична, явно рассчитана на "чувствительное сердце".

Не избежал мелодраматичности и Мамулян, поскольку она была изначально заложена в новелле Бласко Ибаньеса.

Однако, оставив схематизированную и упрощенную ситуацию в покое, Мамулян сосредоточился на поисках формы экранного воплощения. И в этом он преуспел. Строгость и стилистическая выдержанность ленты поражают.

Испытанный любовный треугольник образуют безупречно фотогеничные молодые актеры. Роль Хуана исполняет актер с большим человеческим обаянием Тайрон Пауэр, вошедший впоследствии в десятку самых кассовых актеров американского кино 40-х годов. Сын известного театрального актера, он рано начал выступать в радиопередачах и в театре. Успех в Голливуде начался с сотрудничества с режиссером Генри Кингом, у которого Пауэр снялся почти в десятке фильмов. Советским зрителям он был знаком по фильмам "В старом Чикаго"(1938), "Суэц" (1938), "Свидетель обвинения" (1957). Красота и рыцарственность, особый стиль поведения Пауэра были особенно к месту в картинах Мамуляна "Знак Зорро" (1940, в советском прокате он демонстрировался как "Таинственный знак") и "Кровь и песок" (1941). Снялся Пауэр более чем в сорока фильмах. Совсем молодым он умер от сердечного приступа во время съемок фильма "Соломон и царица Савская". В фильме "Кровь и песок" Тайрон Пауэр создает обаятельный образ Хуана — красивого, задиристого, доброго, восторженного.

На роль очаровательной Кармен была приглашена молодая дебютантка Линда Дарнелл. Образы друзей Хуана — Маноло де Пальма и

Эль Насионаля создали в фильме тогда малоизвестные, а впоследствии знаменитые Энтони Куинн и Джон Карадайн. В роли роковой соблазнительницы Донны Сол блеснула, поразив воображение зрителей, неотразимая Рита Хейворт. Играла она здесь, в сущности, саму себя, темно-рыжую чувственную красавицу с карими глазами и пышными формами. Карьера Риты Хейворт тогда только начиналась. Играла она в основном танцевальные роли. Маргарита Кармен Кансино, таково настоящее ее имя, родилась в семье танцовщика. С 14 лет танцевала с отцом в кабаре. Возможно, так и осталась бы танцовщицей, если б не встреча с коммерсантом Элом Хадсоном, который хорошо знал голливудский мир и почувствовал в ней то, что можно было там хорошо использовать. Он придумал ей новое имя — Рита Хейворт, заставил похудеть, покрасил ее густые красивые волосы в рыжий цвет и приготовил таким образом будущую знаменитость. Фильм Мамуляна был одним из первых в ее кинокарьере. В сороковые годы, после выхода на экраны фильма Ч.Видора "Джильда", титул эротической королевы Голливуда присваивается ей бесповоротно. Когда в 1945 году на Японию была сброшена атомная бомба, на ее черном металлическом корпусе красовался портрет Риты Хейворт. Спустя год другая бомба, которая уничтожила устаревшие корабли военно-морского флота США, собранные у тихоокеанского атолла Бикини, была названа именем героини Риты Хейворт — "Джильда". Карьера актрисы закончилась трагически. Побывав женой замечательного американского режиссера Орсона Уэльса и нефтяного "короля" принца Али Кхана, Рита Хейворт умерла в психиатрической лечебнице в 1984 году.

Как и "Бекки Шарп", фильм "Кровь и песок" — это прежде всего цвет. Из всех фильмов Мамуляна это, пожалуй, самый живописный и самый выразительный. Он собрал целый букет восклицательных по отношению к киноформе, но отнюдь не лестных в адрес содержания отзывов. Многие критики посчитали картину самой блестящей лентой Мамуляна и в то же время —самой пустой.

Несомненно, фильм "Кровь и песок" режиссерски совершенен по

продуманности и точности использования цвета. Это скорее не цветной, а "цветовой" фильм, где цвет неразрывно связан с драматургией, с чувственной и эмоциональной характеристикой героев. Думается, не будет преувеличением утверждать, что даже сегодня трудно назвать второй цветной фильм, в котором слово "цветной" несло бы в себе не качественный, а сущностный смысл. В 1942 году операторы фильма Эрнст Палмер и Рей Реннахэн получили "Оскара" — премию Американской киноакадемии.

Фильм "Кровь и песок" отличается почти безупречной выверенностью всех компонентов, внутренней музыкальностью, стилистическим совершенством каждого эпизода, каждой сцены, каждого кадра. Заурядный сюжет Мамулян заключает в совершенную кинематографическую форму.

Персонажи, натура и декорации как будто подтверждают принадлежность событий к середине XX века в Испании. Мамуляна, впрочем, интересует не столько локальная, вписанная в конкретную эпоху история любовного треугольника, сколько исследование одного из вариантов "вечной" схемы.

Фильм "Кровь и песок" состоит из нескольких четко разделенных частей, каждая из которых в достаточной мере отличается от других индивидуальным драматическим настроением. Первая из них — пролог. В ней мы знакомимся с героем фильма Хуаном Галлардо, когда он еще подросток, мечтающий стать тореадором. Вторая часть продолжает развитие темы Галлардо, но уже десять лет спустя. В третьей части фильма — Галлардо на пике славы, в ее центре его выступление в корриде. В четвертой части в сюжет вступает Донна Сол. Пятая часть — смерть друга Хуана, Эль Насионаля. Действие в шестой части сосредоточено в часовне. И, наконец, седьмая часть — смерть Хуана.

"Так как это фильм, действие которого происходит в Испании, — пишет Мамулян, — я старался зафиксировать подлинную атмосферу этой страны, причем не буквально, не обыденно реалистически, а по-

этически. А наилучшим образом эту атмосферу передали, конечно, художники этой страны. Поэтому я решил обратиться к их творчеству. Но я ни в коем случае не собирался подражать им. Это было бы ужасно. Их знание цвета, проверенное веками, могло помочь мне в выборе цветов для передачи различных настроений"[6].

Мастерство, которое проявил Мамулян, используя стилистику разных художников при создании драматургии фильма, ошеломляет. Так, в начальных сценах босоногого детства Хуана Мамулян обращается к живописи Мурильо. Он даже называет конкретную картину, которую взял за основу. Это — "Молодой испанский нищий". Следующий эпизод, а также все наиболее эмоционально наполненные сцены, решены в стиле Гойи. В сценах в роскошном доме донны Сол Мамулян использует краски Веласкеса, мастера, создававшего блестящие портреты придворной знати. Эль Греко лег в основу действия, происходившего в часовне. Смерть Эль Насионаля снята под влиянием примитивистов XIV века. Причем цвет не просто подчеркивает драматизм эпизода, но и способствует раскрытию характера этого простого бесхитростного парня, последними перед смертью словами которого было сожаление, что он так никогда и не научится читать и писать. При оформлении раздевалки Хуана были использованы краски не испанских, а итальянских, венецианских живописцев XVI века Тициана и Веронезе. Как пишет сам Мамулян, он пытался передать здесь ощущение суетности жизни. Снимая сцены на улице и на рынке, Мамулян использовал пронизанные солнечным светом пейзажи Валенсии импрессиониста Хоакима Сороллы. Афиши корриды были сделаны под современного Мамуляну испанского художника, мастера в изображении боя быков и портретов матадоров — Карлоса Руано Лопеса.

Цвет помогает Мамуляну в раскрытии характеров персонажей. Так, Кармен, жена Хуана, почти всегда в белом. Белый цвет соответствует чистоте ее помыслов, ее преданности в любви. Когда Кармен,

---

[6] **Richard Koszarski.** Nollywood Directors (1941-1976). Rouben Mamoulian. p. 18.

узнав об измене Хуана, приходит к Донне Сол и просит вернуть ей Хуана, на ней черное платье, которое не только передает ее горе, но и контрастирует с ярким нарядом соперницы. Часто на ней голубое платье, символизирующее верность и постоянство.

При первом появлении Донны Сол на экране она одета в фиолетовое платье — цвет, символизирующий аристократизм. (У индусов в табелях ранга цветов фиолетовый и сиреневый занимают самую высокую строку, красный — самую низкую). В сцене в таверне, где Донна Сол в присутствии Хуана начинает заигрывать с его другом Маноло, на ней черная блестящая накидка с капюшоном, скрывающая платье. Маноло приглашает ее на танец и она, идя танцевать, скидывает накидку, под ней оказывается красное платье. Аристократка низведена до самых низов.

Можно сказать, что буквально весь фильм, каждый его эпизод это "цветовая драматургия".

...После знакомства с Хуаном Донна Сол приглашает его к себе домой. Она угощает его, развлекает игрой на гитаре и песней. На ней белое вечернее платье, с белизной которого резко контрастируют ее длинные ногти, покрашенные ярко-красным лаком. Эти же пальцы хищно запускаются в черные волосы Хуана в любовной сцене. Красные ногти и оранжевый наряд в следующем эпизоде как бы отражают "пленение" Хуана.

Цвет не просто характеризует эпизод. Он порой ведет за собой развитие сюжета.

...Сестра Хуана и ее муж назойливо донимают Кармен жалобами на Хуана, который много денег тратит на развлечения с Донной Сол. Это вызывает раздражение Кармен, она еле сдерживает его. В конце концов, выведенная из себя, она взрывается, выгоняет обоих и в отчаянии начинает рыдать.. Вот как описывает съемки этого эпизода сам Мамулян. "На Кармен было синее платье. Мне нужна была какая-нибудь яркая деталь, которая воплотила бы ее бурные чувства. И я дал ей в руки красный шарф. Сначала он был скручен в ее руках. Ког-

да ее ярость выплескивается наружу, она разворачивает его. В течение всех ее проходов шарф ярким пятном сопутствует ей. Когда она расслабляется и начинает рыдать, шарф мне уже не нужен. Но как от него избавиться! Мне хотелось, чтобы она вернулась в комнату и швырнула бы его на стол. Но не было гарантии, что этого не заметит кинокамера. Тогда я прицепил небольшой грузик к концу шарфа и предложил Линде Дарелл бросить шарф так, чтобы грузик упал на край стола. Сработало. Таким образом устранилась деталь, мешающая дальнейшему настроению сцены"[7].

Мамулян считал, что главный герой фильма, Хуан, через весь фильм должен пронести яркую цветовую характеристику и эта яркость должна присутствовать с самых первых кадров. Эпизод первого появления взрослого Хуана выглядит так. После титра "прошло 10 лет" в кадре — вагон поезда, в котором повзрослевшие, ставшие матадорами ребята возвращаются домой. Зритель видит всех, кроме одного, Хуана. Он читает газету, которая полностью скрывает его лицо. Газета опускается, на экране крупно — Хуан. Он полулежит, опираясь головой на сложенную ярко-красную мулету. Этот красный цвет и станет той яркой характеристикой, которая нужна была Мамуляну. "В черно-белом фильме этот кадр мог быть любой длины — 100, 300, 1000 футов, если, конечно, это было необходимо. Но в цветном фильме эмоциональное воздействие этого кадра с его красной мулетой было настолько сильным, что его можно было держать не более нескольких секунд"[8]. Кончается фильм этим же красным цветом... После смерти Хуана на арене успешно выступает Маноло. Летят к его ногам цветы и шапки. Камера отъезжает в сторону, на ярко-желтом песке — алое пятно, кровь Хуана.

На съемочной площадке у Мамуляна под рукой всегда находилось множество пульверизаторов с красками разных цветов. Он то и дело красил и подкрашивал предметы. Эти пульверизаторы в шутку

---

[7] Там же, с. 21.
[8] Там же. с. 24.

называли "палитрой Мамуляна". В одном эпизоде Мамуляну нужна была в кадре белоснежная сорочка. При проявке сорочка выглядела блеклой. Тогда Мамулян покрасил ее в зеленые, серо-зеленые и сине-зеленые крапинки. Очевидцы этих манипуляций подумали, как говорит Мамулян, что у него "крыша поехала". Но когда после проявки посмотрели материал, сорочка выглядела великолепно.

В эпизоде смерти Эль Насионаля в больнице доминируют серо-зеленый и синий цвета, соответствующие тревожному состоянию эпизода. Однако принесенные для съемок белые простыни и новенькие хирургические инструменты, блестевшие белой эмалью, мешали этому. Тогда Мамулян покрасил их серо-зеленой краской, и эпизод был благополучно снят.

В сцене в часовне, где Хуан молится перед выходом на арену, на которой он будет убит, алтарь и распятие были окрашены в зеленый цвет. Зеленые фильтры еще больше подчеркнули мрачность эпизода. Зеленоватые блики отражались на лицах актеров и декорациях. Эпизод пронизан ощущением надвигающейся беды.

Мать Хуана, сеньора Августа, — носительница трагического начала в фильме. Потому она все время в сером или черном. Строгие, точеные черты лица актрисы Аллы Назимовой подчеркивают этот трагизм.

Перед началом съемки каждого эпизода Мамулян тщательно продумывает его. Он пишет: "В кинематографе не существует каких-либо единых правил, как, собственно, в искусстве вообще. Истинное творчество начинается там, где кончаются общие правила и установки. В кино каждая сцена должна иметь свои собственные правила. Те правила, которые не столь важны в черно-белом кино, становятся существенными при съемке цветного фильма. В черно-белом фильме, допустим, кресло — это всего лишь предмет, который должен соответствовать своим дизайном снимаемому эпизоду, вписываться в общий фон. Поэтому особое внимание на это кресло обращать не приходится. В черно-белом кино мы используем красное кресло, зная,

что на экране будет темно-серое изображение. В цветном фильме это красное кресло может стать не просто декорацией, а взять на себя какую-то драматургическую функцию. Цвет его будет "играть", приковывать внимание и может вызвать у зрителя предчувствие какого-либо эмоционального всплеска. Или же зритель воспримет драматургическое настроение сцены значительно глубже того настроения, которого мы добивались. И все это касается в равной степени любой, даже самой маленькой детали, даже, скажем, носового платка"[9]. Мамулян утверждает, что цвет декораций и костюмов каждой сцены цветного фильма должен вызывать необходимое эмоциональное состояние. И что это очень похоже на установку оператором освещения таким образом, чтобы согласовать его с настроем эпизода.

Многие сцены фильма, используя стоп-кадр, можно превратить в прекрасные картины живописи. Особенно запоминается в этом смысле сцена в костюмерной у Хуана. Кадр условно можно разделить на три части. В левом углу Хуан, сидящий в кресле. В правом — Курро, тоже в кресле. За ними множество матадорских костюмов Хуана. И все это в цвете. Синее кресло Хуана, сам он с оголенным торсом и в серебристо-синих форменных брюках. Курро в бежевом костюме и красно-синяя мулета, которая переходит от Хуана к Курро и обратно. Особо хочется отметить работу художников по костюмам. Это совершенно разные, не повторяющие друг друга матадорские костюмы Хуана, Насионаля и Маноло, созданные Джозе Долорес Перес Мартинесом, и платья Карменситы и Донны Сол Тревиса Бентона.

Рихард Косзарски свое интервью с Мамуляном в сборнике "Голливудские режиссеры" (1941-1976) предваряет такими словами: "Американский экспрессионист "первого ранга" Мамулян был пионером стилизации таких первостепенных элементов, как звук и цвет, постоянно используя все новые приемы для передачи внутреннего драматизма эпизода. То, что экспрессионизм Мамуляна был в основном не заме-

[9] Там же, с. 17.

чен критиками и историками, вызывает иронию. Для Мамуляна единственно важным был "психологический реализм", и если это влечет за собой необходимость перекрасить коридоры госпиталя в зеленый цвет, то так и следует поступать"[10].

И, как всегда у Мамуляна, прекрасное начало фильма. На экране крупно — чучело головы быка на стене. Панорама вниз — книга, посвященная тореадору Галлардо. Книга на кровати, на которой лежит Хуан. Ответив на голос матери, призывающей его ложиться спать, Хуан бежит вниз, выбегает за ворота дома и вприпрыжку, смешно перескакивая с одной ноги на другую, бежит над канавой, протекающей посреди улицы. (Спустя годы, уже взрослым, он точно так же бежит по улице, перескакивая над канавой). Хуан вбегает в таверну. Здесь пьют и веселятся поздние посетители. На столе танцует танцовщица. Ее танец сопровождается возгласами одобрения. Хуан проходит по таверне. С одного стола он стягивает сигару, с другого берет бокал вина и так, с сигарой и бокалом, подходит к столу, за которым сидят матадор Гарабато и журналист Курро, специализирующийся на статьях, посвященных корриде. Речь идет о мастерстве тореадоров, в том числе об отце Хуана. Курро нелестно отзывается о нем. Возмущенный Хуан встает на защиту отца, хватает со стола бутылку с вином и бьет ею журналиста по голове. (Эпизод повторяется, когда взрослый, покинутый всеми Хуан, опять в таверне слышит, как Курро в оскорбительном тоне говорит уже о нем. Хуан подходит к нему с бутылкой, опрокидывает ее над головой Курро, обливая его вином).

Прекрасен снятый с юмором эпизод побега друзей в Мадрид. Маноло крадет лошадь, собираясь именно на ней совершить побег. Хуан же считает, что поскольку он главный в этой компании, то на лошади должен ехать он. Маноло не соглашается. Друзья начинают драться. В следующем кадре Хуан едет на лошади, а четверо друзей плетутся за ним. В кадре надпись: до Мадрида 500 км. Надписи на указателях меняются: 400 км, 300 км. И каждый раз на лошади появ-

[10] Там же, с. 14.

ляется еще один седок. В конечном итоге на лошади оказываются все пятеро. Юмором пронизан и эпизод в поезде, когда уже взрослые Хуан с друзьями возвращаются домой. В газете помещен портрет Хуана и статья о нем. Никто из пятерых друзей не умеет читать. Статью читает незнакомый попутчик. Статья, видимо, плохая, и, не желая огорчать Хуана, попутчик переиначивает ее, превращая в хвалебную. Уже дома Хуан, хвастаясь, дает статью Карменсите, чтоб она прочла ее. Карменсита читает ее так, как написано.

В качестве музыкального сопровождения в фильме используются испанские мелодии. Особенно запоминается "Романс о любви" Винсента Гомеса, который становится лейтмотивом любовной линии Хуана и Карменситы.

"Режиссерский талант Мамуляна, его умение владеть экранной выразительностью приносили успех даже его коммерческим картинам, таким как "Песнь песней" и "Королева Кристина". Экранизация "Ярмарки тщеславия" — фильм "Бекки Шарп" была не только первым цветным фильмом, но и отличалась смелым использованием цветового решения, отличалась игрой актеров и чисто кинематографической драматургией". Эти слова о Мамуляне были помещены в Интернете. Принадлежат они Владимиру Утилову, доктору искусствоведения, преподавателю Всесоюзного Института Кинематографии. Далее Владимир Утилов продолжает очень высоко характеризовать фильмы Мамуляна, считая их сегодня недооцененными.

Назеник САРГСЯН

К ВОПРОСУ О ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ

Светлой памяти моего Учителя –
Рафаэла Оганесовича Степаняна посвящаю

Предлагаемая вниманию читателя статья является фрагментом большого историко-теоретического исследования балетного театра Армении. Классификация типов хореографических опусов большой и малой формы, получивших воплощение на армянской сцене и в творчестве армянских балетмейстеров, позволила выделить значительный процент постановок, созданных на музыку, не предназначавшуюся изначально композиторами для балетного театра. Многочисленные балеты и концертные номера на небалетную музыку созданы балетмейстерами Максимом Мартиросяном, Марком Мнацаканяном, Ашотом Асатряном, Норайром Меграбяном, Виленом Галстяном, Рудольфом Харатяном[1]. Выявление их специфики не представляется возможным без предварительного анализа в нескольких аспектах балетов такого типа, имеющих достаточно давние традиции и многоликое проявление в практике мирового хореографического театра[2].

История балетов на небалетную музыку берет начало с середины XVIII века и продолжается по сей день.

Специфика балетов на небалетную музыку определялась по-

---

[1] Часть этих постановок анализировалась Г.Тиграновым, М.Рухкян, С.Саркисян, А.Пахлеванян, Н.Эльяшом и др.

[2] В книгах и статьях, посвященных вопросам истории, теории и эстетики балетного искусства (В.Красовской, Ю.Бахрушина, В.Ванслова, С.Давыдова, Г.Добровольской, Ф.Лопухова, Е.Куриленко и др.), рассматривались также и балеты на небалетную музыку. Опыт целостного, многоаспектного осмысления этого типа постановок был впервые предпринят нами в дипломной работе "Балеты на небалетную музыку" в 1980 г. В то время моим научным руководителем был Рафаэл Оганесович Степанян. Однако на наш взгляд эта работа не охватила ряд аспектов, связанных с анализом балетов такого типа. В данной статье раскрывается один из возможных аспектов.

разному, в зависимости от тенденций, господствующих вообще в художественной культуре и, в частности, в балетном театре.

Балеты, объединенные внешним признаком — небалетная музыка, но созданные в разные периоды, различаются:

а) функцией, которую призвана выполнять музыка;

б) принципом использования музыкального материала;

в) кругом музыкальных жанров, к которым наиболее часто обращаются балетмейстеры;

г) предпочтением балетмейстерами музыки той или иной эпохи и стилей;

д) принципами хореографического прочтения;

е) принципами построения сценария.

Вышеуказанные различия непосредственно связаны с модификацией на разных этапах а) балетной музыки в аспекте ее взаимодействия с оперной и симфонической музыкой; б) взаимодействия основных компонентов балетного спектакля; в) системы элементов, образующих хореографический язык балета.

В период с середины XVIII до середины XIX века балетмейстеры часто создавали балеты на основе аранжированной музыки нескольких опер одного или нескольких композиторов или на основе сюжета и аранжированной музыки одной оперы. Гораздо реже балетмейстеры этого периода использовали музыку других жанров. Предпочтение оперной музыки обусловлено интенсивным взаимодействием жанров музыкального театра. На протяжении долгого периода формирование оперного и балетного спектакля протекало одновременно и базировалось на общих принципах. Балет, по существу, представлял собой разновидность оперы и лишь к концу XVIII века определился как самостоятельный жанр музыкального театра, сценическое действие которого воплощается исключительно средствами пантомимы и танца, повествовательная функция распределена между пантомимой и инструментальной музыкой. Отказавшись от помощи слова, поясняющего действие, балетмейстеры на первых порах использовали аранжированную музыку

современных и популярных опер с целью хотя бы опосредованно конкретизировать образы и ситуации. С конца XIX века сближение и взаимодействие музыки симфонического и балетного жанров обусловлено предпочтением музыки инструментальных жанров.

Немаловажную роль в процессе хореографической, пластической интерпретации музыки сыграли в конце XIX века американские танцовщицы Лой Фуллер и Айседора Дункан, проповедовавшие "свободный танец" и сочинявшие свои композиции на инструментальную музыку (симфоническую, фортепианную и т.п.) преимущественно композиторов XIX века.

К началу века относятся эксперименты Р.Лабана, теоретика танца, изучавшего психологию и механику движений человека. В 1911 году в Мюнхене им была организована школа, где он на практике применял свой метод. Эксперименты Р.Лабана соприкасались с учением Э.Жак-Далькроза. Последний организовал в 1910 году "Школу музыки и ритма" в Хеллерау, а в 1915 – "Институт Жак-Далькроза" в Женеве. Система Жак-Далькроза получила название ритмопластики и в дальнейшем широко распространилась в Европе и в Америке. Жак-Далькроз применял метод обучения, в процессе которого ученики должны были постигать музыку посредством пластических движений, передавая ее характер, образное содержание, динамику, то есть "телесно" переживать ритм. В 1913 году был продемонстрирован ряд постановок, основанных на методе Жак-Далькроза, в том числе фуги Баха, "Орфей и Эвридика" Глюка. Язык ритмопластики, получивший название Ausdruckstanz (выразительный танец) или Neue künstlerische Tanz (новый художественный танец), в дальнейшем разрабатывался в нескольких направлениях, получив своеобразное преломление в творчестве Рут Сен-Денис, Мари Вигман, Маргариты Вильман, Марты Грэхэм, и получил название "танец модерн", а в конечном счете был проявлением экспрессионизма в хореографии.

Среди представителей армянской культуры непосредственной последовательницей Айседоры Дункан явилась танцовщица Армен

Оганян, а последовательницей и талантливым интерпретатором ритмопластической системы – Сербуи Лисициан[3].

В период с конца XIX до начала XX века балетмейстеры преимущественно обращались к программной инструментальной музыке либо присочиняли последовательно-сюжетную программу к непрограммным музыкальным произведениям. В таком подходе к воплощению небалетной музыки очень ярко проявилась тенденция "драматизации" балета.

Впоследствии балетмейстеры чаще обращаются к непрограммной инструментальной музыке, что обусловлено развитием хореографического симфонизма и в связи с этим с тенденцией к метафоричности и абстрагированности высказывания.

В аспекте временно́й принадлежности музыки следует отметить, что балетмейстеры начала века обычно обращались к музыке композиторов-современников (Н.Римского-Корсакова, М.Равеля, К.Дебюсси, А.Скрябина, Н.Метнера) в том случае, когда создавали балеты на основе новаторских приемов хореографии, и к музыке композиторов эпохи романтизма (Шопена, Листа, Шуберта, Шумана), решая балетный спектакль в русле тематики и хореографии в стиле этого периода. Гораздо реже в начале века к постановкам привлекалась музыка эпохи классицизма и барокко. С 40-х годов XX века балетмейстеры все реже обращаются к музыке эпохи романтизма и даже к музыке, созданной в начале века. Напротив, неуклонно возрастает число балетов на музыку Баха, Генделя, Скарлатти, Моцарта, Гайдна, Бетховена. В контексте стилистических тенденций художественный культуры XX

---

[3] О жизни и творчестве Армен Оганян см. **Արծուի Բախչինեան, Վարդան Մատթեոսեան.** Համախեցի պարուհին, Արմէն Օհանեանի կեանքը եւ գործը. Երեւան, 2007թ.; **Н.Саргсян.** "Армен Оганян – восточная танцовщица"//Երաժշտական Հայաստան, 2006թ., N 1, էջ 65-67:

О деятельности и постановках, осуществленных С.Лисициан, см. **Ն.Մարգսյան.** Սրբուհի Լիսիցյանի «Ռիթմի եւ պլաստիկայի ինստիտուտը»//Հայ արվեստի հարցեր, Երևան, 2006թ., էջ 288-301; **Ն.Մարգսեան,** «Սրբուհի Լիսիցեանի կեանքն ու ստեղծագործութիւնը (1910-20-ականներ)»//Հայկազեան հայագիտական հանդես, Պեյրութ, 2008, N 28, էջ 173-208:

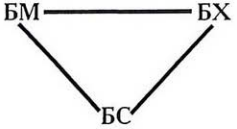
века выясняется, что балеты на музыку романтиков, доминирующие в начале века, совпадают с тем периодом, когда одной из основных стилистических тенденций был "неоромантизм"; появление и распространение постановок на музыку композиторов эпохи классицизма, барроко непосредственно связано с неоклассицистской тенденцией. Это одна из форм проявления в балетном театре обоих типов стилизации.

В целом же в период XX и начала XXI веков круг музыкальных жанров, равно как и их временна́я и стилистическая принадлежность, не ограничены.

---------- * ----------

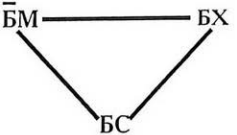
Цель настоящего раздела – выявить основные принципы использования различных музыкальных жанров в балете, а также классифицировать типы балетных спектаклей, созданных на основе небалетной музыки.

Структура балетного спектакля представляется в следующем виде:



М – музыка, Х – хореография, С – сценарий, Б – балетная.

Однако для рассмотрения нами балетов требуется иная структура:



("–" означает отрицание). Следовательно $\overline{БМ}$ – небалетная музыка.

Поскольку выше представлена структуру балетного спектакля в целом, то прежде всего следует произвести классификацию типов балетного спектакля, а затем рассмотреть по возможности все варианты

применения небалетной музыки в балете.

Схема I представляет собой синхроническую систему типов балетного спектакля, независимо от хронологической последовательности их формирования. Горизонтальные графы I, II соответствуют типам классификаций, которые будут предложены нами ниже.

В горизонтальной графе I показаны основные формы балетного спектакля – циклическая и одночастная. Последняя на определенной стадии переходит в хореографическую миниатюру. Таким образом, одночастную форму можно подразделить на сложную одночастную (одноактный – одночастный балет) и простую одночастную (хореографическая миниатюра).

Соответственно в структуре балетного спектакля в случае БМ музыкальная партитура балета будет отражать форму балетного спектакля и, следовательно, представлять собой музыкальное произведение, написанное в сложной циклической, сложной нециклической или простой форме[4].

Соответственно другому уровню классификации музыки на роды "преподносимый" и "обиходный" балетная музыка будет принадлежать к роду "преподносимый", а в этом параметре, по способу существования, к театральной[5].

---

[4] Такая дифференциация в типологии музыкальных жанров, предложенной А.Сохором, соответствует уровню дифференциации жанров по формам на сложные циклические, сложные нециклические и простые. См. **А.Сохор.** Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы//Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, М., 1971, с. 300-301.

[5] По терминологии А.Сохора. См. **А.Сохор,** указанное сочинение, с. 293-294.

СХЕМА I


Синхроническая система типов балетного спектакля
Графа 1
Циклический
Одночастный
Многоактный
Одноактный
Одноактный одночастный
Хореографическая миниатюра
Графа 2
Номерной балет с чередованием действенных и собственно танц. сцен
Балет (до сер. XVIII в.) с разговорн. и танцеваль-ными сценами
Балет (до сер. XVIII в.) с танцеваль-ными и вокальными сценами
Балет с пантомим-ными и танцеваль-ными сценами
Опера-балет
Балет-дивертисмент (балет-сюита)
Балет-инструмен-тальная циклическая симфония (хореогра-фическая симфония)
Балет-вокально-инструмен-тальная циклическая симфония (вокально-хореографи-ческая симфония)
Балет-одночаст-ная симфония (поэма, картина и т.д.)
Хореогра-фическая миниатюра
1
2
3
4
5
6
7
8
9

СХЕМА II

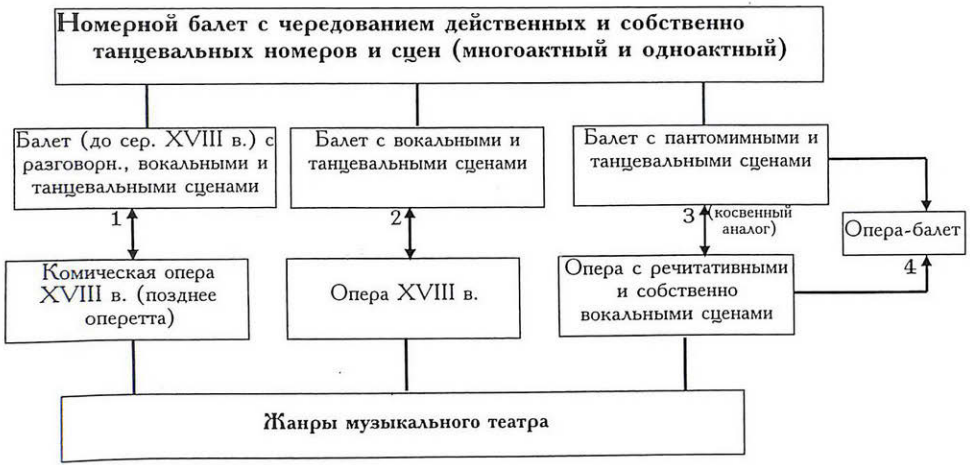

Номерной балет с чередованием действенных и собственно танцевальных номеров и сцен (многоактный и одноактный)
Балет (до сер. XVIII в.) с разговорн., вокальными и танцевальными сценами
Балет с вокальными и танцевальными сценами
Балет с пантомимными и танцевальными сценами
1
2
3 (косвенный аналог)
Опера-балет
4
Комическая опера XVIII в. (позднее оперетта)
Опера XVIII в.
Опера с речитативными и собственно вокальными сценами
Жанры музыкального театра

СХЕМА III


Одноактный балет
Балет-дивертисмент балет-сюита
Балет-циклическая симфония (хореографическая симфония)
Балет-циклическая вокально-хореографическая симфония
Балет-одночастная симфония (поэма, картина)
Хореографическая миниатюра
5
6
7
8
9
Инструментальная сюита
Циклическая инструментальная симфония
Вокальная симфония или оратория, каната
Одночастная симфония (симфоническая поэма, картина и др.)
Инструментальная пьеса
Концертные жанры

Но согласно графе II (схема I) оказывается, что музыка балетов типа 1, 2, 3 (см. схему II) будет иметь свой прямой или косвенный эквивалент в сфере жанров музыкального театра вплоть до полного слияния – тип 4 (смв. схему II); музыка балетного типа 5, 6, 7, 8, 9 – в сфере жанров концертной музыки (схема III). Схемы II и III указывают, во-первых, на взаимодействие балетной музыки с другими музыкальными жанрами (об этом ниже). Таким образом, любое музыкальное произведение может быть перемещено на балетную сцену без изменений, если оно по форме и жанру имеет свой прямой эквивалент в жанре балетной музыки, и наоборот, балет (в смысле музыкального жанра) может существовать вне театра на концертной эстраде.

Концертная эстрада	Театральная сцена
Г.Берлиоз "Ромео и Джульетта" (концертная программная симфония)	М.Равель "Дафнис и Хлоя" (хореографическая симфония)
↓	↓
Балет-симфония "Ромео и Джульетта" на музыку одноименной симфонии Г.Берлиоза	М.Равель "Дафнис и Хлоя" Концертная программная симфония
Театральная сцена	Концертная эстрада

Однако исследование показывает, что соблюдение прямой эквивалентности отнюдь не является закономерностью. Даже в ее пределах, то есть при использовании одного произведения в качестве основы спектакля, могут произойти следующие изменения.

В циклических произведениях:

а) части цикла переставлены.

Пример: в балете "Серенада" на музыку Серенады для струнного оркестра П.Чайковского в постановке Дж.Баланчина переставлены III и IV части;

б) часть или несколько частей цикла выключены.

Пример: в балете "Эрос" на музыку той же Серенады П.Чайковского в постановке М.Фокина IV часть не использована; в балете "Времена года" на музыку одноименного фортепианного цикла П.Чайковского в постановке М.Фокина из двенадцати пьес использованы семь;

в) какая-либо часть цикла может быть повторена.

Пример: в балете "Рапсодия на тему Паганини" на музыку С.Рахманинова в постановке М.Фокина повторена 12-я вариация;

г) Наконец, произведение с точки зрения формы может оставаться неизменным, но исполняться в иной инструментовке, так как в балетном театре на сегодняшний день преобладает оркестровая музыка. Поэтому произведения, предназначенные для исполнения вокально-инструментальным составом, камерно-инструментальным составом или фортепиано, очень часто оркеструются.

Переходим к описанию иного принципа создания музыкальной партитуры, эквивалентной форме и жанру балетного спектакля. Если использование одного произведения в качестве основы спектакля в неизменном виде или с теми или иными небольшими изменениями в пределах и на основании этого произведения мы можем назвать прямым эквивалентом, то описываемый ниже принцип может классифицироваться как косвенный эквивалент.

Так, хореографическая миниатюра может быть создана как на основе инструментальной миниатюры, так и на основе номера или части какого-либо циклического произведения (***пример:*** хореографическая миниатюра, созданная на основе Финала Симфонии G-moll В.А.Моцарта, балетмейстер (в дальнейшем бм.) Н.Меграбян). То же относится и к одночастному балету (***пример:*** балет "Ленинградская симфония" создан на основе I части одноименной симфонии Д.Шостаковича, бм. И.Бельский). Кроме того, любое простое или сложное одночастное произведение может быть включено в качестве вставного номера в циклический балет с оригинальной партитурой (***пример:*** "Чардаш" на ос-

нове "Венгерской рапсодии" N 2 Ф.Листа вставлен балетмейстером Л.Ивановым в балет "Конек-Горбунок" Ц.Пуни).

В циклических же формах балета эквивалентность партитуры часто достигается путем компиляции нескольких нециклических произведений или фрагментов, номеров, частей, вычлененных из какого-либо циклического произведения.

Музыкальная партитура циклического по форме балетного спектакля, созданного компилятивным способом, может получиться в результате объединения:

а) нескольких номеров или частей одного циклического произведения.

Пример: любой из балетов XVIII-XIX века, созданный на основе одной оперы; балет "Шемаханская царица" на основе сюиты из оперы Н.Римского-Корсакова "Золотой петушок", бм. М.Фокин;

б) несколько одночастных произведений одного композитора.

Пример: "Шопениана", бм. М.Фокин – Полонез A-dur, op.40 N1, Ноктюрн As-dur, op.32 N2, Вальс Ges-dur, op.70 N1, Мазурка C-dur, op.33 N3, Мазурка D-dur, op.33 N2, Прелюдия A-dur, op.28, Вальс cis-moll, op.64, N2, Вальс Es-dur, op.18;

в) номеров или частей, вычлененных из нескольких циклических произведений одного композитора

Пример: балеты XVIII-XIX веков, созданные на основе нескольких опер одного композитора; балет "Царь Борис" на основе музыки С.Прокофьева к трагедии "Борис Годунов" и 30-и эпизодов к кинофильму "Иван Грозный", музыкальная редакция и композиция Н.Мартынова, бм. Н.Боярчиков;

г) несколько одночастных произведений нескольких композиторов (примера не нашли, но вариант весьма вероятный);

д) номеров и частей, вычлененных из циклических произведений нескольких композиторов

Пример: любой из балетов XVIII-XIX веков, созданный на основе опер нескольких композиторов;

е) сочетание типов "б" и "в".

Пример: "Сон в летнюю ночь" на музыку Ф.Мендельсона к одноименной комедии Шекспира плюс две "Песни без слов", бм. М.Петипа;

Пример: "Драгоценные камни", балет в трех частях: 1. "Изумруды" – на музыку Г.Форе к спектаклям "Пелеас и Мелисанда" и "Шейлок"; 2. "Рубины" – на музыку "Каприччио" для фортепиано с оркестром И.Стравинского; 3. "Бриллианты" – на музыку Симфонии N3 П.Чайковского, бм. Дж.Баланчин;

ж) наконец, в балет типа "д" может быть включен также номер из какого-либо балета.

Пример: "Сон в летнюю ночь" на музыку Ф.Мендельсона к одноименной комедии В.Шекспира плюс "Вальс-фантазия" М.Глинки, "Полет бабочек" на музыку Ф.Шопена – произведение не указано, балетные вариации Кадлеца и Кабеллы.

Тип "а" чаще всего представляет собой тип сюиты из фрагментов крупного произведения, то есть составленная из номеров произведений чаще всего театрального жанра сюита из оперы, оперетты, музыки к драме, киномузыки. Остальные типы будем называть мозаиками. Соответственно определению этого понятия мозаиками являются:

1) музыкально-сценические произведения, музыка которых представляет аранжировку фрагментов и целых небольших пьес, принадлежащих одному композитору;

2) музыкально-сценические произведения, музыка которых представляет аранжировку фрагментов и целых небольших пьес, принадлежащих различным композиторам.

Чтоб различать эти типы, мы условно будем обозначать мозаику из произведений одного композитора Мозаика I, а нескольких – Мозаика II.

Тип "а" – сюита из номеров крупных произведений - будет определяться как программная инструментальная сюита и, таким образом, как прямой эквивалент с некоторыми изменениями.

Соответственно дифференциации графы II (схема I) можно произвести вторую стадию классификации балетов на музыку, созданную компилятивным способом. В данном случае существенно не что компилируется, а в какой форме и в эквивалент какому жанру.

По этим параметрам можно выделить следующие типы балетов:

а) балет с чередованием действенных и собственно танцевальных номеров может представлять собой любой из вышеуказанных типов;

б) балет-дивертисмент — любой из вышеуказанных типов;

в) балет-симфония — в этом случае компиляция редко применяется. В качестве примера приведем балет "Ипостаси", музыкальная партитура которого скомпонована по типу трехчастного сонатно-симфонического цикла на основе следующих произведений Моцарта: первая часть — I часть сонаты для фортепиано A-dur, вторая часть — Adagio из 21-го Концерта для фортепиано с оркестром, третья часть — Финал из Октета для духовых инструментов, бм. Р.Харатян. Однако чаще всего соблюдается прямой эквивалент (так как создать новый сонатно-симфонический цикл на основе различных произведений трудно).

Таким образом, Мозаиками I и II могут быть преимущественно действенные номерные балеты и балеты-дивертисменты.

ОБЩАЯ ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ

Таким образом, мы выявили 4 типа создания эквивалентной партитуры.

1. Прямой эквивалент (ПЭ1) — использование музыкального произведения полностью без изменений в качестве единственной основы спектакля.

2. Прямой эквивалент (ПЭ2) — использование музыкального произведения с некоторыми изменениями в пределах и на основании этого произведения. Здесь нужно уточнить, почему сюиту из крупных произведений мы причисляем к этому типу. Это наиболее очевидно на примере оперы, поскольку некоторые части цикла (оперного цикла) выключаются и, кроме того, вокальные партии оркеструются. По этой же причине использование в качестве основы балета оперы без изме-

нений в цикле, но с оркестровыми вокальными партиями также будем классифицировать как прямой эквивалент 2. Разница между оперой с неоркестрованными и оркестрованными вокальными партиями наиболее очевидна по результату хореографической интерпретации.

Опера с неоркестрованными вокальными партиями —опера-балет.

Опера с оркестрованными вокальными партиями — многоактный балет с оркестровой музыкой.

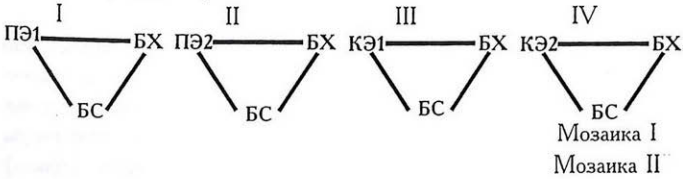
Что касается сюиты на музыку к драматическому спектаклю, или кинофильму, или оперетте, то даже в том случае, если она используется полностью и в той последовательности, в какой звучит в спектакле, ее применение в балете невозможно классифицировать как прямой эквивалент 1, так как она прерывна и при объединении в сюиту все равно не имеет последовательной драматургии.

По типам ПЭ1 и ПЭ2 могут быть созданы все перечисленные типы балетного спектакля (схема I, графа II).

3. Косвенный эквивалент (КЭ1) — вычленение одной части или номера из циклического произведения. По такому типу могут быть созданы одночастный балет или хореографическая миниатюра.

4. Косвенный эквивалент (КЭ2) — компиляция любого типа. По такому типу могут быть созданы действенный номерной или балет-дивертисмент.

Таким образом, составной компонент БМ (небалетная музыка) в схеме балетного спектакля на небалетную музыку может конкретизироваться следующим образом:



Для того чтобы перейти к следующему уровню классификации, необходимо рассмотреть второй составляющий компонент балетного

спектакля — балетный сценарий, а затем типы его соотношения с небалетной музыкой.

Балетный сценарий. Этот термин будем трактовать в соответствии с определением, данным П.Карпом в книге "Балет и драма". Под балетным сценарием следует понимать композиционно-смысловое построение спектакля, находящее свое выражение в музыке и хореографии[6]. Сценарий в балетном спектакле выполняет двоякую функцию по отношению к музыке и по отношению к хореографии. Сейчас мы будем рассматривать соотношение сценария с музыкой.

В приведенной выше схеме балетного спектакля сочетание составляющих компонентов БМ-БС вне сценического воплощения по существу представляет собой разновидность программной инструментальной (а в наши дни и вокально-инструментальной) музыки, где сценарий выполняет функцию программы. Это обстоятельство очень важно для нашей темы, так как в дальнейшем выясняется, что в спектакле на небалетную музыку между ней и программой-сценарием противоречий обычно не возникает (поскольку она писалась с учетом этого сценария), а в постановке на небалетную они возникают очень часто. Таким образом, как нам представляется, балетный сценарий и его соотношение с музыкой можно классифицировать аналогично типам программной инструментальной музыки.

ТИПЫ БАЛЕТНОГО СЦЕНАРИЯ-ПРОГРАММЫ

1. Последовательно-сюжетный.
2. Обобщенно-философский.
3. Образно-эмоциональный.
4. Музыкально-имманентная программность[7].

---

[6] Проблеме балетного спектакля уделена большая часть книги П.Карпа "Балет и драма". "Сценарий — пишет он, — отнюдь не идентичен сюжету, к которому его... сводят". См. **П.Карп.** Балет и драма. Л., 1972, с. 18.

[7] Термины 1, 2 и 4 заимствованы у В.Бобровского. По поводу последнего он пишет: "Программность этого рода, где философская и психологическая уплотненность образного строя не выходят за пределы самой музыки как таковой, может быть условно названа 'музыкально-имманентной программностью'". См. **В.Бобровский.** Симфоническая музыка // Музыка XX века. Очерки. Часть первая, М., 1976, с. 129.

Теперь рассмотрим соотношение составных компонентов балетный сценарий — балетная хореография.

При воплощении небалетной музыки следует учитывать то, что в каждом определенном периоде балетмейстер апеллировал к тем комплексам, которые составляли арсенал балетной хореографии на данном этапе. Так, например, в XIX веке функционировали три основных типа хореографии: классический танец, характерный танец, балетная пантомима.

В XX веке система балетной хореографии, как было показано в предшествующей главе, значительно расширилась. На сегодняшний день эта система имеет приблизительно следующий вид:

СХЕМА IV



Все перечисленные типы хореографии взаимодействуют между собой. Типы 1-4 как во взаимодействии, так и обособленно образуют первый подвид или язык хореографии, который будем условно называть абстрагированным. Тип 5, обособленно или во взаимодействии с любым из первых четырех типов, — второй подвид или язык, который будем называть действенным[8].

---

[8] В балетоведческой терминологии пока нет терминов, четко определяющих суть этих двух видов хореографии. Так, М.Каган предлагает термины изобразительный и неизобразительный; В.Ванслов и ряд других искусствоведов — изобразительный и выразительный; С.Давыдов — рациональный и эмоциональный; Г.Добровольская — действенный и чистый. В нашей работе мы пользуемся терминами, предложенными П.Карпом, — действенный и абстрагированный.

Применение того или иного подвида хореографии и их соотношение в балетном спектакле определяется типом балетного сценария.

При сопоставлении типов балетного сценария с подвидами хореографии выясняется, что от первого к четвертому типу сценария в хореографии соответственно уменьшается удельный вес абстрагированного. В последнем случае (тип 4-го сценария) понятия сценарий и хореография уже попросту сливаются, в результате образуя тип, который будем называть *хореографически-имманентной программностью*. Последняя отчетливо проявляется в постановках или отдельных сценах балета, решенных средствами классического танца.

Теперь рассмотрим соотношение типов балетного спектакля (а собственно, и типов музыкальной партитуры балета) и типов балетного сценария-программы.

Типу многоактного номерного балета с чередованием действенных и собственно танцевальных номеров в целом соответствует тип последовательно-сюжетного сценария. Однако внутри самого балета могут быть сцены с как бы мини-сценариями любого из четырех типов. Соответственно распределяются подвиды хореографии.

Одноактный номерной балет и балет дивертисмент. Здесь требуются уточнения. Дело в том, что вне спектакля, в смысле музыкальной формы, и тот и другой представляют собой сюиту и могут различаться как тип старинной сюиты (то есть цепь танцев, следующих друг за другом по принципу контраста) и тип новой, программной сюиты. В данном случае все зависит от сценария. Программная сюита, с последовательно сюжетным сценарием, в балете соответствует типу одночастного номерного действенного балета.

Сюита, части которой объединяются единым замыслом обобщенно-философского или образно-эмоционального типа, в балете будет соответствовать балету-дивертисменту с обобщенно-философской (что редко бывает) или образно-эмоциональной программой. Такой балет мы будем называть балетом-сюитой.

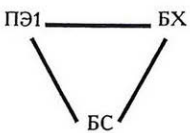
Собственно балет-дивертисмент (то есть балет типа старинной

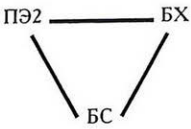
сюиты) строится на имманентно-хореографической программе.

Типу спектаклей балет-симфония, одночастный балет, а также хореографической миниатюре может соответствовать любой из четырех типов сценария.

Теперь рассмотрим, как соотносятся типы балетного сценария с типами балетов на небалетную музыку. Для этого нам необходимо воспользоваться уровнем дифференциации музыки на программную и непрограммную.

Рассмотрим типы:





Если ПЭ1 и ПЭ2 являются оперой или программной инструментальной (или вокально-инструментальной) музыкой (в последнем случае включается талже сюита на основе оперы, оперетты, музыки к драматическому спектаклю, киномузыка), то сценарий балета может быть идентичен сценарию или программе данного произведения. В этом случае:

1. Если ПЭ1 – опера, в случае хореографической интерпретации получается оперно-балетная версия данной оперы.

2. Если ПЭ2 – опера, получается балет с последовательно-сюжетным сценарием, идентичным сценарию данной оперы (музыка аранжирована).

В обоих случаях возможна подмена одного типа балетного сценария другим. Случаи применения иного сюжета не зафиксированы.

Пример к случаю 1: опера Н.Римского-Корсакова "Золотой петушок" в постановке бм. М.Фокина; опера "Орфей и Эвридика" К.Глюка в постановке бм. М.Фокина.

Пример к случаю 2: любой из балетов XVIII-XIX веков,

созданный на основе какой-либо одной оперы.

3. Если ПЭ2 – сюита из крупных произведений: оперы, оперетты, музыки к драматическому спектаклю, киномузыки, то обычно составляется сценарий, идентичный сценарию данной оперы, оперетты, спектакля, кинофильма. Так как такие сюиты обычно по времени звучания непродолжительны, то и балет, созданный на их основе, будет представлять собой одноактный номерной действенный балет.

Примеры: балет "Прекрасная Елена" на музыку одноименной оперетты Ж.Оффенбаха, бм. Дж.Кранко; балет "Синяя борода" на музыку одноименной оперетты Ж.Оффенбаха, бм. М.Фокин; балет "Поручик Киже" на музыку С.Прокофьева к одноименному кинофильму, бм. А.Лапаури; балет "Гамлет" на музыку Д.Шостаковича к одноименному кинофильму, бм. М.Мнацаканян.

4. Если ПЭ1 и ПЭ2 - программная инструментальная сюита, то в зависимости от того, какая программа – последовательно-сюжетная или образно-эмоциональная, при идентичном балетном сценарии соответственно получается одноактный номерной действенный балет и балет-сюита.

Однако на практике оказывается, что абсолютно идентичное воплощение программы встречается довольно редко. Обычно, взяв за основу программу данного произведения, балетмейстер может трактовать ее более свободно.

Свобода интерпретации программы простирается настолько, что сюита с последовательно-сюжетной программой может в результате интерпретации этой же программы в обобщенно-философском или образно-эмоциональном плане получить воплощение как балет-сюита. Данное программное произведение может получить имманентно-хореографическую интерпретацию, практически превращаясь в балет-дивертисмент. Наконец, на данное программное произведение может быть создана иная программа.

Все указанные модификации программы при балетном воплощении сюиты в равной мере могут относиться к программным произведе-

ниям других жанров.

Приведем несколько примеров: программа симфонической картины А.Спендиарова "Три пальмы" (программа последовательно-сюжетная) при постановке этого произведения М.Фокиным получила иную последовательно-сюжетную сценарную интерпретацию. "Приглашение к танцу" К.М.Вебера. Здесь программа обобщенная, образно-эмоциональная. В балете М.Фокина "Видение розы" эта музыка получила воплощение как одноактный одночастный балет со сценарием, сочетающим в себе два типа — образно-эмоциональный и имманентно-хореографический.

5. Наиболее интересны, на наш взгляд, те модификации, которые происходят с непрограммными произведениями. Последние могут получать и последовательно-сюжетную, и образно-эмоциональную, и обобщенно-философскую интерпретацию.

Пример: балет "Сон" по мотивам одноименного стихотворения М.Лермонтова, создан на музыку "Вальса-Фантазии" М.Глинки; балет "Эрос", сценарий по сказке В.Светлова "Ангел из Фьезоле" на музыку I,II,III частей Серенады для струнных П.Чайковского; оба - бм. М.Фокин.

Теперь рассмотрим балеты типа "Косвенный эквивалент музыкальной партитуры 2" (ПЭ2). Как уже отмечалось, балеты этого типа обычно по форме и жанру представляют собой либо многоактный номерной балет, либо одноактный балет. Сценарий таких балетов может создаваться по двум основным принципам.

Принцип I.

В основу балетов-мозаик типа 1 и 2, составленных из одночастных произведений и номеров, или частей циклического произведений, или только из номеров и частей различных циклических произведений, может быть положен сценарий, основанный на программе одного из циклических произведений. В результате на основе одного и того же сценария могут создаваться музыкальные партитуры самого различного состава.

В качестве примера можно привести балеты, сценарии которых созданы по мотивам драмы Г.Ибсена "Пер Гюнт", – основным музыкальным стержнем балетов является сюита Эд.Грига, созданная на основе музыки к драме.

1. "Сольвейг" – балет-сюита в трех действиях и пяти картинах с прологом и эпилогом на музыку Эд.Грига (муз. ред. Б.Асафьева, сц. Б.Романова и др.), бм. П.Петров. 1922 г., Петроград.

2. "Пер Гюнт" – балет в трех действиях и десяти картинах на музыку Эд.Грига к драме Г.Ибсена и другим произведениям, сц. и бм. В.Орликовский, 1963 г., труппа "Фестивал балле", Монте Карло.

3. "Ледяная дева" – балет в трех действиях и пяти картинах с прологом и эпилогом на музыку Эд.Грига (другая муз. редакция Б.Асафьева), сц. и бм. Ф.Лопухов, 1927 г., Ленинград.

4. "Пер Гюнт" – балет в трех действиях на музыку Эд.Грига в редакции Н.Трегубова и Я.Вощака, сц. и бм. Н.Трегубов, 1956 г., Вильнюс.

В данном случае при доминанте сюиты "Пер-Гюнт" во всех перечисленных вариантах балетной интерпретации был использован принцип Мозаики I типа. Однако можно привести и примеры, когда при доминанте одного цикла добавленные номера взяты не только из произведений автора цикла но и других композиторов.

Приведем варианты балетов, созданных по мотивам сюжета комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь". В основе музыкальной партитуры – музыка Ф.Мендельсона к комедии, к которой присовокупляются другие произведения.

1. "Сон в летнюю ночь" – музыка Ф.Мендельсона к комедии Шекспира, а также две "Песни без слов" и ряд фрагментов, дописанных А.Минкусом, бм. М.Петипа, 1876 г., Петербург (Мозаика II).

2. "Сон в летнюю ночь" – на музыку Ф.Мендельсона к комедии Шекспира, а также Вальс-Фантазия М.Глинки, "Полет бабочек" на музыку Ф.Шопена (произведение не указано) и две балетные вариации Кадлеца и Кабеллы, бм. М.Фокин, 1906 г., Петербург

(Мозаика II).

3. "Сон в летнюю ночь" – балет в двух актах, шести картинах, на музыку следующих произведений Мендельсона: к одноименной комедии Шекспира, к оперетте "Возвращение с чужбины", к трагедии Расина "Аталия", концертной увертюры "Прекрасная Мелузина", юношеской симфонии N9 для струнных инструментов, контаты "Первая Вальпургиева ночь", бм. Дж.Баланчин, 1962г., Нью-Йорк сити балле (Мозаика I).

Данные примеры интересны не только как мозаики, но и с точки зрения интерпретации сценария и выбора формы и жанра балета. Так, первый пример – одноактный балет, номерной, действенный, с очень свободной интерпретацией сюжета Шекспира. Второй балет создан М.Фокиным специально для учеников Петербургского хореографического училища. Несмотря на название, представляет собой балет-дивертисмент. На каждый номер поставлена классическая вариация. В третьем случае – многоактный действенный балет.

Принцип II.

Балеты-мозаики типа I и II могут создаваться:

а) на основе произвольно выбранного сюжета.

Пример: балет "Эвника и Петроний" по роману "Камо грядеши" Г.Сенкевича), на сборную музыку из произведений Шопена, бм. А.Горский;

б) в жанре довертисмента (то есть на основе хореографически-имманентного сценария).

Пример: "Карнавал" – балет-дивертисмент на музыку К.Сен-Санса, А.Глазунова, А.Рубинштейна, Л.Делиба, И.Брамса, Р.Дриго, А.Симона и др., бм. А.Горский, Москва.

в) в жанре балета-сюиты на основе образно-эмоционального сценария.

Пример: «Bal Poudré» на музыку сонат М.Клементи и других композиторов.

г) следует назвать еще одну разновидность балета-сюиты, когда

она создается на основе произведений одного композитора и именно этот выбор обусловливает программу балета. Таковы балеты "Листиана", "Шопениана", "Шубертиана", "Моцартиана".

На основании данной статьи можно сделать следующие выводы:

1. Балеты на небалетную музыку по принципу применения музыкального материала можно разделить на четыре основных типа согласно общей типологической классификации.

2. Принцип выбора того или иного произведения в качестве единственной музыкальной основы спектакля и принцип компоновки партитуры из нескольких произведений позволяет сделать вывод, что во всех случаях балетмейстеры стремятся создать эквивалент, прямой или косвенный, тем формам и жанрам музыкальной партитуры балета, которые бытуют в балетном театре на данном этапе.

Музыкальные партитуры балетов на небалетную музыку в XVIII-XIX веках создавались как эквивалент с господствующим в этот период типом музыкальной партитуры многоактного или одноактного номерного действенного балета. Соответственно в XX веке, в связи с расширением системы типов балетного спектакля, формы применения небалетной музыки значительно расширились.

3. Одновременно в XX веке расширилась и система типов балетного сценария и типов балетной хореографии, что обусловило множественность вариантов интерпретации одного произведения.

---------- * ----------

Сущность балетов на небалетную музыку определяется в контексте одного из самых существенных процессов, протекающих в художественной, а именно процессе дифференциации и интеграции музыкальных жанров. В этом контексте балеты на небалетную музыку с середины XVIII до середины XIX века выражали двоякую тенденцию. Во-первых, в силу дифференциации жанров самого музыкального театра балет, дотоле развивавшийся в одном русле с оперой, выкристаллизовываясь в "бессловесный" жанр музыкального театра, на первых порах использовал оперную аранжированную музыку с целью хотя бы

опосредованно конкретизировать образы и ситуации. С другой стороны, сам факт, что балетмейстеры всегда использовали оперную музыку с оркестрованными вокальными партиями, говорит о том, что еще тогда в балете создались предпосылки превращения его в метафорический театр и в силу этого зародился процесс сближения балетной музыки с симфонической.

Балеты на небалетную музыку в XX веке, напротив, выражают тенденцию интеграции музыкальных жанров. По принципу дифференциации жанров на театральные и концертные балеты на небалетную музыку можно разделить на те, которые создают звукозрительный синтез, базируясь на небалетной, но предназначенной для зрительно-слухового восприятия музыке, и те, которые создают звукозрительный синтез на основе музыки, предназначенной только для слухового восприятия. К числу первых можно отнести балеты, созданные на основе театральных музыкальных жанров.

Балеты, созданные на основе оперы, исполняющейся без изменения, можно считать одним из вариантов режиссерской интерпретации оперы. Постановки, которые осуществляются на основе сюиты из музыкальных номеров оперы, оперетты, драматического спектакля, кинофильма. Музыка эта уже изначально предназначена для зрительно-слухового восприятия, и каждый номер или фрагмент закреплен за определенной ситуацией данного сценического действия.

В балете такого типа сценарий создается по аналогии со сценарием данной оперы, оперетты, драмы, кинофильма. По существу, балетмейстер здесь также предлагает свой вариант сценической интерпретации данной музыки, иначе говоря, пластической хореографической интерпретации ситуаций, которые в других сценических искусствах передаются посредством словесно-сценического действия.

Балеты, созданные на основе предназначенной для слухового восприятия концертной музыки, являются звукозрительными синтетическими художественными структурами и являются субъективной интерпретацией музыкального произведения балетмейстером языком

своего искусства, что в большой мере обусловлено спецификой музыкального восприятия балетмейстера, его способностью вообще воспринимать музыку в хореографических образах. Это обстоятельство и предопределяет создание множества вариантов интерпретации одного и того же произведения. При этом мера субъективности и разнообразия трактовки в аспекте сценария возрастает обратно пропорционально степени программности в музыкальном произведении, а степень субъективности и разнообразия трактовки в аспекте хореографии прямо пропорциональна отдаленности времени создания данного музыкального произведения.

Нонна СТЕПАНЯН

ХУДОЖНИКИ-АРМЯНЕ В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Тема, на которой хотелось бы остановить внимание, имеет определенную предысторию.

До присоединения к России персидской части исторической Армении пластическая культура армян была включена в иные условия. Памятники "армянской руки" создавались и в XVII-XVIII веках, но создавались они в условиях мусульманских империй, неохотно допускавших на своей территории церковное строительство и принципиально враждебных изобразительному искусству. Армяне-художники и их творения неизбежно располагались в этой среде особняком. Это было искусство народа христианской окраины мусульманского мира, "униженного этноса", как сейчас принято говорить. Его можно рассматривать по аналогии с искусством Греции, существовавшей в это же время в условиях Османской империи, сходство тут очевидно.

Движение за освобождение христианских народов от мусульманского ига в начале XIX века было общеевропейским, свидетельство тому — жизнь и смерть Джорджа Байрона. (Картина Айвазовского "Байрон в гостях у мхитаристов" фиксировала, как сказали бы мы сегодня, "знаковую тему" времени).

Росписи армянских церквей Исфагана и Тифлиса, религиозные картины, первые светские портреты заказчиков — материал этот изучен и был опубликован в свое время в работах Мани Казарян и Джона Карсвелла. Своеобразие и ценность этого материала не вызывает сомнений: лишенная какого-либо богословского ригоризма искренняя религиозность, свободное обращение к родным и случайно завезенным европейским образцам и их наивная перефразировка придают картинам этого времени на библейские и евангельские сюжеты особую трогательность. Зал армянской живописи XVII-XVIII веков в Национальной галерее Армении остается интереснейшим и взывает к истори-

ко-искусствоведческому анализу. На фоне величия и оригинальности армянских памятников раннего и зрелого средневековья эти картины выглядят, конечно, анахронизмом, но обаяния, родственного обаянию народного искусства, у них не отнимешь. Фигура поэта Саят-Нова была и остается в этом смысле ключевой — его жизнь была своего рода символом, а его творчество — воплощением судьбы народов Закавказья этого времени.

Однако обстановка жизни армян, всей жизни — от дыхания до деталей быта — резко меняется в 1828 году, наступает принципиально "другое", и это незамедлительно сказывается на характере всей культуры.

Главная черта этого нового дыхания и быта — движение к новому образу жизни, для художников оно определяется стремлением к профессиональному художественному образованию, к "школе". Художники-армяне, получавшие образование в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге в первой половине XIX века, стали предметом пристального изучения ленинградского историка искусства Изабеллы Гинзбург, ее публикации были первыми по времени, привлекшими внимание читающей публики к самому явлению и к его вершине — творчеству Акопа Овнатаняна.

Творчество Акопа Овнатаняна-младшего располагается на стыке двух исторических судеб армянства как их воплощение, как их прочувствованный правдивый документ, оно остается наиболее веским свидетельством произошедших перемен. Портретная галерея Овнатаняна была портретом переломной эпохи в лицах, она была того же замеса, что "Путешествие в Арзрум" Пушкина или история гибели Грибоедова. Но как ни соблазнителен специальный разговор об этом мастере, наделенном безусловными чертами гениальности, следует сосредоточиться на более общей проблеме. Полюсы этой проблемы составляет "интегрирование" в новый — российский культурный ареал с одной стороны и "собственный вклад" в него художников-армян — с другой. Подобный аспект рассмотрения жизни национальной культуры, возникнув в

XIX веке, длится по сути весь прошедший XX век.

Богатство, охват и полнота русской пластической культуры на протяжении веков питаются не только ее собственными истоками, они достигались и в прошлом, и сейчас теми импульсами, которые культура России получала от внешних связей и контактов, а также от культуры входящих в ее состав многочисленных народов. Армяне были среди этих народов, причем по ряду причин исторического характера они отличались особой "открытостью", особой готовностью воспринять содержательные и формальные основы русской культуры и внести в нее свою лепту.

История российского армянства имеет глубину, свое присутствие армяне вплетали в общий разворот жизни русских городов в течение веков. Присутствие наблюдалось, если так можно выразиться, "точечно": Москва, Петербург, Ростов-на-Дону, Феодосия, Львов, Каменец-Подольский имели большие армянские общины, здесь были свои церкви и школы, была сложившаяся система взаимной поддержки.

Войдя в состав христианской империи, территория персидской части исторической Армении присоединила к русскому обществу новую часть коренного армянства. Теперь это был многогранник — Святой Эчмиадзин с его собранием древностей, незамедлительно ставших предметом изучения, города Эривань, Карс, Эрзрум и крестьянство на присоединенной к империи земле, рабочий люд и дипломированные специалисты, ремесленники и купечество, промышленники из числа армян в Москве, Тифлисе и Баку, чиновники всех рангов и военные в больших и малых городах России и Закавказья... Вот так широки были границы присутствия армян и вот так глубок был уровень их включения в пульсацию жизни громадной империи! Добавим сюда постоянную, ставшую в ходе времени своего рода национальной генетической чертой тягу к образованию, "к свету", и вы оцените динамику этого включения.

Для изобразительного искусства сложившееся положение имело особенно важные последствия: армяне-художники свободно объявляли

теперь свою принадлежность европейской изобразительной традиции, они естественно чувствовали себя на всей территории страны, перехватывали и поддерживали течения и новые направления в искусстве, могли их развивать в зависимости от личного склада, выучки, направленности и масштаба дарования каждого.

Конец XIX века в России был представлен, как известно, в первую очередь стилем "модерн" во всех его модификациях — от эклектики и историзма до символизма. Среди живописцев-армян наиболее убедительно выразил стилистику "модерна" Вардкес Суренянц (1860-1921). Нет нужды перечислять большие композиции Суренянца, они у всех на памяти: "Саломея", "Семирамида и гроба Ара Прекрасного", "Фирдоуси читает поэму "Шахнаме" шаху Махмуду Газневийскому", полотна на евангельские темы в коллекции Эчмиадзинской патриархии, начатые художником незадолго до его гибели росписи армянской церкви в Ялте...

Дальше во времени располагался в России импрессионизм. Отмеченный ярким именем Константина Коровина, он нашел здесь новое воплощение. Это был поздний, "осенний импрессионизм", но в лице Егише Татевосяна (1870-1936) направление в европейской и русской живописи середины XIX века нашло свежий отклик. Этюды Тадевосяна остаются драгоценным свидетельством его органического восприятия цветосветовой программы импрессионистов, в своих больших законченных картинах Татевосян также был близок пленерным подходам, хотя нельзя не отметить и его проницание в стилистику модерна - вспомним панно "Джан-Гюлум" (1907), мозаику "Аслан-ага" (1912).

Объединяя двух названных классиков армянской живописи, добавим, что и Суренянц, и Татевосян поддержали в своем зрелом творчестве крайне важную линию в русской изобразительной культуре — авторскую картину на религиозную тему. Отмеченное в России именами Михаила Врубеля, Виктора Васнецова, Михаила Нестерова и Николая Ге личное прочтение и интерпретация евангельских сюжетов составили немалую часть наследия этих художников. Интересно, что

Татевосян, ученик и друг Поленова, понимал религиозные сюжеты по-своему, не в духе академической, символической или исторической (бытовой по форме, жизненно достоверной) трактовки. Оригинальность картины Татевосяна "Христос и фарисеи" (1916-1923) в сравнении с картиной Поленова "Христос и грешница", картиной "Что есть истина?" Ге или идиллическими (академическими по сути) росписями Виктора Васнецова представляется очевидной.

Дальше во времени располагается фигура Мартироса Сарьяна (1880-1972). На этом масштабном примере можно говорить, может быть впервые после Акопа Овнатаняна, не только об интеграции, но и об оригинальном вкладе в изобразительную культуру огромной страны. С Сарьяном в русскую живопись входил Восток, причем входил он не как экзотика, а как свое, родное. Это было замечено русской критикой и выделено, статья Максимилиана Волошина 1913 года в журнале "Аполлон" остается лучшим тому свидетельством. Поэт не ошибся.

В дальнейшем само "место действия" долгой жизни Мартироса Сарьяна, Армянская ССР, было оформлено, "припечатано" (если можно так выразиться) в воображении всех без исключения современников его присутствием. "Солнечная Армения" — постоянный эпитет при упоминании имени этой страны покоился на принципах, провозглашенных в картинах Сарьяна. С именем художника связалось и сложение новой национальной изобразительной школы: солнце, яркость, цветовая дерзость, понятая как закон природы, как миропорядок — эти черты творческого метода Сарьяна были поддержаны следующими поколениями армянских живописцев.

Однако отметим, что великий колорист выразил себя в раннюю пору творчества и в стилистике модерна, правда, без его навязчивой меланхолии, по-юношески, в виде мечты. Само название сарьяновских работ раннего периода "Сказки и сны" принадлежит, насколько известно, искусствоведу Александру Каменскому, которому, наряду с Рубеном Дрампяном и Шаэном Хачатряном, мы обязаны описанием основных этапов творчества этого мастера. Напомним, что опора на

наследие Виктора Борисова-Мусатова просматривается в работах всех членов объединения "Голубая Роза" (1907), но у Сарьяна и Павла Кузнецова, как известно, принципиально другой путь в истории современной живописи. Эмоциональные качества цвета выводились этими мастерами вперед, цветовая организация мира, декоративность были открытием, которому Сарьян оставался верен (по крайней мере, долго верен).

А авангард?... Ценнейшая часть наследия прошедшего века, открытие, проявившееся в его первых десятилетиях, — отход от жизнеподобия, форма нового диалога со зрителем, выдвинутая революционными преобразованиями на первый план и бурно двигающаяся вперед в течение 10 послереволюционных лет?... Фундамент принципиально новой пластической формы был заложен в России и отмечен такими "знаковыми" именами, как Василий Кандинский и Казимир Малевич. Затем опыт авангардистов был перечеркнут и забыт на долгие 30 лет и снова выдвинут на авансцену творческих интересов в наши дни, в конце XX столетия.

В панораме армянской изобразительной культуры позиция авангарда как "новейшего" присутствует в первую очередь ранним творчеством Ерванда Кочара. Напомним — если Сарьян для всех в республике был "Варпет", то Кочар был "Маэстро": так к ним обращались в живом разговоре, такими они и остаются в воспоминаниях о художественной жизни республики середины XX века. Русское слово Мастер жило в армянском переводе (для Сарьяна) и во французском (для Кочара). Это само по себе говорило о многом.

Авангардная форма с ее многочисленными вариантами была не просто подхвачена Кочаром, она развивалась в его работах парижского периода и дала название целому течению (тут прямая аналогия с парижским этапом творчества Давида Какабадзе), но при возвращении на Родину в 30-е годы Кочар должен был об этом этапе своей жизни забыть — обстоятельства жизни Маэстро в конце 30-х и в годы войны всем известны, он был репрессирован. В дальнейшем Кочар нашел в

себе силы осуществиться как скульптор-монументалист, будущее отвлеченной неизобразительной пластики, которой он придерживался в молодости, было впереди и развивалось не его руками.

Внутри обширной темы "авангард в искусстве первых десятилетий XX века" находится и другая яркая фигура — Георгий Якулов (1884-1928), без которого невозможна ни одна история современной русской сценографии, ведь с его именем связан легендарный Камерный театр Александра Таирова.

Ну, а социалистический реализм? "Неповторимый эпизод" в истории изобразительного искусства XX столетия сейчас не хотят вспоминать. Произведения такого плана уходят со стен музейных залов в запасники, как уходили в те же запасники на предыдущие 50 с лишним лет полотна другой направленности: картины на религиозные темы, полотна символистов, портреты царей и вельмож, но в первую очередь — работы авангардистов начала и первых десятилетий XX века. Теперь маятник качнулся в другую сторону.

Думается, что к этим купюрам в сводном тексте исторических свидетельств, каким является искусство, следует относиться как к неумолимой специфике нашего места на карте мира: Евразия и Азиопа, по словам Николая Бердяева, находятся в России в состоянии постоянного конфликта и чередования. Соцреализм на территории всей страны (Армения тут не могла составлять исключения) был фактом, он теснил все остальные варианты творческого высказывания, он заставлял художников менять свои программы, он господствовал. Вне трезвого анализа оставлять это явление нельзя.

Известно, что в укреплении позиций соцреализма немалую роль сыграла тбилисская Академия художеств. Ее выпускник Дмитрий Налбандян выражал направление в наиболее безапелляционной форме, которую сам он называл "работой в жанре вождя". Кстати, в области скульптуры в этом же жанре годами задавал тон Сергей Меркуров, с именем последнего связано укрепление и воплощение в жизнь нового по характеру городского памятника — "гипермонумента" сталинских

времен. Но хочу напомнить, что столица Армении обязана этому "официальному скульптору", уроженцу Александрополя (в советский период Ленинакан, теперь Гюмри), одним из лучших своих памятников, Степану Шаумяну. В нем черты камерной городской скульптуры "модерна" были объединены с новыми градообразующими качествами и новым масштабом.

Разумеется, нельзя приписывать только педагогической позиции Тбилисской или Ленинградской Академии художеств очевидное оживление академической линии в искусстве в 1930-х и особенно 1950-х годов. Большая тематическая композиция на историческую, современную или историко-революционную тему была выбрана власть предержащими для пропаганды складывающегося тоталитарного режима: это был "государственный заказ", а все нити руководства обширной областью культуры, начиная с ее финансирования, были к середине века уже сосредоточены в руках государства. Парадная академическая картина на темы современные или исторические отвечала "спущеннной сверху" задаче. Здесь можно назвать многие работы не столь уж давних лет, которые, конечно, можно упрекнуть в фальши, в пустой "агитации за счастье". Но среди километров холста можно найти и отмеченные Божьей искрой отрезки.

Никто не упрекнет Ованнеса Зардаряна в надуманности его "Весны" (1956), лиризм из человеческой жизни не мог исчезнуть. Никто не скажет, что "Вардананк" (1981) Григора Ханджяна был увенчан незаслуженно. А ведь академизм и "классика" (пусть с приставкой "нео", уже трижды имевшие место в европейской живописи Нового времени) и были языком выражения в грандиозной батальной сцене Ханджяна. Это был триумф крупного мастера, в портрете эпохи, в создании которого изобразительное искусство участвует постоянно, высказывания такого калибра, по-видимому, были необходимы. Они являлись ответом на требования доступности, понятности в диалоге художника с широким зрителем, но главное — в них содержался романтический пафос, который из реальной жизни никогда не исчезал и мог быть

востребован снова. В узнаваемом и внятном пластическом выражении может возникнуть нужда и в XXI веке. "Нам не дано предугадать..."

Но XX век был на переломе, шли 1960-е годы. В искусствоведческой литературе они получили позже собственное название (по небольшой повести Ильи Эренбурга) — это была "оттепель". В живописи Армении можно выделить два принципиально важных явления, два имени, которые несли за собой не только включение в общее дело, но и веский вклад.

Первое из них отвечало на появление нового, основательно забытого за 30 лет общественного требования к художнику, требования не спущенного сверху, а личного высказывания "о времени и о себе". Люди искали не официального, а доверительного разговора с поэтами, певцами и художниками. В общей панораме художественной жизни Еревана особую роль играло присутствие такого лирика, каким был Арутюн Галенц (1910-1967).

Второе явление было связано с формированием в живописи и графике по всей стране (в первую очередь в республиках Балтии и Москве) так называемого *"сурового стиля"*. Художников призывали ответить на другую забытую за прошедшие 30 лет функцию искусства, функцию "правдивого отражения окружающей действительности". Изобразить окружающую жизнь без приукрашивания, честно и искренне — такая позиция имела мощную политическую подоплеку и судьба художников этого направления складывалась отнюдь непросто. Для Армении выражением пафоса "сурового стиля" становится творчество Саркиса Мурадяна.

Но задача, поставленная общественным умонастроением "послесталинского" десятилетия, получила в Армении масштаб и высокую по эстетическим качествам интерпретацию благодаря присутствию здесь Минаса Аветисяна (1928-1975). Работами этого отмеченного чертами гениальности мастера вклад армянского искусства в общее для всей страны яркое и перспективное общественное движение стал очевиден для всех. Очень многое в личности, творческой направленности, масш-

табе дарования, индивидуальной манере и трагической гибели Минаса наделило его фигуру чертами мифологемы (тут можно вспомнить и поставить рядом с Минасом Аветисяном только имена Паруйра Севака и Сергея Параджанова). Процитируем слова скульптора Нины Жилинской на открытии его выставки в Москве, в Центральном доме художника. "Знакомство и дружба с Минасом, — сказала тогда Нина, — для меня как знакомство с Веласкезом, чудесный подарок судьбы..." Так оно и было.

Разумеется, нельзя исчерпать этой достаточно условной группировкой количество вариантов, направлений, обстоятельств и позиций, проявленных в ходе прошедшего столетия в искусстве России-СССР и с блеском воплощенных мастерами искусства Армении. Вспомним хотя бы так называемую "театрализацию" — наиболее обаятельное движение в искусстве 70-х, ведь в Армении она отмечена таким именем, как Роберт Элибекян. Лирически осмысленный мир сцены, мир фантазии активизировал тогда сочинительский дар многих молодых художников. Варианты этой программы — полотна Варужана Вартаняна и Каро Мкртчяна.

Включение армян-художников в общий ход развития советской культуры шло не в последнюю очередь через профессиональное образование, немалое число художников получали его в художественных вузах Москвы, Ленинграда и других городов СССР. Упомянем, что Гоар Ферманян училась в Академии художеств в Ленинграде, в классе Петрова-Водкина. Так же живы были воспоминания о московском ВХУТЕМАСе, здесь учился скульптор Сурен Степанян, его учителем был Борис Королев, создатель объединения *Живскульптарх*, автор работ кубистического характера, конструктивист. Школа такого высокого ранга перехватывала и развивала в новых условиях ценнейшие линии в живом наследии русской культуры 20-х годов. Можно включить в эту линию и Айцемник Урарту, она считала себя ученицей Эрьзи (Степана Нефедова), возвращение всего корпуса работ этого скульптора-эмигранта из Аргентины, его персональная выставка в Москве были

для Айцемник Амазасповны своего рода личным триумфом... Наконец, напомню, что все выпускники Суриковского института 40-х годов говорили в первую очередь об Аристархе Лентулове, все, кто учился в ленинградской Академии — о Савинове. И так далее. Организация Художественно-театрального института в Ереване в середине 40-х шла при активном участии мастеров этой выучки, создавалось общее поле деятельности и общая концепция того, что такое **профессионал** в области пластических искусств.

Современная школа изобразительного искусства Армении, основы которого были заложены в обозримом прошлом, была сильна своей связью с изобразительной культурой России и вполне оправдала себя — именно школа в первую очередь не дает пропасть, когда обстоятельства жизни художника заставляют его искать заработок вдали от родных мест.

Но вернемся к 60-м годам.

Сами мастерские названных выше мастеров — Галенца и Минаса — стали в Ереване местом, где говорили об искусстве и только об искусстве. Это были своего рода клубы — сегодня мы бы сказали молодежные клубы. Не "дискотечные", а дискуссионные. Благородный жар этих встреч был подлинным, включены в разговор были и стар и млад. Из забытых-заброшенных мастерских выводились к новому признанию пожилые художники (Иосиф Каралян, Акоп Ананикян), получали импульсы и окрылялись молодые (Рубен Адалян, Арто Чакмакчян). Вокруг этих "сакральных" мест формировался частный покупатель, здесь закладывались основы для первого в СССР Музея современного искусства, а молва закрепляла в сознании общества новые имена. Внутри все еще неколебимого тоталитарного устройства бытия культуры складывалась новая система. Процесс шел по всей стране, но в Армении, думается, он шел особенно динамично. Именно поэтому на роли, которую сыграли в наших широтах Арутюн Галенц и Минас Аветисян, позволительно остановиться специально.

В памяти оживает картина — работающий Галенц, а за его

спиной у мольбертов — Арминэ Каленц и Кнарик Вартанян, все трое пишут одну модель, пишут свободно, но как бы перехватывая жест старшего, учитывая появление цветовой массы на квадрате холста перед ним. У мольберта — Минас, модель позирует, а вокруг — своего рода партер из друзей, постоянно хлопает дверь, идет общий разговор... Конечно, счастьем для целого поколения интеллигентов-армян была способность этих живописцев писать на людях. Принадлежность всем и каждому превращала келейный по духу рабочий процесс в своего рода сеанс, в увлекательный урок, в школу, наподобие школ физиков или космонавтов. Создавалось братство, люди не расставались, шли вместе "по жизни".

Не вдаваясь в подробный анализ картин и рисунков Галенца, картин, рисунков и сценографии Минаса, можно обратить внимание на их тайный смысл: здесь содержалась прочувствованная перефразировка видимого, умение вычитать в натуре тайную поэзию (Галенц) и скрытую драму (Минас). Нетрудно заметить, как совершенно по-разному развивали эти два художника ту самую декоративность, которая была победно выражена в творчестве Мартироса Сарьяна. Оптимизм, понятый эпически в работах Сарьяна, тут приобретал доверительную исповедальную интонацию, новую форму. Для Галенца — камерную, интимную, для Минаса — темпераментную и конфликтную. Эти линии идейно-образного содержания просматриваются во всех жанрах работы названных мастеров. Что касается рисунков Минаса, отметим, что он обратился к монохромным композициям в зрелом возрасте, после пожара в мастерской, когда все, что получило цвет из под его руки, выгорело. Рисунки Минаса неожидано для всех обнаружили близость к офортам и карандашным рисункам классиков, тут вспоминался Рембрандт. Поразительный был художник, поразительная душа, поразительная восприимчивость ко всему лучшему в изобразительном искусстве прошлого и сочувствие всему, что живет и дышит вокруг. А истовое отношение к Правде, понятой с большой буквы, конечно же было не только личной чертой натуры Минаса. Правдолюбие, понимаемое как

Крест, искусство как Служение были заветами русской культуры, заветами, которые именно он, юноша из армянской крестьянской семьи, перехватил и понес, отводя от себя куда более привлекательные задачи и искусы своей профессии.

Можно оставить за бортом наших расуждений присутствие западноевропейских изобразительных традиций на всем пути, который прошла армянская пластическая культура за прошедший век. Почва для использования новаций, которыми жило искусство Европы, в Армении была (и даже с известными по сравнению с Россией преимуществами, коренящимися в судьбе рассеянного по свету народа). Но это самостоятельная тема и ее настоящее проявление в художественной практике, по-видимому, дело будущего.

Зепюр ТАРАЯН

ВИШАПЫ И КУЛЬТ РЫБЫ

Таким специфическим, проблематичным памятникам как менгиры-вишапы посвящались труды самых маститых ученых (Н.Я.Марр, Я.С.Смирнов, М.Абегян, Гр.Капанцян и др.). Пересмотр высказанных ими, даже взаимопротиворечивых положений, естественно, вызывает настороженность. Но некоторые сравнительно поздние изыскания позволяют несколько обновить предложенные раннее трактовки. Название "вишап" надо признать условным, даже спорным. Манук Абегян утверждает: *«Այդ վիթխարի կոթողների «Վիշապներ» և «աժդահա» կոչումը կապ չունի նրանց պատկերացրած աստվածութեյան հետ: Նրանք իրենց հսկայական մեծութեյան համար հետագայում են կոչվել վիշապներ կամ աժդահաներ, իբրև աժդահա քարեր, և այդ կոչման հետևանքով նրանց վրայի քանդակներն իմաստավորվել են իբրև «օձերի կամ վիշապների պատկերներ»*[1]. Но название "вишапнер" имеет народную основу. Одно из мест, где сгруппированы менгиры-вишапы, называется по-курдски Аждаха Юрт, а по-армянски — Вишапнер.

Однако не название, а семантика этих памятников для нас представляет особый интерес. Очевидно, что вертикальная постановка менгиров содержала идею фаллоса. При этом, однако, некоторые менгиры на территории Армении, например, вишап в Имирзеке, обрисовывают рыбу так подробно, что показаны даже плавники, жабры и чешуйки. Иногда вишапы служили мерою воды, о чем свидетельствуют следы на них. Считалось при этом, что вишапам, как драконам, олицетворяющим смерчи и бури, был доверен контроль над жизненно важными источниками. Но и культу рыбы также должно быть отведено место у воды, которая является ее стихией.

Распространение менгиров, которые в других регионах иногда на-

---

[1] *Մանուկ Աբեղյան*, «Վիշապներ» կոչված կոթողները՝ իբրև Աստղիկ-Դերկետո դիցուհու արձաններ. Երկեր, Է, Երևան, 1975, էջ 153:

зывают просто "каменными рыбами", кроме Западной Европы и Кавказа зафиксировано в Сибири, Индии, Северной Африке. По поводу Сибири ведутся специальные исследования. В Индии, понятно, менгиры сопровождали арийские миграции. Северная Африка — берберы. Их язык не относят к индоевропейским. Но он имеет около трехсот диалектов, и некоторые лингвисты считают их самостоятельными языками. В группе народов свыше 7 миллионов человек, конечно, могут быть и носители культуры тех племен, которые причастны к распространению менгиров. По словам Н.Я.Марра, берберы, а также Албания, Сардиния и Корсика представляют "яркие яфетические переживания"[2].

Менгиры и их комплексы, называемые кромлехами, а также каменные столы — дольмены составляют особую мегалитическую культуру, временные координаты которой трудно определимы. Чрезвычайно заманчиво предположить, что мегалиты представляют вехи расселения народов. Трудно сказать, на каком основании Т.В.Гамкрелидзе и Вяч.Вс.Иванов считают, что мегалиты имеют европейское происхождение[3], но в Европе они, действительно, очень распространены. Только на юго-востоке Европы и в низовьях Дуная насчитывается около 30 тыс. подобных памятников. Комплекс мегалитов Карнак в Южной Бретани (Франция), состоящий из отдельных менгиров и кромлехов, относится к концу неолита (конец III — нач. II тыс. до н.э). Это именно по-бретонски менгир означает вертикально врытый в землю длинный камень (men — камень, hir — длинный). Нельзя определенно сказать, являются ли здесь мегалиты чисто местной, независимой традицией или занесены откуда-то с Востока. Но по поводу бретонской речи Н.Я.Марр замечал, что она относится к кельтской группе, которую яфетическая теория рассматривает "как переходную от яфетической системы к так называемой индоевропейской, выясняя с достаточной яркостью родство бретонского в определенных слоях его

---

[2] **Н.Я.Марр.** Баскско-кавказские лексические параллели. Тбилиси, 1987, с. 20.

[3] **Т.В.Гамкрелидзе, Вяч.Вс.Иванов.** Индоевропейский язык и индоевропейцы, ч. II, Тбилиси, 1984, с. 954.

состава с баскским, берберским и на Кавказе армянским"[4]. Слово "менгир", скорее всего, относится к "культурно-миграционным", в определении Н.Я.Марра. Т.е. широко распространенным вместе с соответствующими реалиями, создававшимися еще охотниками палеолита во времена, когда миграции как этих охотников, так и самих терминов носили очень широкий размах[5].

Стоунхендж близ Солсбери (Англия), представляющий сгруппированные менгиры, по мнению большинства исследователей, был культовым сооружением, предназначенным как обсерватория для наблюдения над небесными телами во II тыс. до н.э. Аналогии между Стоунхенджем и Карахунджем (Карахунч) в Армении, близ Сисиана, отмечались неоднократно. По утверждению Париса Геруни, Карахундж тоже культовое сооружение, посвященное солнцу, и обсерватория, в которой исчисления производились более чем 7500 лет назад, т.е. за 3000 лет до строительства египетских пирамид и на 3500 лет раньше Стоунхенджа. Время действия обсерватории насчитывает будто бы 5500 лет.

Чрезвычайно интересно совпадение названий, которое Геруни не считает случайным. Начала слов — англ. Stone и арм. кар — *քար* означает "камень". Трудно сказать, что такое хендж по-английски, но армянское хунч *(հնչյուն)* означает "звук": "звучащие камни"[6], нечто вроде поющих колоссов Мемнона. Близ Оксфорда, в Роллрайтском каменном круге, якобы улавливаются импульсы ультразвука, испускаемые одним из камней особенно сильно после захода солнца. Жители Тибета считают "длинные камни" "солнечными указателями", определяя по их тени периоды солнцестояния и равноденствия. Эти же камни являются "огнивом богов", причем огниво из кремня или горного

---

[4] **Н.Я.Марр.** Бретонская нацменовская речь в увязке языков Афревразии, Ленинград, 1930, с. 19.

[5] **Н.Я.Марр.** Баскско-кавказские лексические параллели, с. 37.

[6] Պարիս Հերունի. Տիեզերքի ընկալումը հոգևոր տեսանկյունով. Միջազգային գիտաժողով «Աստվածաչնչական Հայաստան», Օշական, 1999, էջ 138, а также доклад на указанном симпозиуме.

хрусталя до сих пор остается у народов, населяющих Гималаи, одним из основных инструментов для добычи огня[7].

Иные народы называют стелы или обелиски в виде "длинных камней" "громовыми стрелами" (метеориты?), столбами Ваала; считается, что это одушевленные камни, созданные небесным богом[8]. Обычай поклонения им имел широкое распространение как в Древнем Египте, так и на Древнем Востоке. У хеттов известен памятник в виде трех священных камней бетилов, стоящих на основании цилиндрической формы. Сцена поклонения подобным бетилам составляет один из излюбленных композиционных сюжетов в рельефах Топрах-кала и Урарту (оттиски печати со сценой поклонения стелам, священному дереву и его изображению на стелах и др.[9]). Урартское название стел pulusi (хеттск. Huwasi) происходит от слова pul, что означает "камень". В индоевропейских языках понятие "камень" часто употребляется в смысле "небо", "каменный свод"[10]. Хеттские бетилы и урартские пулуси, как правило, завершаются полукруглым верхом, что символизирует небесные врата. Они ставились в большинстве культовых центров страны либо на территории городов. Но также вне поселений на открытом пространстве, в роще, у источника или на горе, совершенно так же, как средневековые хачкары[11].

---

[7] **Мишель Пессель.** Золото муравьев, М., 1989, с. 126, 128. Следует особо обратить внимание на то, что у загадочного европеоидного народа минаро в Тибете огонь зовется "гурр", как у армян (հուր).

[8] **Э.Б.Тайлор.** Первобытное общество, М., 1989, с. 314.

[9] **Б.Б.Пиотровский.** Ванское царство, М., 1959, рис. на с. 73 по: **C.F.Lehman-Haupt.** Armenien, II, 2, табл. XXXVI.

[10] **Т.В.Гамкрелидзе, Вяч.Вс.Иванов,** указ. соч., с. 667.

[11] **В.Г.Ардзинба.** Ритуалы и мифы древней Анатолии, М., 1982, с. 9-10, 162, 164. Автор указанного сочинения со ссылкой на Карабогазкейский архив свидетельствует: "Перед каменной стелой бога Грозы режут быков и овец"; "Перед каменной стелой повара кладут (ритуально) чистое мясо". Помимо напитков — вина, пива, марнува и валхи (?)— стелам жертвовался "толстый хлеб". Сами цари возливали священные напитки перед каменными стелами, которые иногда были передвижными и переносились ближе к царю, для исполнения ритуала. К другим стелам царь подъезжал на колеснице. Обычно отмечается движение царя "снизу вверх", или каменная стела к приезду царя бывала уже "вниз спущена". Это создавало коллизию драматических движений.

Существуют различия между вишапами, хеттскими бетилами, урартскими стелами-пулуси и прочими подобными памятниками. Бетилы, пулуси, этрусские, поздние скандинавские, ирландские, исландские, баскские стелы имеют в нижней части клинообразный выступ, который вдевается в отверстие основания. Подобная конструкция является сравнительно сложной по сравнению с конструкцией вишапов, что возможно связано с более поздним временем их воздвижения. Вишапы, настоящие менгиры — просто огромные камни, вкопанные в землю. Но эта их простая конструкция как раз и задает много загадок. Остается неясным метод их воздвижения. Каким образом, с помощью каких приспособлений они поставлены вертикально, как им придавалась форма рыбы, как наносились на них изображения?

Красивая версия гласит, что установлением вишапов отмечались места, в которых производится дифференциация космических потоков от различных созвездий. И рисунки на вишапах изображают животных, символизирующих зодиакальные созвездия[12]. Заманчиво, но спорно, поскольку изображения животных на вишапах далеко не всегда соответствуют изображению зодиакальных созвездий. Зафиксированные мотивы представляют аистов или журавлей, возможно, как вестовых весны и обновления природы. Встречаются буйволы, быки, круги (солнце или другие небесные светила?), ящерицы, рыбы, двуглавые змеи, то ли шкура рогатого животного (руно?), то ли древо жизни. Некоторые из этих знаков, вероятно, связаны с традицией жертвоприношений. На хеттских рельефах и стелах одной из излюбленнейших композиций является обряд поклонения жертвенному быку (Аладжа-Хююк и др.).

К коллекции К.В.Тревер принадлежала печать, происходящая из Хайкаберда, на которой изображена сцена жертвоприношения стоящему перед каким-то ложем рыбообразному божеству. Над рыбой помещено крылатое солнце — знак аккадского бога Ашура. По сторонам от него — фигура на троне и стоящий жрец или царь. В нижней части пе-

[12] **Акоп Тонаканян.** Тайны земли армянской, Ереван, 1988.

чати изображен жертвенник и обезглавленная человеческая фигура. У нее особо отмечены ребра, что позволяет полагать, что с тела содрана кожа[13]. Слева от рыбы на печати изображено какое-то животное, предположительно — козел, который, скорее всего, и является жертвой ("козел отпущения"). Рядом с козлом помещены полумесяц и звезда. Существует особая увязка культов рыбы и козла. Аккадский культурный бог — писец Набу, определяемый в новоассирийских текстах как "открывающий источники", "руководитель роста урожаев", на рельефе VIII века до н.э. изображен на священном пьедестале, установленном на рыбокозле.

В наскальных рисунках вершин Гзыл-Зиарат, Большого и Малого Пайтасара, в Гегамских горах относящихся к III-II тыс. до н.э., большую роль играют рыбо- и змеекозлы. Помимо них распространены рисунки вишапобыков — цулавишапов. Фигуры этих животных сильно стилизованы. Голова уменьшена так, что только рогам уделено внимание. То, что это вишапобыки или змеекозлы, выражено, главным образом, посредством змееобразных конечностей[14]. На них устоять невозможно. Подобные конечности символизируют молнию. Аморфность этих образов делает их трудно узнаваемыми даже для посвященных. Но при этом отмечается сходтсво некоторых из них с изображениями на вишапакарах. Эти изображения сводятся к бычьей голове с полоской шкуры и передними ногами, т.е. той части жертвенного животного,

---

[13] **Б.Б.Пиотровский,** указ. соч., с. 230. Найденные при раскопках на Топрах-кала человеческие костяки были лишены черепов. Однако этот зловещий натурализм не обязательно связан с человеческим жертвоприношением, как полагает большинство исследователей. Некоторые погребальные культы, возможно, в гигиенических целях, предусматривали отдельное захоронение головы и отделение от костяка мягких тканей (см. по этому поводу **Дж.Мелларт.** Древнейшие цивилизации Ближнего Востока, М., 1982, с. 87 и др.). Напротив, может быть, жертвоприношение связано с погребальным ритуалом, в частности, с погребальным, поминальным пиром, для которого предназначалось жертвенное животное.

[14] **Հ.Մարտիրոսյան,** Հայաստանի նախնադարյան նշանագրերը, Երևան, 1973, աղ. X:

которая приносилась на алтарь при жертвоприношениях[15]. У некоторых кавказских народов она носит название "шолт". М.Абегян считает, что жертва — либо белый бык, либо телка[16], но, конечно, "козлы отпущения" тут тоже играют одну из главных ролей[17].

Это по поводу вишапа ном. 2 из Аждаха Юрта Н.Я.Марр говорит, что на нем изображена бычья голова. Она соединена парой завитков на другом конце камня "узкою, как шест, рельефной полосою", которая, вроде бы, напоминает ремень бычьей шкуры со спины, называемой шолт и выделяемой как жертвенная часть священнику[18]. Я.С.Смирнов также отмечает изображение быка, которое, скорее, напоминает содранную шкуру с головой. И вся стела представляется "как бы покрытой переброшенной через нее шкурою, снятою с быка, вероятно, принесенного в жертву божеству". На другом камне в том же духе изображена шкура барана с завитыми в спираль рогами[19]. И Гр.Капанцян описывает среди изображений на вишапах рогатую голову со свисающими безжизненными ногами[20]. Очень напоминает руно. Более того, подобное изображение может обозначать увенчанный руном ствол дерева.

---

[15] **Б.Б.Пиотровский**, указ. соч., с. 222-223. Автор отмечает, что среди большого количества пережженных костей животных, найденных в кладовой ном. 26 Кармир-Блура, замечено полное отсутствие костей черепов и нижних костей животных, т.е. костей, остающихся при шкуре жертвенного животного.

[16] **Մանուկ Աբեղյան**, Նշվ. աշխ., էջ 166:

[17] Эти рисунки сопровождают кресты самой различной конфигурации, которые, скорее всего, являются астральными знаками, а также изображениями солнца. Наверное, композиции посвящены противостоянию грозы и солнца, затмеваемого тучами. Одному из солнц, видимо, угрожает молния-змея, разинувшая пасть. Подобная композиция имеется на ходжалинском бронзовом поясе (Нагорный Карабах). В другом случае змея заглатывает маленький шарик (Кавказ и Восточная Европа в древности, Москва, 1979, табл. III) - то ли солнце, то ли волшебный камень, особо упоминающийся в мифах разных народов.

[18] **Н.Я.Марр, Я.С.Смирнов.** Вишапы, Ленинград, 1931, с. 87.

[19] Там же, с. 63.

[20] **Гр.Капанцян.** О каменных стелах на горах Армении, Ереван, 1952, с. 19-20.

Увязывание руна с древом характерно именно для анатолийской почвы. Культ священного руна восходит к хеттской традиции. Руно (kus kursa, сравн. арм. քուրսի, курси — означает сидение у теплого тонира, прикрывшись шкурами животных) является символом плодородия и "божества защиты". Иногда это название переводилось как "щит", и действительно, руно использовалось в качестве щита в ратном деле. Однако и здесь не следует упускать символику "козла отпущения", принимающего на себя не только грехи, но и удары судьбы. Хеттские архивы постоянно упоминают поклонение овечьему или козьему руну, основное местонахождение которого, видимо, было в жреческом городе Аринне. Но культовые ритуалы предписывали несение руна по разным местам[21].

У хеттов овца приносилась в жертву солнцу и окроплялась вином. В хеттском мифе об исчезающем и возвращающемся боге Телепине перед ним воздвигается мировое древо, на которое навешивают руно овцы, барана или козы. В руно закладывается бараний жир, вино и зерно, олицетворяющее бога полей. Это должно вернуть ушедшее, пока бог спал, плодородие и благоденствие[22]. Т.е. агнец, в самом христианском понимании невинной жертвы, возрождает цветение. В Аринне водружение такого дерева в воротах дома освобождало его жильца от налогов. Возможно, это был знак появления в доме новорожденного.

Русское "ярина" — овечья шерсть, ввиду фонетической формы начала слова предполагает контаминацию со славянским корнем, обозначающим весну (сравн. Ярило). Ведь то же мы имеем в армянском — գառ, գարուն (гар, гарун — ягненок, весна). Поклонение руну, конечно, связано с культурой шерсти, представления о прядении которой, вместе с такими понятиями, как пряжа, ткань и даже одежда, этимологически соотносимо с представлениями о судьбе и удаче в формах исторических диалектов, в частности, в древнеисландском и древнеанглийском. Древнегреческие мойры и древнеисландские норны — жен-

[21] В.Г.Ардзинба, указ. соч., с. 10, 162.
[22] О.Р.Герни. Хетты, М., 1987, с. 64.

ские божества нижнего мира, прядущие судьбу, определяющие продолжительность лет и последовательность жизней и смертей. У таджиков к женскому божеству, покровительствующему ткачеству, плетению и прядению, обращаются бесплодные женщины с просьбой о потомстве. В Армении некоторые мегалиты, в частности, портакары, считаются целителями бесплодия.

Характерно, что в древнехеттских ритуалах, где часто упоминаются шерсть (huluna) и веретено (hula-bi, сравн. с арм. հուլունք - вязка бус), эти предметы нередко связываются с нижним миром и его обитателями, в частности, со змеей (mus), которая сидит на шерсти. Отмечается, что змею связывают и развязывают, узел из змеи — магическое средство. Веретено символизирует продолжительность жизни[23]. Надо полагать, мифы о золотом руне на священном дубе, охраняемом драконом, тоже возникли на анатолийской почве. В архаическом греческом kow означает "шкура", "руно"[24]; арм. կով — "корова". Гамкрелидзе и Иванов не считают такие параллели простым совпадением. Первые небольшие смещения и древнейшие документально фиксированные индоевропейские языковые параллели происходят из Анатолии, Южного Кавказа и Северной Месопотамии, относясь к V-IV тыс. до н.э.[25] Экономические исследования отмечают отсутствие шерсти в неолите Европы[26]. А поход аргонавтов свидетельствует о появлении греков в Колхиде во II тыс. до н.э. Раньше Мраморное море было для мореплавания непригодным[27].

Чрезвычайно важен аспект образа Анаид — Астхик — Арусяк, в котором она отождествлялась с рыбой и которому Манук Абегян посвятил отдельное исследование, увязывая рыбий облик богини с виша-

---

[23] **Т.В.Гамкрелидзе, Вяч.Вс.Иванов,** указ.соч., с. 582-584, 630.

[24] Там же, с. 909.

[25] Там же, с. 901.

[26] **Дж. Г.Д. Кларк,** Доисторическая Европа. Экономический очерк, М., 1953, с. 124-125, 235-236.

[27] **Т.В.Гамкрелидзе, Вяч.Вс.Иванов,** указ. соч., с. 904, 907.

пами[28]. Считается, что названные армянские богини являются местными ипостасями зловещей и распущенной сирийской Деркето, но это спорно, поскольку по характеру Деркето сильно отличается от мягких и благопристойных армянских богинь. Культы женщины-рыбы и змеи или змея очень тесно перевиты.

Некоторые народные сказки сводятся к христианским вариантам о сговорчивой попадье. По доброте душевной она позволила поцеловать себя нищему, а потом "сгорела от стыда" в огне тонира[29]. Вариант — хорошенькая попадья из богопочитания, "Бога ради" позволила поцеловать себя случайному прохожему, а потом "Бога ради", по требованию мужа, желающего проверить ее благочестие, бросилась в горящий тонир. Бог, простивший ее прегрешение, обратил ее в рыбку, а огонь — в воду[30]. Существует настоящий родничок-озерце, подобный яме тонира, в котором плавает одна-единственная рыбка. Его называют Святым Тониром и утверждают, что рыбка есть та самая попадья. Святой Тонир находится у села Лезк[31], связанного с культом Ара Прекрасного. И несмотря на то, что М.Абегян считает неправомерным привлечение фольклора для доказательства принадлежности рыбообразных менгиров к культу вишапов, поскольку те олицетворяют злые силы[32], здесь вряд ли можно быть столь категоричным. Между этими сказками и сирийской богиней плодородия и благополучия Деркето проходит откровенная параллель. После преступной любви, родив Шамирам, согласно греческим мифам ("О сирийской богине" Лукиана, XIV 39, а также у Диодора Сицилийского II, 4 — 20), она тоже пре-

---

[28] **Մանուկ Աբեղյան**, նշվ. աշխ., էջ 103-181:
[29] **Գարեգին Սրվանձտյանց**, Գրոց և Բրոց, Կոստանդնուպոլիս, 1884, էջ 53 հտն:
[30] Армянские народные сказки, Ереван, 1965, с. 229-230. В этих сказках сказывается ведийское и персидское влияние, где сливается в единый культ почитание огня и воды, участвующих в перевоплощении женщины в рыбу. Капля воды способствует возжиганию огня. И "жертвы они (персы. — З.Т.) приносят преимущественно огню и воде... Какому бы божеству они ни приносили жертвы, они прежде всего обращаются с молитвой к огню", — сообщает Страбон (География, М., 1964, с. 680, 681).
[31] **Գարեգին Սրվանձտյանց**, նշվ. աշխ., էջ 53:
[32] **Մանուկ Աբեղյան**, նշվ. աշխ., էջ 153:

вратилась в рыбу. В ассирийском городе Аскагоне, у озера, богатого священными рыбами, находился храм богини Деркето, идолу которой придан был образ рыбы. Бронзовые зооморфные статуэтки, обнаруженные у села Лезк, по мнению Манука Абегяна, свидетельствуют, что и здесь было древнее капище Деркето[33].

Однако из вышесказанных построений опущен один важный аспект. Трудно представить, что такие монументальные памятники, как мегалиты, предназначенные для экстерьера, т.е. того большого, внешнего мира, той охотничьей территории, которую контролирует мужская половина человечества, были посвящены довольно сомнительному женскому культу.

Возможен другой вариант. Б.Б.Пиотровский сообщает, что "из раскопок в Ашуре происходят глиняные статуэтки бородатых божеств в облачении рыбы, причем головной убор бога представляет собой голову рыбы"[34]. По поводу этих статуэток у нас нет других данных. Но на Кармир Блуре были найдены еще три статуэтки рыбообразного божества (Исторической музей Армении, инв. ном. 2010-40 *ш, р, ф*), и даже краткое замечание Пиотровского позволяет сделать вывод, что статуэтки из Ашура и Кармир Блура очень сходны.

Спина статуэток, кажется, покрыта мантией, спускающейся с головного убора, напоминающего рыбью голову с открытым ртом. Считается, что это рыбья кожа. Левая рука человека-рыбы лежит на животе, правая что-то держала, но она не сохранилась ни у одной фигурки. Б.Б.Пиотровский полагает, что в руке могло быть "копье или ветка дерева, так как на всех подставках этих фигурок имеется углубление, в котором закреплялась палочка"[35]. Однако к семантическим значениям фигурок особенно подходит трезубец, о чем речь пойдет ниже.

При очень грамотной передаче фигур и лиц, вполне человеческих, обращает на себя внимание вытянутость торса, что напоминает тулово

---

[33] **Մանուկ Աբեղյան,** նշվ. աշխ., էջ 162-164:

[34] **Б.Б.Пиотровский,** указ. соч., с. 230-231.

[35] Там же, с. 230.

рыбы. Тело кончается очень короткими ногами, расставленными как концы рыбьего хвоста. Имеются сведения, что в новоассирийской глиптике и рельефах жрецы-заклинатели культа человека-рыбы шумеро-аккадского пантеона Оанесса или Кулулу изображались в рыбоподобных одеждах[36]. Судя по всему, статуэтки эти являются изображениями не самого бога, а его жрецов, помещенными в кладовую в целях очистительной и освятительной магии.

Семантика образа человека-рыбы и его этимология загадочны и нуждаются в специальном исследовании. В новейшем чтении имя аккадского бога пресных вод Эа, Эйа, шумерского Энки соответствует Наya, Наj, что означает "жизнь", в то время как семитское Наyy-at – "животное" и конкретно "змей". Известно, что Энки почитался также хеттами и хурритами и форма его имени в виде Хайа, возможно, восходит именно к ним. Заманчиво предположить, что от имени бога происходит также топоним хайаса, но для этого нет достаточных данных.

Хайа и его потомки являются активными преобразователями мира, подстраивающими его под человеческие масштабы и восприятие. По некоторым вариантам упоминавшийся уже бог Набу, контролирующий письменность и плодородие, стоящий на рыбокозле, является сыном бога Энки-Хайа. Первочеловек Кулулу, у которого нижняя часть - рыбья, является сопроводителем и помощником Хайа. Он же первочеловек Оаннес, вышедший из моря в виде полурыбы, получеловека. К сожалению, миф о нем не дошел до нас и мы знакомы с ним только по ссылкам на него греческого историка Бероса IV-III вв. до н.э. Имя Оаннес грецизировано, шумерское и аккадское его звучание остается неизвестным, но есть предположения, что происходит оно от аккадского Умману – мастер, значит, демиург. Ясно, что имена *Հովհաննես*, Жан, Иван, Ян, он же Яхве (Ягве, Иегова) и др., модификации которых имеются почти у всех народов, идентичны Оаннесу[37]. К

[36] Мифологический словарь, М., 1990, статья "Кулулу".
[37] Мифы народов мира, т. II, М., 1982, статья "Оаннес"; Мифологический словарь, статья "Оаннес".

тому же имя Оаннес, Хованнес, Ioannes означает "смирение"[38], что роднит его также с Христом.

Но по-настоящему и имя, и функции Оаннеса наследует Иоанн Креститель, крестивший водой, способствуя культурному и духовному преображению крещеных посредством элементарной процедуры омовения, очищения в проточных водах. В славянской народной интерпретации он выступает как Иван Купала. Определение Купала содержит в своей основе глагол "купать" (сравн. купель). Река Иордан, в которой происходило первое крещение христиан, символизирует солнцеоборот к знаку "Рыб", из "области вод" – Эридана, откуда солнце начинает ежегодный обход земли. Корень "иеро", "ери" во многих наречиях означает "река". А термин "очищение" подменяется в армянском языке понятием "утираться – освящаться" – սրբվել, становиться святым.

В том же состоит смысл христианского причащения, использующего вино как кровь Христову для духовного прозрения. После вкушения священных напитков, будь то индийская сома, скандинавский квас, вода или вино, боги и герои наделяются различными культурными навыками, поэтическим и ораторским даром, знанием письма, грамоты, склонностью к наукам и созиданию, земледелию, строительству и пр. Статуэтки человека-рыбы при винных кладовых, скорее всего, намекали на подобную энергию пьянящих напитков.

Согласно мифологии до Оаннеса люди жили, как животные. Оаннес обучил их строительству и прочим наукам. Как демиург, человек-рыба создает сушу, выбрасывая плодородный ил со дна океана и обучая людей обработке земли. В этой миссии ему должен был помогать трезубец, от ударов которого возникали источники пресной воды, т.е. именно то богатство, распределение которого контролировал Хайа. Для архаических героев, первопредков человека, характерно объединение землеустроительной и очистительной функций, устранение посредством воды, в частности потопа, всевозможных нечистот, в которые входили злые дела и злые духи.

---

[38] Կ.Գ.Դուրգարյան, Անվանապիրք, Երևան, 1981, էջ 50:

Более антропоморфные боги, Хайа и все его помощники, включая Кулулу-Оаннеса, противостоят своим родителям в лице мирового хаоса, в частности, аккадской Тиамат и ее супруга, первых богов шумеро-аккадского пантеона. Олицетворяя море, Тиамат смешала свои воды с мировым океаном подземных вод Абзу (Апсу), окружавшим землю. Так же звалась потаенная, скрытая от старших богов бездна, принадлежавшая богу Энки, откуда происходили носители знания и культуры, мудрецы абгали (апкаллу). Таким образом, мифология Двуречья вполне конкретно представляет, что смешение первозданных водных стихий, а также наличие пресной воды стало первопричиной происхождения человеческой цивилизации и разумной жизни, под которыми подразумевается преображение первопредка в "человека разумного".

Но человек смертен. Здесь имеется общее место для всех религий, подтвержденное языковым материалом. Древнеиндийское слово "марта" (marta) означает "смертный". Не то же армянское մարդ (мард) — человек? Антропоморфный бог преодолевает несовершенство смертной природы. Вновь напрашивается параллель между сыном человеческим — Спасителем и спасителями абгалу, в том числе спасителем в образе рыбы, еще не освобожденным от зооморфного облика.

В древнеиндийской мифологии первочеловек, соответствующий Кулулу и Оаннесу, зовется Ману. Корень man означает "мысль". Согласно "Шатапатха Брахмане" (I 8,1), во время омовения в руки Ману попала маленькая рыбка, которую он вырастил. Она посоветовала ему построить корабль, предвещая потоп. Она же вывела привязанный к ее рогу корабль Ману, на котором находились семена всех растений и многие мудрецы-риши, к "северной горе"[39]. После потопа Ману принес жертвы богам, из которых поднялась девушка Ила (Ида), зачавшая новых людей. Функция и имя Илы соответствует апокрифической Иде, сестре и жене Авеля и Каина, от которой пошли поколения людей. В угаритских, финикийских, йеменских мифах Ил, Илу является божеством плодородия. И имя Ила для индоевропейских языков, безусловно,

[39] Мифы народов мира, статья "Ману".

символично, намекая на цветение земли при обновлении суши за счет плодородных участков из ила. Аналогия с библейским потопом очевидна. И то, что рыба попала в руки Ману во время омовения, свидетельствует об очистительной функции обоих персонажей. Рыба-Матсья в большинстве мифов выступает как аватара, т.е. нисхождение божества Праджапати или самого Вишну ради спасения мира от бесчинств демонов и змей. Что касается Ману, то ему отводится духовно-очистительная функция установления этических и моральных норм в виде так называемых "законов Ману". Также аккадский Набу является создателем таблиц судеб Ме.

Очень интересны аналогии приведенных выше мифов с китайскими сказаниями. Согласно им порядок на земле и на воде наводил сначала Гунь, имя которого переводится как "большая рыба". Потом миссия перешла к его сыну Юю. Имя Юй, наверняка, является модификацией имен Оаннес, Иван, Ян, Яхве, а этимологически оно также связано с названиями земноводных. Юй имел облик двурогого дракона. Гунь, возводя дамбы, не смог усмирить потоп, от которого страдала Поднебесная империя. Таким образом, он олицетворяет мировую бездну в ее классическом определении: "Сначала был хаос". За это, но, скорее, за противостояние верховному владыке он был казнен на горе, подобно Прометею[40]. Пытаясь оградить людей от бедствия, он похитил у верховного владыки волшебную, вздувающуюся, саморастущую землю-сижан, что соответствует плодородному илу.

Эти мифы преподносятся как настоящая история Китая династии Ся, правившей в XXII-XVI веках до н.э. "Исторические записки" Сыма Цянь, созданные в конце II века до н.э., свидетельствуют, что Юй стыдился отца, который "не добился успеха и был наказан. Тринадцать лет Юй жил вне дома и, даже проходя мимо ворот своего дома, не смел заходить в него"[41]. Этот вариант истории кажется заимствованием сказов Двуречья об отдельном месте обитания бога

---

[40] См. по этому поводу: **Юань Кэ.** Мифы древнего Китая, М., 1987, гл. VII.

[41] **Сыма Цянь.** Исторические записки, М., 1972, с. 151.

Энки-Хайя и его конфликте с прародителями. Во всяком случае, он не может в полной мере относиться к Юю, поскольку миф описывает его рождение из тела отца, спустя три года после его смерти. Следовательно, ни о каком родительском доме речи быть не могло. Усмирение потопа во времена Юя стало возможным только благодаря тому, что он догадался очистить землю от злых духов.

Версия мифа, относящегося к нашей эре, повествует, что жена Гуня после смерти мужа проглотила чудесную жемчужину, вследствие чего у нее родился сын Юй. Чудесная жемчужина упоминается также в связи с созидательной деятельностью Юя. Когда он буравил проход "Ворота дракона" через гору Лунмынь[42] (в северной провинции Китая Хэнань), то ли кабан, то ли черная змея с жемчужиной во рту освещали ему путь. Ситуация напоминает следование Гильгамеша по пути солнца, проложенному под двуглавой горой Машу[43]. Упоминание двух вершин горы Машу, как и шумерское название ее, вызывает ассоциации с горой Масис. Согласно армянскому эпосу "Випасанк", а также "Истории" Мовсеса Хоренаци, Масис является убежищем множества змей. Их шипение под землей наводит ужас[44]. Точно так же вид четы людей-скорпионов, стерегущих вход и выход из подземелья горы Машу, так страшен, что смерть и ужас распространяются от основания горы до ее вершины. Даже Гильгамеш устрашился вида таких стражей.

Змеи и рыбы часто обладают каким-то камнем, имеющим целительную силу или приносящим счастье[45]. В корейской мифологии известна большая змея Куроньи, приносящая счастье и рождающая у себя в голове драгоценной камень, который продлевает жизнь на 1000 лет. Корейская мифическая морская змея Имуги, которая может превращаться в царя драконов Енвана, хозяина водной стихии и подвод-

---

[42] Под этой горой находится комплекс буддийских храмов из нескольких сотен пещер, высеченных в 495-898 г.

[43] Գիլգամեշ, Երևան, 1963, էջ 74:

[44] Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Երևան, էջ 132-134:

[45] Например, Օձի հեքիաթը, Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, Երևան, 1967, էջ 75-84:

ного дворца, обладает таким же камнем[46]. Енван приносит счастье и сам является обладателем драгоценной жемчужины "Ени Поджу" или "Еый поджу", исполняющей пожелания. Она способствует вознесению дракона на небо и с этим обстоятельством корейцы связывают смену царских династий. Жемчужину Енван нашел в животе повелительницы рыб.

Сюжет, пересказанный Григорием Магистром (XI в.), касается того, что жена царя Хосрова была одарена рыбою Аждахак богоданной жемчужиной, принесшей ей счастье[47]. Хосров сделал женщину, одаренную жемчужиной, главной женой (а новая царица в какой-то мере соответствует смене династий), жемчужиной украсил корону, а рыбу велел изображать на идолах или в виде идолов, устанавливаемых на берегу реки Фисон, видимо, той самой, которая орошает, согласно Библии, рай. А тут, в связи с пересказанной историей, припомнилось,

---

[46] В Китае Енван именуется Лун Ваном, и есть предположение, что имя это происходит от слова "Нагараджа", что роднит сюжет с индоевропейскими преданиями. Культ Енвана, как культ Луна, является довольно поздним, получив распространение с I в до н.э. по VII в .н.э. К нему восходит дракон на корейском знамени, изображаемый с крыльями, который может не только плавать, но и летать и, кстати, является ездовым животным небожителей. В подводном дворце Енвана гостят солнце и луна, а также люди. И детеныши Енвана превращаются в людей, могут жить среди них.

Так же в Индии полузмеи-полулюди наги, превращаясь в людей, бывают очень красивы и могут заключать браки с людьми. Этот мифический сюжет связан с этнографией и историей. На северо-востоке Индии (ныне штат Нагаленд) и в соседних районах Бирмы с глубокой древности жили племена нагов, ныне насчитывающие около шестисот пятидесяти тыс. человек. Они относятся к монголоидной расе, и тотемом их являлась кобра. Миф, видимо, связан с восприятием этих племен ариями после их появления в Индии.

[47] Известно два Хосрова. Один правил Ираном с 531 по 579 год. Другой - с 591 по 628 год. Первое упоминание корейской жемчужины Еый Поджу относится к XIII в. в связи с жизнеописанием буддийского праведника и наставника Ыйсана, жившего, как и второй Хосров, в VII в. Таким образом, здесь тоже переплетаются мифы, включая дальневосточные сказания, и история, тем более что имена в некотором роде созвучны (Хосров, Ыйсан, Аждахак, Поджу).

что нем. Fisch означает "рыба"[48] и река Фисон, может быть, берет свое название отсюда. Не безынтересный, а очень даже заманчивый оборот мыслей. Но есть мнение, что название Фисон происходит от еврейского слова со значением "расти", "изобиловать", что более соответствует реке, текущей в раю. А по-армянски реку зовут Тцорох или Чорох, где корень "тцор" значит "течение", "поток"[49]. Григорий Магистр пересказывает и другие истории, согласно которым возникло поклонение рыбам и в честь которых устанавливались их монументальные изображения. Среди них — рыба Битон (Питон?), которая топит корабли. Чтобы умилостивить ее, ее изображения устанавливаются по берегам рек. Также сирены имеют сходство с женщиной и с рыбой и потому относятся к рангу священных существ. Кажется, тут Григорий Магистр подходит к вопросу вполне научно, упоминая странное животное "вовднаков" *(ովդնակով)*, имея в виду, видимо, варварски уничтоженную охотой морскую (стеллерову) корову, относящуюся к отряду сирен. Открыта была она, однако, только в XVIII веке, незадолго до своего уничтожения, и знакомство с этим животным Григория Магистра, действительно, кажется мифом. Упоминается и дельфин, спасающий людей, и даже рыба, помогающая в строительстве подводных дворцов[50]. В Шумере специально строились "дома рыбы", и так звался один из основных центров почитания богини Иштар.

Хотя эти сказания, особенно в вариантах потопа, некоторые исследователи связывают с распространением австроазийского автохтонного населения, при откровенных следах почитания рыбы в Сибири, на Африканском и Американском континентах, в Австралии культ этот, кажется, не имел особого распространения. Истоки его имеют сравнительно локализованный район. Если учитывать тяготение упоминаемых выше географических координат к северным районом (гора Машу — Масис (?), "северная гора", "Ворота дракона" в северной провинции

---

[48] **Н.Я.Марр, Я.С.Смирнов,** указ. соч., с. 74-75.

[49] **Г.А.Эзов.** Внутренний быт Древней Армении, СПб., 1859, с. 20.

[50] **Գրիգոր Մագիստրոս, Թղթերը,** Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 215-217:

Китая, река Фисон и пр.), то кажется, что приведенные исторические и мифологические сюжеты связаны с единым источником распространения. Может быть, его надо видеть на севере Месопотамии, в непосредственной близости с южными районами древней Армении.

Во всех случаях первочеловек-рыба выступает носителем и спасителем культурных достояний. Невзирая на миниатюрность статуэток из Кармир Блура (высота — около пятнадцати с половиной сантиметров), обобщенная манера исполнения, пренебрежение лишними деталями в них тоже позволяет усмотреть близость к монументальному творчеству, к которому относятся менгиры в виде каменных рыб. Можно видеть в изображениях на мегалитах-вишапах как знаки женских культов — змеерыбообразной Деркето и прях судьбы, так и культа различных драконов, среди которых можно выделить дракона, стерегущего руно, и различных вишапов, принимавших участие в становлении мироздания. Предпочтительным кажется второе значение, между тем как знаки женских культов, скорее, выступают как сопроводительные по отношению к основному божеству, которое, видимо, представляло рыбу в роли промежуточного звена водной стихии и наземного мира, пригодного для жизни человека. Отголоском этого культа является ранняя эмблема Христа Спасителя в виде рыбы, заменявшая крест, а также идея крещения-освящения-преображения, связанная с процедурой очищения и омовения.

Маргарита **РУХКЯН**

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ КЛАССИКА

В ереванском издательстве Института искусств Национальной Академии Наук Республики Армения в 2007 году вышла книга доктора искусствоведения Георгия Геодакяна "Пути формирования армянской музыкальной классики". Книга состоит из серии очерков, посвященных самым главным персоналиям и главным проблемам развития армянской профессиональной музыки XX века.

Все, что связано с музыкой, уходит в глубочайшую древность. Богатую родословную имеют не только мелодии и инструменты, но и сама мысль о музыке. Тысячелетия назад философы размышляли о физической данности музыки, о символах звука и созвучий, об их воздействии на человека. Это и были те основы музыкознания, которые заложили древние народы, в том числе и армянский народ. Манускрипты, в которых изложены эти первоначальные знания и догадки, расчеты и гипотезы, относятся в армянской историографии к первым векам нашей эры. Далее, поэты и философы средневековья так или иначе держали музыку в центре своего внимания, и многие из них были выдающимися композиторами.

Соответственно, и путь современной музыковедческой науки в Армении был обусловлен этим осознанием своей древнейшей истории. Причем не только в том случае, когда тема исследования касалась теории и истории народной музыки или музыки средневековья, но и тогда, когда речь шла о современном этапе развития армянской музыкальной культуры.

Именно так увидел Г.Геодакян свою книгу, которая называется "Пути формирования армянской музыкальной классики" и которая охватывает фактически современную историю музыки Армении, начиная с последней четверти XIX века. Серию своих очерков исследователь

начинает с широкого исторического обзора бытования музыки на территории древней Армении, формирования музыкального искусства в раннехристианский период и в период его блестящего расцвета, продолжавшегося с X по XIV века и прерванного длительным периодом консервации, вызванной причинами общеполитического характера.

Этот очерк, который называется "Начало пути", удивительно органично вписывается в материал книги, посвященной персоналиям XIX и XX веков. Мы наглядно видим, что все это едино, что история армянской современной музыки сегодня осознается как нерасторжимость всех этапов исторического пути, который прошла армянская музыкальная культура.

Автор посвящает читателя в замечательные свидетельства существования музыкального искусства на Армянском нагорье в далекие времена. Он избирает себе в помощники выдающихся исследователей Древнего мира — Н.Флитнера, И.Мещанинова, авторитетного исследователя средневековой музыки Э.Веллеса, который писал: "Мы никогда не будем в состоянии представить полную картину развития духовной музыки Востока, пока не узнаем более об армянской музыке и ее роли в развитии восточных духовных песнопений".

Очерк насыщен красноречивыми документами из исследований армянских ученых — Х.Кушнарева, Р.Атаяна, Н.Тагмизяна, которые помогают автору строить собственную концепцию, показать, что́ определяло историю армянской музыки, как сопряжена была музыкальная культура с историей народа и страны и как она развивалась. Этот первый очерк, кстати, написанный автором в самое последнее время, исполняет роль вводной главы и заряжает читателя тем особым исследовательским интересом, который активно включает фантазию и дает право мысленно привносить в текст свои знания, наполнять его и другими источниками, которые могли бы еще более обогатить этот текст. Эта глава выглядит как прекрасный научный проект, который приглашает всех к участию в исследовании поднятых вопросов.

Все остальное — а это еще 11 очерков (не считая заключитель-

ной главы) — результат большой и самостоятельной исследовательской работы самого Г.Геодакяна, которую он проделал в разные периоды своей научной деятельности. Это очерки "Тигран Чухаджян и его опера "Аршак Второй"", "Комитас", "Стиль Комитаса и музыка XX века", "О музыкальном стиле оперы "Ануш" А.Тиграняна и его опере "Давид Бек"", "Рыцарь армянской музыки (Романос Меликян)", "А.Спендиаров и опера "Алмаст"", "Арам Хачатурян", "Традиционное и новаторское в музыке А.Хачатуряна", "Черты ладовой системы армянской народной музыки", "Функциональные связи тонов в звуковысотной системе армянской народной музыки", "Система хазовой нотописи и возможности ее расшифровки".

Очерки эти в основном — вехи многолетнего труда исследователя. Они были напечатаны в свое время в академических изданиях, вышли в виде статей и монографий и принесли Г.Геодакяну признание в среде международного музыкознания. Написанные своевременно, в актуальной фазе интереса именно к данным вопросам, они сыграли большую роль в пропаганде армянского музыкального искусства.

Привнести свой взгляд в уже хорошо изученный и описанный объект исследования всегда трудно, но совершенно необходимо, иначе это будет просто бессмысленно. Г.Геодакян, как мы видим по темам его исследований, обращается к уже, казалось бы, хорошо изученному материалу. Это касается и Спендиарова, творчество которого было серьезно изучено А.Барсамян и Г.Тиграновым, это касается и Комитаса, знатоком творчества которого был А.Атаян, а до него и Н.Ташчян, и Б.Каначян, и С.Меликян, а также и тех теоретических вопросов о ладовой системе армянской народной музыки или возможностей расшифровки хазовой нотописи, по которым свое авторитетное мнение высказали целый ряд армянских музыковедов — А.Атаян, Н.Тагмизян, М.Брутян, К.Худабашян...

Дополнить недостающие аспекты в исследовании известных тем и вопросов, сформулировать нечто новое и убедительное можно, только

досконально изучив не только сам объект научной работы, но и все сделанное вокруг этой темы. Оно и есть первое требование в науке, и наверное, не только в искусствоведческой. Но исследователь, вооружившись всем арсеналом знаний по избранной теме, увлеченный ее новыми перспективами, идет дальше. Он глубже видит, особо чувствует. Здесь научная объективность подкрепляется личностным восприятием художественного явления, его, если хотите, красотой. Именно это целостное осознание художественного совершенства музыкального предмета или, шире, явления вдохновляет исследователя на смелые ассоциации, неожиданные сравнения, емкие и выразительные характеристики.

Для Г.Геодакяна главным аргументом в обращении к апробированным уже темам была и остается задача расширить рамки видения данного вопроса, данного художественного явления. И надо сказать, что начало его деятельности совпало со временем, когда идеи времени шли навстречу подобным устремлениям. Он – типичный представитель поколения шестидесятников, молодость которых была воодушевлена кардинальными переменами в обществе, обретением светлых надежд и прошла в атмосфере высокой интеллектуальной накаленности. И дело не в том, осуществились ли эти устремления и надежды в той мере, в какой это представлялось, главное, что все, и это касается прежде всего мира искусства, начали мыслить шире, свободней и свою национальную культуру рассматривать и воспринимать на фоне мировой.

Этому способствовало многое, что пришло в то время в общественную жизнь, а именно: знакомство с современным западным искусством, возможности прямого общения с коллегами разных стран, присутствия на международных музыкальных фестивалях, наконец, тенденция углубленного изучения своей собственной истории и культуры.

На волне именно этих перемен в 1969 году появляется монография Г.Геодакяна "Комитас", а в 1971 году – книга "Т.Чухаджян и его опера "Аршак Второй"", труды, в которых новое видение во многом скорректировало наши представления об этих исторических фигурах, о

значении их деятельности и творчества, помогло определить их место в мировом процессе музыкального искусства. Строго придерживаясь документальных свидетельств, уже известных, а также впервые обнародованных им, оставаясь ученым, опирающимся на прочную теоретическую базу, на работы, проделанные в данных областях науки его коллегами, Г.Геодакян не теряет непосредственности чисто эстетического восприятия и произведений, о которых он ведет речь, и образа самого героя, и картины его жизни в целом, и более того, проявляет чисто человеческое сопереживание драматическим и часто трагическим судьбам художников.

Как правило, истинная картина творчества армянского гения драматична. Мы вновь и вновь открываем эту грустную реальность в монографических работах ученого. Например, мы узнаем, каких усилий стоило Т.Чухаджяну, уроженцу Константинополя, провести в опере "Аршак Второй" красной строкой линию патриотизма и озвучить тексты, зовущие к борьбе за свободную Армению! И не только усилий, но и, как считает исследователь, жертв. Чтобы прозвучали картины победоносного возвращения армянских войск с поля битвы в начале оперы и в конце, что, несомненно, вызвало бы у слушателей-армян прилив патриотических чувств и что могло привести к снятию спектакля и закрытию театра, а это и произошло впоследствии, композитор пошел на известные жертвы, придав образу Аршака "неопределенность", наделив его чертами злодея и преступника. Исследователь высказывает свое соображение — быть может, это была "плата" за возможность увидеть оперу на сцене...

Образ Аршака претерпел и дальше всякие метаморфозы. Дело в том, что партитура оперы была обнаружена в Государственном музее литературы и искусства музыковедом Г.Г.Тиграновым в 1942 году, во время войны. Самое время увидеть Аршака Второго истинным героем! Прекрасная музыка, драматические "дуэты-поединки" и "дуэты-согласия" (Г.Геодакян) давали возможность развернуть образ в лучшую сторону, и это было возможно, считает Г.Геодакян, еще и потому, что

в образе Аршака уже у Чухаджяна не было *определенности*. Так что изменения в сторону облагораживания образа Аршака, которую проделали создатели спектакля, мастера самого высокого профессионального уровня, режиссер Армен Гулакян, написавший либретто и поставивший спектакль, а также А.Шавердян и Э.Ходжа-Эйнатов, осуществившие музыкальную редакцию оперы, Геодакян считает совершенно правомерными. "Спектакль получился цельным, художественно-ярким и сразу получил горячее признание" и, что очень важно, выражал дух времени: премьера "Аршака Второго" состоялась 20 ноября 1945 года.

Принципиально новаторской является трактовка фигуры Комитаса в исследованиях Геодакяна. Отдав этой работе много сил, досконально изучив наследие Комитаса, всю литературу о нем, Геодакян создал монографию, в которой трагическая жизнь Комитаса обретает гармонию полной реализации той миссии, которая была возложена на него самой историей. Комитас представлен здесь не только как уникальный мастер собирания народных песен, их гениальный интерпретатор, но и как художник своего времени, сумевший осуществить в своей композиторской практике процесс вхождения армянской профессиональной музыки в контекст XX века.

Этой теме Геодакян посвящает специальное исследование "Стиль Комитаса и музыка XX века". Он ставит перед собой задачу постичь творческий метод Комитаса, этой, как он говорит, "волнующей загадки, постоянно ускользающей, словно сказочная жар-птица, из рук, пытающихся поймать ее".

Позиция ученого была определенной: перестать смотреть на Комитаса "как на художника только и сугубо национального и попытаться осмыслить его в контексте с творческими устремлениями современной ему мировой музыки". Ясно, что такая позиция могла возникнуть в атмосфере очень развитой современной музыкальной культуры и наличия высокого образования в области музыкознания. Можно сказать, что она была своевременной и подготовленной многими предыдущими исследованиями. Но конкретно выдвинул ее Г.Геодакян, и образ ко-

митасовского творчества в его исследованиях получил неизмеримо более широкое и многоплановое прочтение.

Читать эти очерки — одно удовольствие. Прекрасный знаток музыки XX века, Геодакян легко проводит разные параллели, виртуозно переводит образный анализ в теоретическую область, цитирует интереснейшие и существенные для данного вопроса высказывания о радикальных сдвигах и поворотах в композиторском искусстве начала XX века. Исследователь властно вовлекает читателя в поиски стиля Комитаса и постепенно расшифровывает его. И что важно, он не делает Комитаса похожим на Дебюсси или Белу Бартока, на Кодая или Мусоргского, который, кстати, еще в XIX веке оказался новатором в понимании и раскрытии самобытных истоков народной музыкальной речи, — исследователь рассматривает все эти художественные явления в их совместимости и единомыслии, в русле передовых направлений на рубеже XIX и XX веков, определивших дальнейшее развитие мировой музыкальной культуры. Исследователь настолько ясно представляет себе эти новаторские тенденции, что даже классифицирует их: 1. "На рубеже XIX — XX веков резко возрастает интерес к музыкальному фольклору", — пишет он и дает перечень интереснейших событий в области музыки этого времени и ее изучения. 2. "В музыке XX века коренное обновление захватило все области музыкальной выразительности — мелодику, ритм, гармонию, полифонию, композиционные структуры, оркестровку. В результате этого рождалось новое качество самой музыкальной ткани". И в подтверждение этих своих выводов он входит в содержательные "диалоги" с именитыми учеными, музыкантами, создавая полемичную канву исследования, из которой, в конце концов, высекается искра истины.

Шаг за шагом мы подходим к пониманию выдающейся личности Комитаса как художника, остро чувствующего все запросы времени и сумевшего в своем творчестве, не написав ни оперы, ни симфонии, сотворить скачок в развитии национальной музыкальной культуры, открыв ей перспективу динамичного роста.

Музыковед открыто говорит о трудности постижения творчества Комитаса, что, кстати, и сегодня является досадным фактом. Кристальная чистота интонаций, обнаженная чистота помыслов и самоотверженная любовь к своему народу отличает все, сделанное этим гением... Это не всегда понимается и принимается в расчет... Текст Геодакяна вызывает активное соучастие в осмыслении традиций Комитаса и обращает взор к сегодняшнему дню. Вот истинная ценность исследования, с течением времени не теряющего свою актуальность. Приходится констатировать: все же ученая мысль и сегодня идет первой в осознании величия и значения Комитаса.

Творчеству А.Спендиарова и конкретно опере "Алмаст" были посвящены первые научные работы Г.Геодакяна. Помещенный в книге очерк на эту тему, вероятно, тщательно просмотренный автором сегодня, сохраняет свежесть впечатлений и непосредственность восприятия тех давних лет, когда эта работа писалась. Читая этот очерк, невозможно не ощущать взволнованности исследователя, его покоренности красотой музыки. Эта внутренняя горячность текста удивляет в особенности тех, кто знает нордический характер Георгия Шмавоновича. Всегда внешне хладнокровный, принципиально уравновешенный, даже осторожный в своих оценках, он умеет одновременно быть влюбленным в музыкальный текст. Это и привносит в его работы ту особую весомость, ту убедительность, которой обладают исследования о музыке, содержащие в себе эффект "звучания материала". То есть когда слух, музыкальная память, умение воспроизвести музыкальный текст подспудно ощущаются в литературном изложении.

Перед нами тема уже, казалось бы, хорошо изученная (Г.Г.Тигранов). Но как интересно она обретает новые акценты, особую психологическую глубину и жизненную актуальность! Так, Г.Геодакян определяет жанр оперы "Алмаст" как психологически-философскую музыкальную драму-легенду в противовес принятой классификации ее как оперы историко-патриотического плана и находит множество подспудных доказательств, раскрывающих Спендиарова и либреттиста оперы

Софью Парнок как передовых художников-мыслителей своего времени, которых волновали "большие морально-философские проблемы о смысле жизни, назначении человека, смысле "хода" истории, борьбе добра и зла". Он справедливо замечает, что эти вопросы "приобрели жгучую актуальность в те памятные для армянского народа времена трагических испытаний и потрясений" начала века, когда задумывалась и писалась эта опера. Увлеченный драматизмом музыкального текста оперы, исследователь подробно раскрывает творческий процесс композитора, претворение им принципов шекспировской поэтики, сложной психологической метафоры, что и способствовало созданию глубоко волнующего художественного музыкально-сценического произведения, обращающего мысль зрителя к самым глубинным вопросам о смысле жизни, о природе человека, об истории.

Очерки Геодакяна глубоко научны, доскональны, но и эмоциональны тоже. Они полны тонких и красивых описаний, красноречивых характеристик, драматургически оправданного собрания интереснейших документальных фактов. Романос Меликян — также одна из первых тем его научных изысканий. Достаточно уже одного названия очерка — "Рыцарь армянской музыки", чтобы оценить способность исследователя одним росчерком пера нарисовать портрет. Емкий и образно-выразительный рассказ о жизни и творческой деятельности Романоса Меликяна предваряет сугубо теоретическую главу, специально посвященную гармонии Р.Меликяна. Уже в выделении именно этой музыкальной функции в творчестве Р.Меликяна исследователь обнаруживает способность выйти на прямую в поиске творческого характера. Да, именно здесь композитором были совершены не очень броские, но в высшей степени значительные открытия, способствовавшие дальнейшему формированию национального музыкального стиля. Это и знаменитые "романосовские" секунды, и "отказ от использования консонирующего трезвучия в качестве центральной гармонии, дабы не спровоцировать аналогий с обычным мажором и минором" и дать рост самобытной гармонизации, это и принцип "свертывания" мелодической го-

ризонтали в гармоническую вертикаль и в результате — построение новых аккордов, ярких и терпких по своему звучанию, — перечисляет ученый. И опять... увлеченный разбор музыкального текста, дарующий присутствие духа самого произведения.

Арам Хачатурян — одна из кульминационных вершин армянской музыки, можно сказать, центральная фигура армянского музыкознания, и не только армянского. Огромное множество статей, десятки монографических книг посвящены ему. Писать о Хачатуряне уже давно равно подвигу. Здесь нужно сказать свое слово, сформулировать свое суждение. Иначе, как говорят, игра не стоит свеч. Очерки Г.Геодакяна о творчестве Арама Хачатуряна содержат в себе материал его работ, ставших фундаментальными в хачатуряноведении. Это и обширная статья "Искусство мугамов и некоторые ладо-гармонические особенности музыки А.И.Хачатуряна", опубликованная в книге "Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность" (Ташкент, 1981) и очерк "Традиционное и современное в музыке А.Хачатуряна" ("Музыкальный современник", вып. 3, М., 1979).

Конечно, очерк о Хачатуряне написан в русле научного исследования, ставящего и разрешающего специальные вопросы музыкознания, но, учитывая популярность музыки Арама Хачатуряна, исследователь, наверное, преднамеренно, а может быть, и в своем "новом стиле", пишет, имея в виду образованного, но широкого читателя. Такой симбиоз научного анализа и свободного литературного изложения, с блеском реализованный Геодакяном в очерках, посвященных А.Хачатуряну, развивает лучшие традиции советского музыкознания, еще завещанные нам выдающимся музыковедом Б.Асафьевым. Владение таким стилем изложения подразумевает наличие огромного багажа знаний, свободное "перемещение" в широком музыкальном пространстве и, конечно, собственные откровения в осмыслении творчества мирового Маэстро.

Особенно важен тезис Геодакяна о сопряжении ладовых систем армянской (шире — восточной) музыки с современной хроматической

тональностью, что стало краеугольной основой самобытного музыкального стиля А.Хачатуряна. "Открытие этого синтеза, – пишет автор, – было одним из замечательных художнических прозрений века".

Рассматривая творчество Арама Хачатуряна на фоне времени и эпохи, в прямой преемственности с мировой музыкальной культурой и национальной, имея в виду Комитаса, Романоса Меликяна и Александра Спендиарова, Г.Геодакян выделяет несколько вопросов как особенно важных в осмыслении самобытности и динамического роста творчества Хачатуряна. Это – "стремление щедрой рукой черпать из... могучего потока народных мелодий" (слова А.Хачатуряна), в чем, собственно, проявилось новаторство Хачатуряна как художника XX века. "Отсюда, – пишет исследователь, – то пристальное внимание, которое уделяет Хачатурян *живой музыке звучащего бытия*". Далее то, что Арам Хачатурян "отразил в себе новое мироощущение народа, рожденное условиями советской действительности, когда народ впервые за всю историю почувствовал себя... вершителем своей судьбы" и, наконец, "его демократизм, причем демократизм нового типа, обогащенный... духом интернационализма", что и сделало его композитором мирового значения.

Два очерка о Хачатуряне, помещенные в книге, фундаментальны по своему весу. Коэффициент исследовательского анализа здесь очень высок. Для них характерно то, что вообще отличает труды Геодакяна – подлинная научность и широкое историческое и философское осмысление исследуемого вопроса или художественного характера.

Эти качества его исследовательского метода проявляются и в освещении сугубо теоретических вопросов, которым посвящены три заключительных очерка книги. Остающиеся спорными, имеющие апологетов разных направлений в области теории и истории музыки, эти вопросы о ладозвукорядной системе народной армянской музыки, о функциональных связях тонов рассматриваются им с присущей ему научной оснащенностью, выстраивая ясный и логичный ход исследования, что крайне важно в разговорах по вопросам теории. Здесь он -

теоретик по призванию. Но что отличает его от других теоретиков или что связывает его с лучшими из них? Это — постоянное присутствие музыкального материала, постоянная к нему апелляция, где и черпает он подтверждение своим мыслям, своим наблюдениям. Чтение этих очерков похоже на описание решения математических задач с несколькими неизвестными, но углубление в ткань самой музыки, а это чистый фольклор, в конце концов проясняет суть вопроса. Ясность — вот к чему стремится Геодакян. Поэтому даже такая "детективная история", как попытки расшифровать хазы, фактически немые свидетельства умолкнувшей музыки, которой более полутора тысяч лет, предварительно обретают в его изысканиях ясные очертания.

Мы не будем включаться в этот сложный и ответственный разговор, но скажем лишь, что очерк Геодакяна, освещающий драматическую и пока безрезультатную историю поисков возможности прочтения хазовой нотописи, упорядочивает весь этот процесс и предлагает новый метод прочтения хазов, на который сегодня можно опираться в дальнейших исследованиях.

Логика превыше всего — вот девиз ученого, издавшего эту фундаментальную книгу, которая, безусловно, послужит прочной основой для следующих этапов развития нашего музыкознания.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
СОДЕРЖАНИЕ

Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ
ՀՈՎԱԿԻՄ ՄԻՀԱՆԱՋՅԱՆԻ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ
ՈՃԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ
(5 - 12)

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ
ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ «ՇՈՒՇԱՆ» ՕՊԵՐԱՆ
(13 - 22)

Աննա ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ
ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՍՅՈՒՆԵՑԻ. ԻՐԱԿԱՆ ԱՆՁԸ ԵՎ ՎԱՍՏԱԿԸ
(ՍՅՈՒՆԵՑԻ ՀԱՄԱՆՈՒՆ ԵՐԿՈՒ ԵՐԱԺՇՏՆԵՐԻ ԳՈՅՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋ)
(23 - 34)

Անահիտ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ
ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՀԱՅՐԵՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԵՐԳԸ
ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԱՊՈԼՈՒՄ
(35 - 48)

Լոլա ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ
ՄԻ ՇԵՆ-ՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ
(49 - 55)

Լիլիթ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ
ՆՈՐԱՀԱՅՑ ԷՋԵՐ ՀԱՅ-ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ԱՂԵՐՍՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ
(56 - 67)

Ջավեն ԹԱԳԱԿՋՅԱՆ
ՀԱՅՈՑ ՀՈՌՈՎԵԼՆԵՐԻ ՋԱՅՆԱԿԱՐԳԱՅԻՆ
ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ
(68 - 86)

Մուրադ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ
ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ
ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԻ ԹՎԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ԸՍՏ ԳՄԲԵԹՆԵՐԻ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
(87 - 100)

Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
ԱՐՄԱՎԻՐԻ ԴԻԴԱՍԿԱԼԻԱՆ
(101 - 108)

Վիգեն ՂԱԶԱՐՅԱՆ
ՍԱՐՅԱՆԸ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐԸ
(109 - 116)

Մհեր ՆԱՎՈՅԱՆ
ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔԻ
ՄԻ ՔԱՆԻ ԲՆՈՒԹԱԳՐԵՐԻ ՇՈՒՐՋ
(117 - 123)

Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒՀՅԱՆ
ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՄԵՂԵԴԻՆԵՐԻ ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ
ԱՌԱՋԻՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԸ
(124 - 129)

Անահիտ ՋԹՅԱՆ
«ԿՈՍՏԱՆՅԱՆ ԹԱՏԵՐԱԹՈՒՄԲ».
ԿԱԶՄԸ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՈԼՈՐՏՆԵՐԸ
(130 - 139)

Հռիփսիմե ՊԻԿԻՋՅԱՆ
ԵՐԳԱԳՈՅԱՑՄԱՆ ԱՐՄԱՏՆԵՐԸ ՀԱՅՈՑ
ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԿԵՆՑԱՂՈՒՄ
(140 - 167)

Խաչիկ ՍԱՄՎԵԼՅԱՆ
ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ
(168 - 187)

Մարգարիտ ՍԱՐԳՍՅԱՆ
«ԹԱՄԶԱՐԱ». ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ ԵՎ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
(188 - 204)

Գարեգին ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ
ՊԼԵՆԵՐԻ ԴԵՐԸ ԳԵՎՈՐԳ ԲԱՇԻՆՋԱՂՅԱՆԻ
ԳԵՂԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ
(205 - 212)

Գրիգոր ՕՐԴՈՅԱՆ
ԿՐԿԵՍԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐՎԵՍՏԻ ԵՐԵՎՈՒՅԹ
(213 - 227)

Артур АВАНЕСОВ
НЕКОТОРЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСТМОДЕРНИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ
(228 - 247)

Арсен АМБАРЦУМОВ
КИНОЯЗЫК СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА
(248 - 256)

Гаянэ БАШИНДЖАГЯН
КОЛДОВСТВО ЛУННЫХ НОЧЕЙ
К 150-летию со дня рождения Г.З.Башинджагяна
(Заметки внучки)
(257 - 266)

Светлана ГУЛЯН
РУБЕН МАМУЛЯН И ЦВЕТ В КИНО
(267 - 287)

Назеник САРГСЯН
К ВОПРОСУ О ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ
(288 - 313)

Нонна СТЕПАНЯН
ХУДОЖНИКИ-АРМЯНЕ В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА
(314 - 326)

Зепюр ТАРАЯН
ВИШАПЫ И КУЛЬТ РЫБЫ
(327 - 345)

Маргарита РУХКЯН
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ КЛАССИКА
(346 - 357)

ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐ

2

ВОПРОСЫ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА

2

Խմբագիրներ Ա.Սահակյան,
Գ.Աբրահամյան

Համակարգչային ձևավորումը՝ Ի.Ավագիմովայի

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ
Երևան, 375019, Մ.Բաղրամյան պող. 24գ.:
Հեռախոս՝ 58-37-02, հեռապատճեն՝ 51-97-02
էլեկտրոնային փոստ՝ instart(a)sci.am
Институт Искусств НАН РА
375019, пр. Маршала Баграмяна 24г.
Тел. 58-37-02, факс : 51-97-02
Эл. почта instart(a)sci.am

Ստորագրված է տպագրության՝ 30.05.2009թ.
Չափսը 60X84 1/16, թուղթ № 1, 80 գ.
Տպագրական 22,6 մամուլ, տպաքանակը՝ 200

[3000 դր.]

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0114959

A II
94532