

**ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀ
ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆ

**Գիտաժողով՝ նվիրված Հայաստանի ազգային
պատկերասրահի հիմնադիր տնօրեն Ռ. Դրամբյանի
ծննդյան 125-ամյակին**

(5–6 հոկտեմբերի, 2016 թ.)

ԶԵԿՈՒՑՈՒՄՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

**ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2017**

ՀՏԴ 069:06
ԳՄԴ 79.1
Գ 600

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Արարատ Աղասյան (նախագահ) – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Արման Ծատուրյան – արվեստագիտության թեկնածու
Աննա Ասատրյան – արվեստագիտության դոկտոր
Իրինա Դրամբյան – արվեստագիտության դոկտոր
Վիգեն Ղազարյան – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Սամվել Հովհաննիսյան – արվեստագիտության թեկնածու

Պատասխանատու խմբագիր՝
ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Գ 600 Գիտաժողով՝ նվիրված Հայաստանի ազգային պատկերասրահի
հիմնադիր տնօրեն Ռ. Դրամբյանի ծննդյան 125-ամյակին (5–6
հոկտեմբերի, 2016 թ.): Ձեկուցումների ժողովածու / ՀՀ ԳԱԱ ար-
վեստի ին-տ: Խմբ. խորհուրդ՝ Ա.Վ. Աղասյան (նախագահ) և
այլք: Խմբ.՝ Ա. Ասատրյան. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.,
2017, 204 էջ:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահը և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը
2016 թ. հոկտեմբերի 5-ին և 6-ին գումարեցին Հայաստանի ազգային պատկերասրահի
հիմնադիր տնօրեն Ռուբեն Դրամբյանի ծննդյան 125-ամյակին նվիրված գիտաժողով:

Ժողովածուն պարունակում է գիտաժողովի ընթացքում կարդացված զեկուցում-
ները, որոնք ներկայացվում են բնագրով՝ ըստ ելույթների հաջորդականության:

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող
լայն շրջաններին:

ՀՏԴ 069:06
ԳՄԴ 79.1

ISBN 978-5-8080-1269-1

© ՀԱՊ, 2017

© ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2017

ИРИНА ДРАМПЯН

РУБЕН ДРАМПЯН И ЕГО РОЛЬ В СОЗДАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕИ АРМЕНИИ

Рубен Григорьевич Дрампян прожил долгую и плодотворную жизнь. До своего столетия он не дожил нескольких месяцев, до последних дней сохраняя ясность мысли и потребность в работе. Из отведенных ему ста лет семьдесят он посвятил армянскому изобразительному искусству: музейному строительству, изучению армянского искусства и его популяризации, художественной критике и педагогической деятельности. Во всех этих областях он сделал немало.

Как историк искусства он давно уже признан одним из основоположников отечественного искусствознания. Его книги, посвященные творчеству целого ряда крупнейших мастеров, разделы в общих изданиях по армянскому искусству, а также отдельные статьи – свидетельства того, чем он обогатил науку об искусстве Армении.

Занятие художественной критикой – дело, как известно, неблагодарное: на этом поприще легко приобретаются враги, и крайне редко – друзья. Но когда критикой занимается искренне убежденный в своем мнении знаток, это, как правило, вызывает уважение. И таким уважением Р. Дрампян, несомненно, пользовался среди художников. Сегодня, по прошествии многих десятилетий, можно со всей объективностью судить о том, насколько точны были его оценки, и думается, что в них он редко ошибался.

Спустя много лет после того, как Р. Дрампян оставил преподавание в Художественном институте, и даже спустя десятилетия после его ухода из жизни, бывшие студенты с искренней теплотой вспоминали и вспоминают Рубена Григорьевича. Причина этого, по-видимому, не только в том, что лекции его были интересны, но и в неизменно доброжелательном отношении Дрампяна к студентам, в каждом из которых он видел, прежде всего, личность и за успехами которых, особенно тех из них, в ком замечал талант, внимательно следил.

Но из всех областей деятельности Р.Г. Дрампяна, самой важной – и для него самого, и по тому вкладу, который он внес в отечественную культуру – несомненно, было музейное строительство. Ему принадлежит заслуга создания первого и главного художественного Музея Армении – Музея изобразительных искусств (позднее переименованного в Картинную галерею, ныне – Национальная галерея Армении). Музей был главным делом его жизни, его детищем.

Именно об этой стороне деятельности Р.Г. Дрампяна пойдет сегодня речь. Но прежде чем говорить об истории создания Музея и о роли в ней Рубена Дрампяна, представим вкратце его биографию.

Рубен Григорьевич Дрампян родился 29 июня 1891 года в Александрополе (как тогда назывался Гюмри) в состоятельной семье. Его дед со стороны отца Багдасар Дрампянц (илл. 1) происходил из древнего Даройнка (Старого Баязета). Он переселился в Гюмри после заключения между Россией и Турцией Адрианопольского мирного договора 1829 года. Средства свои он вкладывал в строительство – востребованная область в период, когда Ширак, вошедший после русско-турецких войн в состав Российской империи, активно заселялся. У него были дома не только в Гюмри, но также в Карсе и Карине. По рассказам старших родственников Р. Дрампяна, дед его пользовался большим уважением в городе; возможно, это было связано и с тем, что Багдасар ага (как его называли в городе) занимался благотворительностью. В частности, он пожертвовал большую сумму на строительство возводившейся на пожертвования горожан в 1882–1887 годах церкви Аменапркич, для которой заказал еще и большую люстру¹. Традицию благотворительности продолжали и его дети. Детей у него было четверо, старший, Григор, был отцом Рубена Дрампяна.

Григор Дрампянц женился на девушке из другой уважаемой в Александрополе семьи, Тигранянц. Семья эта также переехала в Гюмри после 1829 года, переехала из Карса. Хотя в ходе русско-турецкой войны Карс был взят русскими войсками, но по Адрианопольскому договору отошел к Турции. Не желая оставаться под властью турок, Тигранянцы не только сами переселились в Гюмри, но и способствовали переселению в освобожденные от турок области Восточной Армении своих соотечественников, помогая им материально, о чем упоминает Хачатур Абовян в своем историческом романе “Раны Армении”: “...хорошо известен род Тигранянов, по-отечески истративший все свое состояние, чтобы поддержать бедных соотечественников своих,

¹ Об участии Багдасара Дрампянца в расходах на строительство этой главной в Александрополе церкви известно не только по семейной традиции. Память об этом пожертвовании и спустя полтора столетия сохраняется среди современных гюмрийцев. В вышедшей не так давно книге о Гюмри находим следующее упоминание об этом: “Рассказывают, что половину суммы [на строительство церкви Аменапркич – И. Д.] подарила семья Дрампянов, после того, как Багдасар ага пообещал, что удвоит сумму, которая будет собрана всеми жителями города” (Գյումրի. Քաղաքը և մարդիկ, Գյումրի, 2009, էջ 170):

переселив их на эту сторону. И по сей день, произнося их имена, карсцы осеняют себя крестным знамением”². Здесь имелись в виду три брата Тигранянц, средний из которых, Назарет, был прадедом Рубена Григорьевича³ (илл. 2).

Если Дрампяны были представителями нарождающейся армянской буржуазии, то Тиграняны – представителями нарождающейся армянской интеллигенции. Из семьи Тигранянц вышли военные, историки, филологи и музыканты; композитор Никогайос Тигранянц приходился Рубену Григорьевичу двоюродным дядей⁴.

У Григора и Егисапета Дрампянцев было два сына: Константин и Рубен (илл. 3). В раннем детстве они остались сиротами, на попечении опекунов – дяди со стороны матери и тетки со стороны отца, которые послали их в Тифлис для получения образования (илл.4).

В своих “Воспоминаниях” Рубен Дрампян пишет о гимназических годах как о счастливом и безмятежном времени, заполненном увлечениями литературой, театром, музыкой и изобразительным искусством, которые разделяла с ним группа его друзей-одноклассников; они обменивались книгами и впечатлениями от них, посещали театры и концерты. Тифлис, хотя и был провинциальным городом, но все же – центром Закавказья. Здесь были драматические театры, русский и армянский; в театральные сезоны 1906–1908 гг. в Тифлисе, как известно, обосновалась труппа Мейерхольда, сюда нередко приезжали на гастроли выдающиеся музыканты. Хуже обстояло дело с изобразительным искусством; в Тифлисе в этот период проживал ряд художников, в том числе пользовавшийся немалой популярностью в среде армянской буржуазии Геворк Башинджагян и такой замечательный живописец, как Егише Татевосян, а также никому не известный Нико Пиросмани, но выставок было мало, и свой интерес к изобразительному искусству будущий искусствовед

² Արդյան Խաչատուր, Վերջ Հայաստանի, Երկերի լիակատար ժողովածու ութ հատորով, հատոր երրորդ, Երևան, 1948, էջ 123:

³ На фотографии, датированной 1863 годом (илл. 2), изображена семья Назарета Тигранянца. Его самого, по-видимому, уже не было в живых; в центре сидит его вдова, рядом с ней – невестки и внуки, в заднем ряду стоят сыновья; третий справа – дед Рубена Григорьевича, Агабек; жена его, Катаринэ, бабушка Рубена Григорьевича, сидит справа. (Фотография эта была сделана до рождения матери Рубена Дрампяна, Егисапета, младшей из детей).

⁴ На той же фотографии, это – мальчик, сидящий в центре.

восполнял чтением “Художественных писем” Александра Бенуа, публиковавшихся в петербургской газете “Речь”, как бы заочно знакомясь с современным художественным процессом, происходившим в России.

По окончании гимназии, в 1909 году Р. Дрампян поступает на юридический факультет Петербургского Университета. Выбор этот был связан не столько с тем, что еще в старших классах гимназии он зачитывался судебными речами известных русских адвокатов, сколько с тем, что юридический факультет давал широкое общее гуманитарное образование (а эта сфера знаний более всего интересовала молодого Дрампяна), и не случайно, что юридический факультет, за отсутствием в конце XIX – начале XX веков специального искусствоведческого факультета, окончили многие известные впоследствии историки искусства, такие, например, как А.Н. Бенуа и М.В. Доброклонский.

В Петербурге, а затем и в Москве, куда Рубен Дрампян переезжает в 1912 году, он погрузился в насыщенную культурную жизнь двух российских столиц, активно посещая спектакли в драматических и оперных театрах, концерты, музеи, художественные выставки (илл. 5). В эти предвоенные годы он немало путешествует по странам Европы, где имеет возможность знакомиться и с европейским искусством. Весной 1916 года, призванный по окончании Университета на военную службу, он проходит Курсы гардемарин флота, которые заканчивает осенью 1917 года, в преддверии Октябрьской революции и гражданской войны (илл. 6). Этот тяжелый период в истории всей страны для Р.Г. Дрампяна был скрашен яркой духовной жизнью.

Еще в предвоенные годы стали определяться основные интересы Р. Дрампяна: на первый план среди других видов искусства теперь выходит искусство изобразительное. После демобилизации, вновь обосновавшись в Петрограде, он входит в среду русской художественной интеллигенции, знакомится с Александром Бенуа и тесно сближается с кругом “мирискусников”.

В 1923 году Р.Г. Дрампян поступает на работу в Русский музей и назначается заведующим отделом запасных коллекций. Отдел этот был создан в связи с тем, что в результате национализации дворцов и домов петербургской знати и буржуазии находившиеся в них многочисленные произведения искусства хлынули широким потоком в художественные музеи. Понятно, что общение с этим обширным и “свежим” материалом явилось превосходной школой для молодого специалиста.

Летом того же года, во время поездки в Ереван Р. Дрампян посещает открывшийся за несколько лет до этого Историко-культурный музей Армении, среди нескольких отделов которого был и художественный. Отдел этот произвел на него безотрадное впечатление: несколько десятков картин, составлявших всю коллекцию, стояли, прислоненные к стенам, без всякой системы; основная их часть поступила с первой выставки армянских художников в Ереване, еще ряд работ – не все музейного качества – имел случайное происхождение. Естественно, что отдел этот, больше похожий на склад, был закрыт для посетителей⁵.

Ознакомившись с состоянием художественного отдела и зная о существовавшей в те годы практике передачи картин из специальных художественных фондов Москвы и Петрограда периферийным музеям, Р. Дрампян обратился к наркому просвещения Армении Асканазу Мравяну и предложил свою помощь в отборе произведений искусства из этих фондов для армянского музея. А. Мравян с большой заинтересованностью отнесся к его предложению и попросил подробнее поговорить об этом с А. Таманяном. Так Р. Дрампян познакомился с А.И. Таманяном, чьим творчеством и личностью восхищался еще до непосредственного знакомства с ним⁶. Летом следующего года они встретились вновь, уже в Петрограде, в Русском музее; прощаясь, Таманян стал уговаривать его переехать в Армению.

Встречи с А.И. Таманяном сыграли важную роль в дальнейшей судьбе Р. Дрампяна. Хотя он и раньше подумывал о переезде на родину, но именно А.И. Таманян, его огромное обаяние, высокая образованность и подлинный патриотизм повлияли на принятие Р. Дрампяном окончательного решения. Был еще один, крайне важный момент чисто профессионального характера, повлиявший на его решение: он воодушевился открывавшейся перспективой музейного строительства, в нем проснулся коллекционер в лучшем смысле этого слова. Дело в том, что еще до того, как он был приглашен на работу в Ереван, Р. Дрампян, в соответствии со своим обещанием помочь Армении в полу-

⁵ И неудивительно, что посетив ереванский музей во время пребывания в Армении в 1924 году, А.В. Луначарский записал: “Таких музеев у нас немало развелось в первые советские годы, но мы их все позакрывали” (см.: **Дрампян Р.Г.** Государственная картинная галерея Армении. Москва, 1982, стр. 7).

⁶ Подробнее об этом можно прочитать в воспоминаниях Р.Г. Дрампяна об Александре Таманяне (см.: **Թամանյան Ալեքսանդր**, Հորվաճնե՛ր, փառաբարձնե՛ր. Ժամանակակիցները նրա մասին, Երևան, 1960, էջ 122–127):

чении картин из российских музеев и музейных фондов, активно занялся подбором работ для ереванского Музея и почувствовал всю увлекательность музейного собирательства⁷.

⁷ Вот что он писал об этом Мартиросу Сарьяну 3 сентября 1924 г., в дни, когда еще раздумывал о перспективе работы в Ереване: *“Мысль о работе в Эриване, в особенности, если удастся полностью получить все, что намечено, сильно увлекает меня. <...> Если удастся получить то, что я наметил из запасов Русского музея, то будет очень хорошо <...>. В Эрмитаже обещал свое содействие Орбели, недавно избранный помощником директора”*. И далее: *“Говорят, Вы в Москве получили около 30 вещей для музея <...> будет хорошо, если Вы пришлете список этих картин, по возможности подробный, для того, чтобы мне здесь не брать вещей одинаковых или похожих”*. Следует дать некоторое пояснение этим строкам. В основном, отбором картин для музея в центральных художественных фондах и в музеях Москвы и Ленинграда занимался Р.Г. Дрампян (как мы видим, еще до того, как стал официально работать в Армении). Но уже после того, как в 1923 г. он в беседе с А. Мравяном, а затем и с А.И. Таманяном, указал “дорожную карту” для приобретения произведений искусства в художественных фондах, правительство Армении, заботясь о пополнении коллекции музея, стало поручать отбор работ из московского фонда деятелям культуры, выезжавшим в командировку в Москву, среди них, естественно, и М. Сарьяну, который пару раз, во время пребывания в Москве, в связи со своими зарубежными поездками, занимался таким отбором.

Приведенные отрывки из письма Р.Г. Дрампяна взяты из сборника писем Мартироса Сарьяна (**Սարյան Սարտիրոս**, Նախալիներ, հատոր 1, Երևան, 2002, էջ 535–536); здесь, в разделе комментариев, помещены отдельные краткие выдержки из этого и некоторых других писем Рубена Дрампяна. К сожалению, мы не располагаем копиями его писем, адресованных Мартиросу Сарьяну, находящихся в архиве семьи художника и пока остающихся неизданными, но и те небольшие фрагменты его писем, которые опубликованы, свидетельствуют об их несомненной ценности, в частности для истории Музея.

Интерес для этой истории – прежде всего, для ее раннего периода – представляют и письма М. Сарьяна Р. Дрампяну. В 1924–1927 гг., находясь в Москве и в Париже, М. Сарьян вел интенсивную переписку с Р. Дрампяном, темой которой было искусство – французское, армянское, его собственное, иногда русское и, конечно же – Музей. Сарьян интересовался новыми приобретениями художественного отдела, давал советы о том, кого из зарубежных армянских художников Музею следовало бы приобрести, делился собственными соображениями чисто административного порядка, пытался выяснить, по просьбе своего корреспондента, судьбу застрявшей в Италии картины Вардгеса Суренянца “Саломея”, “отчитывался” о каких-то пылесосах, которые ему было поручено приобрести для музея, сокрушался по поводу того, что не располагает средствами для приобретения произведений мастеров парижской школы, строил планы в отношении знакомства с крупным нефтяным магнатом Галустом Гюльбенкяном, в надежде заполучить для Музея что-либо из его замечательной коллекции, и мечтал о том, что когда-нибудь армянский музей станет одним из лучших в стране. Все это, несом-

Спустя несколько месяцев, осенью 1924 года, получив официальное приглашение правительства Армении возглавить художественный отдел Музея, Р. Дрампян оставляет Петроград (где был обеспечен жильем, где у него был немалый круг интересных знакомых и близких друзей) и переезжает во вновь строящийся Ереван, чтобы заняться организацией музея изобразительных искусств.

Согласившись возглавить художественный отдел, Р. Дрампян с самого же начала определил для себя концепцию будущего Музея. Он поставил целью создание не просто хорошего музея армянского искусства. В его представлении это должен был быть музей столичного, европейского типа, музей, отражающий, по возможности, всеобщую историю искусства, где были бы представлены и основные национальные европейские школы, и русское искусство, и искусство стран Востока, и античность в образцах живописи, скульптуры и прикладных искусств. Можно сказать, что он мыслил будущий художественный музей Армении как некий “Малый Эрмитаж” – идея грандиозная и фантастическая, если учесть скудость первоначального “музейного капитала” и вспомнить, в каком тягостном экономическом состоянии находилась в середине 20-х гг. прошлого века молодая армянская республика; ведь даже само здание, где размещался Культурно-исторический музей, в значительной своей части еще служило прибежищем для детей-сирот, жертв геноцида армян в турецкой Армении.

Поставив такую цель, Рубен Григорьевич с огромной энергией и энтузиазмом взялся за ее претворение в жизнь. Несколько месяцев после своего назначения, в Ленинграде и Москве он занимался отбором и получением экспонатов для музея из художественных фондов обеих столиц, а также из запасников Эрмитажа и Русского музея. За этим последовали месяцы затяжного и

ненно, свидетельства заинтересованности художника и патриота своей страны в судьбе армянского Музея (а также – и проявление сквозящей во всех его письмах ностальгии по Армении). Справедливости ради надо сказать, однако, что такая заинтересованность была и у многих других армянских художников, живших как в Армении, так и за ее пределами – тех, кто безвозмездно передавал музею отдельные свои работы или завещал ему все свое творческое наследие, и тех, кто бескорыстно занимался поисками произведений, достойных армянского музея. Поэтому, хотя мы и останавливаемся отдельно на отношении М. Сарьяна к музею по причине наличия под рукой документального материала – его писем, нет реальных оснований приписывать ему какую-то особую роль в истории формирования первого армянского художественного музея, даже если кому-то это и может показаться престижным для самого музея.

мучительного ремонта комнат, выделенных под экспозицию, и началась, наконец, развеска картин. Осенью 1925 года, т. е. спустя ровно год после назначения Р. Дрампяна заведующим, в семи залах Музея была открыта первая экспозиция художественного отдела.

Интересно мысленно восстановить ее. Такую возможность предоставляют инвентарные книги Музея за 1924–1925 годы, по которым можно проследить, какие произведения поступили в музей уже в первый год после того, как Р.Г. Дрампян возглавил отдел⁸, а следовательно, и представить, что в ноябре 1925 года мог увидеть посетитель в семи открывшихся залах будущего художественного музея. Помимо работ армянских художников, здесь висели также произведения русского и западноевропейского искусства⁹.

Небезынтересно привести отзыв о Музее Мариэтты Шагинян, который она оставила в своих “Дневниках”, в записи от 29 июня 1926 года, т. е. спустя полгода после открытия художественного отдела Музея: “Сегодня была в Армянском музее. Археологический отдел очень беден, состоит из двух главных частей – коллекции Лалаянца и того, что удалось спасти из коллекций Марра, находившихся в Анийском музее. <...> Картинная галерея превосходно

⁸ Стоит отметить, что инвентарные книги как таковые появились в Музее с приходом Р.Г. Дрампяна, как и вообще сама музейная культура была введена именно при нем.

⁹ Вот неполный список работ русских и западноевропейских авторов, поступивших в собрание художественного отдела с сентября 1924 по февраль 1925 гг., которые должны были украшать первую экспозицию художественного отдела. Это – “Сжатое поле” А.К. Саврасова, “Лес” И.И. Шишкина и “Мост” А.Е. Архипова, “Гурзуф” и “Архангельск” К.А. Коровина, “Версаль” А.Н. Бенуа и “Загородная прогулка” Б.М. Кустодиева, “Москва с Воробьевых гор” К.Ф. Юона и “Судак” И.И. Машкова, “Яблони в цвету” М.Ф. Ларионова, “Пейзаж (Деревня)” Д.Д. Бурлюка и “Горный пейзаж. Швейцария” З.Е. Серебряковой, картина М.С. Добужинского “Учение солдат при Николае I”, портреты работы В.А. Серова (“Жена директора Третьяковской мануфактуры”) и В.Э. Борисова-Мусатова (“Женщина в голубом” и “Дама в желтом”), К.А. Сомова (портрет Н.Г. Высоцкой) и К.С. Петрова-Водкина (“Голова мальчика”), натюрморты П.П. Кончаловского и Н.А. Удальцовой, небольшая акварель М.В. Нестерова “Христова невеста” и этюд В.Д. Поленова “Генисаретское озеро”, эскизы декораций А.Я. Головина (к пьесе Г. д’Аннунцио “Город мертвых”) и С.Ю. Судейкина (к пьесе Х. Бенавенто “Изнанка жизни”). Это и ряд картин западноевропейских – итальянских, фламандских и французских – мастеров: “Милосердие самаритянина” Леандро Бассано, “Пан и Сиринга” Якоба Йорданса, “Внутренний вид церкви” Питера Неффса, “Мадонна с младенцем” неизвестного художника школы Питера Пауля Рубенса, “Пейзаж” Гюбера Робера и “Девушка с красной лентой” Жана-Батиста Греза. Залы музея украшали также вазы и мебель.

и образцово содержится заведующим, Рубеном Григорьевичем Драмбяном”¹⁰.

Итак, первая же экспозиция художественного отдела показала, что идея Р. Драмбяна создать многопрофильный музей отнюдь не была “маниловщиной”, что его смелый проект имел перспективу стать реальностью.

Художественное собрание Музея интенсивно пополнялось и в последующие десятилетия, причем были годы особенно “урожайные”: так, в 1932 году было целых восемь “выдач” из музейных фондов.

Может показаться, что отбор картин из музеев и художественных фондов был делом достаточно простым, почти механическим. Однако, даже оставляя в стороне возникавшие порой чисто административные препятствия, когда в качестве “претендентов” на те или иные произведения могли оказаться центральные музеи, или когда кто-то из музейщиков по тем или иным причинам выступал против передачи тех или иных работ (хотя очевидной участью этих работ было “томление” в запасниках), следует иметь в виду, что в фондах были собраны произведения разного качества, из которых следовало выбрать лучшие, что требовало безупречного художественного вкуса, тонкого чутья и чувства качества, без наличия которых вообще немислимо какое-либо серьезное собирательство; надо было, с одной стороны, не упустить выдающиеся произведения, с другой – не засорять собрание третьесортными работами¹¹.

¹⁰ Шагинян Мариэтта. Дневники (1917–1931). Ленинград, 1932, стр. 205. Сравним эти строки с оставленным за два года до этого отзывом о Музее А.В. Луначарского, приведенным выше.

¹¹ Такая опасность, конечно же, существовала. М. Сарьян в письме (от 16 июня 1927 г.) из Парижа Р. Драмбяну интересуется: “*Какие вещи Вы получили из Эрмитажа: действительно ценные, настоящие или копии и подделки? Я думаю, что хорошего чего-нибудь не дали бы, хотя Вы в курсе дела и Вас обставить трудно*”. А в письме от 13 июля, получив, по-видимому, подробный ответ Р. Драмбяна, с удовлетворением пишет: “*Я очень рад, что получили Эрмитажные картины*”; опасения быть “обставленными” оказались напрасными. (Это были одиннадцать картин, полученных в обмен на 30 парфянских и сасанидских гемм. Подробнее об этой истории см.: Драмбян Р.Г. Государственная картинная галерея Армении. Москва, 1982, стр. 11). Проблема “засорения” фондов стала особенно острой впоследствии. В связи с этим стоит упомянуть выступление Г. Игитяна на конференции памяти Рубена Драмбяна в 1996 г., где он, в частности, говорил о том, что после ухода Р.Г. Драмбяна из Картинной галереи, в фонды армянского отдела музея “*хлынуло огромное количество халтуры*”. (Игитян Г. Создатель Национальной галереи Армении // Դրսին Դրամբյանի հիշատակին նվիրված գիտաժողովի զեկնոցումների թեգեր, Երևան, 1996, էջ 4). Эти слова перекликаются с мнением самого Р.Г. Драмбяна. В своих “Воспоминаниях” он пишет об экспозиции армян-

Центральные музейные фонды и запасники главных музеев Москвы и Ленинграда не были единственными источниками пополнения собрания художественного отдела Музея Армении. Это были годы, когда интересные произведения можно было найти как у частных коллекционеров, так и в антикварных и комиссионных магазинах. Не говоря уже о мастерских художников – армянских и русских. Все эти, как и другие возможности были использованы Р.Г. Дрампяном для комплектации собрания армянского музея. И уже к середине 1930-х годов фонды художественного отдела столь значительно возросли, что отдел был преобразован в самостоятельный Музей изобразительных искусств Армении, и Р. Дрампян продолжал возглавлять его уже в качестве директора.

Собирательство было главной, но не единственной заботой Р.Г. Дрампяна как руководителя Музея. И он в полной мере осознавал всю широту стоящих перед Музеем задач. Сложившийся Музей – это не только количество ценных в художественном отношении произведений искусства, но и их грамотное экспонирование, правильное хранение, инвентаризация и учет, наконец, серьезное научное изучение. На музее лежит также и обязанность культурно-

ского отдела того же периода (1970–80-х гг.), о котором говорил и Г. Игитян : *“Не всегда, и не все экспонаты армянского отдела соответствуют тому высокому художественному уровню, который давал бы им право быть включенными в экспозицию музея. Скорее всего, это связано с тем, что музейным работникам подчас трудно бывает устоять перед нажимом со стороны авторов, добивающихся увеличения количества собственных работ в экспозиции и, очевидно, считающих, что количество всегда переходит в качество. Устоять перед таким нажимом бывает очень трудно, признаюсь, что и мне приходилось под давлением таких честолюбцев иногда пасовать и вешать работы, которые ослабляли экспозицию. Единственным утешением было сознание, что правда рано или поздно восторжествует и такие не-музейные экспонаты будут убраны.”* (Дрампян Рубен. Мои воспоминания. Рукопись).

Впрочем, опасность “засорения” музейных фондов сопровождает собрания музеев постоянно и по разным причинам. Можно вспомнить письмо М. Сарьяна, из контекста которого становится ясно, что музей получил в дар из Парижа очень слабую картину, что вызвало, по-видимому, возмущенную реакцию Р. Дрампяна. Пытаясь успокоить его, М. Сарьян в письме от 4 сентября 1927 г. отвечает, что эта, *“в высшей степени смешная, сентиментальная картина, как правильно Вы выразились, «ниже всякой критики»”, но “жертвовальница <...> очень состоятельная женщина, значит надо принять ее дар, чтобы заполучить ее для нужных Музею пожертвований и т.д. <...> из мухи слона не надо делать”*. (Մարյան Մարտիրոս, Նամակներ, հատոր 1, էջ 458–459).

просветительская¹². И все это требовало подготовки знающих свое дело, квалифицированных кадров.

Прошедший школу музейного дела в Петрограде, рядом с таким выдающимся музейным деятелем, как П.И. Нерадовский (многолетний хранитель художественного отдела, а затем и директор Русского музея), постоянно вращаясь в кругу эрмитажных сотрудников, таких как А.Н. Бенуа, С.П. Яремич, М.В. Доброклонский, В.Ф. Левинсон-Лессинг и другие, Р.Г. Дрампян в своей музейной практике основывался на богатой и передовой традиции русского музейного дела, представителем которой он, фактически, являлся.

Историко-монографический принцип, положенный им в основу экспозиции, который, понятно, наилучшим образом можно было осуществить на материале армянского отдела, преследовал цель представить перед зрителем по возможности полную картину последовательного развития национального искусства от эпохи средневековья до новейшего времени, причем в наиболее значительных образцах. И хотя решение проблемы экспонирования в условиях нашего Музея значительно осложнялось отсутствием достаточного экспозиционного пространства, все же результат был вполне убедительным.

Сегодня уже мало кто помнит залы в старом помещении Музея изобразительных искусств. Вспоминая свои детские и юношеские ощущения от посещений Музея, я могу сравнить атмосферу, царившую в его залах, с той, которая возникает в храме. И это – несмотря на небольшую площадь, занимаемую тогда музеем: в трех залах на первом этаже, окнами выходивших на улицу Спандаряна, размещался отдел западноевропейского искусства; поднимаясь по широкой деревянной лестнице на второй этаж, зритель попадал в залы армянского и русского искусства: новое и новейшее армянское искусство располагалось над западноевропейскими залами; в узкой галерее, смотревшей во двор, были выставлены копии со средневековых армянских фресок и книжных миниатюр; напротив нее, справа от лестницы, был вход в отдел русского искусства, наиболее интересную часть которого составляла коллекция искусства конца XIX – начала XX веков, неизменно вызывавшая удивление и восхищение приезжавших в Армению русских художников и искусствоведов, ибо – как хорошо известно – в центральных и провинциальных музеях России

¹² Из письма Р. Дрампяну от его заместителя, художника Вртанеса Ахикяна, выясняется, что уже в первые годы существования Музей хорошо посещался, и что в летнее время из деревень республики *ежедневно* приезжали экскурсии.

вплоть до середины 1960-х годов произведения любых т.н. “левых течений” были убраны в запасники, тогда как в Картинной галерее Армении работы т.н. “русского авангарда” всегда находились в постоянной экспозиции.

Директором Музея Р.Г.Дрампян оставался до 1951 года, продолжая активно обогащать коллекцию ценными образцами искусства. Благодаря его руководству, длившемуся без малого тридцать лет, крохотный художественный отдел, каким он был до 1924 года, превратился в прекрасно организованный Музей с тремя основными отделами, где были собраны ценные образцы армянского, русского, западноевропейского и восточного искусства. К 1946 году в нем было сосредоточено около 10.000 произведений живописи, скульптуры и прикладных искусств¹³.

В рамках небольшой статьи невозможно даже перечислить все значительные произведения, приобретенные Р.Г.Дрампяном для Музея, т.к. пришлось бы воспроизвести многие страницы музейного каталога. И все же хочется упомянуть хотя бы некоторые из самых драгоценных жемчужин собрания, поступивших в Музей благодаря его усилиям. (илл. 7,8)

В отделе западноевропейского искусства это “Аполлон и Марсий” Якопо Тинторетто и “Поклонение волхвов” Якопо Бассано, портреты Бернардо Строцци и Джованни Франческо Гверчино, “Дворик” Франческо Гварди – в коллекции итальянской живописи; “Шествие Силене” Питера Пауля Рубенса, “Снятие с креста” Антониса Ван Дейка, уже упоминавшаяся картина Якоба Йорданса “Пан и Сиринга”, две картины Яна Фейта (“Охота “ и “Битая дичь”), две картины Питера Неффса Старшего и “Женский портрет” неизвестного художника – среди работ фламандской школы; “Вид Дордрехта” и “Пейзаж с рекой” Яна ван Гойена, “Женский портрет” и “Урок пения” Каспара Нетшера, “Натюрморт” Питера Клааса и три блестящих натюрморта неизвестных мастеров – в разделе голландской живописи; картины “Разорители гнезд” Луи Ленена, “Итальянские комедианты” Никола Ланкре, “Ринальдо и Армида” Оноре Фрагонара, “Головка молодой девушки” Жана-Батиста Греза, три пейзажа Гюбера Робера, пейзажи Теодора Руссо, Диаза де ла Пенья и Эжена Лепуатвена, “Морская гавань” Эжена Будена, “Голова девушки” Гюстава Курбе и “Прогулка” Адольфа Монтичелли – наиболее значительные работы, представляющие в нашем Музее французскую школу живописи.

¹³ См.: **Դրամբյան Ռ.**, Հայաստանի կերպարվեստի պետական թանգարանը // «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1946, № 10, էջ 30:

“Сжатое поле” И.И. Левитана и “Портрет Д.М. Сольского” И.Е. Репина, “Портрет М.Н. Акимовой” В.А. Серова, натюрморт “Розы. Вечер” К.А. Корovina и майоликовая “Голова медузы” М.А. Врубеля, два женских портрета В.Э. Борисова-Мусатова и “Портрет Н.Г. Высоцкой” К.А. Сомова, “Баба” Ф.А. Малявина и “Портрет сына в испанском костюме” М.В. Нестерова, ряд работ А.Н. Бенуа и А.П. Остроумовой-Лебедевой (в том числе и подаренных авторами), театральные мотивы и эскизы декораций Н.Н. Сапунова и С.Ю. Судейкина, натюрморты А.Я. Головина и Б.И. Анисфельда, П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, А.В. Куприна и П.В. Кузнецова, “Яблоня в цвету” М.Ф. Ларионова и “Мальчик с петухом” Н.С. Гончаровой, “Восточная сюита” В.В. Кандинского и “Дача” М.З. Шагала, работы Н.А. Удальцовой и А.Д. Древина, “Портрет Андрея Белого” К.С. Петрова-Водкина – это лишь незначительная часть богатого и ценного собрания русского искусства.

Понятно, что главным отделом Музея должен был быть армянский, и понятно, что Р. Дрампян постарался сосредоточить здесь все лучшее, что было создано армянскими мастерами XIX – первой половины XX веков. Среди работ армянских мастеров следует особо упомянуть последовательно и целенаправленно собиравшуюся Р.Г.Дрампяном в течение нескольких десятилетий коллекцию портретов Акопа Овнатяна, его любимого художника, фактически открытого им для истории искусства. Значительную роль сыграл Р. Дрампян и в поступлении в Музей основной части творческого наследия Егише Татевосяна, а также большого собрания офортов Эдгара Шаина¹⁴.

Интересным и крайне ценным начинанием Р.Г. Дрампяна оказалось создание коллекции документальных копий со средневековых армянских фресок, а также книжных миниатюр, которыми он решил открыть экспозицию армянского отдела. Для создания этих копий он пригласил на постоянную работу в Музей крупного специалиста по древнерусскому искусству, автора передовой методики копирования образцов монументальной живописи Л.А. Дурново. Исполненные в 1930-х – 1950-х годах ею и под ее руководством копии с

¹⁴ Это собрание было подарено самим Э. Шаином после выставки его офортов, организованной Музеем в 1936 году. И надо отдать должное смелости и упорству Р.Г. Дрампяна, не побоявшегося в эти непростые годы установить переписку с проживавшим в Париже художником и преодолевшего все препятствия в достижении поставленной цели. Об истории подготовки этой выставки см. переписку Р.Г. Дрампяна и Эдгара Шаина, опубликованную в сборнике: **Շահին Էդգար**, Նամակներ. Ժամանակակիցները Էդգար Շահինի մասին, Երևան, 2008, էջ 127–131, 138–145:

образцов армянской фресковой живописи уже в конце прошлого столетия, в связи со все ухудшающимся состоянием самих росписей, приобрели, как не раз отмечалось, значение подлинников.

Оставайся Р.Г. Дрампян на посту директора еще ряд лет, тем более – десятилетий, собрание Музея, думается, было бы еще богаче. Но и то, что он сделал, невозможно переоценить. В целом он выполнил задачу, которую поставил перед собой, когда взял на себя руководство художественным отделом Музея. И деятельность его, несмотря на все трудности самого разного характера, была вполне успешной.

Каковы же были составляющие этого успеха?

Их было несколько. Это – благоприятная для коллекционирования предметов искусства ситуация на художественном рынке страны, на который буквально “выплеснулось” огромное количество работ из частных собраний, и среди них – значительный процент произведений высокого качества. Это политика центральных властей, не препятствовавших передаче работ из художественных фондов и запасников крупнейших музеев страны в периферийные музеи, и заинтересованное отношение руководителей республики, по мере возможностей материально содействовавших Музею в его приобретениях. Это – приношения Музею от целого ряда коллекционеров и художников. Надо особо отметить весьма значительный вклад, внесенный в обогащение Музея нашими зарубежными соотечественниками¹⁵.

И все же главную роль в создании Музея сыграл Р.Г. Дрампян, его личные качества: широкая образованность и прекрасное знание истории искусств, безупречный художественный вкус и дар атрибуции, кристальная честность и огромная увлеченность своим делом, преданность Музею, и,

¹⁵ Здесь хотелось бы мимоходом высказать мнение по поводу того, что Музею, как нам кажется, следовало бы в какой-то форме выразить благодарность своим меценатам – в виде отдельной ли доски с перечислением их имен, либо хотя бы – дощечками с их именами на рамах подаренных ими картин. Этот вопрос музейной этики может иметь определенное значение и в качестве своеобразного “поощрения” будущих дарителей. Имена многих из дарителей нашего Музея указаны в книге Р.Г. Дрампяна “Государственная картинная галерея Армении” (Москва, 1982, стр. 12–13) и в предисловии Шаэна Хачатряна к путеводителю по Национальной галерее Армении, изданному в Марселе (см.: *Galerie nationale d'Arménie*, Marseille, Les Amis des musées d'Arménie, 1992). Но этого явно не достаточно.

конечно, патриотизм¹⁶. Кроме того, немаловажное значение имели его дружеские отношения со многими сотрудниками музеев Москвы и Ленинграда, его увлеченность искусством, интеллигентность и личное обаяние, располагавшие художников, музейщиков и коллекционеров идти ему навстречу.

Заканчивая разговор о роли Р.Г. Дрампяна в создании коллекции Национальной галереи Армении, хочется сказать следующее.

Несомненно, было большой удачей для нашей национальной культуры, что в далеком 1924 году в Ереван, наряду со многими выдающимися армянскими живописцами, графиками и скульпторами, переехал и искусствовед Рубен Дрампян, деятельность которого как художественного критика, историка искусства, педагога и, прежде всего, создателя Музея изобразительных искусств, в свою очередь, во многом способствовала оживлению художественной жизни Армении.

Рубен Григорьевич Дрампян оставил нам в наследство первоклассный художественный музей, считавшийся в советские годы одним из лучших в стране¹⁷, которым и сегодня мы имеем полное право гордиться. И думается, настала пора задуматься, наконец, над тем, что музею этому – Национальной галерее Армении – следует присвоить имя ее создателя, Рубена Дрампяна.

И это нужно не ему, он никогда не гнался за почестями и славой, за званиями и наградами. Это нужно, прежде всего, нам самим и особенно – будущим поколениям, которые должны чувствовать за собой наличие стойких

¹⁶ Патриотизм – по отношению к Музею и к Армении. Р.Г. Дрампян не только ни разу, за весь период своей работы в Музее, не соблазнился возможностью приобрести что-либо для собственной небольшой коллекции, составленной еще до переезда в Ереван (а такие возможности у него бывали не раз, когда работы продавались по небольшой цене), но и более того: две ценные картины из этой коллекции – “Натюрморт с рыбами” Ильи Машкова и “Дача в Заольшье. Интерьер” Марка Шагала – были подарены Музею.

¹⁷ Чтобы это давно уже ставшее расхожим утверждение не показалось бы нашим “провинциальным” патриотизмом, можно привести из целой подборки поздравительных писем и телеграмм (полученных Р.Г. Дрампяном в 1949 году, в связи с 25-летием его работы в Музее, от ведущих музеев страны и от крупнейших художников и искусствоведов) текст одной из телеграмм: *“От имени сотрудников Государственного Эрмитажа и от себя лично горячо поздравляю Вас, дорогой Рубен Григорьевич, с днем двадцатипятилетия Вашей плодотворной работы по организации и бессменному руководству Музеем изобразительных искусств Армении, который по праву может считаться одним из лучших музеев нашей страны. Желаем здоровья, бодрости, продолжения столь же полезной деятельности в музейном деле и в создании достойных музейных кадров. Директор Эрмитажа, академик Орбели”*.

культурных традиций и знать имена создателей наших национальных духовных ценностей.

И здесь хочется сослаться на мысль, высказанную испанским философом и культурологом Хосе Ортега-и-Гассетом: “Нередко бывает, что в гениальных личностях народ недостатка не испытывает, а историческая роль нации невелика. Это непременно происходит тогда, когда массы равнодушны к этим людям, не тянутся за ними, не совершенствуются”¹⁸. Ведь если подумать, это – про нас. И хотя испанский мыслитель говорит здесь о личностях исключительных, гениальных, думается, что в нашем случае его слова можно отнести и к деятелям просто выдающимся. Мы и в самом деле очень часто бываем равнодушны к тем, кто – в самых различных областях – способствовал подъему нашей культуры.

РЕЗЮМЕ

В художественной жизни Армении XX века Рубену Дрампяну принадлежит особое место. Историк искусства, художественный критик, педагог, и, прежде всего, создатель Национальной галереи, он сыграл важную роль в развитии армянского изобразительного искусства, способствовал своей плодотворной деятельностью его расцвету в прошлом столетии.

Рубен Григорьевич Дрампян родился в 1891 г. в Александрополе (Гюмри). Окончив в 1910 г. гимназию в Тифлисе, поступил на юридический факультет Петербургского Университета. По завершении высшего образования был призван на военную службу и до окончания войны успел пройти Курсы гардемарин флота. Интерес к искусству, зародившийся еще в гимназические годы, в студенческий период приобретший серьезный и целенаправленный характер, определил после демобилизации его выбор дальнейшей сферы деятельности. Он вошел в среду русской художественной интеллигенции и особенно сблизился с художниками круга “Мира искусства”. В 1923 г. Р. Дрампян поступает на службу в Русский музей и назначается заведующим отделом новых коллекций. В 1924 г. принимает приглашение правительства Армении возглавить художественный отдел новообразованного Культурно-исторического музея республики, переезжает в Ереван и связывает свою дальнейшую жизнь с Арменией и армянским искусством.

Согласившись заняться музейным строительством, Р. Дрампян с самого же начала определил концепцию будущего собрания. Он задумал создать

¹⁸ Ортега-и-Гассет Х. Запах культуры, Москва, 2006, стр. 373.

музей широкого профиля, где наряду с армянским искусством будет представлена всеобщая история искусства, прежде всего – основные европейские художественные школы и русское искусство, а также художественное творчество народов Востока, даже античность.

Эта смелая задача, которая должна была казаться несбыточной мечтой в армянской экономической действительности первой половины 20-х гг. XX столетия (когда собрание художественного отдела музея состояло всего из нескольких десятков работ армянских художников), тем не менее была успешно осуществлена: уже к 1936 году коллекция отдела так разрослась, что он был преобразован в самостоятельный Музей, включавший три раздела – армянского, русского и западноевропейского искусства. Реализации этого проекта способствовал ряд обстоятельств: богатый художественный рынок 1920-х – 1930-х гг., материальная поддержка руководителей республики, старавшихся в тех тяжелых условиях выискать средства на приобретение ценных экспонатов, дарения частных лиц (художников и коллекционеров, в том числе зарубежных армян), но прежде всего – деятельность самого Р.Г. Дрампяна, его безупречный художественный вкус, кристальная честность, огромная увлеченность делом собирательства и преданность своему делу, а также широкий круг знакомств с сотрудниками столичных музеев, с армянскими и русскими художниками.

Р.Г. Дрампян пробыл на посту директора Музея до 1951 года. За неполные 30 лет руководства он не только определил концепцию будущего музея, но и собрал богатые фонды по всем трем его разделам и фактически сформировал основное ядро коллекции Национальной галереи Армении, в чем нетрудно убедиться по документальным и архивным материалам.

Он оставил нам в наследство собрание высокого художественного качества, считавшееся одним из лучших во всем Советском Союзе, собрание, которым мы имеем полное право гордиться. И думается, настала пора задуматься, наконец, над тем, что Национальной галерее Армении следует присвоить имя ее создателя, Рубена Григорьевича Дрампяна. Это нужно, прежде всего, нам самим и особенно – будущим поколениям, которые должны чувствовать за собой наличие стойких культурных традиций и знать имена создателей национальных духовных ценностей.

Ключевые слова – Рубен Григорьевич Дрампян, Музей изобразительных искусств Армении, Национальная галерея Армении.

ԻՐԻՆԱ ԴՐԱՄՔԱՆ

ՌՈՒԻԲԵՆ ԴՐԱՄՔԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԴԵՐԸ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՄՈՒՀԻ ՍՏԵՂԾՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Ռուբեն Դրամբյանն առանձնահատուկ տեղ ունի Հայաստանի XX դարի գեղարվեստական կյանքում: Լինելով արվեստի պատմաբան, գեղարվեստական քննադատ, մանկավարժ և նախևառաջ Ազգային պատկերասրահի ստեղծող, նա մեծ դեր է խաղացել հայ կերպարվեստի զարգացման մեջ՝ իր արդյունավետ գործունեությամբ նպաստելով նրա ծաղկմանն անցյալ դարաշրջանում:

Ռուբեն Գրիգորի Դրամբյանը ծնվել է 1891 թ. Ալեքսանդրապոլում (Գյումրի): 1910 թ. Թիֆլիսում ավարտելով գիմնազիան՝ ընդունվում է Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական բաժինը: Բարձրագույն կրթություն ստանալուց հետո զորակոչվում և անցնում է ծովային նավատորմի բարձրագույն դասընթացներ: Դեռևս գիմնազիայում սովորելու տարիներին արվեստի նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությունը, ուսանողական շրջանում դառնալով լուրջ և նպատակամետ, զորացրումից հետո վճռորոշ եղավ իր հետագա գործունեության բնագավառն ընտրելիս: Նա մուտք գործեց ռուսական գեղարվեստական միջավայր և մտերմացավ հատկապես “Мир искусства” խմբակցության նկարիչների հետ: 1923-ին Դրամբյանն ընդունվում է աշխատանքի Ռուսական թանգարանում՝ որպես նոր հավաքածուների բաժնի վարիչ: 1924-ին ընդունելով Հայաստանի կառավարության հրավերը՝ ղեկավարել նոր հիմնադրված Հայաստանի պատմամշակութային թանգարանի գեղարվեստական բաժինը, տեղափոխվում է Երևան և իր հետագա կյանքը կապում Հայաստանի և հայ արվեստի հետ:

Համաձայնվելով զբաղվել թանգարանաշինությամբ՝ Դրամբյանն ի սկզբանե որոշարկում է ապագա թանգարանի հայեցակարգը: Նա մտահղանում է ստեղծել լայնապարփիլ թանգարան, որտեղ հայ արվեստի հետ մեկտեղ կներկայացվի համաշխարհային արվեստի պատմությունը, ամենից առաջ եվրոպական կերպարվեստի հիմնական դպրոցներն ու ռուսական արվեստը, ինչպես նաև Արևելքի ժողովուրդների և նույնիսկ անտիկ արվեստի նմուշները:

Այդ համարձակ խնդիրը, ինչը պետք է անիրականանալի թվար XX դարի 20-ական թվականների առաջին կեսի Հայաստանի տնտեսության իրականության պարագայում. այդ տարիներին հանրապետությունում գոյություն չունեին մասնավոր հավաքածուներ, իսկ նորակազմ գեղարվեստական բաժինն ուներ հայ նկարիչների ընդամենը մի քանի տասնյակ աշխատանքներ: Այնուամենայնիվ Ռ. Դրամբյանին հաջողվեց այդ դժվարին գործն իրականացնել: 1930-ական թվականների կեսերին բաժինն այնքան ընդլայնվեց, որ այն առանձնացվեց որպես ինքնուրույն թանգարան՝ հայկական, ռուսական և

արևմտաեվրոպական բաժիններով: Ծրագրի իրականացմանը նպաստեցին մի շարք հանգամանքներ՝ Խորհրդային Միության 20-30-ական թվականների գեղարվեստական հարուստ շուկան, հանրապետության ղեկավարության աջակցությունը՝ այդ ծանր պայմաններում միջոցներ հայթայթել բարձրարժեք ցուցադրանմուշներ ձեռք բերելու համար, ինչպես նաև մասնավոր անձանց՝ նկարիչների և կոլեկցիոներների (այդ թվում՝ սփյուռքահայ) նվիրատվությունները, իհարկե, ամենից առաջ Ռ. Դրամբյանի անձնվեր գործունեությունը, նրա բացառիկ գեղարվեստական ճաշակը, անսահման հափշտակվածությունը արվեստի գործերի հավաքչությամբ, ինչպես նաև լայն կապերը Մոսկվայի և Լենինգրադի թանգարանների աշխատակիցների, հայ և ռուս նկարիչների հետ:

Ռ.Գ. Դրամբյանը տնօրենի պաշտոնը զբաղեցրել է մինչև 1951 թվականը: Իր պաշտոնավարության ոչ լրիվ երեսուն տարիների ընթացքում նա սահմանեց թանգարանի հայեցակարգը, հավաքեց նրա երեք բաժինների հարուստ ֆոնդերը՝ փաստորեն ձևավորելով Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հավաքածուի հիմնական կորիզը, ինչում դժվար չէ համոզվել փաստագրական և արխիվային նյութերով:

Նա մեզ ժառանգություն է թողել գեղարվեստական այնպիսի բարձրարժեք հավաքածու, որը համարվում էր Խորհրդային Միության լավագույն հավաքածուներից մեկը, ինչով մենք լիիրավ կարող ենք հպարտանալ: Կարծում ենք՝ եկել է ժամանակը Ազգային պատկերասրահը կոչելու իր ստեղծողի՝ Ռուբեն Դրամբյանի անունով: Դա առաջին հերթին պետք է մեր ապագա սերունդներին, որոնք պետք է ճանաչեն մեր ազգային հոգևոր արժեքները ստեղծողներին:

Քանալի քաներ – Ռուբեն Գրիգորի Դրամբյան, Հայաստանի պետական պատկերասրահ, Հայաստանի ազգային պատկերասրահ:

IRINA DRAMBYAN

RUBEN DRAMBYAN AND HIS ROLE IN THE CREATION OF THE NATIONAL GALLERY OF ARMENIA

Ruben Drambyan occupies a very special place in the artistic life of Armenia. An art historian, an art critic, an educator, and, above all, the creator of the National gallery, he played an important role in the development of the Armenian fine arts, making by his fruitful work a lasting contribution to its flourishing in the previous century.

Ruben G. Drambyan was born in 1891 in Aleksandrapole (Gyumri). Leaving gymnasia in 1910 in Tiflis, he entered the Faculty of Law in St. Petersburg University. After graduating from the University (1916) he was called up for military service and before the end of the war managed to pass the naval cadet training. In gymnasia years he had been taking a great interest in the Arts, when he was a student this interest grew more serious and purposeful and eventually in future after the demobilization it determined the sphere of his activity. He joined the Russian artistic intelligentsia and became a part of the circle with "The World of Arts" artists.

In 1923 R. Drambyan starts working in the Russian Museum, and gets appointed Head of the New Collections department. In 1924 accepting an invitation of the Armenian government to become Head of the Art department of newly formed Cultural and Historical Museum of the Republic, he moves to Yerevan and binds his future life with Armenia and Armenian art.

Agreeing to be involved in the museum construction, R. Drambyan from the very beginning defines a conception of a future collection. He is intended to create a museum of wide profile, where, together with Armenian art, the general art history would be introduced, first of all - the major European trends in art, and Russian art along with artistic creativity of the peoples of the East, and even antiquity.

This challenging task must have seemed to be castles in the air in the Armenian economic reality of the first half of the 1920s (when the collection of the museum art department consisted only of a few dozen works of Armenian artists). Nevertheless, this task was successfully implemented: the department collection had been expanded so significantly by 1936 that it was transformed into an independent museum consisting of three sections - the Armenian, the Russian and the West European Art.

A number of circumstances paved the way for the project implementation: abundance of art market in 1920s-1930s, the material support of the republic leaders, doing in those difficult circumstances their utmost to find means to purchase exhibits; donations of private persons (artists and collectors, including Armenians from abroad); but above all - activities of R.G. Drambyan himself, his irreproachable artistic taste, total honesty, enormous enthusiasm for gathering business and his dedication to his duties, as well as a wide range of acquaintances, incorporating metropolitan museums employees, and Armenian and Russian artists.

R.G. Drambyan stayed Head of the Museum until 1951. Directing the Museum for less than 30 years he defined not only the conception of the museum, but also gathered rich funds for all the three of its divisions and actually shaped

the main core of the collection of the National Gallery of Armenia, and the truth of these words is not hard to see analyzing the documents and archival materials.

He left us a legacy of high quality art collection, which was considered to be one of the best all over the Soviet Union, and we can rightfully be proud of this collection. And I assume it's high time to think of assigning the National Gallery of Armenia the name of its creator Ruben G. Drambyan. First of all, it is important for us, and it is necessary primarily for future generations. They should feel the presence of well-established cultural traditions and they should know the names of the founders of the national spiritual values.

Key words – Ruben G. Drambyan, State Gallery of Armenia, National Gallery of Armenia.



Илл. 1. Багдасар Дрампянц, дед
Р.Г.Дрампяна



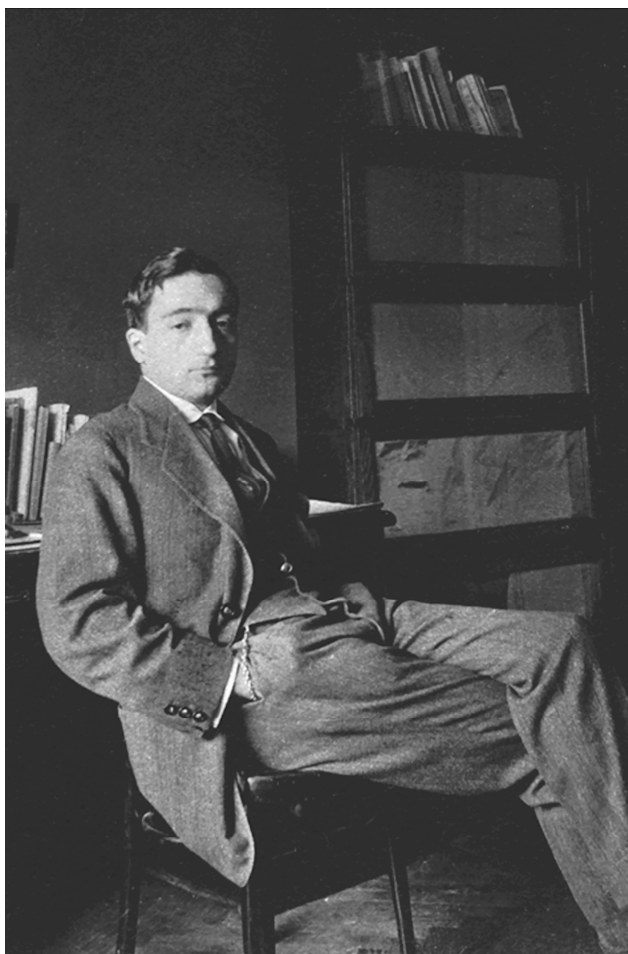
Илл. 2. Семья Тигранянц, 1863 г.



Илл. 3. Григор и Егисапет Дрампянцы,
родители Р.Г.Дрампяна



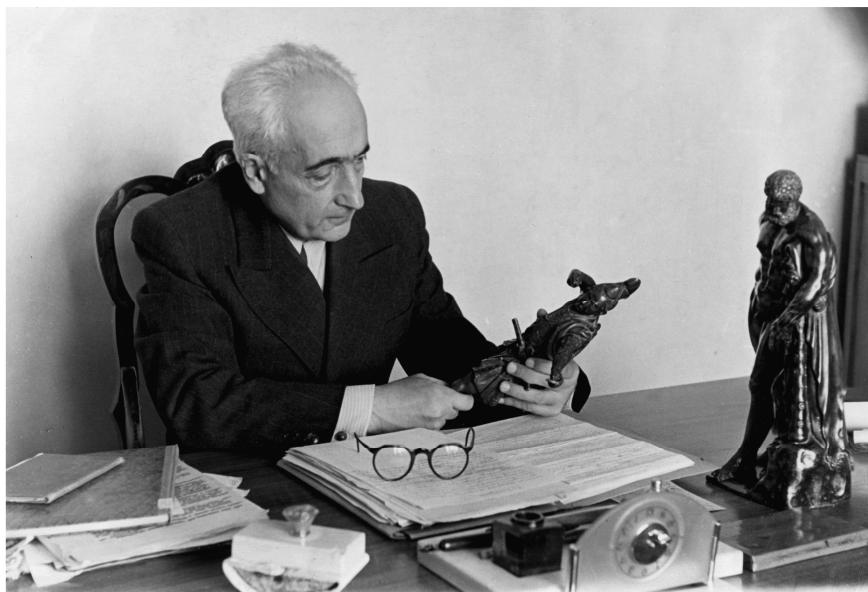
Илл. 4. Константин и Рубен Драмбяны



Илл. 5. Р.Г.Дрампян в своей московской квартире,
1914 г.



Илл. 6. Р.Драмбян в форме гардемарина, 1916 г.



Илл. 7. Р.Г. Драмбян в своем кабинете
в Картинной галерее Армении



Илл. 8. Экспозиция фламандского отдела Картинной галереи



Илл. 9. Экспозиция французского отдела Картинной галереи Армении



Илл. 10. Экспозиция русского отдела Картинной галереи Армении

ՌՈՒՔԵՆ ԴՐԱՄՔՅԱՆԸ՝ ՀԱՅ ՆՈՐ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄԱՔԱՆ

1951 թվականին Հայաստանի պետական պատկերասրահը շուրջ երեք տասնամյակ ղեկավարած, իր 60-ամյակը դեռ չբոլորած Ռ. Դրամբյանն ստիպված թողնում է մշակութային այդ հաստատության տնօրենի պաշտոնը, քանի որ նրան մեղադրում են մերթ «նացիոնալիզմի» ու «կոսմոպոլիտիզմի», մերթ այսպես կոչված «ֆորմալիստների» ու «դեկորատիվիստների» (այդ թվում նաև Մարտիրոս Սարյանի) արվեստի հանդեպ համակրական վերաբերմունքի մեջ: Երեք տարի ևս մնալով պատկերասրահում որպես բաժնի վարիչ՝ նա այնուհետև ընդմիջտ լքում է իր իսկ շնորհիվ կայացած թանգարանը:

1954-ին Ռ. Դրամբյանն աշխատանքի է անցնում Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի արվեստների պատմության և տեսության սեկտորում (1958-ից՝ Արվեստի ինստիտուտ), որտեղ ղեկավարում է կերպարվեստի (1958–1962 թթ.), ապա կիրառական արվեստի (1962–1965 թթ.) բաժինները: 1955-ին «Египте Татевосян. Жизнь и творчество» ատենախոսության համար Ռուբեն Դրամբյանն ստանում է արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան: Այսուհետ նրա հետաքրքրությունների հիմնական ոլորտն է դառնում նոր և նորագույն ժամանակների ազգային կերպարվեստի շուրջ երեքհարյուրամյա պատմությունը՝ սկսած XVII դարի կեսերից մինչև XX դարի կեսը: Ինչպես նկատում է ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Վիգեն Ղազարյանը, Գարեգին Հովսեփյանի, Սիրարիկի Տեր-Ներսեսյանի և Լիդիա Դուռնովոյի հետ Ռուբեն Դրամբյանը հայ արվեստագիտության հիմնադիրներից է, այն տարբերությամբ, որ նա ոչ միայն լրջորեն ուսումնասիրել է հայ միջնադարյան կերպարվեստը, այլև գիտական ամուր հիմքերի վրա է դրել ազգային նոր և նորագույն կերպարվեստի պատմությունը¹: Մինչ այդ տվյալ շրջանի ազգային կերպարվեստն ինչպես հարկն է ուսումնասիրված ու շարադրված չէր, ինչն իր օբյեկտիվ, պատմականորեն պայմանավորված պատճառներն ուներ, որոնք մատնանշել է հենց ինքը՝ Ռուբեն Դրամբյանը, որի խոսքերով «նոր ժամանակների հայ կերպարվեստի ուսումնասիրությունը..., սկիզբ առնելով միայն խորհրդային տարիներին, դժվարությունների հետ էր բախվում, քանի որ հայ արվեստագետների գործերը, նախահեղափոխական տարիներին հավաքված

¹ Տե՛ս **Ղազարյան Վիգեն**, Ռուբեն Գրիգորի Դրամբյան (ծննդյան 120-ամյակի առթիվ) // «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, 2011, հ. 3, էջ 264:

չլինելով հանրային կամ մասնավոր խոշոր հավաքածուներում, աշխարհով մեկ ցաքուցրիվ եղան ու մասամբ նաև կործանվեցին: Միայն... Հայաստանի պետական պատկերասրահը կազմակերպելուց հետո սկսվեց հայ արվեստի նմուշների պլանաչափ հավաքումը: Անցած տասնամյակների ընթացքում հավաքված հայ արվեստագետների ստեղծագործությունները, ինչպես և նրանց վերաբերող նյութերը, անհատական ցուցահանդեսները, մի շարք վարպետների մասին եղած մենագրությունները հնարավորություն են տալիս ընդհանուր գծերով նախանշելու նոր ժամանակների հայ կերպարվեստի զարգացման ուղին²: Իսկ քանի որ Դրամբյանն էր Հայաստանի պետական պատկերասրահի առաջին ու երկարամյա տնօրենը, ինքն է տարիներ շարունակ որոնել, գտել, հավաքել, ուսումնասիրել ու գնահատել թանգարանում զետեղված հայ կերպարվեստի լավագույն նմուշներից շատերը, ինքն է եղել նոր շրջանի հայ արվեստագետներին նվիրված ցուցահանդեսների նախաձեռնողն ու կազմակերպիչը, դրանց կատալոգները նախաբանող կենսագրական ակնարկների, գիտական հոդվածների ու զեկուցումների, ինչպես նաև առանձին մենագրությունների հեղինակը, ուստի և միանգամայն բնական է, որ հենց նա դարձավ հայ նոր շրջանի կերպարվեստի անցած ուղին համակարգած, պարբերացրած ու լուսաբանած առաջին բանիմաց պատմագիրը:

Ռուբեն Դրամբյանի գրչին են պատկանում տվյալ դարաշրջանի հայ կերպարվեստի՝ առանձին տեսակներով ու ժանրերով ներկայացված պատմական ակնարկները³, ինչպես նաև XIX և XX դարերի հայ ակնամավոր նկարիչների ու քանդակագործների՝ Հակոբ Հովնաթանյանի, Եղիշե Թադևոսյանի, Մարտիրոս Սարյանի, Հակոբ Գյուրջյանի, Հակոբ Կոջոյանի և Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանի կյանքի և ստեղծագործության մասին պատմող մենագրությունները⁴: Նա մասնակցում է ԽՍՀՄ Գեղարվեստի ակադեմիայի Արվես-

² Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979, стр. 114.

³ Տե՛ս, օրինակ՝ Очерки по истории армянского изобразительного искусства (глава VI: «Искусство XVII - XVIII веков», глава VII: «Искусство XIX - начала XX веков» и глава VIII: «Искусство Советской Армении» (разделы, посвященные искусству 1920-1945 гг.). Ереван, 1979; Искусство Советской Армении за 60 лет (раздел «Изобразительное искусство», соавтор - М. Айвазян). Ереван, 1980.

⁴ Տե՛ս, օրինակ՝ Դրամբյան Ռուբեն, Եղիշե Թադևոսյան, Երևան, 1955, Դրամբյան Ռ. Գ. Եղիշե Թադևոսյան. Москва, 1957, Դրամբյան Ռուբեն, Մարտիրոս Սարյան, Երևան, 1960, Դրամբյան Ռ. Գ. Мартирос Сарьян. Москва, 1964, Դրամբյան Ռ. Գ. Акоп Коджоян. Москва,

տի պատմության և տեսության գիտահետազոտական ինստիտուտի նախա-
ձեռնությամբ լույս տեսած «Искусство народов СССР» (Москва, 1972–1981)
բազմահատորյակի ստեղծման աշխատանքներին՝ լինելով այդ հրատարակու-
թյան խմբագիրներից և Հայաստանի կերպարվեստին նվիրված բաժինների
հիմնական հեղինակը⁵:

Ռուբեն Դրամբյանը գիտական ծանրակշիռ ժառանգություն է թողել:
Օժտված լինելով սուր ու դիտունակ աչքով, գեղագիտական բարձր ճաշակով և
պրոֆեսիոնալ կանխագգացումով՝ նա կարողանում էր գրեթե անվրեպ որոշել
արվեստի ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժեքը: Նրան հաջող-
վեց ընդհանուր գծերով վերականգնել XVII–XVIII դարերի հայկական կերպար-
վեստի պատմական ուղին՝ մի բարդ ու խճճված ժամանակաշրջան, երբ բուն
Հայաստանի տարածքում, ինչպես նաև հայկական տարբեր գաղթավայրերում
ստեղծվեցին ինչպես ազգային արմատներից սնվող, այնպես էլ օտար ազդե-
ցություններ կրող սրբապատկերներ, որմնանկարներ, հաստոցային դիմա-
նկարներ և սյուժետային-թեմատիկ կոմպոզիցիաներ: Միջին դարերից դեպի
նոր ժամանակներ տանող այդ անցումային երկարատև դարաշրջանի ար-
վեստից մնացած սակավաթիվ, գիտական լայն ընդհանրացումների և վերջնա-
կան ստույգ եզրահանգումների համար պակասավոր նմուշները Ռ. Դրամբ-
յանի գրչի տակ ձեռք բերեցին սեփական ձայնն ու լույս սփռեցին մի շարք
կնճռոտ հարցերի վրա:

Անդրադառնալով այդ ժամանակ Նոր Զոռայում, Էջմիածնում և Թիֆլի-
սում գործած հայ նկարիչների՝ Մինաս Զոհրաբյանի ու Հովհաննես Մրքուզի,
ինչպես նաև Նաղաշ Հովնաթանի ու Նրա ժառանգների՝ Հակոբ Ավագի, Հա-
րությունի և Հովնաթանի աշխատանքներին, Ռուբեն Դրամբյանը դրանցից շա-

1960, **Драмбян Р.Г.** Александр Бажбеук-Меликян. Москва, 1971, **Драмбян Р.Г.** Акоп Гюрджян. Ереван, 1973:

⁵ St'u История искусства народов СССР. Т. 2: Искусство IV – XIII веков (Искусство Ар-
мении. Раздел: «Торевтика»). Москва, 1973; История искусства народов СССР. Т. 3:
Искусство XIV – XVII веков (Искусство Армении. Раздел: «Живопись, скульптура»).
Москва, 1974; История искусства народов СССР. Т. 4: Искусство конца XVII – XVIII веков
(Искусство Армении. Раздел: «Живопись»). Москва, 1976; История искусства народов
СССР. Т. 5: Искусство первой половины XIX века (Искусство Армении. Раздел: «Изо-
бразительное искусство»). Москва, 1979; История искусства народов СССР. Т. 6:
Искусство второй половины XIX – начала XX века (Искусство Армении. Раздел: «Изобра-
зительное искусство»). Москва, 1981.

տերում ազգային-արևելյան հին ավանդույթների հետ մեկտեղ տեսնում է նաև եվրոպական վարպետների ազդեցությունը, որը դրսևորվում է թեմաների ընտրության, կերպարների ռեալիստական մեկնաբանության, կոմպոզիցիոն համանման լուծումների ու տեխնիկական նոր միջոցների օգտագործման մեջ: Դրա հետ մեկտեղ Դրամբյանը նշում է, որ վերոհիշյալ հայ վարպետները դեռ կաշկանդված են միջնադարյան արվեստին հատուկ կաղապարներով, ծանոթ չեն կազմախոսության օրենքների և գիտական հեռանկարի սկզբունքներին:

Ռուբեն Դրամբյանը հատկապես մեծ վաստակ ունի Հովնաթանյանների նկարչական տոհմի ստեղծագործական ժառանգության՝ որմնանկարների, տեմպերայով ու յուղաներկով կատարված կտավների վերագրման (атрибуция) և դրանց ստեղծման ստույգ կամ մոտավոր տարեթվերը պարզելու գործում: Վերագրումներ կատարելիս արվեստաբանը ոչ միայն հենվում էր պատմական փաստերի ու վկայությունների վրա, այլև մանրակրկիտ ուսումնասիրում այս կամ այն ստեղծագործության գեղարվեստական ու տեխնիկական յուրահատկությունները՝ դրանք համեմատելով ինչպես միջնադարյան հայ նկարչության, այնպես էլ արևելյան և արևմտյան հին ու նոր կերպարվեստի ընդհանուր միտումների և որոշակի դրսևորումների հետ: Միայն դրանից հետո էր նա իրեն իրավունք վերապահում վերջնական եզրահանգումներ անելու ու գնահատականներ տալու: Այսպես, զանազանելով Նաղաշ Հովնաթանի և նրա զավակների՝ Հակոբ Ավագի և Հարությունի աշխատանքները, նա հենվում է այն հանգամանքի վրա, որ եթե հայրն աշխատել է միայն տեմպերայով, ապա նրա զավակներն աշխատել են յուղաներկով, ըստ որում Հակոբ Ավագն իր բնատուր տաղանդով և մասնագիտական հմտություններով գերազանցել է եղբորը⁶: Դրամբյանը կտրականապես մերժում է Արշակ Զոպանյանի, Գարեգին Հովսեփյանի, Ներսես Ակինյանի և այլոց այն տեսակետը, համաձայն որի Ստեփանոս Լեւիացին նաև նկարիչ է եղել⁷:

Խոսելով հայկական «սրբանկարների» մասին՝ Դրամբյանը նշում է, որ, ի տարբերություն քյուզանդական և ռուսական սրբապատկերների, դրանք նկարվել են ոչ թե տեմպերայով փայտե տախտակի վրա, այլ յուղաներկով

⁶ Տե՛ս История искусства народов СССР. Т. 4: Искусство конца XVII – XVIII веков (Искусство Армении. Раздел: «Живопись»). Москва, 1976, стр. 382; Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979, стр. 107–109.

⁷ Տե՛ս История искусства народов СССР. Т. 4: Искусство конца XVII – XVIII веков (Искусство Армении. Раздел: «Живопись»). Москва, 1976, стр. 384; Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979, стр. 107.

կտավի վրա և չեն ենթարկվել պատկերագրական խիստ կանոններին: Եկեղեցիների ներքին պատերին հաճախ սոսնձված այդ պատկերները հիմնականում Տիրամորը մանկան հետ պատկերող կերպարներ են, որոնցում միջնադարյան արվեստի պայմանական ձևերն ու արտահայտչական միջոցները համալրված են ռեալիստական աշխարհիկ տարրերով ու մոտեցումներով: Հայկական «սրբանկարների» վաղագույն օրինակները Ռուբեն Դրամբյանը թվագրում է XVII դարի կեսերով, իսկ վերջին նմուշները վերագրում XIX դարին⁸:

Անցնելով XIX դարի և XX դարի առաջին երկու տասնամյակների հայ կերպարվեստի պատմությանը՝ Ռուբեն Դրամբյանը մի շարք օրինաչափ երևույթներ է բացահայտում և կարևոր եզրահանգումներ անում: Նշենք դրանցից մի քանիսը: Ըստ Դրամբյանի՝ 1828-ին Ռուսական կայսրության կազմում Արևելյան Հայաստանի ընդգրկվելուց հետո միջնադարից դեպի նոր շրջան տանող տևական փուլը վերջապես ավարտվում է՝ նոր էջ բացելով ազգային կերպարվեստի պատմության մեջ: Այդ շրջադարձի առաջին վկայությունները Ռ. Դրամբյանը տեսնում է առավելապես Թիֆլիսում ապրած ու ստեղծագործած հայ նկարիչներից մեկի՝ Հովնաթանյանների տոհմի կրտսեր ներկայացուցիչ Հակոբ Հովնաթանյանի աշխատանքներում, որին համարում է հայ նոր կերպարվեստի հիմնադիր՝ նրա լավագույն դիմանկարները համեմատելով այդ ժանրում ռուս և ֆրանսիացի նշանավոր վարպետներ Օրեստ Կիպրենսկու, Կառլ Բրյուլլովի, Ժակ Լուի Դավիդի և Ժան Օգյուստ Դոմինիկ Էնգրի գլուխգործոցների հետ⁹:

Դրամբյանն իսկապես մեծ, անուրանալի վաստակ ունի այդ փայլուն դիմանկարչի հայտնաբերման, նրա ստեղծագործական ժառանգության հավաքման, հետևողական ուսումնասիրության, վերագրման ու գնահատման գործում: 1939-ին Լենինգրադի Էրմիտաժում կայացած՝ իրանական արվեստին և հնագիտությանը նվիրված միջազգային երրորդ համաժողովում Հակոբ Հովնաթանյանին վերաբերող անդրանիկ զեկուցումից հետո¹⁰ Ռ. Դրամբյանը

⁸ Տե՛ս История искусства народов СССР. Т. 4: Искусство конца XVII – XVIII веков (Искусство Армении. Раздел: «Живопись»). Москва, 1976, стр. 388 и 390; Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979, стр. 111–112.

⁹ Տե՛ս Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979, стр. 114.

¹⁰ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Армянский художник Акоп Овнатяня и иранские влияния в его искусстве // Труды III Международного конгресса по иранскому искусству и археологии. Москва-Ленинград, 1939, стр. 56–59:

բազմիցս է անդրադարձել վերջինիս արվեստին¹¹, իսկ գիտնականի երկարամյա պրպտումների արդյունքն էր 2006-ին՝ արվեստաբանի մահից տասնհինգ տարի անց, նրա դստեր՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գլխավոր գիտաշխատակից, արվեստագիտության դոկտոր Իրինա Դրամբյանի ջանքերով Երևանում լույս տեսած «Акоп Овнатаян» պատկերազարդ գիրքը, որի վրա Ռ. Դրամբյանն աշխատեց մինչև կյանքի վերջը¹²:

Ինչպես նկատում է Ռուբեն Դրամբյանը, եթե 1830–1880-ական թվականների հայ կերպարվեստի միակ զարգացած ճյուղը գեղանկարչությունն էր, որն էլ, ըստ էության (բացառելով Հովհաննես Այվազովսկու ստեղծագործությունը), սահմանափակվում էր դիմանկարչության ժանրով, ապա 1880-ից ի վեր ազգային կերպարվեստում ոչ միայն քանակական, այլև որակական լուրջ տեղաշարժեր են կատարվում: Դիմանկարից բացի, յուրացվում են նաև պատմանկարն ու կենցաղային ժանրը, նատյուրմորտը և, հատկապես, բնանկարը: Գեղանկարչության հետ մեկտեղ որոշակի զարգացում են ապրում քանդակագործությունն ու գծանկարը: Ամրապնդվում է կապը ռուսական և եվրոպական արդի կերպարվեստի հետ, առանձնահատուկ հետաքրքրություն է նկատվում իմպրեսիոնիզմի հանդեպ:

Եթե 1880–1890-ական թվականների հայ կերպարվեստում Ռ. Դրամբյանն առանձնացնում և առավել բարձր է գնահատում Գևորգ Բաշինջաղյանի, Վարդգես Սուրենյանցի ու Եղիշե Թադևոսյանի կտավները, ապա դիմելով XX դարի առաջին երկու տասնամյակներում ասպարեզ մտած հայ վարպետներին՝ նա գեղարվեստական ակնառու նվաճումներից է համարում Մարտիրոս Սար-

¹¹ Տե՛ս, օրինակ՝ **Դրամբյան Ռուբեն**, Հակոբ Հովնաթանյան, Երևան, 1969 (նույնը՝ ռուսերեն և ֆրանսերեն լեզուներով), **Драмбян Р.Г.** Акоп Овнатаян. Ереван, 1978:

¹² Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Акоп Овнатаян. Ереван, 2006: Արվեստաբանի այս աշխատությանը, ինչպես և առհասարակ հայ նոր կերպարվեստի ուսումնասիրման գործում նրա վաստակին մենք հանգամանորեն անդրադարձել ենք մեր հետևյալ հոդվածներում ու գրախոսություններում. **Рубен Драмбян. «Акоп Овнатаян»** (Ереван, 2006) // «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, 2007, հ. 3, էջ 246–250, **Неутомимый подвижник и бескорыстный служитель искусства (К 120-летию со дня рождения Рубена Драмбяна)** // «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, 2011, հ. 4, էջ 214–226, **Հայ արվեստագիտության դորշակակիրը (Ռուբեն Դրամբյանի ծննդյան 125-ամյակի առթիվ)** // «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, 2016, հ. 3, էջ 68–80:

յանի գեղանկարները, Էդգար Շահինի օֆորտները և Հակոբ Գյուրջյանի քանդակները¹³:

Իր պատմական ակնարկներում Ռուբեն Դրամբյանը խորհրդահայ կերպարվեստի պատմությունը հասցնում է մինչև Հայրենական մեծ պատերազմի ավարտը: Միակ բացառությունը Հայաստանի պետական պատկերասրահի պատմությանը նվիրված աշխատությունն է, որտեղ հեղինակն անդրադառնում է նաև Հայրենական մեծ պատերազմից հետո երևան եկած հայ նկարիչների և քանդակագործների՝ պատկերասրահում պահվող աշխատանքներին¹⁴: Իր այդ զգուշավոր, թեև սկզբունքային դիրքորոշմանը նա տալիս է հետևյալ հիմնավորումը. «Կարծես թե ամեն ինչ տեղում է. նկարները ձեռքիս տակ են, չկա դրանց վերագրման կամ իսկության հետ կապված որևէ խնդիր ու կասկած: Բայց այստեղ անհրաժեշտ է նորաթուխ, դեռևս չուսումնասիրված, ժամանակի փորձությամբ դեռ չանցած նյութի մեջ ճիշտ կողմնորոշվել և, ինչը ոչ պակաս կարևոր է, վեր կանգնել սեփական սուբյեկտիվ գնահատականներից, իսկ երբեմն նաև՝ անձնական հարաբերություններից»¹⁵:

Պատերազմի տարիները Ռ. Դրամբյանը դիտում է որպես խորհրդահայ կերպարվեստի զարգացման թեպետ կարճատև, բայց յուրահատուկ փուլ՝ դրան հատկացնելով առանձին բաժին: Առանձին բաժիններով են ներկայացվում նաև կերպարվեստի հիմնական տեսակները՝ գեղանկար, գրաֆիկա, թատերական ձևավորումներ, քանդակ: Խորհրդահայ կերպարվեստի առաջին քայլերը նա կապում է այսպես կոչված Армавир-ի և Армента-ի, այսինքն՝ Հայկական հեռագրային գործակալության գեղարվեստական բաժնի աշխատակիցների, մասնավորապես քաղաքական գրաֆիկայի և ծաղրանկարի բնագավառում Հակոբ Կոջոյանի, Սեդրակ Առաքելյանի, Կարո Հալաբյանի և Հրահատ Գրիգորյանի գործերի հետ: Կարևորելով 1922-ին Երևանում դռները բացած Գեղարվեստատեխնիկական դպրոցի, 1924-ին հիմնադրված Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերության և 1932-ին ստեղծված Հայաստանի նկարիչների միության բացառիկ դերը խորհրդահայ կերպարվեստի ձևավորման ու կայացման գործում՝ Ռուբեն Դրամբյանը Խորհրդային

¹³ Տե՛ս Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979, стр. 137 и 144.

¹⁴ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Государственная картинная галерея Армении, Москва, 1982, стр. 84–131.

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 83–84:

Հայաստանի այդ տարիների գեղարվեստական կյանքում առավել նշանակալից երկու իրադարձություն է տեսնում՝ 1939-ի աշնանը Մոսկվայում անցկացված Հայ արվեստի տասնօրյակը և «Սասունցի Դավիթ» հայկական ժողովրդական էպոսի 1000-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ նույն թվականին հայտարարված մրցույթներն ու ցուցահանդեսը, որոնք լրջորեն խթանեցին խորհրդրահայ կերպարվեստի զարգացման ընթացքը:

Անդրադառնալով Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին՝ Ռուբեն Դրամբյանն արձանագրում է, որ հայ կերպարվեստն այդ ժամանակ ցավալի կորուստներ կրեց, քանի որ ռազմի դաշտում ընկան հայ շնորհալի երիտասարդներից՝ նկարիչներից և քանդակագործներից շատերը: Հանրապետության գեղարվեստական կյանքն աշխուժացրին և խթանեցին պատերազմի տարիներին խորհրդային այլ հանրապետություններից Հայաստան եկած և այստեղ ժամանակավորապես բնակություն հաստատած հայ և այլազգի արվեստագետները:

Ինչպես և խորհրդային առաջին տարիներին, այնպես էլ հիմա զարգացում են ապրում և ակտիվանում այս անգամ արդեն ֆաշիզմի դեմ ուղղված քաղաքական պլակատն ու երգիծական գրաֆիկան: Այդ ասպարեզում Ռ. Դրամբյանը հատկապես կարևորում է Գենչի, Շավարշ Հովհաննիսյանի, Միքայել և Սարգիս Արուստյանների ստեղծագործությունները: Հայ կերպարվեստում ձևավորվում և իր առաջին քայլերն է անում մարտանկարչությունը: Ողջունելով այդ փաստը՝ արվեստաբանը, սակայն, չի թաքցնում իր բացասական վերաբերմունքը վերոհիշյալ ժանրում տարածում գտած «բրիգադային մեթոդի» հանդեպ, երբ պատերազմական հրատապ թեմաներ արծարծող մեծակտավ մարտանկարների վրա միաժամանակ մի քանի նկարիչներ էին աշխատում՝ այն արագ ավարտելու համար, ինչը բացասաբար էր ազդում ստեղծագործության գեղարվեստական որակի վրա¹⁶: Հայրենական մեծ պատերազմի թեմաներով հայ վարպետների ստեղծած առավել բնորոշ աշխատանքներից Ռուբեն Դրամբյանը հիշատակում է Մարտիրոս Սարյանի, Մարիամ Ասլամազյանի և Դմիտրի Նալբանդյանի կտավներից մի քանիսը, ինչպես նաև Նիկողայոս Նիկողոսյանի «Չե՛մ ասի» միաֆիգուր թեմատիկ քանդակը: Ավարտելով 1920–1945 թվականների խորհրդահայ կերպարվեստի մասին պատմող իր ակնարկները՝ Ռուբեն Դրամբյանը եզրակացնում է, որ հենց

¹⁶ St' u Iskusstvo Sovetskoy Armenii za 60 let. Yerevan, 1980, str. 98.

այդ տարիներին են դրվել ազգային նորագույն՝ ժամանակակից արվեստի հիմնաքարերը¹⁷:

Ռուբեն Դրամբյանն արտահայտվելու, իր իմացածը շարադրելու յուրահատուկ կերպ ու ոճ ուներ, գիտական որոշակի մեթոդաբանություն: Նրա գիտական լեզուն առանձնանում է դիպուկ և հակիրճ բնութագրումներով, գլխավորն ու էականը պատահականից ու երկրորդականից զանազանելու բացառիկ հատկությամբ, սրաթափանց նուրբ դիտարկումներով:

Այսպես, դիմելով Մարտիրոս Սարյանի լավագույն դիմանկարներին, արվեստաբանը նկատում է, որ վարպետին հետաքրքրում է ոչ միայն և ոչ այնքան բնորդի արտաքին նմանության խնդիրը, որքան նրա ներաշխարհը, բնավորությունը, անձնական խառնվածքը, որ նկարիչն իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է հիմնականում մարդկանց դեմքերի վրա, մինչդեռ նրանց դիրքն ու շարժվածքն այնքան էլ չեն կարևորվում և միայն բացառիկ դեպքերում են հատուկ շեշտադրվում: Դրամբյանը գտնում է նաև, որ թեմատիկ-կոմպոզիցիոն բազմամարդ, իրադարձային, պատմողական բնույթի պատկերները (օրինակ՝ «Հայկական զորամասերի լեռնային երթը», 1933) այնքան էլ չէին հաջողվում Սարյանին, քանի որ խորթ էին նրա նկարչական հակումներին¹⁸:

Խոսելով ժողովրդական էպոսի, հայկական հեքիաթների, ազգային պատմության, առասպելաբանության և բանահյուսության հանդեպ Հակոբ Կոջոյանի առանձնահատուկ հետաքրքրության մասին և արձանագրելով, որ ազգային կերպարվեստում Կոջոյանն առաջինն էր, ով իր արվեստում անդրադարձել է Սասունցի Դավթի կերպարին, Դրամբյանը նկարչին բնութագրում է որպես գույնի դեկորատիվ և գծի օրնամենտալ զգացողությամբ և ոճավորողի նուրբ ճաշակով օժտված արվեստագետի¹⁹:

Հակոբ Գյուրջյանի դիմաքանդակներն ուսումնասիրելիս Դրամբյանն ուշադրություն է դարձնում այն բանի վրա, որ մարդկանց աչքերը քանդակագործը պատկերում է ամենատարբեր եղանակներով ու միջոցներով. մի դեպքում դրանք պարզապես դատարկ ակնախորշեր ու փոսիկներ են (Գարեգին Հովսեփյանի կամ Գեորգի Յակովլովի դիմաքանդակները), իսկ մեկ այլ դեպքում՝ նատուրալիստական տպավորություն թողնող, ներկված բիբերով

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 100:

¹⁸ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Мартирос Сарьян. Москва, 1964, стр. 61.

¹⁹ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Акоп Коджоян. Москва, 1960, стр. 18–19.

«քնական» աչքեր («Անհայտ կինը գլխաշորով», անթվակիր)²⁰:

Դառնալով Գյուրջյանի կենդանակերպ քանդակներին՝ Դրամբյանը հետևյալ կարծիքն է հայտնում. «Գյուրջյանը փոխանցում է կենդանիների ոչ միայն ցեղային ընդհանուր գծերը՝ աղվեսի խորամանկությունը, կապիկի հետաքրքրասիրությունը, այլև յուրաքանչյուր կենդանու անկրկնելի, անհատական հատկությունները: Այդ իմաստով նրա անիմալիստական գործերը նույնպես կարելի է անվանել «դիմաքանդակներ»²¹:

Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանի ստեղծագործական ուղին ներկայացնելիս Դրամբյանը խոստովանում է, որ առաջին հայացքից նկարչի արվեստը տարիների ու տասնամյակների ընթացքում գրեթե չի փոփոխվել: Սակայն նկարչի աշխատանքներն ուշադիր դիտելուց հետո արվեստաբանը նկատում է, որ եթե 1920–1940-ական թվականներին նկարչի վրձնած կտավներն առանձնանում են իրենց մեներանգ մուգ կանաչ, գրեթե սև կամ դարչնագույն ֆոներով և կոնտրաստային ստվերախիտ թանձր գույներով, ապա 1950-ական թվականներին նա հիմնականում աշխատում է արծաթագույն լուսավոր, բայց պաղ գուներանգներով, իսկ 1960-ական թվականներին նախընտրում վառ կարմիր, կանաչ և դեղին գույներն ու դրանց տարբեր համադրումները: Նրա նկարների հարթ մակաշերտը հետզհետե ձեռք է բերում պաստոզային շոշափելի, թավախիտ որակ:

Իր կարծիքներում ու գնահատականներում Ռուբեն Դրամբյանը ձգտում էր լինել հնարավորինս անաչառ ու անկողմնապահ, ընթերցողներին չպարտադրել իր սուբյեկտիվ տեսակետները, չտարվել այս կամ այն գեղարվեստական երևույթի կամ որևէ արվեստագետի նկատմամբ ներանձնական նեղ ու կանխակալ զգացումներով, համակրական կամ հակակրական վերաբերմունքով, ինչը վայել չէ ճշմարիտ գիտնականին, առավել ևս՝ պատմաբան-արվեստաբանին: Նրա համար կարևորագույն չափանիշները միշտ եղել ու մնում էին նկարչի կամ քանդակագործի գեղարվեստական բնատուր շնորհը, պրոֆեսիոնալ վարպետությունը և նուրբ ճաշակը, ներքին կոլտուրան՝ անկախ նրանից, թե գեղագիտական ինչ համոզմունքների տեր էր, ստեղծագործական որ մեթոդին էր հակված այս կամ այն արվեստագետը: Նա հավասարապես բարձր էր գնահատում թե՛ ակադեմիստների ու ռեալիստների, դասական արվեստի հետևորդների, օրինակ՝ Հ. Այվազովսկու, Գ. Բաշինջադյանի, Ս. Աղաջանյանի,

²⁰ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Акоп Гюрджян. Ереван, 1973, стр. 70.

²¹ Նույն տեղում, էջ 71–72:

Ս. Առաքելյանի, Գ. Գյուրջյանի, Ա. Սարգսյանի և այլոց, թե՛ հայկական կերպարվեստում նոր ուղիներ հարթող, նոր խոսք ասող, նոր մեթոդներ կիրառող, ստեղծագործական վառ երևակայությամբ օժտված վարպետների՝ Վ. Սուրենյանցի, Մ. Սարյանի, Գ. Յակովլովի, Վ. Գայֆեճյանի, Ե. Քոչարի և այլոց առավել հաջողված, բարձրարվեստ գործերը:

Ինչպես իր պատմական ակնարկներում, այնպես էլ իր մենագրություններում Ռուբեն Դրամբյանը ղեկավարվում է գիտական հստակ մեթոդաբանությամբ: Հենվելով պատմական հավաստի աղբյուրների, անառակելի փաստերի ու վավերագրերի վրա՝ նա սկզբում խոսում է այս կամ այն արվեստագետի մանկության, ընտանեկան և հասարակական միջավայրի, ուսման տարիների և ուսուցիչների, գեղարվեստական նախասիրությունների ու հակումների, օտար ազդեցությունների մասին՝ չճանրաբեռնելով շարադրանքը կենսագրական մանրամասներով: Այնուհետև նա տալիս է տվյալ նկարչի կամ քանդակագործի ստեղծագործական ուղու պարբերացումը՝ հիմք ընդունելով նրանց արվեստում տեղ գտած արմատական կամ նկատելի փոփոխություններն ու դրանց պատճառները: Ընտրելով արվեստագետի ստեղծագործության համար առավել բնորոշ, բնութագրական աշխատանքները՝ Ռ. Դրամբյանը դրանք ենթարկում է արվեստաբանական բազմակողմանի քննության՝ հաճախ դիմելով նաև համեմատական վերլուծության մեթոդին:

Այսպես, օրինակ՝ համեմատելով Եղիշե Թադևոսյանի բնանկարները Գևորգ Բաշինջաղյանի բնապատկերների հետ՝ արվեստաբանը մատնանշում է հետևյալ տարբերությունները: Եթե Բաշինջաղյանն աշխատում էր ոչ թե բնականից, այլ հիշողությամբ, ինչպես վարվում էր Հովհաննես Այվազովսկին, ապա Թադևոսյանը, ընդհակառակը, աշխատում էր բնության մեջ՝ բացօթյա միջավայրում: Եթե Բաշինջաղյանը սիրում էր բնության համապարփակ, տարածական լայնարձակ, էպիկական շնչով համակված տեսարանները, ապա Թադևոսյանին գրավում էին բնության բանաստեղծական պատկերներն ու դրանցից բխող քնարական տրամադրությունները²²:

Նշելով Եղիշե Թադևոսյանի և Իսահակ Լևիտանի առանձին բնանկարների միջև նկատվող ընդհանրությունները՝ Ռ. Դրամբյանը ցույց է տալիս նաև դրանք իրարից զանազանող յուրահատկությունները. Լևիտանն առավելապես աշնանային մոտիվների ու եղերգական տրամադրությունների վար-

²² Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Егише Татевосян. Москва, 1957, стр. 54–56.

պետ էր, մինչդեռ Թադևոսյանը ներշնչվում էր գարնանային կենսաթով մոտիվներով²³:

Ընդունելով, որ Թադևոսյանի արվեստի ձևավորման մեջ որոշակի դեր է խաղացել նաև ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմը՝ Դրամբյանը, այդուհանդերձ, չի չափազանցնում այս հանգամանքը և հայ նկարչին բնութագրում է որպես «չափավոր իմպրեսիոնիստ»: Ավելին՝ նա գտնում է, որ Թադևոսյանին հետաքրքրում էին ոչ այնքան լույսն ու լուսավորության խնդիրները, ինչպես ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստներից շատերին, որքան լույսով պայմանավորված, բայց լույսին հակադրված ստվերների խաղը²⁴:

Զուգահեռներ տանելով 1910-ականներին Մարտիրոս Սարյանի ստեղծած կտավների և ֆրանսիական նոր նկարչության խոշորագույն վարպետների՝ Գոգենի և Մատիսի գործերի միջև, Դրամբյանը միաժամանակ բացահայտում է Սարյանի այդ նկարների հիմքում ընկած արևելյան և բուն ազգային՝ հայկական արվեստից եկող արմատները²⁵:

Անդրադառնալով Հակոբ Գյուրջյանի ստեղծագործությանը՝ նա ընդունում է, որ հայ քանդակագործի որոշ աշխատանքներում կարելի է տեսնել ինչպես Ռոդենից կամ Մայոլից փոխառած, այնպես էլ մոդեռն քանդակագործությանը, մասնավորապես՝ կուբիզմին հատուկ պլաստիկական առանձին տարրեր, բայց միաժամանակ պնդում, որ հայ վարպետի ստեղծագործական ժառանգությունն ընդհանուր առմամբ, իր ամբողջության մեջ գերծ է գեղարվեստական որևէ «իզմ»-ից և միանգամայն ինքնատիպ է²⁶:

Անցնելով Ալեքսանդր Բաթբեուկ-Մելիքյանի կտավներին՝ արվեստաբանը չի թաքցնում, որ դրանցից շատերում զգացվում է եվրոպացի հին ու նոր վարպետների՝ Տիցիանի, Վելասկեսի, Ռեմբրանդտի, Գոյայի և այլոց բացահայտ ազդեցությունը²⁷:

Այս կամ այն ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքներից և առանձնահատկություններից բացի, Դրամբյանը կարևորում է նաև կատարողական խնդիրները: Օրինակ, նա հանգամանորեն անդրադառնում է Եղիշե

²³ Նույն տեղում, էջ 63–64:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 59–61:

²⁵ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Мартирос Сарьян. Москва, 1964, стр. 14; Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979, стр. 145.

²⁶ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Акоп Гюрджян. Ереван, 1973, стр. 42–43.

²⁷ Տե՛ս Ալեքսանդր Բաթբեուկ-Մելիքյան (առաջաբանը՝ Ռուբեն Դրամբյանի), Երևան, 1968, էջ 8:

Թադևոսյանի՝ գունավորված գիպսից և գունավոր քարերից հավաքված հաս-տոցային պատկերներին և հիմնաներկից գուրկ «Ջանգլույում» (1904) կտա-վին²⁸ կամ հատուկ նշում, որ Հակոբ Կոջոյանը, հետևելով XIII դարի կիլիկյան հայ մանրանկարիչների օրինակին, իր գրաֆիկական առանձին գործերում գծերի վրա մածուկ էր դնում՝ դրանց ուռուցիկ տեսք հաղորդելու նպատակով²⁹:

Նշելով, որ 1920-ական թվականներին Սարյանը հրաժարվում է տեմպե-րայից և նախընտրում յուղաներկը՝ Դրամբյանը, սակայն, նկատում է, որ այդու-հանդերձ վարպետը դեռ երկար ժամանակ գործածում է տեմպերային նկար-չության մեջ սովորաբար կիրառվող տեխնիկական հնարները³⁰:

Մենագրությունների վրա աշխատելիս Ռուբեն Դրամբյանը երբեմն օգտվում էր այն տեղեկություններից, որոնք ստացել էր ինչպես արվեստա-գետների, այնպես էլ նրանց հարազատների, օրինակ՝ Հակոբ Գյուրջյանի քրոջ կամ նրա բնորդուհիներից մեկի՝ Հենրիետա Պասկարի հետ ունեցած անձնա-կան զրույցներից ու նամակագրությունից:

Ռուբեն Դրամբյանի մենագրությունները եզրափակվում են սեղմ, հստակ, դիպուկ ամփոփումներով և, որպես կանոն, լրացվում փաստական-տեղեկատվական բնույթ ունեցող օժանդակ ցանկերով ու հավելվածներով՝ արվեստագետների կյանքի և ստեղծագործության համառոտ տարեգրությամբ, անհատական և խմբային ցուցահանդեսների, ինչպես նաև կարևորագույն ստեղծագործությունների ցուցակներով:

Ռուբեն Դրամբյանը երկար կյանք ապրեց: Նրա մահվանից անցել է արդեն 25 տարի, և աստիճանաբար է՛լ ավելի պարզ է դառնում, որ այդ բարեկիրթ անձնավորության, իմացասեր գիտնականի, արվեստի անխոնջ մշակի և սպասավորի անունն իրավամբ պետք է դասվի մեր գեղարվես-տական մշակույթի առավել արժանավոր գործիչների շարքին: Ներկայիս հայ արվեստաբաններին, արվեստի պատմաբաններին ու քննադատներին Ռ. Դրամբյանն այսօր էլ արվեստին անմնացորդ նվիրվելու, մասնագիտությանը հավատարիմ մնալու, գիտական բարեխղճությունը չկորցնելու, սեփական դիր-քերն ու սկզբունքները պաշտպանելու, ճշմարիտ մտավորականին վայել ազնվության և անաչառության դասեր է տալիս:

²⁸ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Егише Татевосян. Москва, 1957, стр. 50, 52–53, 68.

²⁹ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Акоп Коджоян. Москва, 1960, стр. 40 и 42.

³⁰ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Мартирос Сарьян. Москва, 1964, стр. 39–40.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ռուբեն Դրամբյանը ոչ միայն թանգարանային ակնառու գործիչ էր, Հայաստանի պետական պատկերասրահի առաջին ու երկարամյա տնօրենը, այլև խոշոր արվեստաբան, հայ արվեստագիտության հիմնադիրներից: Անուրանալի է նրա վաստակն ազգային նոր կերպարվեստի ուսումնասիրման ասպարեզում: Նա առաջինն էր, ով ակնարկների տեսքով ներկայացրեց հայկական գեղանկարչության, զծանկարչության և քանդակագործության պատմական գրեթե երեքհարյուրամյա զարգացման բարդ և շատ առումներով խճճված պատկերը՝ սկսած XVII դարի կեսերից մինչև նախընթաց դարի կեսերը: Հատկապես ծանրակշիռ է գիտնականի ներդրումը տվյալ շրջանի հայ կերպարվեստի ականավոր վարպետներ Հակոբ Հովնաթանյանի, Եղիշե Թադևոսյանի, Մարտիրոս Սարյանի, Հակոբ Գյուրջյանի, Հակոբ Կոջոյանի և Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանի կյանքի ու ստեղծագործության ուսումնասիրման բնագավառում՝ արվեստագետներ, որոնց Ռ. Դրամբյանն առանձին մենագրություններ է նվիրել:

Բանալի բաներ – Ռուբեն Դրամբյան, թանգարանային գործիչ, արվեստի պատմաբան, հայկական կերպարվեստ, նոր ժամանակներ:

АРАРАТ АГАСЯН

РУБЕН ДРАМПЯН КАК ИСТОРИК АРМЯНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Рубен Драмбян был не только видным музейным деятелем республики, первым и многолетним директором Государственной картинной галереи Армении, но и крупным искусствоведом, одним из зачинателей армянского искусствознания. Неоспоримы его заслуги в изучении национального изобразительного искусства нового времени. Он был первым, кто основательно изучил и в общих чертах, в виде очерков, представил сложную и во многом запутанную картину почти трехсотлетнего исторического развития армянской живописи, графики и скульптуры – начиная с середины XVII столетия и вплоть до середины прошлого века. Особенно значителен вклад ученого в деле исследования жизни и творчества таких выдающихся мастеров армянского изобразительного искусства этого времени, как Акоп Овнатяня, Егеше Тадевосяна,

Мартiros Сарьян, Акоп Гюрджян, Акоп Коджоян и Александр Бажбеук-Меликян, которым он посвятил отдельные монографии.

Ключевые слова – Рубен Драмбян, музейный деятель, историк искусства, изобразительное искусство Армении, новое время.

ARARAT AGHASYAN

RUBEN DRAMBYAN: A HISTORIAN OF THE NEW PERIOD OF ARMENIAN FINE ARTS

Ruben Drambyan was not only an outstanding museum worker of the republic, the first and a long-standing director of the National Gallery of Armenia, but also an eminent art historian, one of the pioneers of Armenian art historiology.

Indisputable is his merit in the study of national fine arts of the new period. He was the first to study thoroughly and represent in general features the complicated and intricate image of almost three hundred-year-old historical development of Armenian painting, graphics and sculpture – dating from the middle of the 17th century up to the middle of the last century. Of particular value is the scientist's input in the study of life and oeuvre of such prominent masters of Armenian fine arts of that time as Hakob Hovnatanyan, Egishe Tadevosyan, Martiros Saryan, Hakob Gyurjyan, Hakob Kojoyan and Aleksander Bajbeuk-Melikyan, to whom he dedicated separate monographs.

Key words – Ruben Drambyan, museum worker, art historian, Armenian fine arts, new period.

ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԸ ԵՎ ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ՔՈՒՇՆԱՐՅԱՆԸ

Հայկական ԽՍՀ և Ուզբեկական ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Քրիստափոր Քուշնարյանը (1890–1960) իր արժանի տեղն է գրավում սովետական երաժշտարվեստի կայացման ու զարգացման գործում կարևոր դեր կատարած ականավոր գործիչների շարքում: Երաժիշտ-մտածող, ընդհանուր գիտական և երաժշտական հետաքրքրությունների լայն շրջանակի տեր անձնավորություն՝ նա միաժամանակ խոշոր տեսաբան էր ու տաղանդավոր կոմպոզիտոր, ականավոր գիտնական-պոլիֆոնիստ և հրաշալի մանկավարժ, հետազոտող-ֆոլկլորիստ և երաժշտական-հասարակական անխոնջ գործիչ: Եվ միանգամայն օրինաչափ է, որ Ք. Քուշնարյանի անունով է անվանակոչվել Երևան քաղաքի Կենտրոն վարչական շրջանում գտնվող արվեստի դպրոցը, որը 2015 թվականին բոլորեց իր ստեղծման 45-ամյակը:

Մեզ՝ երաժշտագետներիս համար հատկապես թանկ է Ք. Քուշնարյանի անունը, քանի որ նրա “Вопросы истории и теории армянской монодической музыки” հիմնարար աշխատությունը¹, որը հրատարակվեց 1958-ին Լենինգրադում, յուրաքանչյուրիս սեղանի գիրքն է:

Թանկ է Ք. Քուշնարյանի անունը Արվեստի ինստիտուտի աշխատակիցներիս համար: Քչերին է հայտնի, որ ՀԽՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի նախագահության՝ 1944 թ. մայիսի 31-ի N 11 նիստի որոշմամբ հենց Ք. Քուշնարյանն է հաստատվել Երաժշտության պատմության ու տեսության սեկտորի վարիչ՝ պաշտոնավարելով մինչև 1948 թ. մարտը: Հենց այդ սեկտորի հիման վրա էլ հետագայում՝ 1948-ին, ստեղծվեց ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստների պատմության և տեսության սեկտորը, իսկ 1958-ին՝ Արվեստի ինստիտուտը:

Մեր զեկուցման նպատակն է ներկայացնել Ռուբեն Դրամբյանի և Քրիստափոր Քուշնարյանի մարդկային և ստեղծագործական շփումները:

Եվ այսպես, 1890 թ. հունիսի 4-ին Սիմֆերոպոլում ժամագործ Ստեփան Քուշնարյանի և բուժքույր Վարվառա Կարա-Մուրզայի ընտանիքում ծնվում է Քրիստափորը: Ի դեպ, ավելորդ չեմ համարում նկատել, որ մայրը՝ Վարվառա Մակարովնան, հայ կոմպոզիտոր, խմբավար և երաժշտական-հասարակական գործիչ Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի կրտսեր քույրն էր և երգում էր եղբոր

¹ **Кушнарeв X.С.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958.

ղեկավարած երգչախմբում: Որպես դիսկանտ՝ նույն երգչախմբում է երգել նաև փոքրիկ Քրիստափորը: Քրիստափորի տատիկը՝ հոր մայրը՝ Անաստասիա Դել-Ամուրին, ծագումով իտալուհի էր: Նրա հայրը մասնակցել էր իտալական ազգային-ազատագրական շարժմանը, որի ոգեշնչողն էր ազգային հերոս Ջուզեպպե Գարիբալդին: Ապստամբության ճնշումից հետո գարիբալդիական մի քանի ընտանիքներ փախչում են Ղրիմ. այստեղ էլ Անաստասիան ամուսնանում է Քուշնարյովի՝ Քրիստափորի պապի հետ²:

1900 թ. Քուշնարյանների ընտանիքը տեղափոխվում է Թիֆլիս, որտեղ էլ նույն թվականին վախճանվում է Քրիստափորի հայրը՝ «ընտանիքի հոգար թողնելով տիկնոջ՝ Վարվառայի վրա»³:

Ք. Քուշնարյանի ծննդից ճիշտ յոթ ամիս անց՝ 1891 թ. հունվարի 4-ին, Թիֆլիսում «Մշակի» խմբագիր Ալեքսանդր Քալանթարի ընտանիքում ծնվում է Լևոն Քալանթարը (1891–1959), ով հետագայում պիտի դառնար նշանավոր թատերական ռեժիսոր և թատերագետ, Գաբրիել Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնի առաջին գեղարվեստական ղեկավարը:

Իսկ ամիսներ անց՝ 1891 թ. հունիսի 17-ին, Ալեքսանդրապոլում ծնվում է Ռուբեն Դրամբյանը:

1900–1909 թվականներին Քրիստափորը սովորում է Թիֆլիսի առաջին գիմնազիայում, որն ավարտում է ոսկե մեդալով 1909-ին⁴:

Այսպիսով, գիմնազիայում համադասարանցիներ են դառնում հայ արվեստի տարբեր ճյուղերի հետագա ականավոր ներկայացուցիչներ Ռուբեն Դրամբյանը, Քրիստափոր Քուշնարյանը և Լևոն Քալանթարը:

Հետագայում այսպես կիիշի Դրամբյանն իր աշակերտական տարիները. «1900 թվական: Թիֆլիսի առաջին գիմնազիա, առաջին դասարան, սեպտեմբեր ամիս: Մեծ դասարան էր՝ բավական աղմկոտ: Անցած տարիների ընթացքում, իհարկե, շատ բան է ջնջվել հիշողությունից, բայց Քրիստափորին կամ, ինչպես դպրոցական ընկերներս էինք նրան անվանում, Քրիստիկին շատ լավ եմ հիշում: Ասես հիմա էլ տեսնում եմ միջահասակ, գեղեցիկ, մարդամոտ և կայտառ այն տղային, որի աշխուժությունը, սակայն, ուներ սահմաններ, և

² Տե՛ս **Чеботарян Г. X.C.** Кушнарев, очерк жизни и творчества, к 100-летию со дня рождения. Ленинград, “Советский композитор”, 1990, стр. 6.

³ Տե՛ս **Քուշնարյան Քրիստափոր**, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, կարծիքներ, հուշեր, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2003, էջ 5:

⁴ Զուգահեռաբար նա երաժշտական կրթություն է ստանում տեղի երաժշտական ուսումնարանում՝ ավարտելով ջութակի դասարանը:

նա երբեք չէր խախտում դրանք: Քրիստափորը, հակառակ ոմանց, միշտ հազնվում էր համեստ, մաքուր և խնամքով: Նա իր բոլոր ընկերներից զանազանվում էր ոչ միայն արտաքինով. այդ տղայի մեջ մի ինչ-որ բան կար, որի շնորհիվ նա դեպի իրեն էր գրավում և՛ ընկերներին, և՛ ուսուցիչներին: Մանկական այդ տարիներին արդեն Քրիստափորն ուներ այդ հմայքը, որ այնպես կաշառում էր երկար տարիներ իրեն ճանաչողներին և նույնիսկ նրանց, որոնց հետ կարճառոտ ու անցողիկ մի հանդիպում էր ունեցել: Այդ հմայքի գաղտնիքը թաքնված էր նախ և առաջ նրա բնավորության ազնվության և մարդկանց նկատմամբ բարյացակամ վերաբերմունքի մեջ: Քրիստափորը շատերին էր ներում իրենց զանցանքները և ապրելով համարյա յոթանասուն տարի՝ պահպանեց հոգու պատանեկան մաքրությունը և անարատությունը:

Գիմնագիայում Քրիստափորը սովորում էր գերազանց. առաջին դասարանից սկսած մինչև ավարտելը նա համարյա միշտ «5» էր ստանում և այն ավարտեց ոսկե մեդալով⁵: Այս հաջողությունները հիմնականում ոչ այնքան նրա աշխատասիրության արդյունքն էին, որքան շնորհալիության, հիմնալի հիշողության. դասերը նա սովորում էր հենց դասարանում:

Մեր գիմնագիայում ազգային կազմը շատ խայտաբղետ էր: Աշակերտների մոտ մեկ երրորդը հայեր էին, որոնցից մի քանիսը կաթոլիկներ, դրանց թվում նաև Քրիստափորը: Չնայած աշակերտների ազգային խառը կազմին, մեր դասարանում ազգային խմբավորումներ չկային⁶:

Ռ. Դրամբյանի և Բ. Քուշնարյանի մտերմությունը սկիզբ է առնում միայն չորրորդ-հինգերորդ դասարաններից և ամենից առաջ գրականության հողի վրա, որի նկատմամբ սերը նրանց մեջ արթնացրել էր ռուսաց լեզվի դասատու Դյաչկով-Տարասովը: «Մենք գրքեր էինք տալիս մեկ-մեկու և դրանց շուրջ մտքեր փոխանակում: Քրիստափորի և մի քանի այլ ընկերների մտերմանալուն

⁵ Ինչպես տեղեկացանք Ռ.Գ.Դրամբյանի դստեր՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գլխավոր գիտական աշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր Իրինա Դրամբյանի հետ անձնական զրույցից՝ դասարանի լավագույն աշակերտներից ու Ոսկե մեդալի հավակնորդներից էր նաև Ռ.Գ.Դրամբյանը: Պետական բոլոր քննությունները նա հանձնում է գերազանց՝ բացառությամբ «ֆրանսերենի», որը վերջին քննությունն էր, և նա խիստ հոգնել էր, այդ պատճառով էլ ստանում է «լավ»: Արդյունքում՝ Ռ.Դրամբյանը ստանում է ոչ թե Ոսկե, այլ՝ Արծաթե մեդալ: «Գրականություն» առարկայի քննության ժամանակ նրա պատասխանը դասատուի կողմից գնահատվել է որպես ամենալավը:

⁶ Քուշնարյան Քրիստափոր, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, կարծիքներ, հուշեր, էջ 89:

առավել ևս նպաստում էր թատրոն հաճախել: Գերադասում էինք հաճախել ռուսական դրամատիկական թատրոն, որը 1906-07 թվականներին ուներ հիանալի թատերախումբ»⁷:



Ավարտելով գիմնազիան՝ 1909-ին տաղանդավոր համադասարանցիներն ուղևորվում են Պետերբուրգ՝ շարունակելու իրենց ուսումնառությունը: Քուշնարյանն ընդունվում է Պետերբուրգի համալսարանի ֆիզիկամաթեմատիկական ֆակուլտետի բնագիտական բաժինը՝ զուգահեռաբար զբաղվելով նաև երաժշտությամբ, աշակերտում այդ տարիներին իր փառքի գագաթնակետին գտնվող հռչակավոր ջութակահար, Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Հովհաննես Նալբանդյանին, ով նրա բարեկամներից էր:

Լևոն Քալանթարն ընդունվում և 1916-ին ավարտում է Սանկտ Պետերբուրգի համալսարանի արևելյան լեզուների ֆակուլտետը, իսկ Ռուբեն Դրամբյանը 1909-1914 թվականներին սովորում է Սանկտ Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում:

1916 թվականին Ռ. Դրամբյանն ու Ք. Քուշնարյանն ավարտում են

⁷ Նույն տեղում:

համալսարանը և զորակոչվում զինվորական ծառայության: Ք. Քուշնարյանն ընդունվում է Կոնստանտինոպլյան հրետանային ուսումնարան, իսկ Ռ. Դրամբյանը՝ գարդեմարիսյան դասարաններ: Ավարտելուց հետո Ք. Քուշնարյանին ուղարկում են Կովկասյան ռազմաճակատ, իսկ Ռ. Դրամբյանն ուղևորվում է ուսանողական նավարկության՝ Վլադիվոստոկից Ճապոնիա, որտեղից վերադառնում է 1917թ. գարնանը՝ Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխության նախօրյակին⁸:

Նախկին համադասարանցիները վերստին հանդիպում են 1923 թվականի հունվարին, երբ առաջին անգամ Հայաստան մեկնելիս Ռ. Դրամբյանը կանգ է առնում Թիֆլիսում, որտեղ Ք. Քուշնարյանը դասավանդում էր կոնսերվատորիայում: «Մեր հանդիպումը բերկրալից էր: Քրիստափորն ինձ շատ էր պատմում իր զինվորական կյանքի մասին. եղել էր հայկական զորամասում և երևի թե առաջին անգամ իսկականից շփվել հասարակ հայ մարդկանց հետ: Նրա մեջ ինչ-որ փոփոխություն զգացի»⁹:

1923 թվականի աշնանը Ք. Քուշնարյանը մեկնում է Պետրոգրադ՝ շարունակելու իր ուսումնառությունը կոնսերվատորիայում:

1925 թվականից, երբ Ռ. Դրամբյանն աշխատանքի է անցնում Հայաստանի թանգարանում, նրանք հանդիպում են արդեն միայն դիպլոմաժաբար, Երևանում՝ Քուշնարյանի կամ Լենինգրադում՝ Դրամբյանի գտնվելու օրերին: «Ք. Քուշնարյանը դարձավ Լենինգրադի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, բայց հոգով դեպի Հայաստան էր ձգտում: Նրան հետաքրքրում էր այն ամենը, ինչ կատարվում էր հայրենի երկրում, մասնավորապես մշակութային շինարարության բնագավառում: Շատ էր հետաքրքրվում Հայաստանի պատկերասրահի համալրման գործով և հաճույքով էր կատարում նկարներ ձեռք բերելու հետ կապված իմ այլևայլ հանձնարարությունները: Հայաստանում Քրիստափորին մեծ հրճվանք պատճառեց Վ. Արիստակեսյանի կազմակերպած պարի անսամբլը, և նա լուսավորության ժողկոմ Ա. Մռավյանին առաջարկեց անսամբլի ելույթ կազմակերպել Լենինգրադում: Հիշում եմ, թե ինչպես էր ոգևորվել Քրիստափորը, երբ այնտեղ սկսվեցին այդ խմբի համերգները: Հատկապես հետաքրքրական էր դրանցից մեկը, որն անցկացվեց Նյուֆասկան մշակույթի ակադեմիայի շենքի Մարմարե պալատում, ուր ներկա էր Լենինգրադի երաժշտական և գիտական ընտիր հասարակությունը: Դա հիվճում շատ էին

⁸ Իրինա Դրամբյանի հետ անձնական զրույցից:

⁹ Նույն տեղում, էջ 90:

նշանավոր մարդիկ, այդ թվում՝ ակադեմիկոսներ Մառը և Օրբելին, կոմպոզիտոր Շչերբաչյովը, պրոֆեսոր Օստովսկին և ուրիշներ: Հիշում եմ, թե ինչ բացառիկ տպավորություն գործեց բոլոր ներկաների վրա զուռնայի հնչեղ ձայնը և շատախցիների զգեստներով, մեկ-մեկու բռնած դահլիճ մտած անսամբլի մասնակիցների պարը՝ նախ դանդաղ, ապա ավելի ու ավելի աշխուժացող և, ի վերջո, փոթորկալից արագությամբ: Ռինալդիկյան պալատի մարմարե պատերը, որոնք շատ բան էին տեսել դեռևս իշխան Օլուվի (որի համար Եկատերինա 2-րդը կառուցել էր այդ պալատը) ժամանակներից, հավանորեն երբեք ականատես չէին եղել նման տեսարանի և խանդավառության, որ համակել էին Լենինգրադի խստապահանջ ընտիր հասարակությանը, հասարակություն, որ տեսել էր Ֆոկինի բեմադրությամբ «Պոլովցիների պարը» («Իշխան Իգորից»), Ստրավինսկու «Պետրուշկան» և շատ ուրիշ գրավիչ ներկայացումներ: Այդ հասարակությունը, փաստորեն, հմայվել էր սիրողական անսամբլի կատարմամբ: Եվ ի տես այդ հաջողության Քրիստափորը ցնծում էր. դա ուրախություն ու հպարտություն էր իր ժողովրդի համար»¹⁰:

Ք. Քուշնարյանի և Ռ. Դրամբյանի նամակագրությունը, որի մի մասը պահպանվում է դստեր՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի գլխավոր գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր Իրինա Դրամբյանի անձնական արխիվում, շուրջ երկու տասնյակ է: Դրանցից Դրամբյանն առանձնացրել է հատկապես մեկը, որը Ք. Քուշնարյանը գրել է 1942 թվականի մարտի 16-ին Տաշքենդից: «Մենք դեռևս շարունակում ենք Տաշքենդում զգալ մեզ որպես էվակուացվածներ, այսինքն՝ հատուկ տեսակի փախստականներ: Կյանքն այստեղ բավականին անհրապույր է: Կեղտ, անկուլտուրականություն, երկար տարածություններ, որ բժավոր տիֆի ահից ստիպված ենք անցնել ուղքով: Կոնսերվատորիան կարգավորել է ուսումնական պրոցեսը, որը սակայն աշխույժ չի ընթանում: Ուսանողները թե՛ կենցաղային դժվարություններ են կրում, թե՛ ուսումնական: Խեղճերն առաջադրանքները կատարում են գիշերը, երբ ավարտվում են դասարանային պարապմունքները:

Դրանից զգալիորեն ընկնում է նրանց աշխատանքի որակը: Անկեղծ ասած, այն պայմանները, որոնցում հիմա գտնվում է կոնսերվատորիան, բավարար է միայն աշխատանքային կրակը նվազագույն չափով պահպանելու

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 91:

համար: Դա էլ, իհարկե, կարևոր է, սակայն անասելի ծանր է վկա լինել նախկինում լիարյուն օրգանիզմի այսպիսի վիճակին:

Անցյալ տարվա դեկտեմբերին ես Հայաստանում աշխատանքի անցնելու հրավեր ստացա Երևանից: Հարմար չգտնելով հեռանալ կոնսերվատորիայից այն ժամանակ, երբ նա գտնվում է ծանր պայմաններում, ես ստիպված էի հրաժարվել տեղափոխվելուց, մինչև հանգամանքների առաջիկա փոփոխությունը: Մինչդեռ ինձ մոտ պահանջ է հասունացել կյանքիս մնացած մասը նվիրաբերել հենց Հայաստանում աշխատելուն: Հնարավոր է, որ կոնսերվատորիայում փոփոխվող իրավիճակը թույլ տա ինձ իրականացնելու ցանկությունս և եկող ուսումնական տարում լինել արդեն Հայաստանում: Ասենք, այդ խնդրի լուծումը կախված է ոչ միայն կոնսերվատորիայի ներքին իրադրությունից, այլև այն իրադարձությունների ընթացքից, որոնք հիմա համակել են մեր մոլորակը»:

Նախկին համադասարանցիների վերջին հանդիպումը տեղի է ունենում 1959 թվականին. «Ք. Քուշնարյանը եկել էր Երևան, իրեն լավ չէր զգում, հիպերտոնիա ուներ, բայց տրամադրությունը բարձր էր: Նա լի էր ապագայի հույսերով:

Կայարանում Քրիստափոր Քուշնարյանին շատ մարդիկ էին ճանապարհում, այնպես, որ հնարավոր չէր մոտենալ գնացքի աստիճաններին: Եվ, իհարկե, մեզանից ոչ ոք չէր մտածում, թե հրաժեշտ է տալիս նրան ընդամիշտ»¹¹, - ավարտում է իր հուշագրությունը Ռ. Դրամբյանը:

Ք. Քուշնարյանի մահից տարիներ անց՝ 1967 թվականին, ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտն ու Լենինգրադի Ռիմսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիան հրատարակում են «X.C. Кушнарєв. Статьи, воспоминания, материалы» ժողովածուն՝ նվիրված «սովետական երաժշտական մշակույթի ականավոր գործիչ Ք.Ս. Քուշնարյանի հիշատակին»¹²: Ժողովածուի խմբագիրն ու կազմողն էր երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, մանկավարժ ու կոմպոզիտոր, ՌՍՖՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Յուրի Նիկոլանիչ Տյուլինը: Ժողովածուում ընդգրկված էին Ք. Քուշնարյանի ընկերների և սաների հուշերը: Դրանց թվում էին, բնականաբար, Ռուբեն Դրամբ-

¹¹ Նույն տեղում, էջ 92:

¹² **Кушнарєв X.C.** Статьи, воспоминания, материалы. Москва-Ленинград, «Музыка», 1967, стр. 2.

յանի հուշերը՝ “Воспоминания о друге юных лет”¹³:

2003 թվականին Երևանում հրատարակվել է «Քրիստափոր Քուշնարյան. Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, կարծիքներ, հուշեր» ժողովածուն, որտեղ զետեղվել է Ռուբեն Դրամբյանի «Հուշեր պատանեկան տարիների բարեկամիս մասին» հոդվածը¹⁴:

Անցել են տարիներ ու տասնամյակներ: Այլևս մեզ հետ չեն հայ մշակույթի ականավոր գործիչ-դասընկերները: Սակայն հսկայական է նրանց կատարած գործի արժեքը, անանց նրանց վաստակը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ռուբեն Դրամբյանն ու խոշոր տեսաբան, գիտնական-պոլիֆոնիստ, հետազոտող-ֆուլկլորիստ, կոմպոզիտոր, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ, Հայկական ԽՍՀ և Ուզբեկական ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Քրիստափոր Քուշնարյանը (1890–1960) եղել են համադասարանցիներ Թիֆլիսի առաջին գիմնազիայում:

Հեղինակը Ռ. Դրամբյանի հուշագրության և Ք. Քուշնարյանի նամակների հիման վրա ներկայացնում է Ռուբեն Դրամբյանի և Քրիստափոր Քուշնարյանի մարդկային և ստեղծագործական շփումները:

Բանալի բաներ – Ռուբեն Դրամբյան, Քրիստափոր Քուշնարյան, Թիֆլիսի առաջին գիմնազիա, «Հուշեր պատանեկան տարիների բարեկամիս մասին», “Воспоминания о друге юных лет”:

¹³ **Драмбян Р.** Воспоминания о друге юных лет, Х.С. Кушнарев. Статьи, воспоминания, материалы. Москва-Ленинград, “Музыка”, 1967, стр. 28–32.

¹⁴ **Դրամբյան Ռ.**, Հուշեր պատանեկան տարիների բարեկամիս մասին, Քրիստափոր Քուշնարյան. Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, կարծիքներ, հուշեր, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2003, էջ 88–92:

АННА АСАТРЯН

**РУБЕН ГРИГОРЬЕВИЧ ДРАМПЯН И ХРИСТОФОР
СТЕПАНОВИЧ КУШНАРЕВ**

Рубен Григорьевич Дрампян и крупный теоретик, ученый-полифонист, исследователь-фольклорист, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель, заслуженный деятель искусств Армянской ССР и Узбекской ССР, профессор Христофор Степанович Кушнарев (1890–1960) были одноклассниками в Первой тифлисской гимназии.

На основе мемуаров Р. Дрампяна и писем Х. Кушнарева автор рассказывает о человеческих и творческих контактах между Рубеном Дрампяном и Христофором Кушнаревым.

Ключевые слова – Рубен Григорьевич Дрампян, Христофор Степанович Кушнарев, Первая тифлисская гимназия, “Воспоминания о друге юных лет”.

ANNA ASATRYAN

RUBEN DRAMBYAN AND CHRISTOPHER KUSHNARYAN

Ruben Drambyan and a great theorist, scientist-polyphonist, researcher-folklorist, composer, pedagogue, musical-social worker, Honored Art Worker of the Armenian SSR and the Uzbek SSR, professor Christopher Kushnaryan (1890–1960) used to be classmates in the First Gymnasium in Tbilisi.

On the basis of R. Drambyan's memoirs and Ch. Kushnaryan's correspondence the author presents Ruben Drambyan's and Christopher Kushnaryan's human and creative communications.

Key words - Ruben Drambyan, Christopher Kushnaryan, The First Gymnasium in Tbilisi, "The memoirs of my friend of the adolescent years".

ՌՈՒԻԶԱՆ ՍԱՐՅԱՆ

ԿԵՍ ԴԱՐ ՏԵՎԱԾ ԲԱՐԵԿԱՄՈՒԹՅՈՒՆ՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ԵՎ ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ ՆԱՄԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մ. Սարյանի արխիվում պահպանվում են Ռուբեն Դրամբյանի գրած թվով 25 բացիկ և նամակ, որոնք մինչև օրս մնում են անտիպ: Մ. Սարյանի նամակները՝ ուղղված Ռուբեն Դրամբյանին, վերջինիս կողմից անձամբ տրամադրվել են տողերիս հեղինակին՝ տպագրության համար և տեղ են գտել «Մ. Սարյան: Նամակներ» առաջին և երկրորդ հատորներում: Եվս մի քանիսը ժամանակագրական կարգով կտպագրվեն Սարյանի նամականու երրորդ հատորում: Թե՛ Սարյանի, թե՛ Դրամբյանի նամակները չափազանց հետաքրքիր և արժեքավոր վավերագրական նյութ են: Այն արտացոլում է Հայաստանի՝ 1920-1960-ական թվականների գեղարվեստական կյանքի կարևորագույն զարգացումներն ու իրադարձությունները: Բազմաթիվ փաստեր և հետաքրքիր վկայություններ մեզ հայտնի են դառնում այս եզակի նամակագրության շնորհիվ, և ժամանակն է այն հրատարակել ամբողջությամբ՝ ընթերցողին ներկայացնելու երկու մեծ անհատների կենդանի երկխոսությունը արվեստի, թանգարանաշինության, մշակույթի հարցերի շուրջ և ընդհանրապես իրենց ժամանակի և ժամանակակիցների մասին: Այս նամակները գրված են մարդկային բարձր արժանիքներով օժտված մտավորականների կողմից, ովքեր խորին համակրանքով և հարգանքով են վերաբերվել միմյանց, հավատացել և վստահել, օգնել և սատարել են իրար տոտալիտարիզմի ծանր տարիներին և պարզապես եղել են մտերիմ ընկերներ և բարեկամներ:

Հայաստանի պետթանգարանը Մոսկվայի և Պետերբուրգի հանրահայտ թանգարանների կողքին տեսնելը Սարյանի նվիրական երազանքն էր, և նա, հանձին Ռուբեն Դրամբյանի, տեսնում էր այդ երազանքն իրագործողին: Որպես Հայաստանի Լուսժողովոյի խորհրդական՝ նա արեց իրենից կախված ամեն ինչ, որպեսզի Լենինգրադից Երևան հրավիրվի Ռուսական թանգարանի փակ ֆոնդերի վարիչ, թանգարանային աշխատանքի փորձ ունեցող արվեստագետ Ռուբեն Դրամբյանը: Այդ մասին է վկայում Դրամբյանի՝ 1924 թ. սեպտեմբերի 3-ի նամակը Սարյանին. «Մոսկվայում մեր վերջին հանդիպման ժամանակ Դուք ցանկություն հայտնեցիք, որ ես տեղափոխվեմ և աշխատեմ

Երևանի թանգարանում: Այդ նույն առաջարկն ինձ վերջերս արեց Ալեքսանդր Իվանովիչը: Եթե դա միայն ինձանից է կախված, ապա ես համաձայն եմ»¹:

Նամակագրության հիմնական և առանցքային թեման մշտապես եղել է Պետթանգարանի գեղարվեստական բաժնի, այնուհետև Հայաստանի կերպարվեստի թանգարանի (այժմ՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահ) գործունեությունն իր բազում խնդիրներով՝ սկսած հավաքածուի համալրումից, կատալոգի տպագրությունից, ցուցահանդեսների կազմակերպումից, մինչև ցուցանմուշների պահպանում, դասակարգում և ամենօրյա խնամք:

Համեմատաբար կարճ ժամանակում Պետթանգարանի ոչ մեծ գեղարվեստական բաժինը վերածվեց Հայաստանի պետական պատկերասրահի՝ իր բարձրարժեք հավաքածուով: Սարյանը մշտապես հետաքրքրվում էր այն ամենով, ինչ տեղի էր ունենում պատկերասրահում, և եթե ինչ-որ բանով կարող էր օգտակար լինել Ռուբեն Դրամբյանին, ապա անում էր դա մեծագույն սիրով ու պատրաստակամությամբ: Իր՝ 1927 թ. մարտի 30-ին ուղարկած նամակում Դրամբյանը գրել է Սարյանին, որն այդ ժամանակ գտնվում էր Փարիզում. «Գրեցե՛ք: Ձեր նամակները լի են հոգատարությամբ թանգարանի հանդեպ, միշտ ուրախալի է ստանալ, քանզի հազիվ թե գտնվի մեկ ուրիշը, որի համար թանգարանը նույնքան թանկ լինի»²:

Օգտագործելով մոսկովյան և պետերբուրգյան իր կապերն ու ծանոթությունները՝ Սարյանը ձգտում էր, որ ԽՍՀՄ թանգարանային ֆոնդից Հայաստանի պետթանգարանին հանձնվեն մի շարք բացառիկ արժեքավոր ստեղծագործություններ, երբեմն նույնիսկ անձամբ ինքն էր մասնակցում այդ կտավների ընտրության գործին: Նա Դրամբյանին գրում է. «Վերաբերմունքը դեպի մեզ հրաշալի է, ինձ որ տեսնում են, շատ են ուրախանում, պատրաստ են ամեն բան անելու, բոլորը ծանոթ մարդիկ են» (1926 թ. մայիսի 27, Մոսկվա)³:

Հաջորդ նամակում Սարյանը թվարկում է այն նկարիչների անունները, որոնց ստեղծագործությունները նա ընտրել է թանգարանի համար. «Այսօր գնացի թանգարանային ֆոնդ, ջոկեցի մի քանի բան: Պետք է ասել, որ այնքան էլ բավական չեմ, բայց ինչ որ տեսա, կամ ավելի ճիշտ ասած, ցույց տվածներից լավն եմ ջոկել. 1) Ռեպին, 2) Վ. Սերով, 3) Պոլենով, 4) Գոլովին, 5)

¹ Սարյան Մարտիրոս, Նամակներ, հատոր I, Երևան, 2002, էջ 536:

² Հատված Ռ. Դրամբյանի անտիպ նամակից: Թարգմանված է ռուսերենից: Ձեռագիրը պահվում է Մ. Սարյանի ընտանեկան արխիվում:

³ Նույն տեղում, էջ 316:

Կ. Կորովին, 6) Պ. Կուզնեցով» (1926 թ. հունիսի 8, Մոսկվա)⁴: Եվ այսպես շարունակ: Իսկ երբ Սարյանը մեկնում է Ֆրանսիա, Փարիզում նա կապեր է հաստատում փարիզաբնակ հայ նկարիչների և Հայաստանի պետթանգարանի միջև, ինչի շնորհիվ թանգարանը համալրվում է ֆրանսահայ նկարիչներ Էդգար Շահինի (1874-1947), Հովսեփ Փուշմանյանի (1877-1966) , Շարլ (Կառապետ) Ադամյանի (1872-1947), Ռաֆայել Շիշմանյանի (1885-1959) ստեղծագործություններով:

Ֆրանսահայ միջավայրում Հայաստանի պետթանգարանի հանդեպ հետաքրքրություն առաջ բերելու նպատակով Սարյանը Ռուբեն Դրամբյանին խնդրում է իրեն մանրամասն տեղեկություններ ուղարկել թանգարանի մասին՝ Փարիզում լույս տեսնող «Երևան» թերթում հրատարակելու համար: Դրամբյանից ստանալով թանգարանի նոր ձեռքբերումների ցուցակը՝ նա այն տպագրում է «Երևան» թերթի «Գեղարվեստական արձագանք» բաժնում 1927 թվականի հունիսի 26-ին, իսկ դեկտեմբերի 1-ին լույս է տեսնում Սարյանի «Մի քանի խոսք Պետթանգարանի և Հուշարձանների պահպանության կոմիտեի մասին» հոդվածը:

Լինելով ՀՕԿ-ի (Հայաստանի օգնության կոմիտե) անդամ՝ Սարյանը նպաստել է, որպեսզի Պետթանգարանի համար անհրաժեշտ իրեր, գրքեր, կատալոգներ ձեռք բերվեն Փարիզում և ուղարկվեն Հայաստան: Այդ մասին են վկայում Ռուբեն Դրամբյանին ուղղված Սարյանի նամակները:

«Գուցե Դուք պատվիրեիք ֆոտոապարատ՝ լուսաֆիլտրերով, հատուկ պատկերների նկարահանման համար: Գուցե «ՀՕԿ»-ը Ձեզ տեղեկանք տա, թե ինչ արժե դա և այլն» (1927, հուլիսի 13, Փարիզ)⁵. «Ես երեկ պատահեցի Միքայել Պապաջանյանին, որն այստեղ «ՀՕԿ»-ի նախագահն է, և նրա հետ ունեցա որոշ խոսակցություն առհասարակ թանգարանի համար իրեր ստանալու վերաբերյալ: ... Ես Ձեզ ուղարկել էի մի քանի կատալոգ, որոնք, կարծում եմ, ստացած պետք է լինեք, հետո Դուք պետք է ստացած լինեք *руссос*-ների կատալոգները: Այնպես որ Դուք ջոկեցեք, որն է Ձեզ հարմար և ինչ քանակությամբ է պետք, իսկույն գրեցեք «ՀՕԿ»-ին, ըստ առաջին հնարավորության, որ առնեն այստեղից և ուղարկեն թանգարանի հասցեով: Նույնպես գրեցեք «Словарь художников Венеции»-ի մասին, այդ բոլորը կստանաք: Գրեցե՛ք, գրեցե՛ք, դիմեցե՛ք, թե չէ այստեղ կարծում են, թե այդտեղ բոլորը

⁴ Նույն տեղում, էջ 318:

⁵ Նույն տեղում, էջ 451:

մեռած են: Հասցեն, Monsieur Papajanian “HOK”, 7 Rue de l’Isley, Paris 5» (1927, օգոստոսի 8, Փարիզ)⁶:

Հռոմում խորհրդային դեսպանի հետ Սարյանի վարած բանակցությունների շնորհիվ հաջողվում է Իտալիայից ստանալ Վարդգես Սուրենյանցի լավագույն կտավներից մեկը՝ «Սալոմե»-ն, որը դառնում է Հայաստանի պատկերասրահի զարդն ու այցեքարտը: Այս մասին մենք նույնպես տեղեկանում ենք Սարյան-Դրամբյան նամակագրությունից:

Տակավին 1927 թ. հունվարի 24-ին, տեղեկանալով Դրամբյանի նամակից Երևանում ծավալված շինարարական աշխատանքների մասին, Սարյանն իր պատասխան նամակում կիսվում է նվիրական երազանքով. «Շատ ուրախ եմ, որ Երևանը կառուցվում է: Ես նույնպես երազում եմ կառուցել մի տնակ ու արվեստանոց, նույնիսկ մի առանձին փողբիկ պատկերասրահի իմ գործերի համար» (1927 թ. հունվարի 24, Փարիզ)⁷: Վարպետի երազանքի մի մասն իրականացավ 1932 թվականին, մյուսը՝ նամակը գրելուց մոտ կես դար հետո՝ 1967 թվականի նոյեմբերին, երբ բացվեց նրա տուն-թանգարանը:

Միայն Ռուբեն Դրամբյանի նման արվեստի գիտակին և գնահատողին կարող էր Սարյանը գրել հետևյալ տողերը, որոնք շատ կարևոր են հասկանալու, թե ինչ է տվել նրան Փարիզը և ինչպիսի նշանակություն է ունեցել իր արվեստի հետագա զարգացման համար:

«Փարիզը վերջնականապես գերել է ինձ, եթե մի տեղ կա, ուր նկարիչը կարող է ապրել ու աշխատել՝ դա Փարիզն է: Ճիշտ է, կյանքն այստեղ շատ ծանր է, փող աշխատելը շատ դժվար է... Հիմա ես բոլորովին ուրիշ մարդ եմ, աչքերս բացվել են, և ես այժմ, իրոք, ազատ արվեստագետ եմ, էլ ավելի շատ եմ ներծծված ֆրանսիական մեծ, իսկական արվեստի սկզբունքներով: Այժմ իմ նպատակն է՝ հենց որ վերադառնամ, մեկ, երկու տարի աշխատեմ անդուլ, անդադար, այնուհետև գամ այստեղ նկարների մեծ բեռով և բացեմ իմ ցուցահանդեսը: Այս մեկ տարին Փարիզի համար քիչ է, պետք են շատ տարիներ, այստեղ պայքարը դաժան է, մեզանում չեն ճանաչում Փարիզը: Նկարչի համար Փարիզն ամեն ինչ է» (1927 թ. հոկտեմբերի 27)⁸: Այս տողերը գրելիս Սարյանը չէր պատկերացնում, որ Սովետական Միություն վերադառնալով՝ նա այլևս իրավունք չի ունենալու ոչ միայն Փարիզ գնալու, այլև ընդհանրապես երկրից

⁶ Նույն տեղում, էջ 455:

⁷ Նույն տեղում, էջ 389:

⁸ Նույն տեղում, էջ 467:

դուրս գալու: Ձեր կարող երևակայել, որ իր հետևից շոնդալից փակվելու է այսպես կոչված «երկաթե վարագույրը»: Բայց, այնուամենայնիվ, ինչ-որ ներքին ձայն թելադրեց նրան գրել Ռուբեն Գրիգորիչին հետևյալ բառերը. «Գործերս խոստանում են ավելի լավ լինել, բայց իմ մեկնումը վերջ է դնում իմ բոլոր նվաճումներին»⁹:

Սարյանի և Դրամբյանի նամակագրությունն արտացոլում է երկու մեծ անհատների նվիրվածությունը հայկական մշակույթին, արվեստին, թանգարանաշինության գործին: Նամակներից մեկում Սարյանը հայտնում է Դրամբյանին, որ Մոսկվայում թանգարանի համար ձեռք է բերել Վ. Սուրենյանցի մի նկար, երկրորդում գրում է, թե ումից կարելի է ձեռք բերել Յակովլովի կամ Կուինջիի ստեղծագործությունները և այսպես շարունակ:

Շատ հետաքրքիր և դրամատիկ է Մարտիրոս Սարյանի մենագրության (ժողովածու-ալբոմի) տպագրության պատմությունը, որի համար հողվածներ էին գրել հայտնի արվեստաբաններ Ա. Էֆրոսը, Ն. Մաշկովցևը, Ն. Պունինը, Յա. Տուգենդիովը և այլք: Գրքի առաջաբանի հեղինակն էր ԽՍՀՄ լուսժողկոմ Ա. Լուսաչարսկին: Սարյանին Մոսկվայից ուղղված Դրամբյանի նամակից հայտնի է դառնում, թե ինչ մեծ աշխատանք է նա տարել ալբոմի համար Վարպետի գունավոր, սև ու սպիտակ լուսանկարների նկարահանումը կազմակերպելու ուղղությամբ. «Ձեր մոնոգրաֆիայի գործը սկսեց առաջ գնալ: Голоса-ак-ը համաձայնվեց ստանձնել այդ աշխատանքը պայմանավորված ժամանակին: Օրերս պետք է սկսեն պատրաստել գունավոր կլիշեները: Մենք հավաքել ենք Ձեր բոլոր աշխատանքները Տրետյակովյան պատկերասրահում և վերջերս ընտրել այն գործերը, որոնք պետք է գունավոր վերատպվեն: Կավե-լացնենք նաև «Երկնագույն ծաղիկները»: Դրանք գտնվում են Վյատկայի թանգարանում, բայց կարելի է այնտեղից բերել տալ, ինչպես նաև մեկ աշխատանք («Բանաններ») Լատվիայի մշտական ներկայացուցչությունից» (1936 թ., մայիսի 18, Մոսկվա)¹⁰:

Հասկանալի է, որ ժողովածուի համար հողվածներ գրած վերոհիշյալ հեղինակները չէին կարող լուրջամբ շրջանցել և իրենց հիացմունքը չհայտնել Սարյանի՝ 1910-ական թվականների «Արևելյան շարքի» գլուխգործոցների մասին, որոնք այդ թվերին հիմնականում հանված էին թանգարանների ցուցա-

⁹ Նույն տեղում, էջ 482:

¹⁰ Հատված Ռ. Դրամբյանի անտիպ նամակից: Թարգմանված է ռուսերենից: Ձեռագիրը պահվում է Մ. Սարյանի ընտանեկան արխիվում:

դրություններից թե՛ Հայաստանում, թե՛ Մոսկվայում և թե՛ Լենինգրադում և պահված էին պահոցներում՝ մարդկանց աչքից հեռու, որպես պոստիմպրեսիոնիզմին և ֆոլիզմին Սարյանի կողմից տուրք տալու վառ օրինակներ: Դրանք այն ժամանակներն էին, երբ Տուգենդիոլդին անվանում էին «մանր բուրժուական քննադատ», Պունինին՝ «իդեալիստ, ֆորմալիզմի քարոզիչ», Էֆրոսին՝ «բուրժուական կոսմոպոլիտիզմի գեղագիտության հետևորդ»: Դրան պետք է ավելացնել նաև, որ Հայաստանում աշխատանքից հեռացվեց «Պետհրատի» գեղարվեստական բաժնի վարիչ Եղիշե Չարենցը, որը Սարյանին նվիրված գրքի պատասխանատու խմբագիրն էր: 1937 թվականի ստալինյան բռնաճնշումների շեմին նման գրքի լույսընծայումը դարձավ անհնարին և կասեցվեց: Մոտ 20 տարի Սարյանի արվեստին նվիրված գիրք կամ ալբոմ Սովետական Միությունում չի տպագրվել: Դա հնարավոր դարձավ միայն 1956 թվականից հետո՝ խրուշչովյան ծնհալի տարիներին՝ Սարյանի 75-ամյակի առթիվ 1956 թ. կազմակերպված նրա ստեղծագործությունների մենագրական ցուցահանդեսից և Բրյուսելի միջազգային ցուցահանդեսում Գրան պրի մրցանակ ստանալուց հետո: Բայց նույնիսկ այդ ժամանակ, առանց Սարյանի հետ խորհրդակցելու, թե արվեստաբաններից ով պետք է գրի նրա արվեստին նվիրված ալբոմի տեքստը, այդ գործը հանձնարարվեց միջակ կարողությունների տեր և անուն չունեցող արվեստի տեսաբան Ա. Միխայլովին: Դա առաջացրեց Ռուբեն Դրամբյանի արդարացի վրդովմունքը և ահա ինչ հետաքրքիր արձագանք գտավ Դրամբյան-Սարյան նամակագրության մեջ. «...Մինասից»¹¹ ես իմացա, որ Դուք համաձայնվում եք, որ մենագրությունը Ձեր մասին գրի Միխայլովը: Դա իրո՞ք այդպես է: Չէ՞ որ նա միջակ քննադատ է: Ես դեռ երևանում Ձեր մեկնելուց առաջ ուզում էի հուշել հեղինակի անունը, բայց քանի որ այն ժամանակ խոսակցությունը Գրաբարի¹² պես մեծ անունների մասին էր, ապա ես լռեցի: Բայց եթե Դուք ընտրել եք Միխայլովին, արդյո՞ք ավելի լավ չէր լինի Կամենսկին: Ես նրան ճանաչում եմ մի քանի հոգվածներով և իմ կարծիքով նա սովետական լավագույն քննադատներից մեկն է: Նա գրել է Ձեր և Օնիկ Չարդարյանի մասին և շատ լավ է գրել, ոչ պարզունակ: Իհարկե, Դուք իրավունք ունեք մտածելու՝ գրողը տանի, ինչ գործ ունի՝ խառնվում է իրեն չվերաբերվող գործի: Բայց հավատացե՛ք, իմ միակ ցանկությունը, որով ես

¹¹ Խոսքն արվեստաբան Մինաս Սարգսյանի մասին է:

¹² Խոսքն արվեստի պատմաբան, նկարիչ, ակադեմիկոս Իգոր Էմանուիլովիչ Գրաբարի մասին է (1871–1960):

ղեկավարվում եմ, դա այն է, որ Ձեր մասին գրվի լավ» (1956 թ. փետրվարի 5, Երևան)¹³։ Եվ ահա տողեր Մ. Սարյանի պատասխան նամակից. «Եթե հիշենք, թե ինչ էր կատարվում իմ մենագրության շուրջը Լուինաչարսկու և գրեթե բոլոր արվեստաբանների մասնակցությամբ, ինչպիսի վիթխարի սկիզբ այն ունեցավ, և ինչպես այդ բոլորը ջարդուհշուր եղավ և, ընդհանրապես, քանի տասնյակ միլիոն մարդ տուժեց միայն այն բանի համար, որ նրանք մարդ էին.... Այդ ամենից հետո ես բոլորովին չէի հետաքրքրվում իմ մասին գրված մենագրությամբ, ով և ինչ էր գրում իմ մասին, և մոռացա... Դուք երևի հիշում եք, թե ես ինչքան էի փոխվել և ինչպես էի անհանգստացած, որ որևէ մեկը իմ պատճառով չտուժի։ Վոլոշինի¹⁴ նման մեկը հիմա դժվար թե գտնվի» (1956 թ. փետրվարի 10, Մոսկվա)¹⁵։

1937 թվականին Երևանում նոր օրերի ստալինյան ինկվիզիցիան հաշվեհարդար տեսավ նաև Սարյանի ստեղծած իր ժամանակակիցների թվով տասը դիմանկարների հետ։ Դրանք հայ պետական և մշակութային այն հայրենասեր անհատներն էին, որոնց տոտալիտար վարչակարգը «ժողովրդի թշնամի» էր ճանաչել և ձերբակալել, իսկ շատերին՝ գնդակահարել։ Դիմանկարները հանվել էին Հայաստանի պատկերասրահի պատերից և պահոցներից և այրվել բակում՝ խարույկի վրա։ Թե ինչ ապրումներ պետք է ունենար պատկերասրահի տնօրեն Ռուբեն Դրամբյանը՝ այս ամենը տեսնելով և իրավունք չունենալով կասեցնել ոճիրը, կանգնեցնել ԿԳԲ-ի հանցագործներին։ Հասկանալի պատճառներով այս ամենի մասին ոչ մի խոսք չենք գտնի ո՛չ Դրամբյանի և ո՛չ էլ Սարյանի նամակներում։ Հայտնի չէ, թե ինչ ճակատագրի կարժանանար ինքը՝ Սարյանը, կամ Դրամբյանը, եթե նրանց չպաշտպաներ Հայաստանի Կոմկուսի առաջին քարտուղար Գրիգոր Հարությունովը...

Այդ մղձավանջային տարիներին, երբ մարդ չէր կարող վստահել իր ամենամոտ գործընկերներին, Սարյանը Դրամբյանին է խոստովանում իր՝ ստեղծագործողի խոր ապրումներն ու մտահոգությունները։ Ահա թե ինչ է

¹³ Հատված Ռ. Դրամբյանի անտիպ նամակից։ Թարգմանված է ռուսերենից։ Ձեռագիրը պահվում է Մ. Սարյանի ընտանեկան արխիվում։

¹⁴ Վոլոշին (Կիրիենկո) Մաքսիմիլիան Ալեքսանդրովիչ (1877–1932) – բանաստեղծ, նկարիչ, արվեստի քննադատ։ Մ. Սարյանի արվեստին նվիրված առաջին մենագրական հոդվածի հեղինակ։

¹⁵ Հատված Ռ. Դրամբյանի անտիպ նամակից։ Թարգմանված է ռուսերենից։ Ձեռագիրը պահվում է Մ. Սարյանի ընտանեկան արխիվում։

գրում նա. «Ես նույնպես երբեմն հարկադրված եմ զբաղվել ոչ իմ գործով... Ոչինչ չես կարող անել, այս կամ այն պատվերի կատարումը կապված է ժամանակի պահանջի հետ: Հարցն այն է, որ ես, օրինակ, երբեմն զգում եմ, որ որոշակի լարվածության և ժամանակի առկայության դեպքում կանեի մի աշխատանք, որն ամենից առաջ ինձ անձամբ բարոյական բավարարություն կբերեր: Բայց կյանքը երբեմն այնպես է շրջվում, որ դժվար է կողմնորոշվել... Յուրաքանչյուր աշխատանք հաճելի է, աշխատանքը պետք է, բայց լավ աշխատանք, ազնիվ մարդկանց կողմից գնահատվող ազնիվ աշխատանք: Իմ այս բացիկը Ձեզ տարօրինակ կթվա: Ինքս էլ չգիտեմ, ինչու եմ գրել: Գրել եմ Ձեզ, որովհետև Դուք ազնիվ մարդ եք» (1938 թ., 14 հունվարի, Մոսկվա)¹⁶:

Այն միտքը, որ նամակները հաճախ դառնում են լավագույն միջոց՝ արտահայտելու շատ կարևոր մտքեր, հաստատում է Հովհաննես Այվազովսկու առնչությամբ Ռ. Դրամբյանին 1941 թ. հունիսի 9-ին Մոսկվայից Սարյանի գրած նամակը, որ վերաբերում էր ծովանկարչի «Արարատյան դաշտավայրը» (1882 թ.) կտավին. «Նկարի ամենահետաքրքիր բանն այն է, որ կրում է նկարչի երկու ստորագրություն: Մեկը սովորական ստորագրությունն է՝ ռուսերեն, նկարի աջ կողմում, իսկ մյուսը հայերեն է, ձախ կողմում՝ «Այվազեան»: Այդ փաստը շատ նշանակալի է, ջախջախում է Ձեր անհաշտությունը նրան հայ նկարիչ ճանաչելու հարցում: Հայերը նրան միշտ իրենցն են համարել, ինչպես և ռուսները, քանի որ ռուսական կուլտուրան նրան դարձրել է իր նկարիչը: Բայց և հայերը, որոնք այնքան շատ բան են տվել մյուս ժողովուրդներին, իրավասու են հպարտանալու իրենց ժողովրդի զավակով և նրա գործերը ցուցադրել պատվավոր տեղում, հայ վարպետների հետ մեկտեղ»¹⁷:

Սարյանը բարձր էր գնահատում Դրամբյանին որպես արվեստաբան և նրա անվան հետ կապում հայ ազգային արվեստաբանության դպրոցի ծնավորումն ու զարգացումը: Նրանք համագործակցում էին Հայաստանի Ակադեմիայի արվեստի պատմության և տեսության սեկտորում, Սարյանը՝ որպես սեկտորի վարիչ, Դրամբյանը՝ ավագ գիտաշխատող: Ահա մի հատված Դրամբյանին ուղղված Սարյանի նամակից, որը վկայում է հայ արվեստի պատմության ուսումնասիրման հարցում նրանց հայացքների ընդհանրության և սկզբունքայնության մասին: Այն նաև մարդկային ազնիվ և վեհ հարաբերությունների լավագույն արտահայտություններից է. «Ինչպիսի թերություն-

¹⁶ Սարյան Մարտիրոս, Նամակներ, հատոր II, Երևան, 2012, էջ 204:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 272:

ներ էլ ունենա Ձեր «Հայ գեղանկարչության արվեստի պատմություն» աշխատանքը, այն ազնիվ աշխատանք է, և դա ամենից կարևորն է, այնտեղ ոչինչ ուղղել պետք չէ... Այդ աշխատանքը, բոլոր դեպքերում, հետաքրքրություն է ներկայացնելու, և սեկտորին ուղղված նախատինքները, ուր Դուք բավական երկար ժամանակ աշխատել եք, պետք է ցրվեն: Իսկ ինձ ու Ձեզ միասին են ծեծելու... Լ.Ա. Դուռնովոն¹⁸ խոստացել է այդ նույն ժամկետում ներկայացնել նաև իր աշխատանքը: Դա հարված կլինի թշնամիներին, որոնք անձնական նպատակով և հանուն շահի կեղծում են հայոց արվեստի պատմությունը (1950 թ. սեպտեմբերի 1, Երևան)¹⁹:

Ավելորդ չի լինի ասել նաև, որ Դրամբյանի սկզբունքային և ազնիվ դիրքորոշումն այն արվեստագետների և առաջին հերթին Սարյանի հանդեպ, որոնք վարչակարգի կողմից մեղադրվում էին ֆորմալիզմի, անգաղափարականության և ազգայնամոլության մեջ, պատճառ դարձավ 1951 թվականին նրան Հայաստանի պետական պատկերասրահի տնօրենի պաշտոնից հեռացնելու:

Դրամբյանը գրել է «Մարտիրոս Սարյան» մենագրությունը, որն ալբոմի տեսքով տպագրվեց 1959 թ. Երևանում, իսկ 1964-ին՝ Մոսկվայում: Փաստորեն Մ. Վոլոշինից հետո դա Սարյանի արվեստի ամենաառաջադեմ և համապարփակ ուսումնասիրությունն էր: Ալբոմին կից առաջին անգամ տպագրվեց Սարյանի մոտ 3500 ստեղծագործությունների կատալոգը (ցանկը), ինչը շատ կարևոր փաստագրական նյութ է սարյանագիտության համար:

Սարյանը մեծ սիրով և նվիրումով ստեղծել է իր կրտսեր ընկերոջ երկու դիմանկար և իմանալով Դրամբյանի խստապահանջությունը, արվեստի ստեղծագործության գնահատման նրա բարձր չափանիշը՝ նամակներից մեկում կեսկատակ պատրաստականություն է հայտնում երրորդն էլ նկարել նախորդ երկու դիմանկարներից անբավարար մնալու դեպքում:

¹⁸ Դուռնովո Լիդիա Ալեքսանդրովնա (1885–1963) – արվեստաբան, նկարիչ-վերականգնող:

¹⁹ Սարյան Մարտիրոս, Նամակներ, հատոր II, Երևան, 2012, էջ 392–393:



Մ. Սարյան, Ռուբեն Դրամբյանի դիմանկարը: 1934, կտավ, յուղաներկ, 59 x 50 սմ

Ընթերցելով Սարյան-Դրամբյան նամակագրությունը՝ համակվում ես նրանց ապրած ժամանակի շնչով, նրանց հետ միասին ոգևորության և հիասթափության պահեր ապրում և նրանց օրինակով սկսում ես էլ ավելի հավատալ արվեստի և մշակույթի հզոր ներուժին, որը կյանքն ավելի բովանդակալից և իմաստալից է դարձնում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Մ. Սարյանի ընտանեկան արխիվում պահպանվում են Ռուբեն Դրամբյանի գրած թվով 25 անտիպ նամակ և բացիկ: Ժամանակին Ռուբեն Դրամբյանը տրամադրեց մեզ իրեն ուղղված Մ. Սարյանի նամակները՝ նկարչի նամականու մեջ ընդգրկելու համար: Դրանց մեծ մասը տեղ գտան «Մարտիրոս Սարյան: Նամակներ» գրքի առաջին (2002 թ.) և երկրորդ (2012 թ.) հատոր-

ներում, կգետեղվեն նաև տպագրության պատրաստվող երրորդ հատորում: Սարյանի նամակագրությունը Դրամբյանի հետ բացառիկ տեղ է գրավում նկարչի նամակագրական ժառանգության մեջ: Այն արտացոլում է Հայաստանի՝ 1920–1960 թթ. մշակութագեղարվեստական կյանքի կազմավորման, կայացման և զարգացման, թանգարանային գործի, մշակութային օջախների, հայ արվեստաբանական դպրոցի ստեղծման հիմնական փուլերը: Սա նամակագրություն է այս գործընթացների հիմնական երկու ազնիվ, անշահախնդիր, իրենց գործին անմնացորդ նվիրված մասնակիցների՝ XX դարի խոշորագույն նկարիչներից մեկի և Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հիմնադրի և թանգարանային գործի խոշորագույն գիտակներից մեկի միջև: Նրանց բարեկամությունը և համագործակցությունը ոգու բարձրագույն արտահայտության հրաշալի օրինակ է: Նրանք իրար կողքի էին ստալինյան բռնաճնշումների տարիներին, պատերազմական և հետպատերազմական ծանր տարիներին: Ծառայությունն ընդհանուր ազնիվ գործին ուժ էր տալիս նրանց վերապրելու կյանքի բոլոր դժվարությունները, իսկ հավատը ճշմարիտ արվեստի ուժին օգնում դիմադրելու և հասնելու փայլուն հաղթանակի:

Բանալի բաներ – նամակ, նամակագրություն, արվեստ, Պետրեանգարան, ՀՕԿ, բռնապետություն, ազնիվ աշխատանք, ազատ նկարիչ:

РУЗАН САРЬЯН

ДРУЖБА, ДЛИВШАЯСЯ ПОЛВЕКА: ПЕРЕПИСКА МАТИРОСА САРЬЯНА И РУБЕНА ДРАМПЯНА

В архиве М. Сарьяна хранятся 25 неопубликованных писем и открыток Р. Драмбяна. В свое время Драмбян лично предоставил нам письма Сарьяна, адресованные ему, для публикации в готовящемся нами сборнике писем художника. Большая часть этих писем вошла в первый (2002 г.) и второй (2012 г.) тома книги “Матирос Сарьян. Письма”, остальные будут опубликованы в готовящемся к изданию третьем томе. Переписка Сарьяна с Драмбяном занимает особое место в эпистолярном наследии художника. В ней отражены основные вехи формирования, становления и развития художественно-культурной жизни Армении 1920–1960-х гг., организации музейного дела, создания важных очагов культуры и армянской искусствоведческой школы. Это переписка двух честных, бескорыстных, бесконечно преданных своему делу главных участников этих процессов – одного из крупнейших

художников XX века и одного из крупнейших музейных деятелей, создавшего уникальную Национальную галерею Армении. Их дружба и сотрудничество – прекрасный пример самых благородных и высоких проявлений духа. Они были рядом в самые трудные годы сталинских репрессий, в тяжелые военные и послевоенные годы. Их служение общему делу помогало им пережить все невзгоды, а вера в силу подлинного искусства помогла им выстоять и одержать блистательную победу.

Ключевые слова – письмо, переписка, искусство, Госмузей, тотализм, честный труд, свободный художник.

RUZAN SARIAN

THE HALF-CENTURY OF FRIENDSHIP – CORRESPONDENCE BETWEEN MARTIROS SARIAN AND RUBEN DRAMBYAN

In M. Sarian's archive there are 25 unpublished letters and postcards of R. Drambyan. In his time Drambyan personally supplied us with Sarian's letters addressed to him for our publication of the artist's collected letters. The principal part of them was included into the first (2002) and second (2012) volumes of the book *Martiros Saryan. Letters* and the rest of them will be printed in the third volume.

A special place in the artist's epistolary legacy occupies his correspondence with Drambyan. It reflects the principle landmarks of formation and development of Armenia artistic-cultural life in 1920–1960, organization of museum work, the creation of important cultural centers, establishing of Armenian school of fine arts. This is a correspondence of the two honest, unselfish and infinitely committed to their course main participants of these activities – the great artist of the 20th century and the great museum worker and art historian, the founder of the unique National Gallery of Armenia. Their friendship and cooperation happens to be a fine example of the noblest and loftiest display of the spirit. They stayed close by during the most severe years of the Stalin's repressions, harsh war and postwar years. Their service to the mutual course helped them to go through all tough times, at the same time their belief in genuine art power enabled them to stand up and achieve a glorious victory.

Key words – letter, correspondence, art, State Museum, totalitarianism, honest work, freelancer.

ԱՐԹՈՒՐ ԱՎԱԳՅԱՆ

ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԸ՝ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏ

Ռուբեն Դրամբյանը մեր մշակույթի այն նվիրյալն է, ում անվան հետ է կապված, նախ և առաջ, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի ստեղծման և կայացման պատմությունը: Միաժամանակ նա հանդես է եկել իբրև կերպարվեստի փայլուն հետազոտող, որի գրչին են պատկանում ինչպես միջնադարյան, այնպես էլ նոր և նորագույն հայ արվեստի խնդիրներին ու վարպետներին նվիրված մի շարք հիմնարար, մինչ օրս արդիական ուսումնասիրություններ: Հայտնի է Դրամբյանի մանկավարժական վաստակը: Սակայն, եթե նշված ոլորտներում նրա ունեցած ծանրակշիռ ներդրումն ընդհանուր առմամբ ստացել է իր պատշաճ գնահատականը, ապա Դրամբյանի ժառանգությունն արվեստի քննադատության բնագավառում երբևէ չի արժանացել հատուկ ուշադրության:

Մինչդեռ այդ ժառանգությունը ևս պատկառելի է: Իր բազմամյա գործունեության ընթացքում Ռ. Դրամբյանը պարբերաբար անդրադարձել է ժամանակակից հայ կերպարվեստի հարցերին, հողվածներ տպագրել ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս կազմակերպվող ցուցահանդեսների կատալոգներում, հանրապետական և միութենական մամուլում, գեղարվեստական հանդեսներում, թեմատիկ ժողովածուներում, իսկ նրա մասնագիտական բացահայտումներից մի քանիսը (օրինակ՝ Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանի ստեղծագործությունը) սկիզբ են առել և հասունացել արվեստաբանի քննադատական աշխատանոցում: Իհարկե, միշտ չէ, որ կարելի է հստակ տարանջատել արվեստագիտության երկու ճյուղերը՝ պատմությունն ու քննադատությունը. յուրաքանչյուր պատմություն ներառում է պատմագեղարվեստական նյութի այժմեական, քննադատական իմաստավորման տարրեր, և, հակառակը, ցանկացած քննադատություն ելնում է երևույթների պատմական ըմբռնումից: Սա իրավացի է նաև Դրամբյանի արվեստագիտական գործունեության համար, որտեղ պատմական և քննադատական մոտեցումները միաձուլված են: «Դրամբյանը՝ գեղարվեստական քննադատ» ձևակերպմամբ պարզապես նկատի ենք ունեցել ժամանակակից արվեստի դեմքերին և խնդիրներին վերաբերող նրա աշխատանքները, ապրող և գործող վարպետներին ուղղված նրա մասնագիտական խոսքը:

Ինչպես գիտենք, 1924 թվականի վերջերին Դրամբյանն իր մեծ հայրենակիցների՝ ճարտարապետ Ալեքսանդր Թամանյանի և նկարիչ Մարտիրոս

Սարյանի հորդորով տեղափոխվում է Հայաստան և ստանձնում անդրանիկ պետական թանգարանի գեղարվեստական բաժնի ղեկավարման, ըստ էության՝ ստեղծման դժվարին ու պատասխանատու գործը: Չնայած նոր պաշտոնում իր ծայրահեղ զբաղվածությանը՝ նա համալրում է Հայաստանի գեղարվեստական կյանքը լուսաբանող, դրա անցուդարձին հրապարակավ արձագանքող ոչ այնքան մեծաքանակ հեղինակների շարքը: Հիշենք, որ 1920-ական թվականներին հիմնականում հենց իրենք՝ հայ արվեստագետներն էին գրական քննադատներ, հրապարակախոսներ: Եվ քանի որ Դրամբյանի մասնագիտական ակտիվությունն այդ շրջանում կապված էր հիմնականում թանգարանաշինության հետ, զարմանալի չէ, որ վերջինիս խնդիրներին էր առնչվում նրա՝ իբրև քննադատի առաջին լուրջ ելույթը: Նկատի ունենք, մասնավորապես, 1927-ին «Նորք» հանդեսում լույս տեսած նրա ծավալուն հոդվածը¹, որը նկարիչ Միքայել Արուտչյանի՝ նույն պարբերականում տպագրած հրապարակումների քննադատական պատասխանն էր²: Հայաստանի պետական թանգարանի կազմակերպման սկզբունքները շոշափող այս ուշագրավ բանավեճը համակված է ժամանակի շնչով: Այն արտացոլում է ոչ միայն հոդվածագիրների անձնական գեղագիտական նախասիրությունները, այլև ազգային գեղարվեստական մտավորականության երկու՝ կրտսեր ու ավագ սերունդների տարբեր դիրքորոշումներն անցյալի մշակութային ժառանգության նկատմամբ, հեղափոխության «սոցիալական առաջադրանքի» նրանց խիստ հակադիր ըմբռնումը: Եթե Արուտչյանի համար մեկնակետը մշակութային բոլոր ինստիտուտների, տվյալ դեպքում՝ թանգարանի, արմատական վերափոխման պահանջն էր, ապա Դրամբյանն անցյալից ժառանգած աշխատանքային սկզբունքների և մեթոդների խելամիտ, ճկուն կիրառման կողմնակից էր: Այդ հայեցակարգի կենսունակությունը նա ապացուցեց գործնականում, որի արդյունքը ներկայիս Ազգային պատկերասրահի գեղարվեստական հավաքածուն է:

Հետագա տարիներին Ռ. Դրամբյանն ակտիվորեն զբաղվում է գեղարվեստական քննադատությամբ հրապարակելով մի քանի տասնյակ հոդվածներ հայ կերպարվեստի նշանավոր դեմքերի և իրադարձությունների մասին: Այդ հրապարակումներից շատերը վերաբերում են այն ժամանակաշրջանին,

¹ **Դրամբյան Ռ.**, Սկզբունք, թե՛ սկզբունքայնություն // «Նորք», 1927, գիրք 1, էջ 243–256:

² **Արուտչյան Մ.**, Թանգարանային շինարարության ժամանակակից պրինցիպները և ՀԽՍՀ Պետական թանգարանը // «Նորք», 1926, գիրք 2, էջ 210–216, **Արուտչյան Մ.**, ՀԽՍՀ Պետական թանգարանի գեղարվեստական բաժնի մասին // «Նորք», 1927, գիրք 1, էջ 235–242:

որը չի կարելի նպաստավոր համարել գիտականորեն օբյեկտիվ, քաղաքական կոնյունկտուրայի ազդեցությունից ազատ քննադատության ձևավորման համար: Նկատի ունենք 1930—1950-ական թվականները, երբ հայրենական մշակույթի կեցությունը մեծապես ենթարկված էր պաշտոնական գաղափարախոսության պարտադրանքին, իսկ խորհրդային գրականությանն ու արվեստին ներկայացվող պահանջները ոչ թե սոսկ արձանագրվում էին կուսակցական փաստաթղթերում, այլ թափանցում ստեղծագործական, մասնագիտական իմաստավորման ոլորտ, այստեղ շրջանառվում և որոշակիանում: Ուղենիշը «Ճշմարիտ» (այսինքն՝ մարքս-լենինյան) սոցիոլոգիական քննադատությունն էր, որը հոգևոր մշակույթը դիտարկում էր դասակարգային պայքարի համատեքստում, համարում սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների «վերնակառույց»:

Ռ. Դրամբյանը մեծապես խուսափում է նման մոտեցումից՝ կարևորելով դիտարկվող երևույթների ոչ թե հասարակական, այլ գեղարվեստական նշանակությունը, նրանց գեղագիտական կողմը: Սա են հաստատում նրա մասնագիտական նախընտրությունները (Ե. Թադևոսյան, Մ. Սարյան, Ա. Բաժբեուկ-Մելիքյան, Է. Իսաբեկյան և այլք), նաև մեթոդաբանական այն հունը, որով ընթանում է հեղինակի միտքը: Դրամբյանին զբաղեցնում են արվեստի ներքին բովանդակությունը, պոետիկան, արտահայտչալեզուն: Նա հռչակում է թադևոսյանական էտյուդների կամ բաժբեուկ-մելիքյանական նկարչության ինքնակա արժեքը, նշում Սեդրակ Առաքելյանի՝ Մոսկվայում հայ արվեստի տասնօրյակին (1939) ցուցադրած հիանալի բնանկարները՝ շրջանցելով Ստալինին պատկերող նրա մեծադիր կտավը, դժգոհություն հայտնում պետական աջակցությամբ կազմակերպված պատկերահանդեսի գեղարվեստական մակարդակի վերաբերյալ... Ինչ խոսք, 1930–1940-ական թվականներին այսպիսի դիրքորոշման համար պրոֆեսիոնալ և մարդկային համարձակություն էր պետք: Ու թեև ժամանակի արձագանքը երբեմն լսելի է նաև Դրամբյանի քննադատական ելույթներում, լինի թեմատիկ նկատառում, թե բնորոշ դարձվածք, առաջին պլանում նրա համար գեղարվեստական լուծման ճշմարտացիությունն է, ստեղծագործական հղացման ու կերպավորման ներդաշնակությունը: Այս առումով հատկանշական օրինակ կարող է ծառայել 1948 թվականի նրա հոգվածը, որում ներկայացվում է երիտասարդ արվեստագետներ Հովհաննես Զարդարյանի, Էդուարդ Իսաբեկյանի, Նիկողայոս Նիկողոսյանի և

Ղուկաս Չուբարյանի ստեղծագործությունը³: Հեղինակների արդեն իսկ ոչ պատահական, հեռատես ընտրությունն ստանում է նաև մասնագիտական համոզիչ հիմնավորում: Հոդվածագրին հետաքրքրում է ոչ այնքան վերլուծվող աշխատանքների քաղաքական նկարագիրը, այժմեականության, թեմատիկ ուղղվածության հարցը (որն ըստ երևույթին պետք է հետաքրքրեր առաջին հերթին), որքան, ասենք, Չարդարյանի «կոմպոզիցիոն անվիճելի ծիրքը», Իսաբեկյանի «գեղանկարչական անսանձ ավյունը», Նիկողոսյանի՝ «հոգեվիճակներ վերարտադրելու... շնորհքը», Չուբարյանի «հուզականությունն ու պլաստիկական զգացմունքը»: Շնորհաշատ երիտասարդների գեղարվեստական կարողությունը, ստեղծագործական դիմագիծը քննարկման գլխավոր առարկան են: Ակներև է, որ նման մտայնությունը բավական խորթ էր տվյալ ժամանակաշրջանի խորհրդային, այդ թվում՝ հայ քննադատության համար, որը լուծում էր միանգամայն այլ խնդիրներ: Գուցե դա է պատճառը, որ Դրամբյանի նշված աշխատանքները ոչ միայն ունեն սկզբնաղբյուրի նշանակություն, այլև մեծապես պահպանում են գիտական արդիականությունը՝ ի տարբերություն խորհրդային քննադատության՝ նույն տարիներին վերաբերող շատ և շատ օրինակների:

1960-ական թվականները նոր էջ բացեցին Հայաստանի գեղարվեստական կյանքի պատմության մեջ: Խրուշչովյան «ծնիալը» թարմ շունչ հաղորդեց նաև հայրենական արվեստագիտությանն ու գեղարվեստական քննադատությանը, որը համալրվեց մի խումբ շնորհալի երիտասարդ կադրերով: Թեպետ այդ շրջանում Դրամբյանը որոշ չափով նրանց է զիջում իր տեղը և առավելապես կենտրոնանում հայ կերպարվեստի պատմության խնդիրների մշակման վրա, այդուհանդերձ ժամանակակից արվեստը շարունակում է մնալ նրա ուշադրության ոլորտում: Մարիամ Ասլամազյանի, Արտաշես Աբրահամյանի, Լևոն Կոջոյանի, Հովհաննես Մինասյանի, Արա Հարությունյանի, Երվանդ Քոչարի, Սուրեն Ստեփանյանի, Մհեր Աբեղյանի, Ռուբեն Ադալյանի, Վլադիմիր Այվազյանի և այլոց ստեղծագործությանը նվիրված նրա հրապարակումներն արտացոլում են 1960–1970-ականների գեղարվեստական կյանքը՝ իր բազմազանությամբ և հարափոփոխ ընթացքով: Դրամբյանի գեղագիտական ճաշակը, լայն մտահորիզոնը, մասնագիտական սուր տեսողությունը թույլ են տալիս ճիշտ գնահատել հատկապես երիտասարդ նկարիչների և քան-

³ Դրամբյան Ռ., Կերպարվեստագետներ // «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1948, № 10, էջ 87–90:

դակագործների ստեղծագործական ներուժը, նրանց որոնումներում բացահայտել ազգային գեղարվեստական մշակույթի զարգացման հեռանկարները: «Ամեն անգամ, – հիշում է գեղանկարիչ Ալեքսանդր Գրիգորյանը, – Դրամբյանի հետ շփվելիս համոզվում էի, և կարծում եմ՝ շատերը նույնպես, որ նա հազվադեպ հայ մտավորական էր, որը ոչ միայն իր ասպարեզի գիտակ էր, այլև զգայուն ու ուշադիր անձ՝ իր շրջապատի արվեստագետների և նույնիսկ նորավարտ ու նորաթուխ նկարիչների հանդեպ»⁴: «Նա, – հավելում է գրաֆիկ Վլադիմիր Այվազյանը, – աշխուժորեն հետաքրքրվում էր ընթացիկ գեղարվեստական պրոցեսով, շահագրգիռ հայացքով հետևում իր ժամանակակիցների ստեղծագործությանը, հատկապես հայ, ինչպես փորձառու, այնպես էլ բոլորովին երիտասարդ արվեստագետների (որոնցից շատերը նրա սաներն էին) և գեղարվեստական անվրեպ հոտառությամբ որոշում նրանց ստեղծագործական կարողությունները»⁵:

Հայտնի է, որ արվեստի քննադատությունն ունի երկակի բնույթ. մի կողմից՝ դիմում է հանդիսատեսին՝ փորձելով մեկնաբանել հեղինակի միտքը, գեղագիտական ուղերձը, մյուս կողմից՝ ուղղված է ստեղծագործողին, որի միջոցով ձգտում է ներազդել գեղարվեստական ընթացքի վրա, դառնալ դրա լիիրավ մասնակիցը: Քննադատության այդ երկու ասպեկտները մեկտեղված են նաև Ռ. Դրամբյանի աշխատանքներում, սակայն դրանց հարաբերությունը, չափաբաժինը յուրաքանչյուր դեպքում տարբեր են՝ կախված արվեստագետի տարիքից և վաստակից: Երիտասարդների պարագայում օրինաչափ՝ ակտիվ, ներգործական ինտոնացիան առավել զուսպ է դառնում, երբ խոսվում է ավագ սերնդի վարպետների, մանավանդ հայ կերպարվեստի դասականների (Ե. Թադևոսյան, Մ. Սարյան, Ա. Բաժբետիկ-Մելիքյան, Ե. Քոչար, Ս. Ստեփանյան) մասին: Սա բնավ չի նշանակում, թե Դրամբյան քննադատն այս դեպքում պակաս խստապահանջ է, կամ իր ընկալումը՝ պակաս հստակ: Պարզապես փոքր-ինչ փոխվում են նրա տեսանկյունը, վերլուծական մտքի կիզակետը, որը մոտենում է ակադեմիական գիտության սկզբունքներին, ժամանակակից իրողությունը դնում պատմության համատեքստ: Այս իմաստով կարելի է ասել, որ Դրամբյանի գիտական աշխատություններից շատերը, որոնք այսօր ձեռք են բերել դասագրքի կարգավիճակ, մշակվել, առաջին անգամ հրապարակ են

⁴ Գրիգորյան Ա., Խոսք ուսուցչի մասին // Ռուբեն Դրամբյանի (1891–1991) հիշատակին նվիրված գիտաժողովի զեկուցումների թեզիսներ, Երևան, 1996, էջ 11–12:

⁵ Айвазян В. Жизнь-подвиг. Воспоминания о Рубене Григорьевиче Драмбяне // Նույն տեղում, էջ 9:

հանվել և փորձաքնության ենթարկվել քննադատական ելույթների ձևաչափով: Բավական է նշել Թադևոսյանի, Սարյանի, Բաժբետիկ-Մելիքյանի ստեղծագործությանը նվիրված նրա մենագրությունները, որոնց յուրատեսակ նախափորձերը հողվածների տեսքով լույս են տեսել դեռևս 1930–1950-ական թվականներին:

Առանձին ուշադրության են արժանի Ռ. Դրամբյանի գրելաոճը, նյութի մատուցման եղանակը: Նրա քննադատական հողվածներն աչքի են ընկնում կուռ տրամաբանությամբ, մտքի պարզ և հստակ կազմակերպմամբ, լակոնիկ են, զերծ ավելորդաբանություններից ու երկարաշունչ նկարագրություններից: Կաշառում են հեղինակի համեստությունը, շարադրանքի զուսպ, անհավանոտ ինտոնացիան, մանավանդ այն դեպքերում, երբ նա, ըստ էության, բացահայտում է նոր անուններ ու պատմագեղարվեստական երևույթներ: Հավանաբար Դրամբյանի արվեստաբանական ձեռագրի այս դրսևորումները բխում են նրա մարդկային նկարագրից, բնավորությունից, անձնական որակներից:

Գումարվելով նրա գեղագիտական ճաշակին, արվեստի հետ շփվելու վիթխարի փորձին՝ այդ որակները ծնեցին մշակութային այն ֆենոմենը, որ անձնավորում է Ռ. Դրամբյանը: Մտավորականի ողջ կենսագրությունն արվեստի կենդանի, անմիջական ընկալման և խոր, համակողմանի իմացության օրգանական համաձուլվածք է: Այստեղից՝ քննադատի հեռատեսությունը, գեղարվեստական արժեքների նրա ճիշտ, անվրեպ ճանաչողությունը, անկախ դրանց ստեղծման հանգամանքներից և ժամանակաշրջանից:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Խորհրդահայ գեղարվեստական քննադատության ձևավորման գործում մեծ ավանդ ունի անվանի արվեստաբան և թանգարանագետ Ռուբեն Դրամբյանը (1891–1991): Ապրելով Հայաստանում՝ նա ակտիվորեն արձագանքում էր հանրապետության գեղարվեստական կյանքին, պարբերաբար հանդես գալիս ժամանակակից հայ արվեստին նվիրված հրապարակումներով, որոնք աչքի են ընկնում անաչառությամբ և մասնագիտական բարձր մակարդակով:

Հողվածում դիտարկված է Ռ. Դրամբյանի գործունեությունը գեղարվեստական քննադատության բնագավառում:

Քանալի բառեր – Ռուբեն Դրամբյան, հայ արվեստագիտություն, հայ գեղարվեստական քննադատություն:

АРТУР АВАГЯН

РУБЕН ДРАМПЯН – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРИТИК

В деле формирования армянской советской художественной критики большой вклад принадлежит известному искусствоведу и музееведу Рубену Дрампяну (1891–1991). Живя в Армении, он активно откликался на художественную жизнь республики, периодически выступал с публикациями о современном армянском искусстве, которые отличаются объективностью и высоким профессионализмом.

В статье рассмотрена деятельность Р. Дрампяна в области художественной критики.

Ключевые слова – Рубен Дрампян, армянское искусствознание, армянская художественная критика.

ARTHUR AVAGYAN

RUBEN DRAMBYAN AS AN ART CRITIC

A huge contribution to the formation of Armenian soviet art criticism is credited to a famous art historian and museologist Ruben Drambyan (1891–1991). Living in Armenia, he actively reacted to the art life of the republic and constantly spoke out with publications on contemporary Armenian art. The distinctive feature of his publications and speeches is objectivity and professionalism.

The present article considers the activity of R. Drambyan in the sphere of art criticism.

Key words – Ruben Drambyan, Armenian art history, Armenian art criticism.

ԳԱՐԵԳԻՆ ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ

ՌՈՒՔԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ ԴԵՐԸ ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅՏՆԱԲԵՐՄԱՆ ԵՎ ԱՐԺԵՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Պատկառելի բազմակողմանի է Ռուբեն Դրամբյանի գեղարվեստական և ստեղծագործական-կազմակերպչական ներդրումը հայ կերպարվեստում: Լինելով ազգային արվեստագիտության սկզբնավորողներից՝ նա մեր կերպարվեստի պատմությունը հավասարապես հարստացրել է թե՛ միջնադարագիտությանը և թե՛ նոր ու նորագույն ժամանակների արվեստին նվիրված արժեքավոր հետազոտություններով: Ականավոր արվեստաբանի նշանակալի ավանդը հատկապես անուրանալի է հայ արվեստի նոր և նորագույն ժամանակաշրջանի մի շարք խոշոր ստեղծագործողների արվեստի ուսումնասիրության գործում: Այդ ստեղծագործողների շարքում յուրահատուկ է Հակոբ Հովնաթանյանի տեղը:

Անշուշտ, Ռուբեն Դրամբյանի արգասավոր գործունեության բյուրապատիկ արժեքավոր պտուղը Հայաստանում ամենագլխավոր գեղարվեստական օջախի ստեղծման՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի բարձրարժեք հավաքածուի ձևավորման գործն է: Այստեղ, ի շարս եվրոպական, ռուսական և հայ արվեստի բազմաթիվ գլուխգործոցների, առանձնահատուկ հպարտության առարկա է մեր մեծ գեղանկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարների հավաքածուն: Այս հավաքածուի ձևավորման, ինչպես և նկարչի արվեստի բացահայտման, ուսումնասիրման ու արժևորման գործը նույնպես Ռուբեն Դրամբյանի կատարած ծանրակշիռ ավանդն է:

Արվեստի պատմությանը բացարձակ անհայտ, իսկ թիֆլիսաբնակ հայ և վրաց հասարակության շրջանում մոտ կես դար մոռացության մատնված գեղանկարչի աշխատանքների բացահայտումը դյուրին խնդիր չէր, և եթե հաշվի առնենք նրա նկարների հիմնականում անստորագիր լինելը, ապա առավել ևս բարդ էր դառնում նաև դրանց «ինքնության» որոշարկումը:

Նկարչի արվեստին Դրամբյանն առաջին անգամ արվեստագիտական շրջանակներին ծանոթացրել է 1935 թ. Էրմիտաժում պարսկական արվեստին նվիրված կոնֆերանսում: Առաջ անցնելով ասենք, որ արդեն այդ ժամանակ նա գրում է Հովնաթանյանին նվիրված գրքի առաջին տարբերակը, որը պատրաստ էր 1930-ականների վերջին: Սակայն դեռևս 1920-ականներին Դրամբյանը բավական խորությամբ ուսումնասիրել էր Հովնաթանյանի արվեստը: Ասվածի ամուր կովանը մի պատահական միջադեպ էր, որն արժե ներ-

կայացնել այստեղ: Ընդ որում, մեկ այլ կողմից այս հետաքրքիր պատմությունը կլուսաբանի նաև Դրամբյանի հավաքչական գործունեության լայնածավալ բնույթը: Ի դեպ, ասենք, որ այդ գործունեությունը երբեմն արկածային ժանրին բնորոշ դեպքերի արդյունք էր:

1928 թ. լինելով Լենինգրադում՝ Դրամբյանն անձնական գործով այցելում է Ռազմաբժշկական ակադեմիայի պրոֆեսոր, հայտնի նյարդաբան Աստվածատուրովին, որի աշխատասենյակում հայտնաբերում է պատից կախված՝ Հովնաթանյանի չորս կտավ: Այստեղ էականը ոչ միայն այն էր, որ նա անսխալ որոշարկեց նրանց պատկանելությունն արդեն իրեն ծանոթ նկարչին (ի զարմանս նյարդաբանի, ով զարմացած հետաքրքրվել էր, թե այդ ինչ Հովնաթանյանի մասին է խոսքը), այլև այն ճշգրտությունը, որով Դրամբյանը ժամանակագրեց այդ աշխատանքները, ինչը համընկնում էր բժշկի կնոջ՝ դիմանկարներում պատկերված բնորոշների ժառանգի ենթադրություններին:

Բնականաբար հիմնական գործոնն այստեղ Ռ. Դրամբյանի՝ արվեստագետի սուր աչքն էր և արդեն այդ ժամանակ՝ 1920-ականների վերջին, նրա՝ Հովնաթանյանի գեղարվեստական լեզվի մասին կազմավորված համակողմանի և համապարփակ գիտելիքները, որոնց շնորհիվ արվեստաբանն ի զորու էր անսխալ տարբերակել նկարչի իրական ստեղծագործությունները նրա բազմաթիվ հետևորդների և կրկնօրինակողների աշխատանքներից: Հովնաթանյանին պատկանող աշխատանքները որոշարկելու «մեթոդը», որը Դրամբյանը վստահորեն կիրառում է, կարելի է անվանել *ոճական վերծանման վերլուծություն*:

Երբեք չդադարելով հետաքրքրվել մեր մեծ գեղանկարչի արվեստով և տասնամյակների ընթացքում հրապարակելով մի շարք հոդվածներ և գեկույցներ՝ Դրամբյանն անդրադարձել է այս խնդրին նաև մենագրական ուսումնասիրությամբ, որն էլ լույս է տեսել նկարչի երկուհարյուրամյա հոբելյանի կապակցությամբ: Գրքում, բացի արվեստաբանական ամենաբարձր պրոֆեսիոնալիզմով վերլուծություններից և բացառիկ հստակ ու չափազանց հետաքրքիր ու կենդանի շարադրանքից, բերված է նաև նկարչի աշխատանքների ամբողջական կատալոգը:

Հովնաթանյանի արվեստում առանձնացնելով երեք հիմնական բաղկացուցիչ, որոնք ձևավորել են նկարչի գեղարվեստական անկրկնելի անհատական ոճը՝ հայ ազգային գեղարվեստական ավանդույթը, XVIII դարի պարսկական պալատական դիմանկարը և արևմտաեվրոպական գեղանկարչությունը, Դրամբյանը նկարչի արվեստի վերջնական ձևավորման կարևորագույն

գործոն է համարում վերջինը: Վարպետի ստեղծագործության նշված վերջին ասպեկտով է հայ կերպարվեստը լիարժեք վերամիավորվում նոր ժամանակաշրջանի եվրոպական արվեստի ընթացքին: Եվ իրոք, մասնավորապես ռեալիստական դիմանկարի ժանրում աշխատող նկարիչը չէր կարող շրջանցել նոր ժամանակի եվրոպական արվեստի, ի դեպ ոչ միայն դիմանկարի ժանրի, նվաճումները:

Դրանք կապված են կիսատոների հարուստ սանդղակ կիրառելու, ծավալատարածական հատկանիշներն ընդգծելու, ինչպես և ընդհանուր առմամբ ռեալիստական վերարտադրման, առանձին համամասնությունների ռիթմիկ ամբողջականության և առավել ևս կոլորիստական ամբողջականություն ստեղծելու հետ: Եվ, թերևս, ամենակարևորը՝ բնորոշների կերպարների սուր անհատականացումը: Թվարկվածն ուղղակիորեն կապված էր արևմտաեվրոպական գեղարվեստական ավանդույթի լիարժեք յուրացման հետ, որը, ինչպես արվեստաբանն է միանգամայն համոզիչ ներկայացնում՝ նկարչի մասին պահպանված փոքրաթիվ փաստերի և հազվագյուտ տեղեկությունների հիման վրա վերծանելով նրա կենսագրությունը, կարող էր տեղի ունենալ Սանկտ Պետերբուրգ այցելության ընթացքում Էրմիտաժի հավաքածուի բարձրարժեք նմուշներին ծանոթանալու արդյունքում: Այս եզրակացությանը Ռուբեն Դրամբյանը ծանրակշիռ հիմնավորում է տալիս և նշում, որ նման ուղևորություն կարող էր տեղի ունենալ առնվազն երկու անգամ, երբ նա փորձում էր ընդունվել Սանկտ Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիա և երբ միևնույն նպատակով՝ այս անգամ կրտսեր եղբոր ընդունելության կապակցությամբ, ուղեկցում էր վերջինիս:

Օգտվելով առիթից, կցանկանայինք շտկել մի թյուրիմացություն: 2006 թ. Հովնաթանյանի 200-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ կազմակերպված գիտաժողովի ժամանակ մենք առիթ ենք ունեցել վիճարկելու Հովնաթանյանին վերագրվող երկու դիմանկարների պատկանելությունը: Նրանցից առաջինի հարցը շտկվեց, և այն հիմա վերնագրված է որպես Հովնաթանյանի շրջանի անհայտ նկարչի գործ, այնինչ երկրորդ աշխատանքը, որ համեմատաբար ավելի վարպետորեն էր կատարված, դեռևս գտնվում է մեր հանճարեղ գեղանկարչի կտավների շարքում: Այս կտավի գեղանկարչությունը թեկուզև զերծ չէ որոշակի հմտություններից, ակներևորեն չի համապատասխանում մեր մեծ դիմանկարչի գեղարվեստական վարպետությանը: Համեմատելով այս դիմանկարը Հովնաթանյանի իրական կտավներից որևէ մեկի հետ՝ ակներևության նպատակով առավել խոշորացված (հենց դեմքի հատվածով), կարելի է, այս-

պես ասած, «անգեն» աչքով իսկ համոզվել դրանց որակական անհամադրելիության մեջ:

1. Թումանյանի դիմանկարը – Հովնաթանյանի ժամանակաշրջանի անհայտ նկարիչ:
2. Երկու մեղալով անհայտ տղամարդու դիմանկար (1850-ականների սկիզբ) – Հակոբ Հովնաթանյան:

Չարժե կրկին մանրամասն անդրադառնալ այս աշխատանքի որակական անհամապատասխանության խնդրին մեր մեծ նկարչի գեղանկարչությանը, քանի որ գիտաժողովի նյութերը վաղուց լույս են տեսել, միայն կառաջարկեինք պատկերասրահի գիտական ղեկավարությանը վերանայել այդ հարցն առավել լրջորեն: Եվ այս խնդիրը կարելի է դիտարկել որպես Դրամբյանի գործի շարունակություն:

Նրա մեկ այլ «պատգամի» իրականացում կարելի է համարել նկարչի նոր կտավների ձեռքբերումը, ինչպես և դեռևս անհայտ աշխատանքների հայտնաբերումը: Բազմիցս նշված մենագրության կատալոգում առկա է 75 գործ: Հեղինակի մոտավոր գնահատումներով և հաշվարկներով այդ թիվն առնվազն տասնապատիկ պետք է զիջեր նկարչի առավել քան կեսդարյա ակտիվ գործունեության ընթացքում ստեղծված կտավների քանակին: Որքան էլ տրամաբանական լինի, որ այդ գործերից շատերը (գուցե և մեծամասնությունը) չեն պահպանվել, այնքան էլ բնական է ենթադրել, որ դեռևս կան անհայտ աշխատանքներ, մասնավորապես Պարսկաստանում: Իսկ այն նկարչի գործունեության մեզ ամենաքիչ ծանոթ շրջանն է: Նշված մենագրության կատալոգում բերված է այդ շրջանին պատկանող ընդամենը հինգ աշխատանք, որը, ինչ խոսք, անհամեմատ քիչ է, քան կարող էր լինել: Վերջերս մենք առիթ ունեցանք հանդիպելու Հովնաթանյանի պարսկաստանյան ժառանգներից երկուսի հետ, որոնք այժմ բնակվում են ԱՄՆ-ում: Ուրախալի է, որ նրանք փնտրում էին և հույս ունեին գտնել նոր գործեր, չնայած այն փաստին, որ պալատական այրերի ներկայացուցիչների դիմանկարների պահպանությունը մեղմ ասած չէր խրախուսվում իսլամական հեղափոխությունից հետո: Ուրախալի է նաև, որ նրանցից մեկը հրատարակության է պատրաստում իրենց ընտանիքում պահպանված պատմությունները, որտեղ տեղ կգտնեն նաև նկարչի պարսկաստանյան տարիների կյանքին վերաբերող նոր ու հետաքրքիր տեղեկություններ:

Ինչպես արդեն նշեցինք, Հովնաթանյանի արվեստի հայտնաբերման գործը դյուրին չէր: Այդտեղ առկա էր մի «օբյեկտիվ խոչընդոտ»: Վերցնում եմ

վերջինս չակերտների մեջ, հենց այն պատճառով, որ այն չէր կարող խոչընդոտ հանդիսանալ Ռուբեն Դրամբյանի կարգի արվեստաբանի համար: Այդ «օբյեկտիվ» խոչընդոտը նկարչի գեղանկարչության արտասովորությունն էր: Հիրավի, այն իր տեսակը չունի ո՛չ արևմտյան արվեստում, ո՛չ էլ առավել ևս արևելքում: Բախվելով այդ նոր տեսակի գեղարվեստական երևույթին՝ միակ բանը, որ կարող էր հուշել Դրամբյանին այդ գեղանկարչության մեծության մասին, գեղարվեստական որակի բացարձակ գզացումն էր, որով «ի վերուստ» շնորհված էր մեր արվեստաբանը: Եվ, բնական է, որ Ռուբեն Դրամբյանը դիտարկում է Հովնաթանյանի տեղը եվրոպական կերպարվեստի համատեքստում: Հիմնավոր մերժելով որոշ հեղինակների տեսակետը, որոնք փորձում են նկարչի արվեստը տեղորոշել ըստ եվրոպական կերպարվեստում ընդունված ավանդական ոճական դասակարգման համակարգի՝ ակադեմիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ և այլն, Դրամբյանը մատնանշում է Հովնաթանյանի բացառիկությունը թե՛ մասնավորապես իր՝ մշակութային առումով ծայրամասային շրջապատում, թե՛ համաեվրոպական արվեստի միջավայրում ընդհանրապես:

Կրկին անդրադառնալով Ռուբեն Դրամբյանի դերին Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստի հայտնաբերման գործում՝ կցանկանայինք ընդգծել մի հանգամանք: Դրամբյանն իրեն հատուկ խորությամբ զբաղվել է նաև մեր այլ մեծ նկարիչների արվեստի ուսումնասիրմամբ, որոնցից շատերի մասին գրել է արժեքավոր մենագրություններ, զորօրինակ՝ Եղիշե Թադևոսյանին նվիրված բովանդակության ընդգրկունությամբ և արվեստագիտական խորությամբ չգերազանցված աշխատությունը: Կամ էլ Հակոբ Կոջոյանի արվեստի մասին «Советский Художник» հրատարակչության լույս ընծայած առաջին և լավագույն ուսումնասիրությունը: Այս թվարկումը թերևս չարժեր շարունակել, սակայն մի վառ օրինակ՝ Ռուբեն Դրամբյանի մենագրությունը՝ նվիրված Մարտիրոս Սարյանին, նկարիչ, որի արվեստի մասին ամենաշատն է ասվել և գրվել հայ մյուս նկարիչների համեմատությամբ, սպառիչ կյուսաբանի Հովնաթանյանին «հայտնագործելու» կարևորությունը: Ի դեպ, այս աշխատությունը ոչ միայն Սարյանի արվեստին նվիրված առաջին ամբողջական ուսումնասիրությունն է, այլև ամենաօբյեկտիվն ու ամենակատարյալը, որը մինչ օրս էլ զարմանալիորեն արդիական է: Եթե մի պահ պատկերացնենք, որ Դրամբյանը կանգնած չլիներ մեր արվեստագիտության և Ազգային պատկերասրահի ստեղծման ակունքներում, ապա այդ բոլոր գեղանկարիչների ստեղծագործության ուսումնասիրությունն անկասկած չէր լինի լիարժեք, սակայն նրանց արվեստը հագիվ թե կատարյալ մոռացության մատնվեր: Այնինչ Հովնաթանյանի դեպքում

դժվար կլինեն պատկերացնել, որ նրա արվեստը «կբացահայտվեր» կամ կդառնար հայ կերպարվեստային ժառանգության հպարտության մաս, ինչպես որ հիմա է:

Ռուբեն Դրամբյանի կողմից Հակոբ Հովնաթանյանի գեղանկարչության հայտնաբերման պատմությունն ազգային արվեստին նվիրվածության վառ օրինակ է և մեր մշակույթի պատմության փայլուն էջերից՝ իր տեսակի մեջ յուրօրինակ հերոսապատում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ռուբեն Դրամբյանը՝ ազգային արվեստագիտության սկզբնավորողներից և Հայաստանի ազգային պատկերասրահի ստեղծողը, նաև հիմք է դրել նոր և նորագույն ժամանակաշրջանների մի շարք հայ ստեղծագործողների արվեստի ուսումնասիրությանը: Նրանց շարքում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում Հակոբ Հովնաթանյանը, որի արվեստը, շնորհիվ Դրամբյանի, փաստորեն հայտնագործվեց:

Երկար տարիներ զբաղվելով արվեստի պատմությանն անհայտ գեղանկարչի գործերի որոնման և ձեռքբերման աշխատանքով՝ Դրամբյանը միաժամանակ դրեց նրա արվեստի պրոֆեսիոնալ ուսումնասիրության հիմքերը՝ հրապարակելով հոդվածներ, զեկույցներ, կազմակերպելով ցուցահանդեսներ: Արվեստաբանի գրչին է պատկանում նաև նկարչի ստեղծագործությանը նվիրված լրջագույն մենագրությունը, որի վրա գիտնականը շարունակաբար՝ հատկապես կյանքի վերջին 10 տարիներին, աշխատել է:

Անխոնջ աշխատանքի արդյունքում հավաքելով նկարչի մասին պահպանված կցկտուր և հազվագյուտ տեղեկությունները, տնտղելով բազմաթիվ ու ամենատարբեր արխիվային նյութեր՝ գիտնականը կարողացել է կազմել նկարչի կենսագրական որոշակի կուռ ուրվագիծը, կառուցել աշխատանքների ժամանակագրական հաջորդականությունը, իրականացնել դրանց որոշարկումը, առանձնացնել ստեղծագործության աստիճանական զարգացման փուլերը, պարզել նրա գեղանկարչության ձևավորման ակունքները և ստեղծել դրա ոճաբանական պատկերը: Վառ նկարագրելով Հովնաթանյանի գեղանկարչությունը՝ ուշագրավ է արվեստաբանի տված բնորոշումը Հովնաթանյանին՝ որպես առաջին հայ նկարչի, որը վճռական ու լիարժեք քայլ է կատարում դեպի աշխարհիկ՝ նոր ժամանակների արվեստ՝ սկզբնավորելով հայկական (նաև վրացական) ռեալիստական դիմանկարչությունը:

Առանձնահատուկ կարևորություն ունի այն, որ Դրամբյանը Հովնաթանյանի արվեստը դիտարկում է համաշխարհային մշակութային ժառանգու-

թյան լույսի ներքո, եվրոպական արվեստի գործընթացի համատեքստում՝ բացահայտելով նրա գեղանկարչության եզակիությունն ու բացառիկ բնույթը:

Բանալի բաներ – Ռուբեն Դրամբյան, Հակոբ Հովնաթանյան:

ГАРЕГИН КОТАНДЖЯН

РОЛЬ РУБЕНА ДРАМПЯНА В ВЫЯВЛЕНИИ РАБОТ АКОПА ОВНАТАНЯНА И В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОЦЕНКЕ ЕГО ИСКУССТВА

Рубен Драмбян по праву считается одним из основоположников армянского искусствознания. Его работы в своей совокупности охватывают огромный период истории армянского искусства – от средневековой книжной живописи до творчества художников Нового и Новейшего времени.

Особое место среди его исследований занимают работы, посвященные творчеству великого армянского живописца Акопа Овнатяна, которого он фактически открыл и сохранил для истории искусства. В бытность свою директором Национальной галереи Армении Р. Драмбян собрал богатую коллекцию портретов Овнатяна, которые атрибутировал, а затем и впервые ввел в научный оборот, представив на международных искусствоведческих конгрессах и симпозиумах. В целом ряде статей, посвященных Акопу Овнатяну, Р. Драмбян опубликовал обнаруженные им в архивах и современных художнику печатных изданиях биографические сведения о мастере и дал художественную оценку его искусству.

В своих публикациях, и прежде всего в большой монографии о художнике, которая явилась результатом многолетних исследований искусства великого мастера, Р. Драмбян прослеживает этапы жизни и творчества художника, дает научную атрибуцию портретов А. Овнатяна, устанавливает их хронологическую последовательность, выделяет основные периоды в развитии его искусства. Он выявляет также истоки творчества А. Овнатяна, определяет художественную концепцию его портретов, дает яркую характеристику живописных и стилистических особенностей полотен мастера.

Особый интерес представляет и то, что при изучении искусства великого армянского мастера он рассматривает его на фоне общемирового художественного процесса, в контексте современного ему европейского искусства, выявляя исключительность и неповторимость живописи Акопа Овнатяна, явившегося первым армянским художником, окончательно вставшим на путь

нового, светского искусства, заложившим основы армянского (а также грузинского) реалистического портрета.

Ключевые слова – Рубен Драмбян, Акоп Овнатянян.

GAREGIN KOTANYAN

RUBEN DRAMBYAN'S ROLE IN THE REVELATION AND ASSESSMENT OF HAKOB HOVNATANYAN'S ART

Ruben Drambyan – one of the founders of Armenian national art criticism and art history and the founder of Armenian National Gallery – has also laid the foundations for the research of a range of Armenian masters' art. Among them a special place belongs to Hakob Hovnatanyan, whose art was, in fact, discovered by Drambyan.

Being engaged in revealing and obtaining for the National Gallery the works of an artist whose name was absolutely unknown to the history of arts, Drambyan at the same time laid foundation for the professional study of his art giving presentations, writing articles, organizing exhibitions.

As a result of indefatigable work collecting scant information, going through various and different archival sources and documents Drambyan compiled the outline of the artist's biography, made an attribution of his canvases, composed chronological succession of his works, distinguished his creative activity's phases of successive development, introduced the artist's painting origins and presented its stylistic picture, as well as, determined the concept of the artist's creative art. It is noteworthy that the characteristics given to Hovnatanyan by Drambyan as the first Armenian painter who resolutely and completely stepped out from a lingered medieval period to the secular, that is the New Times of art, laying the foundations for the Armenian (and also Georgian) realistic portrait.

Finally, it is very important that Drambyan considers the art of Hovnatanyan in the context of European and on the background of World Culture, indicating its exceptional place and singularity.

Key words – Ruben Drambyan, Hakob Hovnatanyan.

ՀԱՅԿՈՒՀԻ ՍԱՀԱԿՅԱՆ

ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻՆ (ԸՍՏ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՐԽԻՎԻ ԵՎ ՀԱՊ ՀԶԳԲ ՆՅՈՒԹԵՐԻ)



Նկ 1. Հայաստանի պետական թանգարանի շենքը հիմնադրումից մինչ օրս

Ռուբեն Դրամբյանի կյանքն ու գործունեությունը հայրենիքին ու մասնագիտությանն անմնացորդ նվիրումի վառ օրինակ է: Նրա ներդրումը մեծ է թանգարանի ստեղծման և կայացման գործում: Նրա ղեկավարման տարիներին ձեռք են բերվել թանգարանի հիմնարար հավաքածուները, և ձևավորվել է ադմինիստրատիվ կառուցվածքը:

1921 թվականին պետական թանգարանի հիմնադրումից հետո Մարտիրոս Սարյանի հրավերով երեք տարի անց Ռ. Դրամբյանը հաստատվում է հայրենիքում, նշանակվում պետական թանգարանի գեղարվեստական բաժնի վարիչ, որը մինչ այդ ղեկավարում էր Վրթանես Ախիկյանը, ձեռնամուխ է լինում այս բաժնի զարգացմանն ու ընդլայնմանը:

Ազգային արխիվում պահպանված թանգարանային առաջին հաշվետվությունները¹ սկսվում են 1936 թվականից. դրանք ներկայացնում են նախորդ 15 տարիներին պետական թանգարանի և մասնավորապես գեղարվեստական բաժնի գործունեությունը: Համաձայն այդ տվյալների՝ հայ նկարիչների ժամանակավոր ցուցադրություններին ներկայացված աշխատանքների նվիրաբերման, հայկական ազգագրական հավաքածուների, Թիֆլիսից, Նախիջևանից ու Էջմիածնից նյութերի ստացման շնորհիվ թանգարանի հավաքածուի հարստացման արդյունքում անհրաժեշտություն առաջացավ պետական թանգարանն առանձնացնելու պատմության, գրականության և կերպարվեստի թանգարանների: Ըստ հաշվետվության տվյալների՝ կերպարվեստի բաժինն այդ ժամանակ ուներ ավելի քան 5000 ցուցանմուշ (գեղանկար, գրաֆիկա, ճենապակի, քանդակ և այլն), բայց տարածքի սղության պատճառով ցուցադրվում էր հավաքածուի չնչին մասը:

1935 թվականին կերպարվեստի բաժինն առանձնանում է և դառնում Կերպարվեստի թանգարան՝ անցնելով Արվեստի գործերի վարչության ենթակայության տակ: Հետագա հաշվետվություններն արդեն ներկայացնում են այն աշխատանքներն ու խնդիրները, որոնց զարգացմանն ու լուծմանն էին ուղղված Ռուբեն Դրամբյանի ջանքերը:



Նկ. 2. Թանգարանի ցուցասրահներում, 1925-30-ականներ

¹ Հայաստանի Ազգային արխիվ, ֆոնդ 1415:

Թանգարանում աշխատելու առաջին իսկ տարիներից ուրվագծվում են այն հիմնական ոլորտները, որոնց միտված էր Դրամբյանի գործունեությունը պատկերասրահում.

- 1. գիտական կադրերի պատրաստում և մասնագիտացում,**
- 2. ցուցահանդեսների կազմակերպում և գիտահետազոտական աշխատանք,**
- 3. հավաքածուի համալրում նոր ցուցանմուշներով,**
- 4. թանգարանային առարկաների պահպանության պայմանների և տարածքի խնդրի բարելավում:**

1. Թանգարանի զարգացման պրոցեսում կարևոր խնդիրներից մեկը համարելով մասնագետների պակասն ու Հայաստանում համապատասխան կրթարանների բացակայությունը՝ Դրամբյանը մասնագետների սերնդափոխություն ապահովելու նպատակով առաջարկում է ուսանողներ ուղարկել Մոսկվայի և Լենինգրադի բուհերում սովորելու: Աշխատողների որակավորման բարձրացման համար հետագա տարիներին նա աշխատակիցներին գործուղում է Ռուսաստանի տարբեր թանգարաններ: Դրան էին միտված նաև պարբերաբար կազմակերպվող արվեստի պատմության դասընթացները, որոնք անցկացվել են թանգարանում: Նաև հրավիրվում էին մասնագետներ էրմիտաժից և ռուսական այլ թանգարաններից՝ փորձի փոխանակման նպատակով:

2. Ինչ վերաբերում է ցուցահանդեսային գործունեությանը, պետք է ասել, որ այդ տարիներից սկսած՝ մշտապես կազմակերպվել են թե՛ ներթանգարանային (տարեկան նվազագույնը 3 ցուցահանդես), թե՛ արտագնա ցուցահանդեսներ՝ հիմնականում ԽՍՀՄ տարբեր քաղաքներում՝ Մոսկվա, Լենինգրադ և Թիֆլիս... Առաջին նշանակալից ցուցահանդեսներից հարկ է հիշատակել Գրականության թանգարանի հետ համատեղ 1937 թվականին Պուշկինի մահվան 100-ամյակին նվիրված պատկերահանդեսը, որն ունեցել է բավական ակտիվ հաճախումներ, այդ նույն թվականին կազմակերպվել են նաև արևմտաեվրոպական կիրառական արվեստի՝ ճենապակու և Հոկտեմբերյան հեղափոխության 20-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսները: Այդ վերջինին մասնակցել են բազմաթիվ նկարիչներ՝ Խորհրդային Միության տարբեր երկրներից: 1938 թվականին կազմակերպված Եղիշե Թադևոսյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսը հետագայում փոխադրվել է Թիֆլիս և մեծ հաջողություն ունեցել թիֆլիսյան արվեստասերների շրջանում:

Գիտահետազոտական աշխատանքների շրջանակներում այս տարիներին սկիզբ են առել և հետագայում ծավալվել հայկական միջնադարյան արվեստին ու հայ նկարիչներին նվիրված ուսումնասիրությունները, թանգարանային ուղեցույցների ու ցուցահանդեսների կատալոգների լույսընծայումը, որն իրականացվում էր Մոսկվայում: Առաջին հրատարակություններից են հունական խեցեղենի կատալոգը, Ռ. Դրամբյանի՝ հայ արվեստի ուսումնասիրությունները, Եղիշե Մարտիրոսյանի հեղինակած ուղեցույցը և այլն:

1937 թվականին է սկիզբ առել նաև համագործակցությունը միջնադարյան արվեստի մասնագետ Լիդիա Դուռնովոյի հետ, որին կանդրատնօրենը ստորև:

Երրորդ ամենակարևոր և թանգարանի կենսական դիմանումն ու զարգացումն ապահովող գործունեությունն ուղղված էր հավաքածուի հարստացմանը, որը մշտապես գտնվել է Դրամբյանի ուշադրության կենտրոնում: Նոր ցուցանմուշները ստացվում էին գնումների, այլ թանգարաններից փոխանցումների ու փոխանակությունների, ինչպես նաև նվիրատվությունների շնորհիվ: Այս գործընթացը կարգավորվում էր գեղարվեստական խորհրդի միջոցով, որի որոշմամբ թանգարանում բացվել է նաև ֆոտո-լաբորատորիա՝ գիտական աշխատանքներն առավել արդյունավետ կազմակերպելու նպատակով: Երկար տարիներ գեղարվեստական խորհրդի անդամներ են եղել Մարտիրոս Սարյանը, Արա Սարգսյանը, Հակոբ Կոջոյանը, Գաբրիել Գյուրջյանը և այլք:

Մեկ տարվա ընթացքում 1937 թվականի տվյալներով հավաքածուն հարստացել է 649 ցուցանմուշով, որոնցից 329-ը գնումների, իսկ 320-ը նվիրատվությունների շնորհիվ:

Ստացված աշխատանքներն արևմտաեվրոպական, ռուսական, հայկական ժամանակակից արվեստի նմուշներ էին, և ուշագրավ է հաշվետվություններից մեկում Ռ. Դրամբյանի այն դիտողությունը, որ թանգարանում հնագույն հայկական արվեստի նմուշները խիստ սակավաթիվ են: Հավաքչական գործունեությունն առավել արդյունավետ դարձնելու նպատակով 1938 թվականին որոշում է ընդունվում գիտարշավներ կազմակերպել ՀԽՍՀ տարբեր շրջաններ՝ գեղարվեստական արժեք ներկայացնող նյութեր հավաքելու և գրանցելու նպատակով:

Հայ արվեստ

1930-40-ական թվականներին են ձեռք բերվել պատկերասրահի հիմնարար հավաքածուները՝ Մարտիրոս Սարյանի, Հակոբ Հովնաթանյանի, Եղիշե Թադևոսյանի, Էդգար Շահինի, Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանի, Սեդրակ

Առաքելյանի, Հովհաննես Այվազովսկու, Վարդգես Սուրենյանցի և շատ այլ հայ դասականների ստեղծագործությունները:

Ռուսական և եվրոպական արվեստի հավաքածուների ստացման հիմնական աղբյուրը Մոսկվայի ու Լենինգրադի թանգարանային ֆոնդերն էին, որոնց շնորհիվ թանգարանը ձեռք է բերել մի շարք արժեքավոր ստեղծագործություններ՝ համալրելով ռուսական ցուցանմուշները Վ. Սերովի, Ի. Ռեպինի, Ա. Իվանովի, Ի. Գրաբարի և այլոց աշխատանքներով: Մի շարք արժեքավոր ստեղծագործություններ ստացվել են նաև Էրմիտաժից՝ հարստացնելով արևմտաեվրոպական արվեստի հավաքածուն Հ. Ռոբերի, Գ. Կուրբեի, Ժ.-Օ. Ֆրագոնարի և այլոց աշխատանքներով:

4. Թանգարանային առարկաների պահպանության պայմանների և տարածքի խնդիր

Հավաքածուի այդպիսի ինտենսիվ համալրումն առաջ քաշեց նոր խնդիրներ՝ կապված պահպանության և ցուցադրության ոչ բավարար տարածքի հետ:

Թանգարանի համար սկզբից ևեթ հրատապ էր տարածքի խնդիրը. հնարավորություն չի եղել ի սկզբանե ունենալու վերականգնման արվեստանոց, գիտաշխատողների առանձին սենյակներ: Իսկ հավաքածուի համալրման արդյունքում շենքի և տարածքների հետագա ընդլայնման անհրաժեշտություն առաջացավ: Իր հաշվետվություններում ու արձանագրություններում Դրամբյանը մշտապես գրում է այս խնդրի մասին՝ շեշտելով, որ ժամանակավոր ցուցահանդեսներ կազմակերպելու համար ստիպված են լինում հավաքել մշտական ցուցադրության մի մասը: Հիշատակություններ են պահպանվել նաև այն մասին, որ հանդիսավոր արարողությամբ նոր շենքի հիմք էր դրվել Թափաբաշիում (Կոնդ), սակայն աշխատանքներն այդ ուղղությամբ չեն շարունակվել: Ֆոնդապահոցներում բավարար տեղ չունենալու պատճառով Դրամբյանն առաջարկում է որպես պահոցներ հանձնել պատկերասրահին Ադրբեջանի թատրոնի շենքը, որն այդ ժամանակ արդեն դատարկ էր:

Խնդիրը որոշակի լուծում է ստանում 1940 թվականին. տրամադրվում է լրացուցիչ տարածք, որի շնորհիվ կրկնապատկվում է թանգարանի տարածքը: Սակայն ինչպես տեսնում եք, մեր հավաքածուն շարունակաբար հարստացել է, և տարածքի խնդիրն այսօր էլ թանգարանի արդիական խնդիրներից է:

Ռուբեն Դրամբյանը զբաղվել է նաև գրադարանային նյութերի համալրմամբ, ստեղծել է հուշաձեռագրային բաժին՝ դրանք պարբերաբար հարըս-

տացնելով դրսում լույս տեսնող գրականությամբ ու հայ նկարիչների մասին տեղեկություններով ու նյութերով:

Էքսկուրսիաների և այցելուների մասին մոտավոր պատկերացումներ ստանալու համար ներկայացնեմ, որ օրինակ՝ 1937 թվականին թանգարանն ունեցել է 25 575 այցելու, մեկ էքսկուրսավարն անցկացրել է 303 էքսկուրսիա, իսկ 1950 թվականին՝ արդեն 30 174 այցելու:



Նկ. 3. Ռուբեն Դրամբյանը Պատկերասրահի աշխատակիցների հետ, 1951 թ.

Ռ. Դրամբյանը մեծ ջանքերի շնորհիվ կարողացել է ապահովել թանգարանի անխափան աշխատանքը նաև Հայրենական պատերազմի տարիներին: Անշուշտ, պատերազմական դրությունն իր բացասական հետևանքներն է ունեցել թանգարանի վրա. կրճատվել են այցելուների քանակը, աշխատանքային հաստիքներն ու նոր ձեռքբերումների համար հատկացվող միջոցները, սակայն նա կարողացել է տարբեր ճանապարհներով ապահովել հավաքածուի

համալրումը, հատկապես նշանակալի էր Փ. Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունների՝ նկարչի կտակի համաձայն թանգարանում հանգրվանելը:

Պատերազմական տարիներին կարևոր իրադարձություններից է Թեոդոսիայի Հ. Այվազովսկու անվան թանգարանի հավաքածուի ցուցադրությունը Հայաստանում, որն այստեղ էր տեղափոխվել պատերազմական իրավիճակում վտանգված լինելու պատճառով:

Ուշագրավ է նաև լուսավորչական գործունեությունը, որը նախաձեռնել էր Ռ. Դրամբյանը. այս շրջանակներում արվեստին նվիրված զեկուցումներով պատկերասրահի աշխատողները հանդես էին գալիս տարբեր վայրերում ու հաստատություններում՝ նկարչի տանը, գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում, կենտրոնական գրադարանում:

Կցանկանայի հատուկ անդրադառնալ նաև միջնադարյան արվեստի մեծ գիտակ **Լիդիա Ալեքսանդրովնա Դուռնովոյի համագործակցությանը պատկերասրահի հետ:** 1936 թվականին գալով Հայաստան՝ նա մի խումբ հայ և ռուս նկարիչների հետ ձեռնամուխ եղավ միջնադարյան ձեռագրերի և մոնումենտալ գեղանկարչության նմուշների ընդօրինակմանն ու ուսումնասիրմանը:



Նկ. 4

Մ. Սարյան, Լիդիա Դուռնովոյի դիմանկարը, 1958, կտավ, յուղաներկ, ՀԱՊ հավաքածու

Նրա լայնածավալ աշխատանքի շնորհիվ փրկվել և մեզ են հասել բազմաթիվ որմնանկարների ընդօրինակություններ ու էսքիզներ, որոնք, ցավոք, այժմ խիստ վնասված են: Աշխատանքային 15 տարիների ընթացքում Լիդիա Դուռնովն ուսումնասիրել է հայկական միջնադարյան հուշարձանները և հրատարակել դրանց նվիրված մենագրություններ ու հոդվածներ: Դուռնովոյի և իր խմբի շնորհիվ այսօր մենք ունենք շուրջ 80 որմնանկարի և 400 միջնադարյան ձեռագրի ընդօրինակություն:

Հետևելով Ռուբեն Դրամբյանի գործունեությանը թանգարանի ստեղծման օրվանից՝ կարելի է փաստել, որ նա, վերցնելով ռուսական թանգարանների մոդելը, կարճ ժամանակամիջոցում կարողացավ պատկերասրահը դարձնել ԽՍՀՄ երկրների հեղինակավոր թանգարաններից մեկը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ռուբեն Դրամբյանի կյանքն ու գործունեությունը հայրենիքին ու մասնագիտությանն անմնացորդ նվիրումի վառ օրինակ է: Նրա ներդրումը մեծ է թանգարանի ստեղծման և կայացման գործում: Նրա ղեկավարման տարիներին ձեռք են բերվել թանգարանի հիմնարար հավաքածուները, և ձևավորվել է ադմինիստրատիվ կառուցվածքը:

1921 թվականին պետական թանգարանի հիմնադրումից հետո Մարտիրոս Սարյանի հրավերով երեք տարի անց Ռ. Դրամբյանը հաստատվում է հայրենիքում, նշանակվում պետական թանգարանի գեղարվեստական բաժնի վարիչ: Թանգարանում աշխատելու առաջին իսկ տարիներից ուրվագծվում են այն հիմնական ոլորտները, որոնց միտված էր Դրամբյանի գործունեությունը պատկերասրահում:

1. **գիտական կադրերի պատրաստում և մասնագիտացում,**
2. **ցուցահանդեսների կազմակերպում և գիտահետազոտական աշխատանք,**
3. **հավաքածուի համալրում նոր ցուցանմուշներով,**
4. **թանգարանային առարկաների պահպանության պայմանների և տարածքի խնդրի բարելավում:**

Հետևելով Ռուբեն Դրամբյանի գործունեությանը թանգարանի ստեղծման օրվանից՝ կարելի է փաստել, որ նա, հիմքում ունենալով ռուսական թանգարանների մոդելը, կարճ ժամանակամիջոցում կարողացավ պատկերասրահը դարձնել ԽՍՀՄ երկրների հեղինակավոր թանգարաններից մեկը:

Բանալի բառեր – Ռուբեն Դրամբյան, Լիդիա Դուռնով, Հայաստանի Ազգային պատկերասրահ:

АЙКУИ СААКЯН
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУБЕНА ДРАМПЯНА В ГОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЕЯ
(по материалам Национального Архива Армении и РМО НГА)

Жизнь и деятельность Рубена Дрампяна – яркий пример беззаветного служения родине и своему призванию. Он внес огромный вклад в создание и становление музея. В годы его руководства были приобретены фундаментальные коллекции и была сформирована административная структура музея.

Спустя три года после основания Государственного музея (1921 г.), по приглашению директора Мартirosa Сарьяна Рубен Дрампян обосновался в Армении и был назначен заведующим художественного отдела музея.

В 1935 году отдел изобразительного искусства формируется как отдельный музей. Отчеты, хранящиеся в Государственном архиве Армении, представляют те работы и задачи, к развитию и решению которых были направлены деятельность и усилия Рубена Дрампяна:

- подготовка и специализация научных кадров,
- организация выставок и научно-исследовательская работа,
- пополнение коллекции новыми экспонатами,
- улучшение условий и пространства хранения.

Следуя деятельности Р. Дрампяна с самого начала формирования музея, можно констатировать, что он, на основе модели русских музеев, за короткий срок смог Картинную галерею Армении превратить в один из самых значимых музеев СССР.

Ключевые слова – Рубен Дрампян, Лидия Дурново, Национальная Галерея Армении.

HAJKUHI SAHAKYAN

RUBEN DRAMBYAN'S ACTIVITIES DURING THE YEARS OF THE MUSEUM
FORMATION

(according to the data of the National Archives of Armenia and those of the NGA
Department of Manuscripts and Documentation)

Ruben Drambyan, art historian, museologist and intellectual had an inestimable contribution to the development of the national culture. He was the founder of the National Gallery of Armenia and Armenian museology and had headed proficiently the department of museography for many years.

Ruben Drambyan dedicated his life to his country and profession.

His contribution to the establishment of the Gallery is enormous. Among multiple activities it is worth mentioning the foundation of the main collection of the Gallery and setting up the administrative structure of the museum. Martiros Saryan, Director of the State Museum, invited R. Drambyan to Armenia after the State Gallery was established. He settled in Armenia three years later and was appointed the Head of Department of Fine Arts.

In 1935 Department of Fine Arts was divided and became the Gallery of Fine Arts under the Directorate of Arts Affairs.

So from then on, Drambyan had been effectively solving the problems of museum. From the very beginning of his career he set the following goals:

1. To train and specialize scientific staff,
2. To organize exhibitions and support scientific research,
3. To replenish collections with new exhibitions,
4. To improve rooms and repository conditions.

Taking into consideration Drambyan's dedication to the Gallery from the first days of its establishment, we can state, that adopting Russian gallery model, he managed to turn our gallery into one of the most significant galleries of the USSR in a very short period of time.

Key words – Ruben Drambyan, Lydia Durnovo, National Gallery of Armenia.

ՎԵՀԱՆՈՒՇ ՓՈԽՆԱՐՁՅԱՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀԻ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒԻ ՀԱՇՎԱՌՄԱՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

«Թանգարան» հաստատության հիմքում ընկած է հավաքածուն, իսկ եթե կա հավաքածու, այն պետք է հավուր պատշաճի հաշվառվի և պահպանվի:

Թանգարանի հավաքածուների հաշվառումը թանգարանային գործունեության կարևորագույն ուղղությունն է, որն ընտրված առարկաների նկատմամբ որոշակի իրավաբանական կարգավիճակ է օրինականացնում, այն է՝

1. հաստատում է առարկայի պատկանելությունն ազգային, համաշխարհային ժառանգությանը, սեփականության որոշակի ձևի և որոշակի հաստատության,

2. իրավաբանորեն ապահովում է թանգարանի հավաքածուի պաշտպանվածությունը,

3. ամրագրում է թանգարանի իրավունքը թանգարանային առարկայի և հավաքածուների ուսումնասիրության արդյունքում ձեռք բերված տվյալների նկատմամբ:

Հաշվառումն առաջին հերթին որոշում է յուրաքանչյուր առարկայի պատկանելությունը թանգարանի այս կամ այն հավաքածուին: Որպես կանոն թանգարաններում **թանգարանային ֆոնդը** ունենում է հետևյալ բաժանումը.



Թանգարանի ֆոնդ

1. Թանգարանային առարկաների ֆոնդ:
2. Գիտաօժանդակ ֆոնդ. դրանք այն առարկաներն են, որոնք չունեն թանգարանային առարկային բնորոշ հատկություններ, սակայն ընդգրկվում են թանգարանային ֆոնդի մեջ, քանի որ անհրաժեշտ են թանգարանային առարկաներն ուսումնասիրելու, ցուցադրելու հա-

մար (թանգարանային առարկաների վերարտադրությունները-պատճենները, վերատպությունները, ծեփապատճենները, կաղապարվածքները, հոլոգրամները, գիտական վերակառուցումները, մակետները, սխեմաները, պլանները, քարտեզները, աղյուսակները, ժամանակացույցները և այլն):

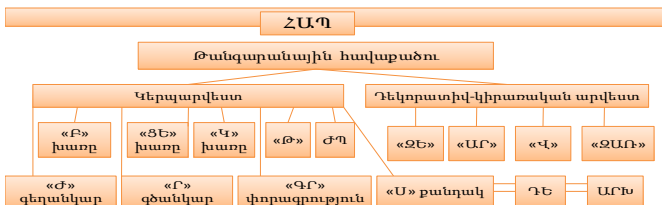
Թանգարանային առարկաների ֆոնդն իր հերթին բաժանվում է.

1. Հիմնական ֆոնդի:
2. Փոխանակման ֆոնդի: Այս ֆոնդի մաս են կազմում թանգարանի ուղղվածությանը չհամապատասխանող առարկաները, այն տիպային առարկաները, որոնցից թանգարանն ունի մեծ քանակով (6 օրինակից ավելի):

Գիտաօժանդակ ֆոնդի կազմում նույնպես երբեմն առանձնացվում են փոխանակման ֆոնդի առարկաներ:

Առարկաների պատկանելությունը թանգարանային ֆոնդին կամ գիտաօժանդակ ֆոնդին, ինչպես նաև առարկաների բաշխումը հիմնական և փոխանակման ֆոնդերի միջև որոշում է թանգարանի ֆոնդային-գնահատող հանձնաժողովը, կազմվում է արձանագրություն, հաստատվում տնօրենի կողմից, որն էլ հիմք է հանդիսանում տվյալ առարկաների մուտքագրման համար: Կախված այն բանից, թե հավաքածուի որ բաժնում պետք է գրանցվի տվյալ առարկան, իրավաբանական տարբեր փաստաթղթեր են ձևակերպվում: Փոխանակման ֆոնդի առարկաները գրանցվում են մայր մատյանում, իսկ գիտաօժանդակ ֆոնդի առարկաները՝ ոչ:

Սակայն ելնելով թանգարանի ուղղվածությունից ու հավաքածուի առանձնահատկություններից՝ միշտ չէ, որ թանգարանն ունենում է նշված ֆոնդային կառուցվածքը: Օրինակ՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հավաքածուն ունի հետևյալ կառուցվածքը.



Մենք այսօր անդրադառնալու ենք **Հայաստանի ազգային պատկերասրահի** ֆոնդերի հաշվառման առանձնահատկություններին:

Բացի թանգարանային առարկաների ու գիտաօժանդակ նյութերի նկատմամբ որոշակի սեփականության ձևի և որոշակի թանգարանի, ինչպես նաև թանգարանի ֆոնդերի որոշակի ենթակառուցյի պատկանելն ամրագրելուց և դրանց նկատմամբ իրավունքի երաշխավորումից, ֆոնդերի հաշվառումը լուծում է նաև թանգարանային առարկաների և գիտաօժանդակ նյութերի հետագա տնօրինման և օգտագործման հիմնախնդիրները:

Հաշվառման խնդիրներից են համապատասխան փաստաթղթավորմամբ թանգարանային առարկայի շարժը գրանցելը ինչպես թանգարանի ներսում, այնպես էլ թանգարանից դուրս, դրանց առկայության և վիճակի փոփոխության վերահսկումը, քանակական կազմի փոփոխության ամրագրումը և այլն: Այս փաստաթղթերի կազմման համար հիմք են հանդիսանում թանգարանի տնօրենի(ներքին շարժ) կամ վերադաս լիազոր մարմնի կողմից տրված (թանգարանի տարածքից դուրս բերելու բոլոր դեպքերում) գրավոր հրամանները:

Ակտ N 04

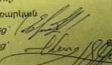
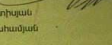
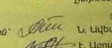
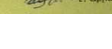
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱԿԻ ԳՐԱՐԻՑ
ԺԱՄԱՆԱԿԱՎՈՐԱԳԵՆ ՀԱՇՎԱՆՈՒՄԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ԱՆՈՒՎԱԾՈՐ

Ակտը հաստատում եմ.
Տնօրեն Ա. Շատուրյան

Երևան, 22 հունիս, 2016 թ.

Սույն ակտը կազմված է առ այն, որ Հայաստանի ազգային պատկերասրահը, համաձայն ՀՀ Մշակույթի նախարարի 2016 թ. հունիսի 22-ի N 323-Ա հրամանի, հանձնի ֆունդապահ Հ. Երեմյանի, ներկայությամբ հաշվառման ենթարձվի վարել Ն. Ավետիսյանին, փորձագետ Հ. Արսիսյանին, հանձնեց, իսկ Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածինը, հանձնիս Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի թանգարանների տնօրեն Տեր Ասողիկ քահանա Կարապետյանին, Հռոմի Արքեպիսկոպոս Բախանյանյանի այցի կապակցությամբ 2016 թ. հունիսի 22-ից հունիսի 30-ը ներառյալ ժամանակավոր պահպանության ընդունեց ներդրելիս թանգարանային առարկան.

Հ/Հ	Հեղինակ և թանգարանային առարկա	Հաշվառանի	Տեսնելիս և լսելի լավ	Ապահովվա գրված արժեք /ՀՀ դրամ/	Ժամոթա գրություն
	ՔԱՇԻՆԱՂՈՍՏ ԳԵՎՈՐԳ ԶԱՔՍԻ (1857-1925)				
1.	Արարատը լուսաբացին, 1914	ժ-3941/9075	կտ., լուր., 67*120	25.000.000	Վերցված 2016 թ.

Թանգարանային առարկայի վիճակի նկարագրությունը՝ ըստ ՀՀ Մշակույթի նախարարության «Մշակութային արժեքների փորձագետական կենտրոն» ՊՈԱԿ-ի եզրակացության:
Սույն ակտով հանձնված է ընդամենը 1 գեղանկար:
Ակտը կազմված է 3 օրինակից՝ 1-ական օրինակ աուդիտորը կողմից համար:
Ակտին կցվում են ՀՀ Մշակույթի նախարարի հրամանը, պայմանագիրը, ՀՀ Մշակույթի նախարարության «Մշակութային արժեքների փորձագետական կենտրոն» ՊՈԱԿ-ի եզրակացությունը՝ լուսանկարներով:
Ակտում նշված թանգարանային առարկան հանձնեց՝  Հ. Երեմյան
ընդունեց՝  Տեր Ասողիկ քահանա Կարապետյան
Ներկա էին՝  Ն. Ավետիսյան
 Հ. Արսիսյան

ԱԿՏ N 022

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱԽԻ ԿՈՐՄԻՏԵ
ԺԱՄԱՆԱԿԱՆԱՐԱՅԵՆ ՀԱՆՐԱՎԱԾ ԹԱՂԱՐԱՐԱՆՈՒՄԻ ԱՌԱՂԱՆԵՐԻ
ՀԱՅԿԵՐԱՆՈՒՄ

Ակտը հաստատում է / Տնօրեն՝ Ա. Մանուկյան /

Երևան, 25 օգոստոս, 2016 թ.

Սույն ակտը կազմված է առ այն, որ Հայաստանի ազգային պատկերասրահը, համաձայն ՀԱԿ-ի տնօրենի 2016 թ. օգոստոսի 25-ի չ. 262 հրամանի, հանձնիս ֆոնդայաների Ի. Կր ամսականի և Լ. Միքայելյանի, ներկայությամբ հաշվառման ենթարկման վարկի Լ. Ավետիսյանի, հաշվառման ենթարկման ավագ զետաշխատող Ք. Սարգսյանի, հանձնեց, իսկ վերականգնման բաժնի, հանձնիս բաժնի վարկի Ի. Պողոսյանի, վերականգնման նպատակով բերանեց ներքոիշխող թանգարանային առարկաները.

ՀՀ	Հեղինակ և թանգարանային առարկա	Հաշվառման	Տեղեկության թիվ /ամ/	Արժեք միավոր /ՀՀ դրամ/	Մասնագետ գրություն
ԱՆՀԱՅՏ ՀԵՐԱՐԱԿ (Արժեքային Եվրոպա)					
1.	Կնոջ դիմանկար Դր.՝ Եկարի վերին աջ անկյունից ներքին ճախ անկյունը կտրված է 3 անկյունների փշրված են, ունի բազմաթիվ մասեր կտրված:	ՉԴ-0683	Հնետապակի, նկարա- գրություն, 18,9*12,7		

Սույն ակտով հանձնված է բերանեցողը

Ակտը կազմված է օրինակից /..... օրինակ ստորագրող կողմերի համար:

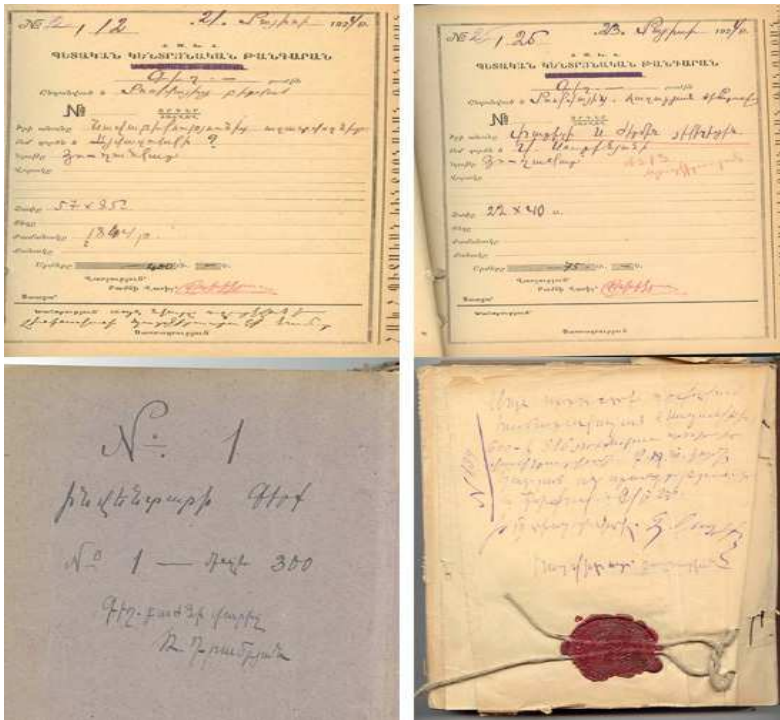
Ակտում նշված թանգարանային առարկաները

հանձնեց՝
ընդունեց՝

Ներկա էին՝

Որոշակի հավաքածուների մեջ միավորված թանգարանային առարկաները հանձնվում են կոնկրետ ֆոնդապահ-աշխատակցի, որն էլ նյութական պատասխանատվություն է կրում դրանց անվտանգ և անվնաս պահպանության համար: Պահպանվածության վիճակի փոփոխությանը հետևում են ֆոնդապահը և թանգարանի վերականգնող մասնագետը պարբերական համայնքերի միջոցով, որի ընթացքում կազմվում են արտահերթ, առաջնահերթ և ծրագրային վերականգնման կամ ամրակայման կարիք ունեցող առարկաների ցուցակներ, որոնք հիմք են դառնում աշխատանքը ծրագրելու համար:

Ինչպես արդեն նշվեց, մեր թանգարանի ստեղծման համար հիմք է հանդիսացել Հայաստանի կենտրոնական պետական թանգարանի գեղարվեստական բաժինը:



Պետք է արժանին մատուցել թանգարանի հիմնադիրներին՝ նշելով, որ դեռևս հավաքչական աշխատանքների ընթացքում, որ տևել է մի քանի տարի, նախկինում «թանգարան»՝ որպես պետական կառույց չունեցած ՀՍՍՌ-ում թանգարանային առարկաների հաշվառումն իրականացվել է հավուր պատշաճի, այն ժամանակների կարգին համապատասխան:

Այդ գործընթացն ուղեկցվել է նաև առանձին ֆոնդերի կազմավորմամբ ու գիտական համակարգմամբ: Իհարկե, ժամանակին Պետական թանգարանը մինչև 1924 թ. ավելի շատ պահեստ էր հիշեցնում, քան թանգարան և քննադատական խոսքերի է արժանացել Լուինաչարսկու կողմից¹, ով 1924 թ. այցելել էր Հայաստան, քանի որ այդ ժամանակ դեռևս լուծված չէր հայեցա-

¹ Տե՛ս **Драмбян Р.Г.** Государственная картинная галерея Армении, Москва, «Искусство», 1982, стр. 7.

կարգի և ցուցադրական տարածքների հարցը:

Ես այս զեկույցի ընթացքում չեմ անդրադառնա հավաքածուի կազմավորմանը, մի գործընթաց, որն ինքնին առանձին զեկուցման շատ հետաքրքիր նյութ կարող է դառնալ:

1935 թ. սկսած՝ մենք արդեն ունենք ֆոնդերի տեսակավորված բաժանում և համապատասխան հաշվառում: Հաշվառման գործընթացը ճիշտ հիմքերի վրա դնելու գործում մեծ և անգնահատելի է թանգարանի ղեկն ստանձնած նվիրյալների դերը, որոնք անխոնջ աշխատում էին՝ համագործակցելով հանրապետության ղեկավարության հետ: Այդ տարիներին հաճախ էր հարկ լինում համոզել ու հիմնավորել վերադասի մոտ այս կամ այն քայլի անհրաժեշտությունը: Այստեղ էր, որ իր մեծ լուծման ներդրեց Ռուբեն Դրամբյանը, ով թանգարանային աշխատանքի փորձ ուներ: Դժվար է պատկերացնել թանգարանային առարկաների գիտական համակարգումն առանց այդ փորձի: Ռուբեն Դրամբյանն իր առանձնակի դերն ունեցավ Կերպարվեստի թանգարանի հավաքածուի համակարգման մեջ, գեղարվեստական թանգարաններին բնորոշ առանձնահատկություններով, որն էլ գործում է ցայսօր:

Այս տարիների ընթացքում Հայաստանի ազգային պատկերասրահում թանգարանային առարկաների հաշվառումն իրականացվել է ըստ տարբեր տարիների ՍՍՀՄ կուլտուրայի նախարարության կողմից հաստատված կարգերի և հրահանգների, նորմատիվ ակտերի, որոնք ըստ էության մինչ օրս չեն հակասում ՀՀ մշակույթի նախարարի՝ 2010 թ. ապրիլի 1-ի N 140-Ա հրամանով հաստատված «Նախարարության ենթակայության թանգարաններում թանգարանային առարկաների ու հավաքածուների հաշվառման և պահպանության կարգին»:

Պատկերասրահը շարունակում է թանգարանային առարկաների հաշվառման ընթացակարգը՝ ներդնելով բոլոր անհրաժեշտ փոփոխությունները՝ այն ՀՀ մշակույթի նախարարի՝ 2010 թ. «Կարգին» համապատասխանեցնելու համար:

Պատկերասրահի հավաքածուի հաշվառումն ունի մի քանի առանձնահատկություն, որ գալիս են դեռևս Կերպարվեստի թանգարանի ստեղծման ժամանակից: Միանգամայն հստակ է, որ թանգարանի առանձնացման առիթով կայացվել է որոշում, թե ինչպես պետք է բաշխվի հավաքածուն, ինչպես պետք է կատարվեն գրանցումները նոր մատյաններում:

Սակայն, ցավոք, թանգարանում չեն պահպանվել այն փաստաթղթերը, որոնց հիման վրա իրականացվել են բաշխումն ու նոր գրանցումները: Կարելի

է միայն ենթադրել, որ որոշում կայացնելիս առաջին տեղում է եղել թանգարանային առարկային վնաս չհասցնելու, արտաքին տեսքը չխաթարելու ցանկությունը:

Այսպես.

1. Մենք տեսնում ենք, որ առարկաները գրանցվել են առանձնացված բաժնի մատյաններում (գեղանկարի, գծանկարի, փորագրության, քանդակի և դեկորատիվ-կիրառական արվեստի)՝ պահպանելով առարկայի վրա արդեն գոյություն ունեցող հաշվառանիշը, որոնցով էլ նույնականացվում են տվյալ առարկաները: Այս գործերն ունեն հերթական համարներ, որոնք, սակայն, չեն գործում որպես հաշվառանիշ:
2. Մի որոշ ընթացք, կարելի է ենթադրել, դրությունը շտկելու նպատակով մայր մատյանի հղումներում տրվել է գեղանկարի բաժնի մատյանի հերթական համարը, որն էլ ավելի է բարդացնում իրավիճակը, քանի որ այդ համարներն առարկաների վրա արտացոլված չեն և չեն օգնում առարկան նույնականացնելու կամ գտնելու հարցում:
3. Գծանկարի պարագայում առաջին մատյանում գրանցված առարկաների վրա առկա են բոլոր երեք թվերը: Այս դեպքում էլ պահպանված չէ թվերի համարիչ հայտարարի միևնույն սկզբունքը:
4. Իհարկե, հաշվառման փաստաթղթերի ստուգումներ անցկացվել են, սակայն հավաստման ակտեր չեն կազմվել, չեն արվել համապատասխան հղումներ: Պարզապես գրքերի կազմի ներսի կողմում մատիտով ինչ-որ գրառումներ են արվել, ու անչափ դժվար է հասկանալ, թե դրանք ինչ են նշանակում: Բայց չէ որ այս փաստաթղթերը փոխանցվում են սերնդեսերունդ, և շատ կարևոր է, որ հասկանալի լինեն բոլոր գրանցումներն ու հղումները հիմք փաստաթղթին:
5. Անչափ կարևոր է պահպանել հավաքածուին վերաբերող փաստաթղթերը՝ անհրաժեշտ տեղերում համապատասխան հղումներ կարելով, քանի որ տեսականորեն առարկաները թանգարան մուտք են գործում *հավերժ* պահպանվելու նպատակով, և այդ փաստաթղթերով աշխատելու են մարդիկ, ովքեր ներկա չեն եղել տվյալ գործընթացին:

6. Ինչ-ինչ հանձնարարականների հիման վրա որոշակի առարկաներ հանվել են գույքամատյաններից՝ որպես թանգարանի ուղղվածությամբ (պրոֆիլին) չհամապատասխանող նյութեր՝ օտարելու նպատակով, սակայն հետո հրահանգ է եղել դրանք թողնել հավաքածուի կազմում: Որպես հետևանք առաջացել են այնպիսի հավաքածուներ, ինչպիսիք են՝ «Բ», « Յ», «Թ» և այլ ֆոնդեր, որոնց մի մասն արտացոլված է թանգարանի մայր մատյանում, իսկ մյուս մասն անհասկանալի պատճառներով՝ ոչ:
7. Քանդակի դեպքում, երբ 1949 թ. Փարիզից ստացվեց Հակոբ Գյուրջյանի ստեղծագործությունների հավաքածուն՝ ավելի քան 500 միավոր, ստեղծվեցին «Դ» և «Արխ» ֆոնդերը, որտեղ գրանցվեցին կրկնվող քանդակները և այսպես կոչված «խոհանոցային» աշխատանքները: Սրանք բոլորն արտացոլված են մայր մատյանում:
8. 1949 և 1963 թթ. Հայաստան ուղարկված երկու հայտնի ստեղծագործողների մեծաքանակ հավաքածուներից արխիվին են հանձնվել շուրջ 500 միավոր Հ. Գյուրջյանի և 260 միավոր Ժ. Օրագյանի ստեղծագործություններ, որոնք նույնպես պետք է փոխադրել և հաշվառել հիմնական հավաքածուում:

Պատկերասրահն ունի պատճենների «Կ»-ֆոնդ, որի կազմում եղած առարկաների մի ստվար հատված վաղուց ձեռք են բերել թանգարանային առարկայի հատկանիշներ ու պետք է հիմնական հավաքածուի մաս կազմեն: Օրինակ՝ մեր եկեղեցական որմնանկարների բացառիկ պատճենները, որոնք արված են բնօրինակի չափերին ու տեխնիկային համապատասխան, Լիդիա Ալեքսանդրովնա Դուռնովոյի անմիջական մասնակցությամբ ու ղեկավարությամբ:

Թանգարանի հավաքածուի հաշվառման փաստաթղթերը յուրաքանչյուր տարվա վերջում կարվում են և պահվում թանգարանի հաշվառման բաժնում: **Դրանք երբեք չեն արխիվացվում և չպետք է արխիվ հանձնվեն, ինչպես որոշ թանգարաններ են վարվել, քանի որ միայն այդ փաստաթղթերն են լույս սփռում տվյալ թանգարանային առարկայի «կենսագրության» վրա:** Ամեն մի հավաքածուի ամբողջական առկայության ստուգումից հետո (դա կարող է տևել մինչև 3 տարի՝ կախված հավաքածուի քանակից) կազմվում են հավաստման ակտեր և կցվում գրքերին:

Այստեղ մեկ անգամ ևս պետք է նշեմ, որ չափազանց կարևոր է պահպանել հատուկ հաշվառման փաստաթղթերի հետադարձ կապը՝ հղումներ

անելով համապատասխան փաստաթղթերին:

Ազգային պատկերասրահը խնդիր ունի մայր մատյանում արտացոլելու վերը նշված բաժինների «Ժ», «Բ», «Գր», «Ա» առաջին, «Բ», «Թ», «Ց» մատյաններում գրանցված առարկաները՝ գործընթացի համար ընտրելով ամենաօպտիմալ տարբերակը, որը հնարավորինս քիչ ազդեցություն կթողնի անմիջապես առարկայի վրա, սակայն հնարավորություն կտա մայր մատյանով հստակ պատկերացում կազմելու հավաքածուի քանակի վերաբերյալ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Դժվար է գերազնահատել Ռուբեն Դրամբյանի ներդրումն Ազգային պատկերասրահի հավաքածուի կազմավորման և համակարգման գործում:

Հեղինակը, հենվելով Պատկերասրահի հատուկ հաշվառման ուսումնասիրության իր փորձի վրա, վեր է հանում մի քանի հիմնախնդիրներ թանգարանի հաշվառման համակարգում, որոնք լուծման կարիք ունեն:

Թանախի բաներ – թանգարանի ֆոնդ, թանգարանային առարկա, հաշվառում, համակարգում:

ВЕАНУШ ПУНАРДЖЯН

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ УЧЕТА КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕИ АРМЕНИИ

Трудно переоценить вклад Рубена Григорьевича Драмбяна в деле становления и систематизации коллекции Национальной галереи Армении.

Автор, опираясь на свой опыт изучения музейных документов строгого учета, выявляет некоторые проблемы в системе учета НГА, которые требуют разрешения.

Ключевые слова – музейный фонд, музейный предмет, учет, систематизация.

VEHANUSH PUNARJYAN

SOME PECULIARITIES OF THE REGISTRATION OF THE COLLECTION OF THE NATIONAL GALLERY OF ARMENIA

It is hard to overevaluate the investment of Ruben Drambyan into the process of registration and systematization of the museum funds of National Gallery of Armenia.

Having as basis her experience of studying the restricted documents of registration of the museum objects of NGA the author reveals some problems in the existing system of registration of the Gallery, which need to be solved.

Key words – museum funds, museum objects, registration, systematization.

**ԹԱՆԳԱՐԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ. ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ ՄԱՍԻՆ, ԹԵ՛...**

Հայտնի հոլանդացի թանգարանագետ Պետեր վան Մենշը թանգարանագիտության պատմությունը նկարագրել է որպես պրոֆիլային գիտակարգերից *ազալման* կամ *տարանջալման* գործընթաց: Վերջինս հեղինակը հետևյալ կերպ է շարակարգել. «հատուկ թանգարանագիտությունից» (պրոֆիլային գիտակարգերի շրջանակներում դրսևորվող թանգարանագիտություն) անցում «կիրառական թանգարանագիտության» (թանգարանագիտությունը՝ որպես զուտ տեխնիկական գիտակարգ), ապա՝ «տեսական թանգարանագիտության» (թանգարանագիտությունն ինքնուրույն ակադեմիական գիտակարգի կարգավիճակում): Նույն գործընթացի առավել ընդունված մեկնաբանություն է մեկ այլ հայտնի թանգարանագետի՝ Զայքնեկ Ստրանսկու տարաբաժանումը երեք հիմնական փուլերով՝ *նախագիտական, փորձառական-նկարագրման* և *տեսական-սինթետիկ*:

Թանգարանագիտական գիտելիքների սաղմերը, իհարկե, առաջացան հենց *նախագիտական փուլում*, որոնք առաջնահերթորեն կապված էին այն տեխնիկական գործընթացների հետ, որոնց հիման վրա ստեղծվում էին տարբեր հավաքածուներ (կաբինետներ, ստուդիոլոններ, տեսադրոններ, կամերաներ, մուսեաումներ և այլն): Այսօր նման գիտելիքներն առավելապես բնորոշվում են որպես «մուզեոգրաֆիա» կամ հայերեն բառացի թարգմանությամբ «թանգարանագրություն» հասկացությամբ:

Թանգարանագիտության ձևավորման այս փուլին նվիրված հետազոտությունները հիմնականում XVI դարից մեզ հասած գերմանալեզու աղբյուրներ են, որոնք ի սկզբանե զուտ թանգարանագիտության՝ որպես առանձին գիտության ձևավորման նպատակներ չէին հետապնդում: Պ. Ֆինդլենն իր վերաձննդյան թանգարանների վերլուծությանը նվիրված հոդվածում բազմակի փոխկապակցվածություն է տեսնում ժամանակին գրված հանրագիտարանային աշխատությունների և դրանց նկարագրական հիմքը հանդիսացող «մուսեաումների», «տեսադրոնների» և «ստուդիոլոնների» միջև²: Պարզ նկարա-

¹ Меш П. В. Дискурс музеологии // Вопросы музеологии, 2014, № 1 (9), стр. 22, 29.

² Findlen, P. (2012) The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy // Museum Studies. An Anthology of Contexts, ed. by Bettina Messias Carbonell. Sec. ed., Wiley-Blackwell, pp. 23–31.

գրություններին հավելվում էին նաև հավաքածուների կազմման սկզբունքներ հուշող աշխատանքներ: Այսօր ընդունված է նմանատիպ առաջին հանրագիտարանային աշխատություններից համարել Սամուել Քուիսքերգի (նաև Քիչելբերգ) 1565 թ. հեղինակած «Անասիման թատրոնի նկարագրությունները կամ վերնագրերը», որը հրատարակվել էր Մյունխենում: Այս ֆլամանդացի հեղինակն իր կարճ աշխատանքի հիմնական մասում տեղեկություններ է տալիս, թե ինչպես կազմել «աշխարհի առարկաներին» վերաբերող հավաքածուներ և դրանք ներկայացնել այսպես կոչված «5 դասերով»: Այս սկզբունքն առկա է նաև Յո.Դ. Մայորի («Արվեստի և բնության կամերաների անաչառքնություն», 1674 թ.), Մ.Բ. Վալենտինի («Թանգարանների թանգարան», 1704–1714 թթ.) աշխատանքներում: Իսկ «թանգարանագրություն» (*“museo-graphia”*) բառն առաջին անգամ հանդիպում ենք համբուրգցի առևտրական Կ.Ֆ. Նեյկելի կամ Նեյկելիուսի՝ 1727 թ. կազմված աշխատանքի վերնագրում: Թեև աշխատանքում մի քանի անգամ հիշվում է «մուզեոգրաֆիա» եզրը, սակայն այն չի մեկնաբանվում: Աշխատանքի բովանդակությունը հուշում է, որ այն նախկինների նմանությամբ միաժամանակ նկարագրական և հրահանգչական բնույթի է: Հայտնի շվեդ բուսաբան Կարլ Լիննեյի «Բիբլիոտեկա բոտանիկայում» (1736 թ.) նշված եզրի որոշ մեկնաբանություն կա. «քուլթյոր» անվան ներքո հեղինակը տալիս էր «քուրիոս» դասը, որը ներառում է «մուզեոգրաֆ» կարգը: Վերջինս նա է, ով հավաքում, պահպանում և նկարագրում է այն ամենը, ինչ բնության ստեղծածն է³:

XIX դարի երկրորդ կեսից և XX դարի առաջին կեսին թանգարանների հետագա մասնագիտացման, տարածման, դրանց հանդեպ հատկապես եվրոպական հանրության հետաքրքրության աճի հետևանքով կարևորվեցին այն խնդիրները կամ մասնագիտական օրինաչափությունները, որոնք ընդհանուր էին բոլոր թանգարանների համար: 1931 թ. Փարիզում 41 տարբեր երկրներից թանգարանային մասնագետների մասնակցությամբ գիտական հոդվածների ժողովածու հրատարակվեց, որը հիմք էր Մադրիդում 1934 թ. կայացած առաջին թանգարանային աշխատողների միջազգային կոնգրեսի համար⁴: Սակայն

³ Մանրամասն տե՛ս **Aquilina J.D.** (2011) The Babelian Tale of Museology and Museography: A History in Words. “Museology” International Scientific Electronic Journal, Issue 6, 2011, pp. 2–9. Date of use: 05. 04. 2016. <http://museology.ct.aegean.gr/articles/2011104162340.pdf>.

⁴ **Maroevic Ivo.** (1998) Introduction to Museology: The European Approach, Verlag Dr. C. Müller-Straten, Munich, pp. 79–80.

մինչ այդ Դրեզդենի «Կանաչ կամար» թանգարանի տնօրեն դոկտոր Յոհան Գեորգ Թեոդոր Գրասսեն 1878 թվականին հիմնեց «Ընդհանուր թանգարանագիտության և հարակից գիտությունների ամսագիր», որը պարբերաբար հրատարակվում էր մինչև 1885 թ.: Այս ամսագրում Յո. Գրասսենի վերագրվող 1883 թ. հրատարակված հոդվածներից մեկում, որը կրում էր «Թանգարանագիտությունը՝ որպես գիտություն» վերնագիրը, հստակ նշվում էր, որ եթե սրանից երեսուն, նույնիսկ 20 տարի առաջ որևէ մեկը ասեր կամ գրեր, թե թանգարանագիտությունը համարվում է ինքնուրույն գիտական ուղղություն, ապա բազմաթիվ մարդկանց կողմից նրան միակ պատասխանը կլիներ կասկածելի կամ խղճացող հայացքներով ժպիտները»⁵: Յո. Գրասսենի համարձակ հոդվածով թանգարանագիտության ուսումնասիրման կենտրոնում էր հայտնվում թանգարանը, իսկ հիմնարար գիտություններին վերապահվում հավաքածուների ստեղծումը և կարգաբերումը:

XIX դ. վերջից և հատկապես XX դ. առաջին տասնամյակում երևան եկան նաև թանգարանի կրթական-հաղորդակցական ուղղվածությունը շեշտող մի շարք հայեցակարգեր⁶: Մասնագիտական պարբերականների հրատարակման, միությունների, համաժողովների, գիտաժողովների կազմակերպման շնորհիվ թանգարանագիտական հետազոտությունները սկսեցին բազմա-գիտակարգային փոխվել միջգիտակարգայինի:

XX դ. երկրորդ կեսին թանգարանագիտության՝ որպես տարանջատ գիտակարգի դիտարկումը սկիզբ առավ Արևելյան և Կենտրոնական Եվրոպայի երկրներում, Խորհրդային Միությունում⁷: Արևմտյան մի շարք երկրներում այն դեռևս շարունակվում է մնալ զուտ գործնական ոլորտ՝ զուրկ ուրույն տեսական հիմքերից: Օրինակ՝ ԱՄՆ-ում, Մեծ Բրիտանիայում թանգարանագիտության փոխարեն կիրառելի է «թանգարանային գիտություններ» (Museum Studies) ձևակերպումը, Ֆրանսիայում հազվադեպ չէ հին «մուզեոգրաֆիա» եզրի զուգահեռ կիրառումը, վերջին տարիներին նաև ռուսական իրականության մեջ միտում կա տարանջատ կիրառել «Մուզեվեդենիա» և «Մուզեոլոգիա» եզրերը⁸: Վերջինս կարելի է պայմանական թարգմանել որպես «թան-

⁵ Менш П.В. Дискурс музеологии // Вопросы музеологии, 2014, № 1 (9), стр. 21.

⁶ Տե՛ս Сотникова С.И. Музеология, Москва, 2004, стр. 109–123.

⁷ Основы музееведения: Т.В. Абанкина и др.; отв. ред. Э.А. Шулепова. Москва, 2005, стр. 17–20.

⁸ Տե՛ս Key Concepts of Museology. Edited by André Desvallées and François Mairesse, ICOM, 2010, p. 53; Сотникова С.И. Музеология, Москва, 2004, стр. 5–10.

գարանաբանություն»: Այսօր միտում կա նաև այն համադրել տարբեր ուղղվածությունների հետ, օրինակ՝ «համայնքային», «քննադատական թանգարանագիտություններ», «կիբերթանգարանագիտություն» և այլն⁹:

Չեխ գիտնական Ի. Նեստուպնին առաջիններից մեկը 1950 թ. փորձեց հիմնավորել թանգարանագիտությունը՝ որպես ակադեմիական գիտակարգ: Ըստ նրա՝ թանգարանագիտությունը թանգարանային գործի տեսությունն ու մեթոդաբանությունն է և ունի իր ինքնուրույնությունը, սակայն որպես գիտություն չունի իր յուրահատուկ հետազոտական մեթոդը¹⁰: 1955 թ. Խորհրդային Միությունում տպագրված «Սովետական թանգարանագիտության հիմունքներ» ուսումնական ձեռնարկում մարքս-լենինյան գաղափարաբանական հենքի վրա փորձ էր արվում հիմնավորելու թանգարանի նոր ինստիտուցիոնալ դերը՝ որպես գիտահետազոտական և գիտալուսավորական հաստատություն¹¹:

ԻԿՕՄ-ի Թանգարանագիտության միջազգային կոմիտեի (ԻԿՕՖՕՄ) հիմնումը (1976 թ., առաջին գիտական նիստը՝ 1977 թ. Մոսկվա-Լենինգրադ) էական դեր ունեցավ թանգարանագիտության ոլրույն գիտական կարգավիճակի ճանաչման հարցում: ԻԿՕՖՕՄ-ի կողմից, սկսած 1978 թ., հրատարակվեցին տարբեր թանգարանագետների մոտեցումներ, որոնք ամփոփվեցին առաջին մի քանի պարբերականների մեջ¹²: Վերջիններս կրում էին «Թանգարանագիտական աշխատանքային թղթեր» խորագիրը և ընդհանուր թեմայի ներքո միտված էին պատասխանելու այն հարցին, թե «Թանգարանագիտությունը գիտությո՞ւն է, թե՞ պարզապես գործնական ոլորտ»: Դեռ «Թանգարանագիտական աշխատանքային թղթերում» տարբեր երկրների ներկայացուցիչներ հիմնականում արտահայտվեցին թանգարանագիտության՝ որպես ոլրույն գիտակարգի օգտին, սակայն հետագա քննարկումները ծավալվեցին այն հարցերի շուրջ, թե որոնք են այդ գիտակարգի ուսումնասիրման առարկան, մեթոդաբանությունը և այլ կարևոր բաղադրատարրերը: Արտահայտված

⁹ Տե՛ս, օրինակ՝ New Trends of Museology. Paris, Sorbonne, 2014, ICOFOM. Abstracts of ICOFOM 37th Symposium in Paris, 2014 June 5–9.

¹⁰ Neustupny J. (1980) Museology as an academic discipline // Museological Working Papers/ MuWoP/, No1, ICOM/ICOFOM, Stockholm, p. 28.

¹¹ «Սովետական թանգարանագիտության հիմունքներ», խմբ. կողմ.՝ Պ.Ի. Գալկինա և այլք, Երևան, 1960, էջ 8–9, 12–33:

¹² ԻԿՕՖՕՄ-ի կողմից հրատարակված նյութերին կարելի է ծանոթանալ ԻԿՕՖՕՄ-ի պաշտոնական ցանցակայքում, որտեղ առցանց հասանելի են «Թանգարանագիտական աշխատանքային թղթերը», ինչպես նաև «ԻԿՕՖՕՄ-ի հետազոտական սերիաները», 20.11.2016 թ. դրությամբ՝ <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>.

տարբեր մոտեցումները և կարծիքներն անհրաժեշտ էր վերլուծել և համակարգել: Իսկ համակարծության բացակայությունը ԺողՖ Բենեշի կարծիքով պայմանավորված էր նրանով, որ առաջին հերթին թանգարանային գործը կապված էր տարբեր տեսակի փաստաթղթերի (առարկաներ) հետ, որոնք պատկանում են մոտ 20 տարբեր գիտական ոլորտների ուսումնասիրմանը: Թանգարանային աշխատակիցների մեծ մասը հիմնականում կենտրոնացած են իրենց որոշակի հետազոտական աշխատանքի վրա, ժխտում են թանգարանային գործի մյուս ոլորտների գիտական բնույթը: Թանգարանում աշխատանքի ընդունվելիս հաճախ միայն պրոֆիլային գիտությունների ոլորտում կրթությունն է հիմք ընդունվում: Ի վերջո թանգարանային աշխատողների հետաքրքրությունները հիմնականում սահմանափակվում են հենց այն թանգարանի տիպով, որտեղ աշխատում են ¹³:

Արևելյան Եվրոպայում հիմնադրված թանգարանագիտական դպրոցի ավանդույթներն այսօր շարունակում են ԻԿՕՖՕՍ-ի կազմում արդեն մի քանի սերնդի տարբեր երկրներ և մայրցամաքներ ներկայացնող գիտնականներ: Նման համատեղ գործունեության արդյունք է 2010 թ. Անդրե Դեշվալի և Ֆրանսուա Մեդեսի խմբագրությամբ լույս տեսած «Թանգարանագիտության հիմնական հասկացություններ» խորագրով համառոտ ուսումնասիրությունը: Այս աշխատանքում թանգարանագիտությունն իր ծագումնաբանական իմաստով ենթադրում է «թանգարանի ուսումնասիրումը», դրա տեսությունը և ոչ թե պրակտիկան, որը մուլտիմեդիայի տիրույթում է: Սակայն թանգարանաբանությունը (մեզանում դեռ չի տարանջատվում թանգարանագիտությունից), որը լայն շրջանառության մեջ է մտել 1950-ական թթ., այսօր ունի 5 բավականին արտահայտված նշանակություններ¹⁴:

Առավել ընդունված իմաստով թանգարանաբանությունը վերագրվում է այն ամենին, ինչ վերաբերում է թանգարանին կամ թանգարանայնությանը (museal): Վերջինս առավել լայն ընդգրկում ունի, քանի ինքը՝ «թանգարան» հաստատությունը:

1. Արևմտյան համալսարանական հանրության շրջանում առավել ընդունված է թանգարանաբանությունը համարել կիրառական գիտություն, որով այն ուսումնասիրում է թանգարանի պատմությունը, դրա հասարակական դե-

¹³ Менш П. В. Дискурс музеологии // Вопросы музеологии, 2014, № 1 (9), стр. 31.

¹⁴ Մանրամասն տե՛ս Key Concepts of Museology. Edited by André Desvallées and François Mairesse, pp. 53–56.

րը, գործունեությունը, կառուցվածքը և այլն:

2. 1960-ական թթ. Կենտրոնական և Արևելյան Եվրոպայում սկիզբ դրված հետազոտություններով, որոնք մեծ ազդեցություն ունեցան ԻԿՕՖՕՄ-ի՝ 1980-1990-ական թթ. գործունեության վրա, թանգարանաբանությունը համարվում է գիտություն, որն ուսումնասիրում է մարդու և իրականության այն յուրահատուկ հարաբերությունները, որոնց շրջանակներում թանգարանն ուսումնասիրվող հարթակներից մեկն է: Այս տեսակետի հիմքերը դրեցին հայտնի չեխ գիտնականներ Զ. Ստրանսկին և Ա. Գերգորովան:

3. «Նոր թանգարանագիտություն» հասկացությունն ի հայտ եկավ Ֆրանսիայում 1980-ական թթ., որի հետաքրքրության ոլորտում էին նոր տիպի թանգարանները՝ էկոթանգարանները, համայնքային թանգարանները և ընդհանրապես այն նախագծերը, որոնք ուղղված էին տեղական բնակչության ուժերով որոշակի տարածքի զարգացմանը նպաստելուն:

4. Հասկացությունների կազմողները հակված են թանգարանաբանության ներքո համախմբել վերոհիշյալ մոտեցումները և թանգարանների ամենատարբեր դրսևորումները՝ մինչև իսկ «կիբեթանգարանը»: Այս մոտեցման շրջանակներում Բեռնար Դելոշն առաջարկել է թանգարանաբանությունը սահմանել որպես «թանգարանային փիլիսոփայություն»¹⁵: Իսկ ԻԿՕՖՕՄ-ի ներկայիս նախագահ Ֆ. Մեդեսի կանխատեսմամբ «թանգարանները կարող են անհետանալ, սակայն մարդուն հատուկ թանգարանագիտական մտածողության եղանակը կմնա և հնարավոր է, որ կմնա դարերով»¹⁶:

5. Այսպիսով, արդի թանգարանագիտությունը կամ թանգարանաբանությունը՝ որպես իրականության հանդեպ յուրահատուկ վերաբերմունք և մտածողության եղանակ, առավել լայն համատեքստում է դիտարկում թանգարանային գործունեությունը, քան զուտ թանգարանային առանձին դրսևորումներն են: Մոտեցում, որի հատուկ մասնագիտական հիմնավորման և ներդրման կարիքը տեսանելի է հայկական թանգարանային գործնական դաշտում:

Այսպես, Հայաստանում գործող թանգարանների ամբողջական համակարգը ձևավորվեց խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո¹⁷, սակայն դեռևս Խ. Աբովյանի, Մ. Խրիմյանի, Ե. Լալայանի, Հ. Օրբելու և այլ անվանի

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 56:

¹⁶ **Медресе Ф.** О будущем музеологии // Вопросы музеологии, 2014, № 1 (9), стр. 10.

¹⁷ Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Սիմոնյան Ա.Շ.**, Թանգարանաշինությունը Խորհրդային Հայաստանում (1920–1935 թթ.), ատենախոսություն պատմական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման համար, Երևան, 1991:

հայ մտավորականների ժառանգության պահպանման ու հետազոտման գործունեությունը¹⁸ կարևոր նշանակություն ունի հայկական թանգարանագիտության կամ թանգարանագրության նախագիտական փուլի հետազոտման համար:

Այսուհանդերձ հայ իրականության մեջ «թանգարանագիտություն» հասկացությունը տարածում ստացավ առավելապես 1960-ական թթ.¹⁹ թանգարանների գործնական ոլորտը տեսականորեն հիմնավորելու նպատակներից ելնելով: Ռուսերենից թարգմանված «Սովետական թանգարանագիտության հիմունքներ» աշխատության մեջ տեղ գտած սահմանումները կիրառվեցին նաև «Հայաստանի սովետական հանրագիտարան»-ում: Օրինակ՝ «...թանգարանագիտություն-գիտական դիսցիպլին: Ուսումնասիրում է թանգարանների կազմակերպումը, դրանց հասարակական դերը, թանգարանային գործի տեսության և մեթոդիկայի հարցերը»¹⁹: Այնուամենայնիվ, թանգարանագիտությունն առավելապես ընդունված էր դիտարկել որպես պատմական օժանդակ գիտաճյուղ: 1979 թ. Հայաստանի բուհերի (պատմության ֆակուլտետ) ուսումնական ծրագրերում տեղ գտավ նաև թանգարանագիտություն առարկան, 1977–1979 թթ. Երևանի պետական համալսարանում կադրեր պատրաստվեցին «թանգարանագիտություն» մասնագիտությամբ: Եվ եթե այդ շրջանում թանգարանների հասարակական դերի և մեթոդական խնդիրների շուրջ բավականին թվով նյութեր էին տպագրվում կամ թարգմանվում, ապա թանգարանագիտության տեսությունը գրեթե չէր քննարկվում հայալեզու ուսումնասիրություններում: «Թանգարանագիտություն» եզրույթի ենթատեքստում սովորաբար քննարկվում էին մեթոդական հարցեր (առավելապես գործնական ոլորտում մեթոդական խնդիրների լուծմանն էին ուղղված նաև 1975–1982 թթ. Հայաստանի պատմության պետական թանգարանում ստեղծված թանգարանագիտության գիտամեթոդական բաժինը և այլ կառույցներ)²⁰: Առաջնահերթ նյութերը կուսակցական-պետական որոշումներն էին, որոնք «իջեցվում էին վերևից» և որոշակիորեն մեթոդական հիմնավորում ստանալով՝ սխեմատիզացվում ու տարածվում երկրով մեկ: Բավականին նյութեր տպա-

¹⁸ Մանրամասն տե՛ս **Ղաֆադարյան Կ.Գ.**, Հայաստանի թանգարանների պատմությունից // «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1972, հ. 10, էջ 23–35:

¹⁹ Թանգարանագիտություն // «Հայկական սովետական հանրագիտարան», հ. 4, Երևան, 1978, էջ 139:

²⁰ **Պողոսյան Դ.**, Թանգարանը՝ մշակութային հաղորդակցության միջավայր, Երևան, 2008, էջ 66–67:

գրվեցին տարբեր ամսագրերում, որտեղ հիմնականում քննության էին առնվում խորհրդային երկրների թանգարանային առաջավոր փորձը, նոր թանգարանային նախագծեր, ներկայացվում թանգարանների նկարագրություններ և այլն: Կարելի է ասել, որ խորհրդային շրջանի հայալեզու թանգարանագիտական նյութերն առավել *փորձառական-նկարագրման թանգարանագիտության* տրամաբանության մեջ էին:

Տեսական-սինթետիկ փուլը հայկական թանգարանային մասնագիտական ոլորտում կարելի է դիտարկել հետխորհրդային շրջանում ձեռնարկված մի շարք քայլերի շրջանակներում: Դրանցից էին հատուկ թանգարանագիտական մասնագիտական կրթության ներդրումը և թանգարանագետների պատրաստումը²¹: Թանգարանային գործի նորովի կազմակերպմանն ու աշխուժացմանը, ինչպես և թանգարանագիտական հետազոտությունների խթանմանն էր միտված 2003 թ. հիմնադրված Թանգարանային աշխատողների և բարեկամների ասոցիացիայի գործունեությունը: Վերջինիս նպատակային ուղղություններից էին նաև մայրենի լեզվով մասնագիտական գրականության հրապարակման խթանումն ու տարածումը, մասնագիտական քննարկումների ու գիտաժողովների կազմակերպումը²²: 2008թ. վերոնշյալ կազմակերպության ակտիվ գործունեությամբ ստեղծվեց ԻԿՕՄ-ի (Թանգարանների միջազգային խորհուրդ) Հայաստանի ազգային կոմիտեն, և բավականին աշխատանքներ տարվեցին միջազգային գիտագործնական ծրագրերին մեր երկրի պատշաճ մասնակցության և միջազգային փորձի տեղայնացման ուղղությամբ: 2014 թ. ԻԿՕՄ-ի Հայաստանի ազգային կոմիտեն նաև պաշտոնապես սկսեց մասնակցել ԻԿՕՖՕՄ-ի աշխատանքներին:

²¹ 2001թ. Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանում բացվեց թանգարանային գործ և հուշարձանների պահպանություն բաժինը, որի գործունեությունն ուղղված էր նաև թանգարանագիտական ուսումնասիրությունների ակտիվացմանը: Նշված բաժնի հիման վրա 2009 թ. հիմնվեց «Թանգարանագիտության և մշակութաբանության» ամբիոնը (2010 թ. վերանվանվեց «Թանգարանագիտության և հուշարձանագիտության» ամբիոն):

²² 2009 թ. վերոնշյալ կազմակերպության արդյունավետ գիտագործնական աշխատանքների արդյունքը կարելի է համարել «Թանգարան» թանգարանագիտական պարբերական հանդեսի անդրանիկ համարի հրատարակումը: Վերջինս ընդգրկեց Հայաստանից և արտերկրից թանգարանային մասնագետների, միջազգային փորձագետների տասնյակից ավելի գիտամեթոդական հրապարակումների (որոշ մասը երկլեզու) ամբողջական հրապարակումը: Մեկ այլ կարևոր ուղղություն էր թանգարանագիտության խնդիրներին նվիրված գիտաժողովների կազմակերպումը 2005 և 2013 թթ.:

Անկախության տարիներին թանգարանագիտական թեմաներով պաշտպանվեցին թեկնածուական ատենախոսություններ²³, սակայն դեռևս թանգարանագիտության տեսության վերաբերյալ գիտելիքների ամփոփ ներկայացման և հայալեզու թանգարանագիտական մոտեցումների համակարգումը համարվում է ապագայի գործ: Հայաստանում թանգարանագիտական միտքը տևական ժամանակ և այսօր էլ մեծամասամբ շարունակում է մնալ «հատուկ» և «կիրառական թանգարանագիտությունների» շրջանակներում: Թանգարանը և թանգարանագիտությունն առավելապես առկախված են որևէ պրոֆիլային գիտական ոլորտից կամ դրա օժանդակման խնդիրներից ելնելով են մեկնաբանվում: Պատահական չէ, որ մեզանում հաճախ են «թանգարանագետ» համարվում նրանք, ովքեր երկար ժամանակ աշխատել են թանգարանում, որոշ մուզեոգրաֆիկ-նկարագրական, աղբյուրագիտական հետազոտություններ են կատարել, թանգարաններ են հիմնել և այլն: Այս առումով վերջին տարիներին նաև «թանգարանագիտություն» եզրի ներքո են քննարկվում թանգարանային գործունեության որոշ ոլորտների մեթոդական-կիրառական խնդիրները, միջազգային փորձի տեղայնացումը և այլն:

Տեսական թանգարանագիտության կամ թանգարանաբանության զարգացման առաջնահերթ խնդիրներից են ոլորտում առկա մասնագիտական տարընկալումների վերացումը, թանգարանագիտական մտքի զարգացումը, որով այն պարզապես «թանգարանի վերաբերյալ գիտությունից» կվերածվի իրականության նորովի արժևորման ուրույն գիտատեսական հարթակի:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում փորձ է արվում ներկայացնելու թանգարանագիտության զարգացումը երեք հիմնական փուլերով՝ նախագիտական, փորձառական-նկարագրման և տեսական-սինթետիկ: Նման պարբերացումը, ինչպես նաև թանգարանագիտության ներկայիս ընդունված մեկնաբանությունները միտված են փոխել հայ մասնագիտական ոլորտում առկա այն թյուրըմբռնումը, որ թանգարանագիտությունն առավելապես առանձին գիտությունների շրջանակներում թանգարանին առնչվող տեխնիկական հարցեր լուծող իմացության

²³ Տե՛ս, օրինակ՝ **Պողոսյան Դ.Ա.**, Թանգարանը որպես տեղեկատվական-հաղորդակցական համակարգ, գործառույթները, զարգացման հեռանկարները (ՀՀ թանգարանների օրինակով), ատենախոսություն մանկավարժական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման, Երևան, 2015:

դաշտ է: Հոդվածում կարևորվում է տեսական թանգարանագիտության նորովի ընկալման և զարգացման հիմնախնդիրը:

Քանալի քաներ – թանգարանագիտություն, թանգարանագրություն, թանգարանաբանություն, ԻԿՕՖՕՄ:

ДАВИД ПОГОСЯН

МУЗЕОЛОГИЯ – НАУКА О МУЗЕЕ, ИЛИ... ?

В статье развитие музееведения рассматривается с тремя главными стадиями: донаучной, эмпирически-описательной и теоретико-синтетической. Такая периодизация и интерпретация музееведения предназначены для изменения представления армянских профессионалов о том, что музееведение – главным образом поле решения технических проблем. В статье особенно подчеркнута важность нового восприятия и развития теории музеологии в Армении.

Ключевые слова – музееведение, музеология, музей, ИКОФОМ.

DAVID POGHOSYAN

MUSEOLOGY: SCIENCE ABOUT MUSEUM OR...?

In the article an attempt is made to consider the development of museology by three main stages: pre-scientific, empirical-descriptive and theoretical-synthetic. Such periodicity and actual interpretations of Museology are intended to change the misunderstanding among Armenian professionals that Museology is mainly a field to solve museum-related technical problems. The importance of new perception and development of theory of Museology in Armenia is specially stressed in the article.

Key words – museum studies, museology, museography, ICOFOM.

ՀԱՄԼԵՏ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

ԹԱՆԳԱՐԱՆԸ ԿՈՆՖԼԻԿՏԻ ԳՈՏՈՒՄ. ԱՐՅԱԽԻ ՏԻԳՐԱՆԱԿԵՐՏԻ ՀՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆԸ

Նախապատմությունը: Տիգրանակերտի հնագիտական հետազոտությունը հայ մշակութային ժառանգության հայտնաբերման, հետազոտության, հանրահռչակման և այն ներկա մշակութային գործընթացի մաս դարձնելու վերջին տարիների ամենահաջող ձեռնարկներից է: Մինչև հնագիտական հետազոտությունները Լեռնային Ղարաբաղի միջազգայնորեն չճանաչված Հանրապետությունում, որն իր անկախությունը հռչակել է անցած դարի իննսունականների սկզբին, հայ-ադրբեջանական պատերազմից հետո ազատագրված տարածքներում, որոնք առնվազն մ.թ.ա. առաջին դարից բնակեցված են եղել հայերով, այս քաղաքի մասին հայտնի էին միայն առասպելական պատմություններ: Քաղաքը հայտնաբերելու նախաձեռնությունը պատկանում էր մի քանի մտավորականների՝ ցույց տալու հայկական և միջազգային գիտական և քաղաքական շրջանակներին, որ ադրբեջանական «պատմական էքսկուրսներն» այն մասին, թե հայերն Արցախ են եկել ընդամենը XIX դարում, զուտ քաղաքական առասպել է: Չնայած մատենագրական որոշ տեղեկություններին և XIX դարի որոշ հեղինակների հիշատակություններին, թե Շուշիից մոտ 50 կմ հյուսիս-արևելք՝ Աղդամ քաղաքից մոտ ութ կմ հյուսիս-արևմուտք՝ Արքայական (Շահբուլաղ) կոչվող հորդ աղբյուրների մերձակայքում, պահպանվել են մ.թ.ա. առաջին դարում Հայաստանի արքա Տիգրան Մեծի (մ.թ.ա. 95-55 թթ.) կողմից կառուցված քաղաքի մնացորդները, տեղում տեսանելի էին միայն XVIII դարից ոչ վաղ երկու շինություններ՝ ամրոցը և բաց սյունասարահով մզկիթը: 2005 թ. այն վայրում, որտեղ XIX դարի ճանապարհորդները տեղադրում էին Տիգրանակերտը, մեր արշավախմբի կողմից վավերացվեցին անտիկ ընդարձակ բնակավայրի հետքեր՝ ի դեմս մոտ 200մ ձգվող պարսպի ժայռափոր հիմքերի և անտիկ գունազարդ խեցեղենի զգալի կուտակումների, ինչն էլ այստեղ ընդարձակ պեղումների նախաձեռնման հիմք հանդիսացավ:

Պեղումները: Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիայի հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի Արցախի արշավախմբի կողմից 2006 թ. ձեռնարկված և այսօր էլ շարունակվող պեղումները երևան են բերել մ.թ.ա. առաջին դարի սկզբներին կառուցված և մինչև XIII դարի վերջերը գոյատևած ավելի քան 70 հա տարածք զբաղեցնող,

սպիտակ կրաքարով կառուցված ընդարձակ քաղաքի մնացորդները՝ քաղաքի անտիկ Ամրացված թաղամասի Միջնաբերդի վերին հատվածը, Միջնաբերդը թաղամասից բաժանող 83մ երկարություն ունեցող պարիսպ-հենապատը, նույն թաղամասի հարավային պարիսպների մոտ 450մ ձգվող ժայռափոր հիմքերը, հյուսիսային պարիսպների մինչև 5մ բարձրություն ունեցող և մոտ 290 մ ձգվող հատվածը, հարավային պարսպի նորահայտ մոտ 40մ հատվածը, Կենտրոնական թաղամասի վաղքրիստոնեական Հրապարակը՝ զույգ եկեղեցիներով, խաչակիր մոնումենտալ կոթողի մնացորդներով, վաղքրիստոնեական տապանաբակով դամբարանով և տապանաբակով հանդերձ: Հայտնաբերվել և պեղվել են քաղաքի Անտիկ առաջին թաղամասը, ժայռափոր հնձանը, Վաղքրիստոնեական դամբարանադաշտի մի հատվածը, Արքայական աղբյուրներին կից ջրավազանը: Մասնակիորեն պեղվել են անտիկ կարասային դամբարանադաշտերից մեկը (Արևելյան դամբարանադաշտ), XIX դարում կառուցված Փոստային կայանի մնացորդները, Տիգրանակերտի մերձակայքում գտնվող ժայռափոր պաշտամունքային համալիրն ու ժայռափոր ջրանցքը, հետազոտվել են շրջակայքի մարդակերպ կոթողները, Գյավուրկալա վաղմիջնադարյան բնակատեղին: Հատուկ պիտի նշել, որ հետազոտության ֆինանսավորումն ապահովում են ԼՂՀ իշխանությունները: Կարելի է հավաստել, որ արդյունքում Տիգրանակերտն այսօր տարածաշրջանի ամենադիտարժան հնագիտական հուշարձանն է և Արցախի անկախության գիտական և մշակութային էական նվաճումներից մեկը:

Հանրահռչակումը: Տիգրանակերտի պեղումները սկսելու առաջին իսկ օրից լայնորեն ներկայացվել են գիտական և հասարակական լսարանին՝ մոտ մեկ տասնյակ ցուցահանդեսների կազմակերպում Արցախում, Հայաստանում, մեկ անգամ Շվեյցարիայում, հրատարակություններ, այդ թվում՝ ռուսերեն, ֆրանսերեն և անգլերեն լեզուներով, ինտերնետային կայքի ստեղծում (<http://tigranakert.am>), ֆեյսբուքյան էջի ստեղծում (<https://www.facebook.com/pages/Tigranakert/108472209234833>), ֆիլմերի նկարահանում, հեռուստա-ռադիո մի քանի տասնյակ հաղորդումներ, մշակութային միջոցառումների կազմակերպում: Արդյունքում Տիգրանակերտն այսօր ամենաշատ այցելվող, ինտերնետում լայնորեն ու մանրամասնորեն ներկայացված, հանրությանն առավել քաջածանոթ հուշարձանն է Արցախում:

Թանգարանը: Տիգրանակերտի հանրահռչակմանն ուղղված նախաձեռնությունների շարքում կարևոր քայլերից էր և Տիգրանակերտի հնագիտական թանգարանի ստեղծումը հենց հուշարձանի տարածքում: ԼՂՀ կառավարու-

թյանն առընթեր զբոսաշրջության վարչության ֆինանսավորմամբ մեկ տարվա ընթացքում վերանորոգվել է հուշարձանի տարածքում գտնվող XVIII դարի ամրոցը, որի ներքնաբակի պարագծով ձգվող սենյակների մի մասն էլ վերանորոգվել և վեր է ածվել թանգարանային ցուցասրահների: Տիգրանակերտի թանգարանի հանդիսավոր բացումը տեղի ունեցավ 2010 թ. մայիսի 30-ին, բացմանը մասնակցում էին ԼՂՀ նախագահ Բակո Սահակյանը, վարչապետ Արա Հարությունյանը, թանգարանն օժեց Արցախի թեմի առաջնորդ Պարզև արքեպիսկոպոս Մարտիրոսյանը: Արցախի և Հայաստանի տարբեր վայրերից Տիգրանակերտ էին ժամանել հազարավոր մարդիկ, այն իսկական ժողովրդական տոն էր՝ բեմադրություններով ու համերգներով, ժողովրդական արհեստների և արհեստագործական իրերի ցուցադրություն-վաճառքով, արցախյան համել խորտիկների և խմիչքների համտեսումով:

Տիգրանակերտի թանգարանը կազմված է նախասրահից ու երկու ցուցասրահներից: Նախասրահում պայմաններ են ստեղծված Տիգրանակերտին վերաբերող ֆիլմերի ցուցադրության համար, իսկ պատերի մեջ բացված խոր խորշերն օգտագործվել են Տիգրանակերտի շրջակայքից պատահաբար հայտնաբերված խեցանոթների ցուցադրության համար: Վերջին տարիներին այս սրահն օգտագործվում է նաև ժամանակավոր ցուցադրությունների համար:

Տիգրանակերտին նվիրված բուն ցուցադրությունը ծավալվում է հաջորդ երկու հաղորդակցվող սրահներում, որոնցից առաջինը համարյա քառակուսի է, իսկ երկրորդը՝ ավելի նեղ ու ձգված: Ցուցադրական միջոցները ներկայացված են ապակեպատ խորշերով, պահարաններով, սեղաններով, բաց պատվանդաններով, ստենդների համար նախատեսված ոտնակավոր ուղղահայաց վահանակներով և մոտ երկու մետր բարձրությամբ անցկացված հորիզոնական ձողաշարով:

Առաջին սրահն ավելի ներածական բնույթ ունի: Այստեղ հորիզոնական ձողաշարից կախված ստենդների միջոցով ներկայացված են քաղաքի հայտնագործման պատմությունը և Ամրացված թաղամասի պեղումները: Պատերի մեջ արված խոր խորշերում ցուցադրվում են ամենաուշագրավ ամբողջական

¹ Թանգարանային ցուցադրության հայեցակարգը մշակել ու մանրամասն պլանը կազմել և ցուցադրությունը տեխնիկապես իրականացրել է արշավախումբը՝ ի դեմս նրա ղեկավար Համլետ Պետրոսյանի և ճարտարապետ Լյուբա Կիրակոսյանի:

մի քանի անտիկ և միջնադարյան անոթներ, ապակեծածկ սեղանի վրա՝ քաղաքի անմիջական շրջապատում գտնված հնագիտական նյութերը, պահա-րաններում՝ պեղումների վերաբերյալ հրատարակությունները:

Երկրորդ սրահում ցուցադրությունն իրականացվում է երեք ցուցադրա-կան շարքերի օգնությամբ. ուղղաձիգ վահանակների վրա ամրացված ստենդ-ները տեքստային, գծագրական և լուսանկարչական նյութերի օգնությամբ ներ-կայացնում են Տիգրանակերտի պեղումների ընթացքը: Ապակյա կափարիչ-ներով փակված ուղղանկյուն և քառակուսի սեղանների վրա ներկայացվում է համապատասխան պեղածո նյութը՝ գերազանցապես խեցեղեն, ապակի և քարե և ոսկրե մանր առարկաներ: Նյութը խիստ հարուստ է, բազմազան՝ անտիկ գունազարդ և միջնադարյան ջնարակապատ խեցեղեն, վաղքրիստո-նեական քարե խաչերի և խաչային հորինվածքների ապակյա անոթների և ապարանջանների բեկորներ, հայերեն արձանագրությամբ կավե սկավա-ռակը: Երրորդ շարքում բաց սեղանների վրա դրված են բազիլիկ եկեղեցու խոշոր ճարտարապետական դետալները՝ խարխիս, սյուն, քանդակազարդ խոյակներ, քիվի բեկորներ:

Թանգարանը տարեկան ունենում է մոտ երեսուն հազար այցելու. համեմատության համար նշենք, որ Հայաստանի ամենախոշոր և ամենաշատ այցելվող՝ Պատմության պետական թանգարանը տարեկան ունենում է մոտ 40 հազար այցելու: Չնայած Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետությունը միջազ-գայնորեն չճանաչված պետություն է, և շատ երկրների կառավարություններ խորհուրդ չեն տալիս իրենց քաղաքացիներին այցելել Արցախ, թանգարանի այցելուների քսան տոկոսը արտասահմանցիներ և սփյուռքահայեր են, որոնց մեջ շատ են հատկապես Շվեյցարիայի, ԱՄՆ-ի, Իտալիայի, Կանադայի և Ֆրանսիայի քաղաքացիները: Թանգարանն արդեն տպավորությունների եր-րորդ գիրքն է սպառում, իմ ուսանողուհիներից մեկը մի հատուկ հետա-զոտություն է արել այցելուների գրառումների վերաբերյալ, որով հավաստվում է, որ Տիգրանակերտը ոչ միայն նպաստում է Լեռնային Ղարաբաղի մշա-կության ժառանգության հանրահռչակմանը միջազգային և ազգային առու-մով, այլև տեղաբնակների մեջ ամրապնդում է հպարտության զգացումը, նրանց ավելի կապում աշխարհագրական միջավայրին, դառնում այստեղ վե-րաբնակված մարդկանց սրբազան կենտրոնը:

Տարօրինակ բարդություններ: Այս ամենի ֆոնին ուղղակի հակամշա-կության կարելի է համարել Ադրբեջանի պետական և ակադեմիական շրջա-նակների և լրատվամիջոցների վերաբերմունքը՝ դիմումներ միջազգային կա-

ռույցներին՝ արգելելու մեր պեղումները, արշավախմբին միջազգային մեկուսացման հասցնելու փորձեր, Արցախ այցելող օտարերկրացիների «սև ցուցակների» կազմում և այլն: Մշակութային քաղաքականությունը վերջին տասնամյակներում աշխարհում փոխում է իր հիմնական հասկացությունն ու նպատակային ընկալումը: Մարդու մշակութային իրավունքը և մշակության դեմոկրատիայի ընկալումը՝ որպես մարդուն ուղղված քաղաքականություն, լայն տարածում են գտնում: Մարդու մշակույթի իրավունքներով, մշակութային ժառանգության խնդիրներով զբաղվող միջազգային ամենահզոր կառույցը՝ ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ն, սակայն, ոչ միայն անտարբեր է այս ամենի հանդեպ, այլև ըստ էության պաշտպանում է Ադրբեյջանին: ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ն երկու անգամ հրաժարվել է ընդունել կոնֆլիկտի գոտում և մասնավորապես Տիգրանակերտի շրջակայքի բոլոր հուշարձանները, ներառյալ և մահմեդական հուշարձանները, չեզոք, զուտ մասնագիտական ինտերնետային պորտալ ստեղծելու իմ նախագծերը՝ միայն մեկ պատճառաբանությամբ. այդ տարածքներին վերաբերող մշակութային ծրագրերը քննարկման չեն ընդունվում:

Լավատեսական վերջաբան: Այո՛, Արցախն այսօր միջազգայնորեն չճանաչված քաղաքական կազմավորում է: Բայց մի՞թե դա նշանակում է, որ Արցախի ժողովուրդը չունի մշակույթի իրավունք, մշակութային ժառանգության օգնությամբ սեփական ինքնությունը կայացնելու և ամրապնդելու իրավունք: Ես այդպես չեմ կարծում, հենց Արցախում է, որ փորձ ենք անում մշակույթը դարձնելու մարդու անկապտելի իրավունքը, նրա ինքնության կերտողն ու պահպանողը: Մարդիկ գալիս են այստեղ՝ ամենևին նկատի չունենալով, թե միջազգային կառույցներն ինչպիսի չեզոք կեցվածք ունեն, կամ թե Ադրբեյջանն ինչքանով է ընդդիմանում այստեղ ընթացող մշակութային գործընթացներին:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Արցախի Տիգրանակերտի հնագիտական հետազոտությունը հայ մշակութային ժառանգության հայտնաբերմանը, հետազոտությանն ու հանրահռչակմանն ուղղված վերջին տասնամյակի ամենահաջող ձեռնարկներից է: Պեղումներից չորս տարի անց՝ 2010 թ. մայիսին, հուշարձանի տարածքում գտնվող ուշմիջնադարյան ամրոցում բացվել է Տիգրանակերտի հնագիտական թանգարանը: Այն ոչ միայն այցելուներին է ներկայացնում քաղաքի հարուստ պեղածո մշակույթը, այլև դարձել է արցախյան և համահայկական մասշտաբով անցկացվող բազմաթիվ մշակութային միջոցառումների կենտրոն: Հոլովածում ներկայացվում են մշակութային այս նախաձեռնության նախապատմությունը, ընթացքը, Տիգրանակերտի հնագիտական թանգարանի ցուցադրությունը,

գործունեությունը: Քննվում են միջազգայնորեն չճանաչված Արցախի Հանրապետությունում մշակութային ժառանգության հետազոտության բարդություններն ու հեռանկարները:

Քանալի քաներ – հայ-ադրբեջանական հակամարտություն, Արցախի Տիգրանակերտ, պեղումներ, հանրահռչակում, թանգարան, ինքնություն, մշակութային ժառանգություն, մշակութային քաղաքականություն:

ГАМЛЕТ ПЕТРОСЯН

МУЗЕЙ В ЗОНЕ КОНФЛИКТА: АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ АРЦАХСКОГО ТИГРАНАКЕРТА

За последнее десятилетие археологическое исследование Арцахского Тигранакерта явилось самым удачным вкладом в дело выявления и представления армянского культурного наследия. Спустя всего четыре года с момента начала раскопок, в мае 2010 года, в находящейся на территории памятника позднесредневековой крепости открылся Тигранакертский археологический музей. Музей не только представляет богатый материал из раскопок города всем посетителям, но и стал центром многочисленных культурных мероприятий местного, а также всеармянского масштаба, проводимых в Арцахе. В статье представлены предыстория и становление, экспозиция и деятельность музея. Рассматриваются сложности и перспективы исследования культурного наследия в непризнанной международным сообществом Арцахской республике.

Ключевые слова – Армяно-азербайджанский конфликт, Арцахский Тигранакерт, раскопки, пропаганда, музей, идентичность, культурное наследие, культурная политика.

HAMLET PETROSYAN

MUSEUM IN CONFLICT ZONE: ARCHEOLOGICAL MUSEUM OF TIGRANAKERT IN ARTSAKH

Archeological research of Tigranakert in Artsakh is one of the most successful initiatives of the last decade to open, explore and popularize cultural heritage. After four years of excavations, in May 2010, the archeological museum

of Tigranakert was opened in the late medieval castle. It shows the visitors not only the rich findings of the city culture, but also became the center of numerous cultural events. The article presents the background of these cultural initiatives, the process, the exhibition and the activity of the archeological museum of Tigranakert. The article discusses the difficulties and perspectives for research on cultural heritage in internationally unrecognized Republic of Artsakh.

Key words – Armenian-Azerbaijani conflict, Tigranakert in Artsakh, excavation, popularization, museum, identity, cultural heritage, cultural policy.



Նկ. 1. Տիգրանակերտի Ամրացված թաղամասի հյուսիսային պարսպի ընդհանուր տեսքը:



Նկ. 2. Հատված հյուսիսային պարսպապատից:



Նկ. 3. Անտիկ առաջին թաղամաս:



Նկ. 4. Հատված վաղքրիստոնեական հրապարակից:



Նկ. 5. Տիգրանակերտի հնագիտական թանգարանի շենքը:



Նկ. 6. Հատված առաջին սրահից. կարասային թաղման նյութերը (Արևելյան դամբարանադաշտ, մ.թ.ա. առաջին դար):



Նկ. 7. Թանգարանի երկրորդ սրահը:



Նկ. 8. Գունազարդ տափաշիչ Անտիկ արևելյան դամբարանադաշտի պեղումներից, մ.թ.ա. 1-ին – մ.թ. 1-ին դարեր:



Նկ. 9. Քանդակազարդ խոյակ առաջին բազիլիկ եկեղեցու պեղումներից, խաչն այգային միջավայրում, մ. թ. 5-6-րդ դարեր:

ԼԵՎՈՆ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ

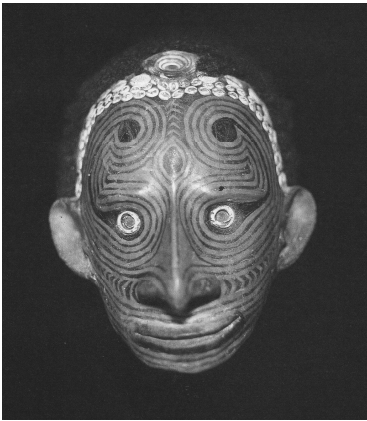
ՍՐԲԱԶԱՆ ԱՇԽԱՐՀԸ ԱՇԽԱՐՀԻԿ ՑՈՒՑԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ. ՕՎԿԻԱՆՈՍՔԻ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ

XV դարի վերջերից, երբ Եվրոպայում ապրող մարդկանց համար աշխարհն անսպասելիորեն լայնացավ՝ ներգրավելով նորահայտ հեռավոր մայրցամաքներում և կղզիներում բնակվող բազմաթիվ էկզոտիկ ժողովուրդների, այդ նորահայտ աշխարհի հետ անմիջական ծանոթությունը սկսվեց այնտեղից բերված իրերի միջոցով: Հետագա դարերի հայտնի (օրինակ՝ նավապետ Զեյմս Կուկի) և ոչ այնքան հայտնի ծովային և ցամաքային արշավ-ճամփորդությունները հատուկ հանձնարարություններ էին ունենում թանգարանների համար արտասովոր իրեր ձեռք բերելու վերաբերյալ կամ էլ անում էին դա սեփական նախաձեռնությամբ՝ մասնավոր կոլեկցիոներների և նույն թանգարանների պահանջները բավարարելու ակնկալիքով: XIX դարի 30-ականներից սկսած՝ թանգարանների կազմակերպման գործում գերակշռողը դառնում է պոզիտիվիստական (հանրագիտարանային) մոտեցումը, որի համաձայն ցանկացած իր պետք է ունենար ճշգրիտ գիտական նկարագիր: Արտեֆակտների ցուցադրման նման սկզբունքը մինչև այսօր շարունակում է հիմք ծառայել բոլոր՝ գիտական կարգավիճակին հավակնող թանգարաններում:

Սակայն որոշ դեպքերում նման օբյեկտիվ և «դեմոկրատական» մոտեցումը կարող է հակասել ցուցադրվող նմուշի կենցաղավարման մշակութային համատեքստին: Ամենավառ օրինակն է սրբազան իրերի «աշխարհիկ» ցուցադրումը մանրամասն բացատրագրերով, մինչդեռ այն աշխարհում, որտեղից են այդ իրերը, դրանց տեսնելու և իմաստն իմանալու իրավունք չունեին կանայք և ինիցիացիա (նվիրագործություն) չանցած տղամարդիկ, որոնց թվին են անշուշտ պատկանում թանգարանի բոլոր այցելուները: Նման գիտական մոտեցումը ոչ միայն որոշակի գաղութատիրական շունչ է պարունակում, այլև ավելի լայն իմաստով խախտում է օտար մշակույթի ներկայացման էթիկական սկզբունքները: Քանի որ ես մասնագիտացել եմ Ավստրալիայի և Օվկիանոսքի ժողովուրդների ազգագրության ոլորտում և որոշ չափով ներսից եմ նայում այդ մշակույթին, ինձ շարունակ հուզել և նույնիսկ վիրավորել է այդպիսի «դեմոկրատական» մոտեցումը սրբազան իրերին: Երբ 1979 թ. Երևանում իրակա-նացվեց «Օվկիանոսքի ազգագրությունն ու արվեստը» ցուցահանդեսը, որի համակարգող-փորձագետն էի, ես որոշեցի ինչ-որ ձևով ուղղել մեզ անձանոթ

և այդիսկ պատճառով «թույլատրելի» աշխարհի իրերի ցուցադրման ավանդական դարձած թանգարանային սկզբունքը:

Ցուցահանդեսը հիմնված էր «Նիկոլայ Միշուտուշկին – Ալոիս Պիլիոկո»¹ ֆոնդի հավաքածուների վրա և կազմակերպվել էր ԽՍՀՄ Գիտությունների ակադեմիայի կողմից՝ բացի Մոսկվայից և Լենինգրադից, նաև ԽՍՀՄ-ի ուրիշ քաղաքներում, այդ թվում՝ Թբիլիսիում և Երևանում: Ինչպես բնորոշ է Օվկիանոսքի բնիկների մշակույթին, հավաքածուն բաղկացած էր նմուշներից (դրանցից մի քանիսը՝ անզուգական), որոնք օգտագործվում էին առտնին կյանքում և սրբազան արարողություններում, ընդ որում վերջին տիպի իրերը, ինչպես արդեն նշել ենք, իրավունք չունեին տեսնելու կանայք և չնվիրագործված տղամարդիկ: Հավաքածուի հիմնադիր Նիկոլայ Միշուտուշկինն աշխարհի տարբեր ծայրերում այն ցուցադրելիս և համապատասխան կատալոգներ հրատարակելիս², բնականաբար, ծագում էր նկարագրել այն ընդունված գիտական պոզիտիվիստական եղանակով: Նույն մոտեցմանն էր արժանացել հավաքածուի ամենաազդեցիկ և բացիկների ու պաստառների միջոցով հայտնի դարձած նմուշը՝ մահացած բարձրաստիճան տղամարդու գանգը՝ վրան ծեփած դեմքով և մահացածի մազերով (նկար 1): Գլխի գագաթին նմուշն ուներ յուրահա-



Նկար 1. Նախնու գանգը՝ վրան ծեփած կավե դեմքով, Նոր Գվինեա (Söderhavskonst. Ur Nicolai Michoutouchkines samling, Nya Hebriderna, Malmö Konsthall 7 juli – 1 oktober 1978, շապիկ):

¹ Հավաքածուի մասին տե՛ս, օրինակ՝ Catalogue of the exhibition “Ethnography and Art of Oceania” of N. Michoutouchkine – A. Pilioko Foundation. Composed by L. Ivanova and N. Michoutouchkine, Moscow: Sojuzreclamcultura, 1989, վերջին հրապարակումներից տե՛ս **Калиновская К.П., Турьинская Х.М.** Собрание Н.Н. Мишутушкина и А. Пилиоко в этнографическом кабинете-музее Института этнологии и антропологии РАН // Этнографическое обозрение, 2011, № 4, էջ 156–160:

² Տե՛ս, օրինակ՝ Söderhavskonst. Ur Nicolai Michoutouchkines samling, Nya Hebriderna, Malmö Konsthall 7 juli – 1 oktober 1978; Arts et Traditions Populaires de l’Océanie, Collection Nicolai Michoutouchkine, The Little World Museum of Man, Nagoya, 1980:

տուկ՝ աչք հիշեցնող կլոր բացվածք, որն իսկույն հիշեցնում էր հնդկական միստիկ կազմախոսության *սահասարաա չակրան*, որի միջոցով յոգերը հաղորդակցվում են տիեզերական ուժերին: Հայկական ժողովրդական կազմախոսությանը ծանոթներն էլ, երևի, կարող էին մտաբերել գլխի գագաթի «հոգետունը»:

Երբ ես առաջարկեցի սրբազան առարկաներին բացատրագրեր չտրամադրել և հիմնավորեցի՝ ինչու եմ ուզում նման անհավասարության դիմել, Միշուտուշկինը եռանդով ընդունեց իմ առաջարկը: Տեխնիկապես դա հեշտ էր կատարել, և տրամաբանական էր, քանի որ հավաքածուի տերերն արդեն կառուցել էին ցուցադրությունը կանանց՝ ծախ և տղամարդկանց՝ աջ սկզբունքով. կանանց և ընդհանրապես թույլատրելի և տեսանելի աշխարհը տեղադրվել էր Նկարիչների միության առաջին հարկի դահլիճի ծախ մասում, իսկ տղամարդկանց, գլխավորապես արգելված՝ «անտեսանելի» աշխարհը՝ դահլիճի աջ մասում:

Այստեղ անհրաժեշտ եմ գտնում մի փոքր բնութագրել Նիկոլայ Միշուտուշկինին, քանի որ ցուցադրության առաջարկածս ձևաչափը հազիվ թե ընդունվեր այդ տարիների որևէ թանգարանում, առանձնապես ԽՍՀՄ-ի տարածքում: Նիկոլայ Միշուտուշկինը ծնվել է 1929 թ. Ֆրանսիայում ռուս վտարանդիների ընտանիքում, մասնագիտությամբ նկարիչ էր: Երիտասարդ տարիներից սկսում է ճամփորդել Առաջավոր Ասիայում և առանձնապես Հնդկաստանում, իսկ զինվորական ծառայությունը Նոր Կալիֆոռնիայում անցկացնելուց հետո որոշում է հաստատվել Օվկիանոսքում. մինչև կյանքի վերջն ապրում էր Նոր Հեբրիդներում՝ նորաստեղծ Վանուատու կղզային պետությունում: Ճիշտ է, մահանում է Նոր Կալիֆոռնիայում 2010 թ.՝ նույն տեղում, որտեղից սկսվել էր իր սերը դեպի Օվկիանոսքի բնությունն ու ժողովուրդները, որոնց արվեստի և ազգագրության նմուշների հավաքմանը նա նվիրում է իր կյանքի մեծ մասը: Հավաքածուն դառնում է «Նիկոլայ Միշուտուշկին – Ալոիս Պիլիոկո» ֆոնդի հիմքը, որը նա ստեղծում է իր գործընկեր պոլինեզիացի նկարիչ Ալոիս Պիլիոկոյի հետ համատեղ: Ընդ որում Միշուտուշկինը ոչ թե մոլեռանդ կոլեկցիոներ էր, ինչպիսին հաճախ են լինում մեծ հավաքածուների տերերը, այլ ճամփորդող արվեստագետ, ում համար իր հավաքածուն կյանքի մի մասն էր դարձել, նաև իր նոր ճամփորդությունների երաշխիքը: Այսպես, հավաքածուի մի մասը ցուցադրելով Տահիտիում, նա հնարավորություն էր ստացել անվճար կամ զգալի զեղչերով օգտվելու տեղական՝ կղզուց կղզի թռիչքներից:

Հավաքածուի լավագույն նմուշները նա կարող էր ձեռք բերել առանց

մեծ ջանքերի, երբեմն իր ճամփորդությունների էքզիստենցիալ, այլ ոչ թե «գիտական» բնույթից: Բերեմ մեկ օրինակ: Նոր Գվինեայում ճամփորդելիս³ նա հյուրընկալվում է ջունգլիներում կորած պապուասների գյուղում մեկի տանը: Հյուրասիրության ժամանակ ծուկ են մատուցում և առաջարկում են իրեն ընտրել ցանկացած մասը: Միշուտուշկին ընտրում է ձկան գլուխը, ինչպես նա ինձ բացատրեց այս միջադեպը պատմելիս, որովհետև միշտ սիրել էր ձկան այդ մասը: Պարզվում է՝ պապուասներն իր ընտրությամբ ստուգում էին իր ո՛վ լինելը և եզրակացնում են, որ նա իր երկրում տոհմապետ կամ ինչ-որ առաջնորդ պիտի լինի: Որպես հետևանք՝ մեծարանքի է արժանանում և հաջորդ առավոտյան արժեքավոր նվերներ ստանում և մատչելի գներով ձեռք բերում հավաքածուի համար կարևոր և հազվագյուտ իրեր⁴:

Հավաքածուի ուրիշ շատ իրեր նույնպես ունեին առանձնահատուկ պատմություններ և կոլեկցիոների համար ունեին ոչ այնքան արժեքային, ինչքան էքզիստենցիալ նշանակություն: Միշուտուշկինը, կարդալով իմ «Ձրույցներ ծառի մոտ» գրքի առաջին հրատարակված դրվագները⁵, նույնիսկ առաջարկեց ինձ գրել իր հավաքածուի պատմությունը, որը պետք է լիներ և՛ իր կենսագրությունը, և՛ ամեն նմուշի ձեռքբերման պատմությունը, և՛ դրանց գիտական նկարագրումն ու մեկնաբանումը: Ինչ-ինչ պատճառներով այդ հետաքրքիր նախագիծն այդպես էլ չիրականացավ, սակայն, կարծում եմ, այն նույնպես հասկանալի է դարձնում, թե ինչու հավաքածուի հիմնադիրն այդպիսի պատրաստականությամբ ընդունեց իմ նախաձեռնությունը:

Սրբազան իրերի զրկվելը բացատրագրերից չէր նշանակում, որ դրանք այդպես էլ մնալու էին չպարզաբանված այցելուների համար: Յուցադրության նոր ձևաչափը ենթադրում էր, որ սրբազան իրերի մասին տեղեկություն նրանք կարող էին ստանալ այդ իրերին հարազատ միջավայրում ծիսական փորձա-

³ Ի միջի այլոց, իր ճամփորդությունների ժամանակ նա այցելում է, անտեղյակ լինելով, նաև այն վայրերը, որտեղ մոտ մեկ դար իրենից առաջ այցելել էր մեկ ուրիշ ռուս ճանապարհորդ՝ մեծ ազգագրագետ և հումանիստ Նիկոլայ Միկլուիո-Մակլայը:

⁴ Այս և նմանատիպ դեպքերը կարևոր են էկզոտիկ, առանձնապես ծիսական նշանակություն ունեցող իրերի իսկությունը ճշտելու համար, քանի որ թանգարաններում հայտնված արտեֆակտների մի մասը, հավանաբար, կարող են ունենալ երկրորդական՝ ծիսական ընդօրինակող պատմություն: Տե՛ս դրա մասին՝ **Abrahamian L.** The Market and the Origins of Kitsch // Market beyond Economy, ed. by A. Bobokhyan, L. Abrahamian, K. Franklin, Yerevan, «Gitutyan», 2014, էջ 73–86:

⁵ Տե՛ս **Абрамян Л.А.** Беседы у дерева (Этнографические заметки) // Обычаи и культурно-дифференцирующие традиции у народов мира. Москва, Московский филиал Географического общества СССР, 1979, стр. 55–83; **Абрамян Л.** Беседы у дерева. Москва, Языки славянских культур, 2005.

գետներից, որոնց պարտականությունը պիտի ընկներ Օվկիանոսքի բնիկների ազգագրության մասնագետների վրա, որոնք կվարեին հատուկ էքսկուրսիաներ: Բացի ինձից, ներգրավված էին նաև երեք մասնագետ-փորձագետներ Մոսկվայի, Լենինգրադի և Նովոսիբիրսկի ակադեմիական կենտրոններից: Այսինքն՝ էքսկուրսավար-ազգագրագետը ծիսական փորձագետի դեր էր ստանձնում՝ այցելությունին ուղեկցելով դեպի հեռավոր երկրների բնիկների մշակույթի սրբազան և գաղտնի աշխարհ: Պետք է ընդգծել, որ մենք ոչ թե սովորական էքսկուրսավարներ էինք, այլ տվյալ մշակույթների մասնագետներ, ինչի շնորհիվ մեր ներկայացրած տեղեկությունները «աուտենտիք» երանգ էին ստանում⁶: Իհարկե, մասնագետ ազգագրագետը կարող է դառնալ ուսումնասիրվող մշակույթի փայլուն գիտակ և նույնիսկ կրող, սակայն դա սովորաբար վերաբերում է ժողովրդական հնարքներով և ընդհանրապես նյութական մշակույթով զբաղվողներին⁷: Մինչդեռ գերբնական միատիկ աշխարհում, որը ներկայացնում էին ցուցադրության աջ մասում տեղադրված իրերը, նա լավագույն դեպքում կատարում է լավատեղյակ գիտակի, այլ ոչ թե նվիրագործող ուսուցչի դերը, քանի որ ինքը հազիվ թե հասու է եղել նվիրագործման խորհրդին⁸: Մենք դա լավ գիտակցում էինք, երբ կատարում էինք ծիսական փորձագետի դերը ցուցահանդեսում: Այսինքն՝ մենք չէինք զբաղվում խաբեբայությամբ, ոչ էլ դիմում էինք այսօրվա պոպուլյար էժանագին հեռուստաշոունների («Один в один», «Точь-в-точь») նմանակության մոլեգնության տրամաբանությանը, չնայած և կարող էինք օգտագործել որոշ չափով ցուցադրությանը համահունչ,

⁶ Այստեղ մենք չենք անդրադառնում տեղական և եվրոպական՝ իրարից տարբերվող վիզուալ և այլ մշակութային ընկալումների խնդրին, տե՛ս, օրինակ՝ **Smith B.** *European Vision and the South Pacific 1768–1850. A Study in the History of Art and Ideas.* Published by Oxford at the Clarendon Press, 1960:

⁷ Այդ առումով հետաքրքիր է և ուսանելի Ժենյա Խաչատրյանի իրականացրած ժողովրդական հնարքի և արվեստի փոխանցումը. ազգագրագետը ծեռք էր բերել Կարագյոզ սովետրային թատրոնի վերջին վարպետի փորձը և փոխանցել էր այն թատրոնն այսօր իրականացնող և զարգացնող երիտասարդներին: Հմմտ. նաև Իգոր Կրուպնիկի՝ ծեր էսկիմոս բանասացներից տարիներ շարունակ հավաքած ավանդությունների ու իմացությունների վերադարձնելը այդ ամենին արդեն անձանոթ իրենց թոռներին, տե՛ս Пусть говорят наши старики. Рассказы азиатских эскимосов-юпик. Записи 1977–1987 гг. Под научн. ред. И.И. Крупника. Москва, Институт Наследия, 2000:

⁸ Հմմտ. Խ.Լ. Բորխեսի «Ազգագրագետը» պատմվածքի հերոսի հետ, որի տիեզերական իմացությունը հնարավոր է դառնում ուսումնասիրվող ժողովրդի գաղտնի իմացությանը հաղորդակից դառնալու շնորհիվ: **Борхес Х.Л.** Этнограф // **Борхес Х.Л.** Сочинения в трех томах. Т. 2, Москва, «Полярис», 1997, էջ 189–190:



Նկար 2. Նիկոլայ Միշուտուշկինը, Լևոն Աբրահամյանը և Ալիս Պիլիոկոն, Երևան, 1979, լուսանկարը՝ Վիկտոր Կուզմենկոյի:

չնայած և էկլեկտիկ հանդերձանք (նկար 2): Սակայն իմ անձնական փորձից կարող եմ փաստել, որ նման էքսկուրսիան որոշ չափով նմանվում էր նվիրագործության, եթե հաշվի առնենք ոչ թե նվիրագործվողի՝ սրբազան աշխարհին հաղորդակից դառնալը, այլ նման «հոգևոր» էքսկուրսիայի հետևանքով այցելուների արտահայտված հարգալից վերաբերմունքը ցուցադրված նմուշների և ընդհանրապես արքրիզեն մշակույթի հանդեպ: Կարծում եմ՝ միայն այդ, բազմիցս արտահայտված արդյունքն արդեն արդարացնում է ցուցադրության նկարագրված ձևաչափը: «Խաղի կանոնները» նույնպես ուժեղացնում էին արդյունքում ձեռք բերած վերաբերմունքը: Այսպես, սրբազան իրերի հետ կարող էին անմիջապես հաղորդակցվել միայն «ծիսական փորձագետները»: Օրինակ՝ ես ցուցադրում էի առասպելական թռչունների պոչի ձևով վերջացող ծիսական ֆլեյտաները, որոնց Մելանեզիայի կղզիներում տղամարդիկ կերակրում էին

կանանց և երեխաների համար խիստ գաղտնի հատուկ՝ տղամարդկանց տնե-
րում: Ինձ թույլ էր տրվում նույնիսկ սրբազան թռչունների ձայներն արտահա-
նել այդ ֆլեյտաներից: Իսկ ձախ՝ կանանց մասում ցուցադրությանը ներկա
հավաքածուի տերերն այցելուներին թույլ էին տալիս ձեռք տալ աշխարհիկ ցու-
ցանմուշներին: Այդպիսով, ցուցադրությունը վերածվում էր, կարելի է ասել,
բաց տեքստի⁹ այցելուներին հնարավորություն տալով դառնալու ցուցադրված
անձանոթ աշխարհի մասը կամ ավելի ճիշտ՝ նման պատրանք էր ստեղծվում:
Եթե նույնիսկ նմանօրինակ էքսկուրսիայի նվիրագործական ծիսակարգին բնո-
րոշ հատկությունը փաստացի առօրեականացման նմանակն էր, այնուամենայ-
նիվ, այն որոշ չափով օգնում էր պահպանել հավաքածու ներառված ցուցա-
նմուշների բուն՝ սրբազան, բարձր կարգավիճակը:

Դրան էր օգնում նաև որոշ ցուցանմուշների «իրական» գերբնական
ուժը: Այսպես, վերոհիշյալ ծեփած դեմքով գանգը միստիկ աչքով գլխի գա-
գաթին դարձավ նույնիսկ սնահավատության առարկա՝ Խաբարովսկի ցուցա-
դրության Ժամանակ հայտնաբերած՝ գագաթի աչքի հետ կապված անհաս-
կանալի էներգետիկ հոսքի շնորհիվ: Միշուտուշկինը խնդրել էր ցուցադրության
կազմակերպիչներից, որպեսզի այդ գանգը չտեղադրեն վերևից փակ տա-
րածքում, քանի որ գլուխը դա «չէր սիրում», բայց ցուցահանդեսի աթեիստ
կազմակերպիչներն անտեսեցին նրա խնդրանքը և տեղադրեցին գլուխը
ապակեպատ ցուցափեղկում: Շուտով նկատեցին, որ ապակին ճաքեր էր տվել
գագաթի «աչքի» ուղիղ վերևում: Դրա մասին պատմում էին և՛ հավաքածուի
տերերը, և՛ մենք՝ «ծիսական փորձագետներս»¹⁰:

Պետք է ասել, որ առաջարկված ձևաչափն ամեն ինչ չէ, որ լուծում է

⁹ Ցուցադրությունների «բաց տեքստերի» ուրիշ օրինակներ տե՛ս **Աբրահամյան Լ.**, Թան-
գարանային ցուցադրությունների բաց տեքստերը // «Թանգարան», Գիտատեսական և
մեթոդական ամենամյա հանդես, Երևան, 2012, էջ 88-97:

¹⁰ Հետաքրքիր է, որ երբ նույն ցուցահանդեսը մեկ տարի անց կազմակերպվեց Սար-
դարապատի ազգագրության թանգարանում, արդեն ես խնդրեցի թանգարանի տնօրեն
Լավրենտի Բարսեղյանին չտեղադրել այդ խնդրահարույց գանգը, ինչպես նա մտա-
դրվում էր, թանգարանի նոր ձեռքբերումի՝ շարունակ պատվող տակդիրի վրա. այս ցու-
ցահանդեսում ես ոչ միայն կուրատոր էի Հայաստանի ակադեմիայի կողմից (այս անգամ
ինիցիացիոն էքսկուրսիաներ չէին իրագործվում), այլև բացակայող Միշուտուշկինի
հանձնարարությամբ՝ հավաքածուի լիազորը: Սակայն Բարսեղյանը չսեք ինձ, և գանգը
օրեր շարունակ պտտվում էր: Բարեբախտաբար, ոչ մի արհավիրք տեղի չունեցավ:
Մենք կատակում էինք, որ գանգի գլուխն այնքան պտտվեց, որ նա չկարողացավ իրա-
կանացնել իր էներգետիկ ուժ-պատիժը:

տղամարդկանց և կանանց ավելի նուրբ փոխկապակցված աշխարհները ներկայացնելու գործում: Այսպես, Նոր Գվինեայից ձեռք բերված կավե անոթները ցուցադրված էին «աշխարհիկ» մասում, քանի որ դրանց պատրաստելը կանանց պարտականությունն է: Սակայն անոթն օգտագործման համար պիտանի է դառնում միայն այն ժամանակ, երբ տղամարդիկ սրբազան ուժ են հաղորդում նրան՝ ձևավորելով սրբազան նշաններով: Եվ հակառակը, տղամարդկանց շատ գաղտնի ծեսեր այս կամ այն ձևով պահանջում են կանանց մասնակցությունը¹¹: Իսկ սրբազանի ամենագաղտնի իմացության մեջ կանանց և տղամարդկանց տարբեր տիպի միստիկ փոխթափանցումներն էլ ավելի բարդ պատկեր են ներկայացնում¹²: Այնպես որ ցուցահանդեսին օգտագործած մոտեցումը միայն առաջին քայլն է օտար և տարասովոր աշխարհը ճանաչելու գործընթացում:

Նկարագրած ցուցադրության փորձը ցույց է տալիս, որ նման մոտեցում կարելի է իրականացնել առավելապես ժամանակավոր ցուցահանդեսների ժամանակ և ոչ թանգարանային մշտական ցուցադրության ընթացքում «սովորական» էքսկուրսավարների միջոցով, որքան էլ նրանք գիտելիքներով զինված լինեն: Սրբազան իրերի հարազատ միջավայրում նվիրագործման փորձը տեղի է ունենում միայն հատուկ տոների ժամանակ, երբ բացվում են սրբազան աշխարհի դռները, և ոչ թե աշխարհիկ աշխատողի ամենօրյա տեքստերով¹³: Ուրեմն կարելի է նման «նվիրագործական» էքսկուրսիաներ կազմակերպել հատուկ օրերին՝ համապատասխան մասնագետներ (ծիսական փորձագետներ) հրավիրելով:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այսօրվա թանգարաններում արխայիկ մշակույթների արտեֆակտների ցուցադրման ընդունված պոզիտիվիստական մոտեցումը հաճախ հակասում է ցուցադրվող նմուշների կենցաղավարման մշակութային համատեքստին, քանի որ ծիսական սրբազան իրերը, օրինակ, տեսնելու և իմաստն իմանալու իրավունք չունեն կանայք և ինիցիացիա չանցած տղամարդիկ, որոնց թվին են,

¹¹ Տե՛ս **Абрамян Л.** Первобытный праздник и мифология. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1983, էջ 69–114:

¹² Տե՛ս **Абрамян Л.** Мир мужчин и мир женщин: расхождение и встреча // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. Ред. А.К. Байбурин, И.С. Кон. Санкт-Петербург, “Наука”, Санкт-Петербургское отделение, 1991, էջ 109–132:

¹³ Հմտ. ժամանակի Դյուրքհեյմյան «սրբազան» և «պրոֆան» (աշխարհիկ) բաժանման հետ:

անշուշտ, պատկանում թանգարանի բոլոր այցելուները: Հեղինակը, վերհիշելով իր փորձը «Օվկիանոսքի ազգագրությունն ու արվեստը» ցուցահանդեսի ժամանակ (Երևան, 1979 թ.), առաջարկում է որոշ չափով փրկել նման՝ օտար մշակույթի ներկայացման էթիկական սկզբունքները խախտող իրավիճակը՝ սրբազան արտեֆակտերը բացատրագրերից զրկելու և «ծիսական փորձագետների»՝ ազգագրագետների կողմից ինիցիացիա հիշեցնող էքսկուրսիաներ կազմակերպելու ճանապարհով:

Բանալի բաներ – արխայիկ մշակույթ, ինիցիացիա, ցուցադրման էթիկա, սրբազան նմուշ, թանգարանային բացատրագրեր, ծիսական փորձագետ:

ЛЕВОН АБРАМЯН

СВЯЩЕННЫЙ МИР В МИРСКОЙ ЭКСПОЗИЦИИ: НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ ЭТНОГРАФИИ И ИСКУССТВА ОКЕАНИИ

Экспозиции, представляющие экзотические и архаичные культуры, часто организуются на позитивистской основе описания и определения всех демонстрируемых экспонатов, включая ритуальные, которые в аборигенных культурах не разрешается лицезреть женщинам и неинициированным мужчинам, каковыми является абсолютное большинство посетителей музеев. Однако по всему миру подобные объекты выставляются в музеях с соответствующими научными этикетками, фактически обесценивающими их особый священный статус. Автор предлагает способ возвращения этим объектам их священности путем лишения их объяснительных этикеток и организации особых экскурсий со специалистами в области представленных культур в качестве гидов, которые будут играть роль ритуальных специалистов, проводящих “инициацию” посетителей музея. Такой метод был успешно применен во время выставки “Этнография и искусство Океании” (Ереван, 1979). Даже если инициационный аспект подобных экскурсий на деле является профанной имитацией, он, тем не менее, помогает сохранить исконный высокий статус музейных экспонатов и создать более уважительное отношение к аборигенным культурам.

Ключевые слова – архаическая культура, инициация, этика, музейная экспозиция, священный артефакт, музейные этикетки, ритуальный эксперт.

LEVON ABRAHAMIAN

**SACRED WORLD IN MUNDANE EXPOSITION:
THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION OF THE ETHNOGRAPHY AND
ART OF OCEANIA**

Expositions presenting exotic and archaic cultures are usually organized on the positivist principle of describing and defining all the exposed artifacts including the ritual ones, which are not allowed to be observed by women and not initiated men in indigenous cultures. However all over the world such objects are exhibited in museums with corresponding scientific legends “unveiling” and actually depreciating their specific sacral status. The author proposes a method of regaining sanctity of these objects through depriving them of labels and organizing special guided tours by specialists in these cultures, who would play the role of a kind of ritual experts “initiating” visitors. This method was successfully used during the exhibition “Ethnography and Art of Oceania” (Yerevan, 1979). Even if the initiatory aspect of such a guided tour was in fact a profane imitation, it nevertheless helped to preserve to some degree the original highly sacral status of the museum exhibits and create more respectful attitude towards aboriginal cultures.

Key words – archaic culture, initiation, ethics, museum exposition, sacred artifact, museum labels, ritual expert.

ԱՆԻ ԱՎԱԳՅԱՆ

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀՈՒՄ

*«Դաստիարակությունը կրթությունից
գերակա է: Սրտեղծեք մարդու համար
դաստիարակություն»:*

Անտուան դը Սենտ Էքզյուպերի

Հայտնի է, որ անձի համակողմանի և ներդաշնակ զարգացման կարևոր գործոններից մեկը գեղագիտական կրթությունն է: Մեծանուն թանգարանագետ Է. Հոփեր-Գրինհիլի հավաստմամբ վերջին երկու հարյուր տարվա ընթացքում «թանգարանային կրթության» վերաբերյալ պատկերացումները մեծ փոփոխություններ են կրել: Այսպես, XIX դարի սկզբին թանգարաններն ու պատկերասրահները դիտարկվում էին որպես կրթական հաստատություններ: Իբրև կրթական կառույցներ՝ դրանք հաճախ գործում էին գրադարաններին, լսարաններին կամ լաբորատորիաներին կից: Անգամ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին դպրոցների բացակայության պայմաններում թանգարանները մեծ դեր էին խաղում հասարակության կրթության գործում: Ուշագրավ է, որ մինչև 1960-ական թվականները թանգարանային կրթությունն ընկալվում էր որպես դպրոցների հետ տարվող աշխատանք: Հենց այդ տարիներին թանգարանային կրթությունը վերաճեց մասնագիտության: Մեր ժամանակներում մասնագետները փորձում են այնպիսի մեթոդներ կիրառել, որ թանգարաններն ավելի հասանելի և հաճելի դառնան և համապատասխանեն պոստմոդերնական պահանջներին¹:

Այսօր ամբողջ աշխարհում մշակութային կրթությունը դիտարկվում է իբրև հասարակության առաջընթացի և քաղաքակրթության զարգացման կարևորագույն գործոն, որը լավագույնս կարող է իրականացվել թանգարանային միջավայրում: Իրավամբ, թանգարաններն այլընտրանքային կրթության հսկայական ներուժ ունեն, որի արդյունավետ կիրառման դեպքում շոշափելի դեր կարող են խաղալ տարբեր տարիքային և սոցիալական խմբերի կրթու-

¹ Hooper-Greenhill, Eilean. Museum and Gallery Education, Leicester University Press, 1991, pp. 1–2.

թյան, գեղագիտական դաստիարակության և մտահորիզոնի ընդլայնման գործընթացներում: Թանգարանային կրթությունը միտված չէ փոխարինելու դպրոցին, այլ իր հավաքածուների և մասնագիտական ներուժի միջոցով լրացնելու ֆորմալ կրթության բացթողումները:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի գիտակրթական գործունեությունը

Ազգային պատկերասրահի հավաքածուն ստեղծվել է XX դարի սկզբին: Այն անընդհատ համալրվում է արվեստի նոր գործերով և այժմ ընդգրկում է 40.000-ից ավելի հայ, ռուս, եվրոպական տարբեր երկրների և տարբեր ժամանակաշրջանների արվեստագետների գեղանկարի, քանդակի, գրաֆիկայի և դեկորատիվ կիրառական արվեստի նմուշներ: Իսկ թանգարանային կրթության ասպարեզում նպատակամետ ու մասնագիտացված գործունեության սկիզբը կարելի է համարել 2008 թվականը: 2010 թ.-ից այդ աշխատանքները շարունակվել են հասարակայնության հետ կապերի բաժնում, իսկ 2016 թ. ՀԱՊ-ում առաջին անգամ ստեղծվեց գիտակրթական բաժին: Կարելի է փաստել, որ կրթական ծրագրերին մասնակցելու նպատակով թանգարան այցելողների թվի կտրուկ աճը պայմանավորված է հենց այս բաժնի գործունեությամբ:

Ազգային պատկերասրահում կրթական ծրագրերը նախագծվում, կազմակերպվում և գնահատվում են՝ հիմնվելով մշտական ցուցադրությունում և ժամանակավոր ցուցահանդեսներում ներկայացված արվեստի ստեղծագործությունների վրա: Հիմնական տեսակներն են թեմատիկ ինտերակտիվ կրթական ծրագրերը, պարբերական այցերի համար նախատեսված սեզոնային դպրոցները, դասախոսությունները, առցանց հարթակում կազմակերպվող վիկտորինաներն ու մրցույթները:

Կրթական ծրագրերի նախագծման ժամանակ առանցքային է համարվում հետաքրքրություն առաջացնելու միջոցով բուն թեման և դրան առնչվող տեղեկությունները մասնակիցների ուշադրության կենտրոնում պահելու խնդիրը: Մինևույն ժամանակ կարևորվում է թանգարանի «կրթական» և «ժամանցային» տարրերի սահմանագիծը պահպանելը, քանզի թանգարանը չպետք է ընկալվի սոսկ ժամանցի վայր, այլ արվեստի և նոր փորձառություն ստանալու միջոցով ապահովի նաև հետաքրքիր, դաստիարակչական և բովանդակալից ժամանց:

Դպրոցական արձակուրդների ընթացքում պարբերաբար կազմակերպվող *սեզոնային դպրոցները* գեղագիտական զարգացման յուրօրինակ դասընթացներ են: Ամառային, աշնանային, ձմեռային և գարնանային դպրոցական

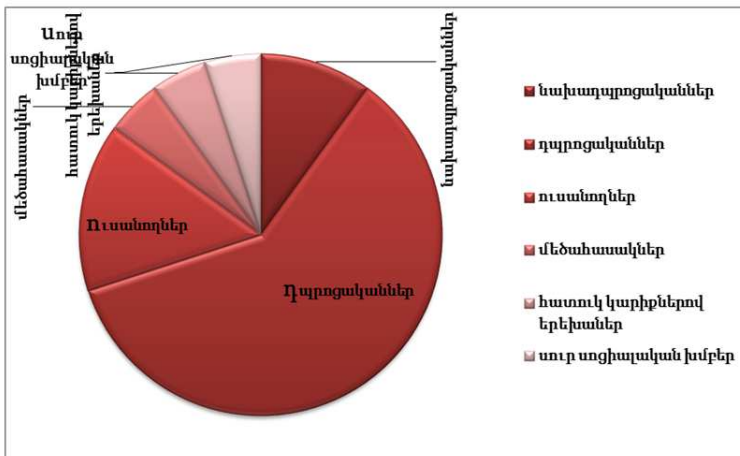
արձակուրդների օրերին տարբեր խորագրերով դասընթացներ են կազմակերպվում 6-14 տարեկան երեխաների համար: Հիմնական նպատակը դասընթացի մասնակիցներին կերպարվեստի տեսակների, ժանրերի, նյութերի, որոշ տեխնիկական միջոցների, ինչպես նաև հայ և այլազգի մեծանուն արվեստագետների մասին ընդհանուր գիտելիքներ հաղորդելն է, արվեստի բնագավառում մասնակցային փորձառության ապահովումը և այլն: Բաժնի աշխատակիցների և կամավորների կողմից մինչ օրս ստեղծվել է ավելի քան 30 թեմատիկ ինտերակտիվ կրթական ծրագիր: Ստորև ներկայացվող ցանկում տեղ են գտել առավել ակտիվ իրականացվող ծրագրերը:

	Կրթական ծրագրի անվանումը	Տարե- թիվ	Մեթոդ / տեսակ	Թեմայի հեղինակ	Բանալի բառ
1.	Ժամ և Ժամանակ	2008	գլուխկոտրուկ	Անի Ավագյան	Արևմտաեվրոպական ժամացույց
2.	Խաղողի տոն	2008	պատմում (story telling)	Ռաջնի Ավագյան	Իտալական արվեստ
3.	Ամուր	2008	մտքի խաղ	Մարինա Եղիազար- յան	Ֆրանսիական արվեստ
4.	Քանդակի լեզուն	2009	Hands-on փորձա- ռություն	Կիմա Ավագյան	Հակոբ Գյուրջյան
5.	Օլիմպոսի նվաճումը	2010	Ռազմա- վարական խաղ	Մաղեն Առաքելյան	Արևմտաեվրոպական արվեստ
6.	Ճանաչենք մեր քաղաքի թանգարան- ները	2010	թանգա- րանից դուրս	Անի Փիլոյան	Երևանի թանգարանները
7.	Դալին և սյուրռեալիզմը	2011	մտքի խաղ	Սոնա Մելիք- Քարամյան	«Դալին և սյուրռեալիստ- ները» ցուցահանդես
8.	Սյուրռեալիզմը և հայ նկարիչները	2011	մտքի խաղ	Սոնա Մելիք- Քարամյան	«Դալին և սյուրռեալիստ- ները» Ցուցահանդես
9.	Ճապոնական	2011	պատմում	Ռաջնի	Ուկիյո-է և XIX

	հեքիաթ		(story telling)	Ավագյան	դարի Ճապոնիան
10.	Ուկիյո-է և XIX դարի Ճապոնիան	2011	պատմում (story telling)	Սոնա Մելիք-Քարամյան	Ուկիյո-է և XIX դարի Ճապոնիան ցուցահանդես
11.	Ստեղծելով հեքիաթ/ գիրք	2011	պատմում (story telling)	Սոնա Մելիք-Քարամյան	Հակոբ Գյուրջյան
12.	Վարդգես Սուրենյանց. Պատմական ժանրը հայ գեղանկարում	2012	խաչբառ	Հասմիկ Բադալյան	Վարդգես Սուրենյանց
13.	Վարպետի գույների աշխարհում	2014	Hands-on փորձառություն	Արփինե Սարիբեկյան	Մարտիրոս Սարյան
14.	Իմ Կոմիտասը	2014	Երգեցողություն	Արփինե Սարիբեկյան	Կոմիտաս
15.	Սասունցի Դավիթ	2014	պատմում (story telling)	Արփինե Սարիբեկյան	Էպոս
16.	Հովնաթանյանական կոլորիտ	2014	կոլաժ	Արփինե Սարիբեկյան	Հովնաթանյաններ
17.	Օլիմպոսի բարձունքում	2014	ռազմավարական խաղ	Անի Ավագյան	Արևմտաեվրոպական արվեստ
18.	Բնանկար և պոեզիա	2015	ընթերցանություն	Անի Ավագյան	Գևորգ Բաշինջաղյան
19.	Դիմանկարի պատում	2015	մտքի խաղ	Անի Ավագյան	Ռուսական դիմանկար
20.	Եկեղեցական տոները և Քրիստոսի պատկերագրությունը արվեստում	2015	ծեռքի աշխատանք	Անի Ավագյան	Եկեղեցական գեղանկար, որմնանկար
21.	Հայ միջնադարյան ճարտարապետության էվոլյուցիան. Սբ. Հռիփսիմեն	2015	Hands-on փորձառություն	Արփինե Սարիբեկյան	Վարդգես Սուրենյանց

22.	Թատրոն, բեմանկարչություն, պաստառ	2016	Hands-on փորձառություն	Անի Ավագյան	Ռուսական բեմանկարչություն
23.	Ճանաչենք մեր մեծերին	2016	Մնջախաղ	Արփինե Սարիբեկյան	Մարտիրոս Սարյան
24.	Տապանակիր լեռը	2016	Խաչքառ	Անի Նազարյան	Հովհաննես Այվազովսկի
25.	Ծովը Այվազովսկու կտավներում	2016	Hands-on փորձառություն	Անի Նազարյան	Հովհաննես Այվազովսկի
26.	Գորգը կերպարվեստում	2016	գանձերի որոնում	Արփինե Սարիբեկյան	հայկական գորգ
27.	Սայաթ-Նովա. աշուղական արվեստ	2016	պատմում (story telling)	Անի Նազարյան	Սայաթ-Նովա
28.	Գեղանկարչություն, սոցիալիստական ոճայիզմ, ձնհալ	2016	մտքի խաղ	Անի Նազարյան	Հայկական և ռուսական սոցոռայիզմ

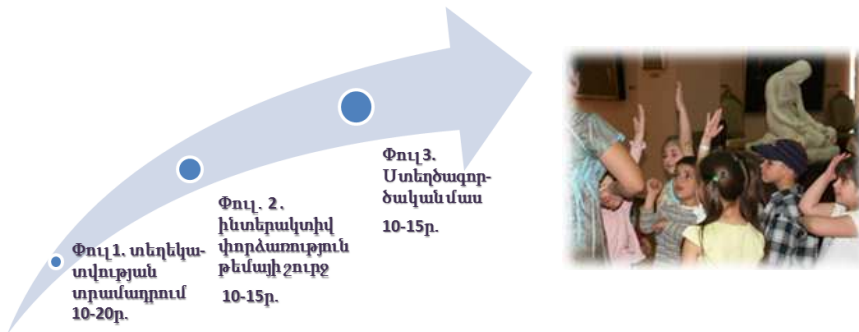
Կրթական ծրագրերի թիրախային խմբերը



ՀԱՊ-ի ինտերակտիվ կրթական ծրագրեր ստեղծելու համընդգրկուն (ունիվերսալ) հարացույցը

Գաղտնիք չէ, որ մերօրյա մարդը բնորոշվում է որոշակի մտահորիզոնով և կրթական մակարդակով, որով տարբերվում է իր նախորդներից: Հետևաբար՝ այլ են նաև նրա սպասելիքներն ու պահանջները թանգարան այցելելիս: Կարծում ենք՝ անիմաստ և անարդյունավետ է ցանկացած տարիքի և սոցիալական խմբի ներկայացուցչին ստիպողաբար թանգարան բերելը: Ուստի, այցելուին պետք է դիտարկել որպես անհատ և նրա համար յուրահատուկ *ուսումնական առաջարկ* ստեղծել: Հենվելով այս և մի շարք այլ կարևոր փաստարկների վրա՝ որոշեցինք ստեղծել մի համընդգրկուն գործիք, որի միջոցով հնարավոր կլինի հետաքրքիր, ինտերակտիվ և յուրաքանչյուր այցելուի տարիքային և հոգեբանական առանձնահատկությունները հաշվի առնող կրթական ծրագրեր նախագծել:

2008 թ. ուսումնասիրեցինք Սանկտ Պետերբուրգի Ռուսական թանգարանի թանգարանային մանկավարժության և մանկական ստեղծագործության կենտրոնի ավելի քան 2 տասնամյակ ծավալած գործունեությունը: Այնուհետև կամավորական հիմունքներով մեր թիմ ներգրավեցինք նաև տարիքային հոգեբանի և ՀԱՊ-ի մի քանի արվեստաբանի հետ միասին սկսեցինք աշխատել նշված գործիքի ստեղծման վրա: Ծանոթանալով և՛ արևմտյան, և՛ արևելյան առաջատար թանգարանների նմանօրինակ փորձերին և հաշվի առնելով հայկական մտածելակերպի առանձնահատկություններն ու մշակութային փոխառնչությունների ազդեցությունը՝ առավել ընդունելի համարեցինք ռուսական փորձը: Երկարատև արպտումների արդյունքում ստեղծեցինք մի պարզ հարացույց, որը ներառում է նախ՝ պատմողական, ապա խաղային կամ ժամանցային և ստեղծագործական բաղադրիչներ: Դրանց բովանդակային ընդգրկումը, տևողությունը, բառապաշարը և կիրառվող եզրերը համապատասխանեցվում են յուրաքանչյուր տարիքային խմբի առանձնահատկություններին: Օրինակ՝ 4–6 տարեկան մասնակիցների համար պատմողական բաղադրիչն ավելի քիչ է, քան խաղայինը և ստեղծագործականը: Նրանց համար նախատեսված կրթական ծրագիրը չպետք է անցնի 30–40 րոպեից, քանի որ այս տարիքում երեխաների ուշադրությունը 20 րոպեից ավելի հնարավոր չէ կենտրոնացած պահել մեկ երևույթի վրա: 8–12 տարեկան աղջիկներն ու տղաներն ամենաներգրավված մասնակիցներն են, և նրանց հետաքրքրելն ավելի հեշտ է, քան դեռահասներին: Այս տարիքում են երեխաներն առավելագույն գիտելիքներ ստանում, որն անպայման իր հետքն է թողնում անձի ձևավորման գործընթացում:



Թեմատիկ ծրագրերի ստեղծումը համընդգրկուն գործիքի միջոցով

ՀԱՊ-ի հարուստ և բազմաբովանդակ հավաքածուն թույլ է տալիս կրթական ծրագրերի ստեղծման ժամանակ յուրացնել ցանկացած թեմա: Արվեստի հրաշագեղ աշխարհի օգնությամբ փորձում ենք մարդկանց հետ խոսել իրենց հուզող կամ իրենց ուշադրությունից դուրս գտնվող, բայց կարևոր հարցերի մասին: Մեր ծրագրերի թեմատիկ ընդգրկումը լայն է՝ կերպարվեստ, ճարտարապետություն, գրականություն, լեզու, պատմություն, բնություն, քրիստոնեություն, բնապահպանություն, ազգային արժեքներ, ազգագրություն, թատրոն, կինո, մուլտիպլիկացիա և այլն: Բազմազան են նաև ինտերակտիվ մեթոդներն ու խաղերի տեսակները՝ ինտելեկտուալ և ռազմավարական խաղեր, գլուխկոտրուկներ, խաչբառեր, մնջախաղ, տրամաբանությունը զարգացնող խաղեր, hands-on փորձառություն ապահովող խաղեր և այլն: Կարևոր բաղադրիչներից է նաև ստեղծագործական հատվածը, որի ժամանակ թեմայի համաձայն՝ մասնակիցները ծանոթանում են կերպարվեստի տեսակներին, ժանրերին, նյութերին և փորձում սովորել տեխնիկական միջոցներից մեկը: Օրինակ՝ նկարում են, ծեփում, կոլաժ կամ տիկնիկներ պատրաստում: Հատուկ ուշադրություն ենք դարձնում արվեստի միջոցով երեխաների մեջ շրջակա միջավայրի հանդեպ սեր և հոգատարություն դաստիարակող թեմաներին: Նմանատիպ ծրագրերն ուղեկցվում են պլաստմասսայե շշերի կամ սինթետիկ նյութերից պատրաստված այլ առարկաների վերամշակման միջոցառումներով: Հիմնական նպատակները մասնակիցների շրջանում թանգարան այցելելու մշակույթի ձևավորումն է, նրանց գեղագիտական և ինտելեկտուալ մակարդակի բարձրացումը, թիմային աշխատանքի խթանումը, երևակայության, ստեղծագործականության զարգացումը և այլն:

Յուրաքանչյուր կրթական ծրագիր գնահատվում է: Քննարկվում են վարողի կողմից կիրառվող մեթոդաբանությունը, եզրույթաբանությունը և տեխնիկական հմտությունները:

Դպրոցական ուսումնական ծրագրերի ուսումնասիրումն ու համապատասխանեցումը թանգարանային ծրագրերին

Քանի որ ստեղծված կրթական ծրագրերն անհրաժեշտ է հասանելի դարձնել թիրախային խմբերին, բաժնում իրականացվում է նաև կրթական ծրագրերի շուկայավարություն /մարքեթինգ/: Այս տարի ուսումնասիրվել են դպրոցական դասընթացներից մի քանիսի առարկայական ծրագրերը և ըստ թեմաների կազմվել է հատուկ առաջարկ: Փորձում ենք դպրոցների ղեկավարների և ուսուցիչների ուշադրությունը գրավել՝ մեր ստեղծած կրթական ծրագրերը հիմնական առարկայական պլաններ ներառելու նպատակով: Դրա շնորհիվ առավել նպատակային, արդյունավետ և դյուրին կլինի համապատասխան առարկաների դասերը թանգարանում անցկացնելը: Նկատենք, որ այս նախագիծը ևս մեծ ազդեցություն ունեցավ այցելուների թվի աճի վրա: Կարելի է ասել, որ դպրոցների հետ այս ձևաչափով աշխատելը մի փոքր ներդրում է միջգերատեսչական համագործակցությունը ֆորմալ դաշտ բերելու ճանապարհին²:

Ծրագրերի հանրահոչակումը

Գիտակրթական աշխատանքների շարքում կարևոր տեղ են զբաղեցնում իրազեկման մեխանիզմները, ձևերը և միջոցները: Ազգային պատկերասրահում իրականացված մարքեթինգային և հանրահոչակման աշխատանքները կատարվել են առանց ֆինանսական ներդրումների, և կիրառվում են միայն անվճար հիմունքներով իրականացվող տարբերակները: Սոցիալական ցանցերն այս առումով կարևոր գործիքներ են, և մենք պարբերաբար տեղեկատվություն ենք տարածում Facebook, www.dasaran.am և ՀԱՊ-ի պաշտոնական կայքէջում:

Ազգային և միջազգային գիտաժողովների և ֆորումների ժամանակ ՀԱՊ-ի ինտերակտիվ կրթական ծրագրերի համընդգրկուն հարացույցի ներկայացումը

Առաջին անգամ ՀԱՊ-ի ինտերակտիվ կրթական ծրագրերի հարացույցը ներկայացրել ենք 2009 թ. Իսլանդիայի մայրաքաղաք Ռեյկյավիկում

² Դաշտը կարգավորելու համար անհրաժեշտ փաստաթղթի ստեղծումը ՀՀ գիտության և կրթության և ՀՀ մշակույթի նախարարությունների միջև:

կազմակերպված Թանգարանների միջազգային խորհրդի Կրթության և մշակութային գործունեության միջազգային գիտաժողովում և բազմաթիվ դրական արձագանքների արժանացել: Ուրախությամբ պետք է նշենք, որ եվրոպական թանգարանների կրթության ոլորտի ներկայացուցիչներից մի քանիսը, բարձր գնահատելով նշված հարացույցի հնարավորությունները, թույլատրություն են խնդրել այն կիրառելու նաև իրենց թանգարաններում³:

Ազգային պատկերասրահի կրթական ծրագրերի փորձը ներկայացվել է նաև Ճապոնիայի Բիվա լճի թանգարանում թանգարանագիտության ինտենսիվ դասընթացին մեր մասնակցության ժամանակ (2009 թ.)⁴:

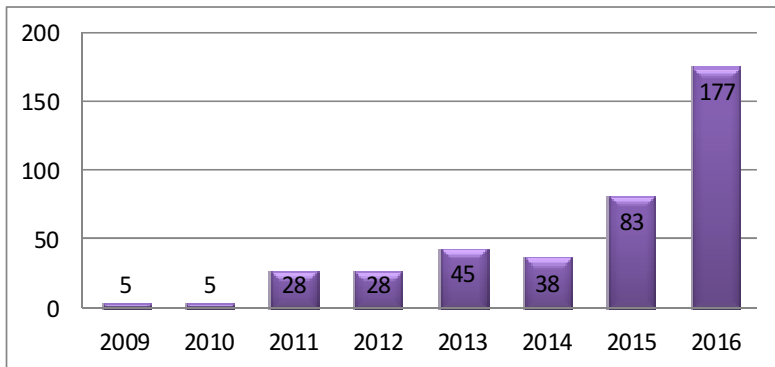
Կարծում ենք՝ թե՛ Ազգային պատկերասրահում, թե՛ հայաստանյան մյուս թանգարաններում գեղագիտական կրթությանն ուղղված աշխատանքներն առավել արդյունավետ կլինեն, եթե կարգավորվեն հետևյալ խնդիրները.

- դպրոց-թանգարան մշտական համագործակցությունը,
- կրթության և մշակույթի կառավարման ոլորտների գերատեսչությունների համագործակցությունը,
- օրենսդրության միջոցով հիշյալ խնդիրների նկատմամբ առավել ճկուն մոտեցումները (օրինակ՝ դպրոցներում դրամահավաքի արգելման մասին որոշման պատճառով տուժում են համադասարանային այցելությունները),
- հասարակության սոցիալական անբարենպաստ վիճակը,
- հասարակության վերաբերմունքը,
- թանգարանային մանկավարժների պակասը:

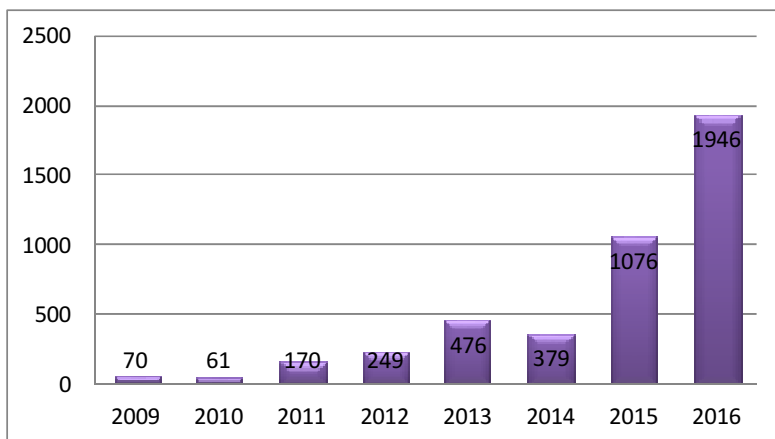
³ ICOM CECA Annual Conference “Museum education in a global context”, October 2009. Proceedings published on CD.

⁴ Annual Report of the Intensive Course on Museology, Osaka, 2009, pp. 5–15.

**ՀԱՊ կրթական ծրագրերին մասնակցած խմբերի աճը
2009-2016 թթ.**



**ՀԱՊ կրթական ծրագրերի մասնակիցների թվի աճը
2009-2016 թթ.**



Օգտագործված գրականություն

1. **Հարոյան Մ., Ավագյան Ա., Գրիգորյան Ա.**, Գիտակրթական գործունեության ընթացքը Հայաստանի թանգարաններում: – Միջազգային գիտաժողովի հոդվածների ժողովածու // “Թանգարան”, Երևան, 2013, էջ 18–28:
2. **Выготский Л.С.** Психология искусства, Москва, “Искусство”, 1965.
3. **Столяров Б.А.** О языке изобразительного искусства. Методическое пособие. Санкт-Петербург, Изд-во Государственного Русского музея, 2009.
4. **Hooper-Greenhill, Eilean.** Museum and Gallery Education, Leicester University Press, 1991.
5. **Hooper-Greenhill, Eilean.** Museums and their Visitors, London, Routledge Press, 1994.
6. **De Rynck, Patrick.** How to Read a Painting: Decoding, Understanding and Enjoying the Old Masters, London, Thames & Hudson, 2004.
7. **Barbe-Gall, Françoise.** Comment parler d'art aux enfants. Musée d'Art Moderne de Céret, 2002.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Անձի համակողմանի և ներդաշնակ զարգացման կարևոր գործոններից մեկը գեղագիտական կրթությունն է: Այսօր ամբողջ աշխարհում մշակութային կրթությունը դիտարկվում է իբրև հասարակության առաջընթացի և քաղաքակրթության զարգացման կարևորագույն գործոն, որը լավագույնս կարող է իրականացվել թանգարանային միջավայրում: ՀԱՊ-ում թանգարանային կրթության ասպարեզում նպատակամետ ու մասնագիտացված գործունեության սկիզբը կարելի է համարել 2008 թվականը: Այս հոդվածում ներկայացված են ՀԱՊ-ում իրականացվող գիտակրթական գործունեության ընթացքը, զարգացումը և ինտերակտիվ կրթական ծրագրեր ստեղծելու համընդգրկուն հարացույցը: Ներկայացված են նաև տվյալներ այցելության դինամիկայի վերաբերյալ, ինչպես նաև կրթական ծրագրերի ցանկը:

Բանալի բաներ – թանգարանային կրթություն, գեղագիտական կրթություն, կրթությունը պատկերասրահում, ինտերակտիվ փորձառություն, ստեղծագործականություն, ծրագրերի համընդգրկուն հարացույց, թեմատիկ ծրագրեր, դպրոց-թանգարան:

АНИ АВАГЯН

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ В НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕЕ АРМЕНИИ

Эстетическое воспитание является одним из ключевых факторов всестороннего и гармоничного развития личности. Сегодня во всем мире культурное образование рассматривается как наиболее важный фактор в развитии общества и цивилизации, оно наилучшим образом может быть осуществлено в музейной среде. В Национальной галерее Армении 2008 год можно рассматривать как начало целенаправленной и профессиональной деятельности в сфере музейного образования. В данной статье представлены процесс научно-образовательной деятельности в НГА, его развитие и всеобъемлющая парадигма создания интерактивных образовательных программ. Также представлены данные о динамике участия и перечень интерактивных программ.

Ключевые слова – музейное образование, эстетическое воспитание, образование в галерее, интерактивный опыт, творческий подход, универсальная модель программ, тематические программы, школа-музей.

ANI AVAGYAN

THE AESTHETIC EDUCATION AT THE NATIONAL GALLERY OF ARMENIA

For the comprehensive and harmonious development of a personality a key aspect is the aesthetic education. Worldwide, cultural education is regarded as the most important factor in the development of society and civilization, which can best be carried out in a museum environment. The beginning of the deliberate and professional museum education work at the NGA is 2008. This article presents the development and course of educational activities carried out at the NGA, the comprehensive paradigm of interactive educational programs. There are also data on the dynamics of participation, as well as a list of educational programs created and carried out till now.

Key words – museum education, aesthetic education, gallery learning, interactive experience, creativity, comprehensive paradigm programs, thematic programs, school-museum.

ԹԱՆԳԱՐԱՆԸ ԵՎ ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ՄԻՋԱԿԱՅՐԸ

Թանգարանային մշակույթի ձևավորման և զարգացման ընթացքում թանգարանի դերի և գործունեության նկատմամբ մասնագետների և հասարակության կարծիքներն ու պատկերացումները հաճախ տարբեր են լինում: Այս երկու խմբերի դիրքորոշումները և թանգարան երևույթի նկատմամբ վերաբերմունքը մեծապես պայմանավորվում են նաև ժամանակի գաղափարախոսությամբ և աշխարհայացքով: Մասնագիտական շրջանակներին քաջ հայտնի են հավաքածուից մինչև *դասական* համարվող թանգարանի կայացման ճանապարհին այս կառույցի առանցքային նպատակների ձևավորման և նորովի զարգացումների տրամաբանությունն ու հասարակության կյանքում ստանձնած դերակատարումը¹: Չանդրադառնալով թանգարանային գործունեության պատմական զարգացման հայտնի շրջափուլերին՝ փորձենք դիտարկել թանգարանը՝ որպես սոցիալական միջավայրի կազմակերպման և կառավարման գործոն: Այս համատեքստում քննարկենք թանգարանային մշակույթի անսահմանափակ ներուժն ու հնարավորությունները՝ հասարակության ինքնության վերաբերմունք, աշխարհայացքի ու սոցիալական միջավայրի վերափոխման գործընթացում՝ մասնագիտորեն ճիշտ կազմակերպված և նպատակամետ գործունեության շնորհիվ: Այս խնդիրը կփորձենք ներկայացնել խորհրդային շրջանում ստեղծված և կարճ ժամանակահատվածում ԽՍՀՄ թանգարանային գործի առաջատարներից մեկը դարձած Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանի օրինակով (1978–1988 թթ.): Փորձենք մտովի շրջայց կատարել ժամանակի միջով՝ հասկանալու համար այդ հաջողությունները ծնող գործոններն ու մեխանիզմները:

Հետադարձ հայացք նետելով թանգարանի ստեղծման պատմությանը՝ հիշենք, որ Սարգսրապատի հերոսամարտի հուշահամալիրի տարածքում նախատեսված էր մշակույթի տուն կառուցել՝ շրջանի բնակիչների ազատ ժամանակն ու հանգիստն առավել կազմակերպված, հետաքրքիր ու բովանդակալից

¹ Տե՛ս **Шляхтина Л.М.** Основы музейного дела. Теория и практика. Москва, «Высшая школа», 2005, стр. 27–34, 46–56; Этнографические музеи сегодня // Антропологический форум. Санкт-Петербург, 2007, № 6, стр. 7–132; **Купина Ю.А.** Развитие музеев в современном мире: тенденции, перспективы и проблемы // Թանգարանի կառավարում. ՅՈՒՆԵՍԿՕ/ԻՎՕՄ-ի ազգային թրեյնինգ (դասընթաց-վարժանք) ՀՀ թանգարանների մասնագետների համար, Երևան, 2009, էջ 54–56:

դարձնելու համար: Տարբեր տարիքային խմբերի համար գործող արվեստի և սպորտի խմբակները պիտի նպաստեն մասնակիցների մարմնակրթմանն ու ստեղծագործական կարողությունների զարգացմանը: Ենթադրվում էր, որ շենքի, հարակից հրապարակի և հուշահամալիրի տարածքները կարող էին օգտագործվել նաև զանգվածային խոշոր միջոցառումների և տոնախմբությունների համար: Տարիներ անց միայն որոշվեց միջնադարյան ամրոց հիշեցնող այդ հսկա շենքը վերածել հայ ժողովրդի կենցաղն ու մշակույթը ներկայացնող թանգարանի:

Նախապարասրական փուլ: Նոր ստեղծվող թանգարանի գիտական աշխատակազմը հիմնականում ձևավորվեց ԵՊՀ-ի այդ տարվա պատմության և բանասիրական ֆակուլտետների պատմաբանի, ազգագրագետի, թանգարանագետի և բանասերի որակավորում ստացած շրջանավարտների միջոցով, իսկ տնօրեն նշանակվեց թանգարանային գործում մեծ փորձառություն ունեցող, պատմական գիտուֆ. դոկտոր Լավրենտի Բարսեղյանը: Տեխնիկական աշխատակազմում բացառապես ընդգրկված էին շրջակա գյուղերի բնակիչները:

Նշենք հաջողության հասնելու նպաստավոր հանգամանքները.

1. **տարածքը՝** որպես պատմական վավերագիր,
2. ճարտարապետ Ռ. Իսրայելյանի հեղինակած **հուշահամալիրը՝** որպես նախնիների հերոսության և հայրենիքի վերածնության խորհրդանիշ,
3. ժամանակին ներդաշնակ **թանգարանային ցուցադրությունը՝** հարուստ և ինքնատիպ հավաքածուով,
4. հստակ տեսլականով առաջնորդվող **կառավարումը** (վարչական մեթոդ),
5. երիտասարդ, բազմակողմանի կրթություն ստացած կադրերով համալրված **աշխատակազմը,**
6. գյուղական համայնքների զարգացմանը միտված **խորհրդային գաղափարախոսությունը:**

Ինչպես սովորեցնում են կառավարման և շուկայավարման ժամանակակից մասնագետները, ցանկացած գործ ձեռնարկելուց առաջ կարևոր է հստակ ձևակերպել նպատակն ու խնդիրները, գնահատել և վերլուծել առկա իրավիճակը, սեփական թիմի և լսարանի հնարավորությունները, ուժեղ և թույլ

կողմերը, ապա միայն ծրագրել գործողություններն ըստ առաջնահերթության²: Իհարկե, մենեջմենթ և մարքեթինգ հասկացություններն ու ոլորտի գիտական ուսումնասիրությունները թեև հայտնի չէին խորհրդային մասնագետներին, սակայն գործի կազմակերպման տրամաբանությունից բխող քայլերը փորձառու ղեկավարների աշխատառճի բաղկացուցիչներն էին: Ու թեև խորհրդային կարգերին բնորոշ գաղափարախոսությունն ու միանձնյա ղեկավարման համակարգը հաճախ էին դժգոհություններ առաջացնում երիտասարդ աշխատակիցների շրջանում, այդուհանդերձ, անհերքելի է, որ *ուժեղ ձեռքով* և տնօրինության մշակած ռազմավարությամբ, հաճախ առարկություն չընդունող հրահանգներով ղեկավարվող թանգարանը ոչ միայն հանրապետության, այլև ԽՍՀՄ առաջամարտիկն էր և տարիներ շարունակ Հայաստանում էր պահում ոլորտի փոխանցիկ դրոշմ:

Հաշվի առնելով մայրաքաղաքից (աչքից) հեռու լինելը (60 կմ), ինչպես նաև աշխատակիցների ակտիվ տարիքն ու փորձի պակասը՝ աշխատանքային պայմանները և պահանջները խստորեն կանոնակարգվել և վերահսկվում էին, որի պատճառով կադրերի որոշակի հոսունություն էր գրանցվում: Սակայն, նպատակն օրինակելի, այսպես կոչված ցուցադրական թանգարան ստեղծելն էր, որի համար բազմաթիվ արտոնություններ և իրավունքներ էին վերապահվում թե՛ տնօրինությանը, թե՛ աշխատողներին: Ըստ նպատակի՝ հենց սկզբից ձեռնարկվեցին երկու աշխատակազմերի վերապատրաստման դասընթացները: Գիտական կազմի համար նախատեսված էին մասնագիտական սեմինարներ, որ վարում էին հանրապետության և ԽՍՀՄ լավագույն մասնագետները՝ ազգագրագետ, պատմաբան, հնագետ, թանգարանագետ՝ ծանոթացնելով թանգարանագիտության և ազգագրության ոլորտներում քննարկվող ժամանակակից տեսական և գործնական խնդիրներին: Տեխնիկական և սպասարկող անձնակազմի համար կազմակերպվող դասընթացները միտված էին աշխատակիցներին ընդհանուր գիտելիքներ հաղորդել թանգարանագիտության, պատմության և ազգագրության վերաբերյալ: Բացի այդ, ժամանակի քաղաքական-գաղափարական պահանջներին և վարվելակարգային նորմերին համահունչ, խորհրդատվական դասընթացներ ու գործնական պարապ-

² Տե՛ս **Морк Паал**. Маркетинг // Управление музеем: Практическое руководство. Редактор и координатор Патрик Дж. Бойлан, издатель ИКОМ, Париж, 2004, стр. 161-176; **Лорд Барри, Лорд Гейл Декстер**. Менеджмент в музейном деле. Учебное пособие. Москва, “Логос”, 2002.

մունքներ էին կազմակերպվում՝ այցելուների տարբեր խմբերի հետ աշխատանքները հավուր պատշաճի իրականացնելու նպատակով:

Երկրորդ քայլը մասնագիտական գործուղումներն էին ԽՍՀՄ-ի լավագույն թանգարաններ՝ վերապատրաստման և փորձի փոխանակման նպատակով, որին մասնակցում էին բոլոր գիտաշխատողներն ու էքսկուրսավարները: Բացի դրանից, աշխատակիցները հնարավորություն ունեին արձակուրդի ընթացքում մասնագիտական հատուկ խմբերի համար նախատեսված ուղեգրերով այցելելու ԽՍՀՄ-ի տարբեր հանրապետություններ, ապա նաև՝ սոցիալիստական ճամբարի և կապիտալիստական երկրներ՝ տեղի թանգարաններին ու մշակույթին ծանոթանալու նպատակով: Ըստ այդմ՝ ձևավորվում էր աշխատանքային թիմ, որի բոլոր օղակները հստակ գիտակցում էին իրենց դերակատարությունն ու պատասխանատվության աստիճանը:

Բուն գործունեությունը: Մինչև թանգարանի կառուցումը հիմնականում գյուղատնտեսության ոլորտում ներգրավված տարածքի բնակչության մշակութային ժամանցի վայրերը սահմանափակվում էին շրջկենտրոնում և խոշոր գյուղերում գործող կուլտուրայի տների և կինոթատրոնների շրջանակներում: Բնակչության առավել ակտիվ հատվածը մշակութային պահանջմունքները բավարարում էր մայրաքաղաք այցելելով: Գաղտնիք չէ, որ շրջանի բնակչության մեծ մասը հազվադեպ էր այցելում Երևանում գործող թանգարաններ, և թանգարան այցելելը չէր ընկալում իբրև կենսակերպի բաղկացուցիչ³: Հաշվի առնելով վերոհիշյալը՝ թանգարանի ռազմավարական ծրագրերը կառուցելիս մի քանի թիրախային նպատակներ էին շեշտադրվում:

Մարզի շրջանակներում իրականացվում էին նախագծեր՝ տարածաշրջանի բնակչության տարիքային և սոցիալական տարբեր շերտերի ներգրավմամբ:

Հատուկ ուշադրություն էր դարձվում բարձրդասարանցիների և թանգարանի տեխնիկական անձնակազմի մասնագիտական կողմնորոշմանը նպաստող ծրագրերի իրականացմանը: Այս համատեքստում շրջանի տարբեր դպրոցներում կազմակերպվում էին «Պատանի հնագետ», «Պատանի ազգագրագետ», «Պատանի հայագետ» խմբակները: Այդ աշխատանքները միտված էին տեղացի երիտասարդներին մասնագիտական ոլորտ ներգրավելուն և

³ Իհարկե, ասվածը չի ենթադրում, թե մայրաքաղաքի բոլոր բնակիչների համար թանգարան այցելելը կենսակերպի էր վերածվել, բայց գոնե դպրոցականներն ուսուցիչների առաջնորդությամբ պարտադիր այցելում էին մի քանի թանգարան:

սերնդափոխության ապահովմանը: Արդյունքում թանգարանի տեխնիկական անձնակազմի ներկայացուցիչներից շատերն ընդունվեցին բուհերի երեկոյան և հեռակա բաժիններ, իսկ բարձրդասարանցիների շրջանում մեծ հետաքրքրություն առաջացավ պատմության, ազգագրության, հնագիտության, արվեստի և թանգարանագիտության նկատմամբ: Շրջանի դպրոցներում ստեղծվում էին փոքրիկ թանգարաններ, որի շնորհիվ երեխաներն էին հավաքում, ցուցակագրում և ներկայացնում իրենց բնակավայրի պատմությանն ու մշակույթին առնչվող առարկաները:

Հաջորդը միջին և ավագ սերնդի կոլտնտեսականների համար կազմակերպվող աշխատանքներն էին. ձևավորվեց «Կուլտուրայի ժողովրդական համալսարան»-ը՝ մի քանի ֆակուլտետով, որի ունկնդիրները պարբերաբար մասնակցում էին հատուկ ծրագրով նախատեսված դասախոսություններին, քըն-նարկումներին, կինոդիտումներին և թանգարանի ցուցասրահներում իրականացվող գործնական պարապմունքներին: Հատկապես տղամարդկանց շրջանում մեծ հետաքրքրություն և հեղինակություն էր վայելում «Աշխարհի քաղաքական քարտեզի առջև» լեկտորիումը, որը գործում էր տարբեր գյուղերում: Մեծահասակ այցելուների համար նախատեսվող այս այլընտրանքային, ոչ ֆորմալ կրթական ծրագրերը⁴ ներառում էին մշակույթի տարբեր ոլորտների, պատմության, քաղաքականության հուզող խնդիրներին առնչվող թեմաներ, որը վարում էին թանգարանի գիտաշխատողները: Նրանք պարբերաբար այցելում էին կոլտնտեսականներին, մասնակցում բերքահավաքներին ու հաճախ հենց ունկնդիրների առաջարկությամբ ստեղծում հաջորդ հանդիպումների թեման և ձևաչափը:

Հատուկ դասընթացների շարքեր էին ստեղծվել մարզի ծառայողների և ներքին գործերի աշխատակիցների համար: Հատկապես շեշտադրվում էին ավանդական և ժամանակակից մշակույթի տարբեր խնդիրների, մշակութային ժառանգության պահպանության, զարգացման ու քաղաքականության վերաբերյալ թեմատիկ դասախոսությունների շարքերը, որոնք իրականացվում էին թե՛ ներքին գործերի բաժանմունքներում, թե՛ թանգարանում: Չէին անտեսվել նաև շրջանում ծառայող զինվորականները, որոնց մեծ մասը ԽՍՀՄ-ի տարբեր հանրապետությունների ներկայացուցիչներ էին: Առանցքային էր համարվում

⁴ Այս խնդրի մասին մանրամասն տե՛ս **Գիքս Բ., Սանի Բ., Թոմսոն Զ.**, Շարունակական կրթությունը թանգարաններում. եվրոպական ձեռնարկ, Երևան, 2007, «Անտարես», էջ 12–33:

ներանց մեր երկրի պատմությունն ու մշակույթը ներկայացնելը: Այդ նպատակով սահմանապահ զորամասերի զինվորների համար կազմվել էր հատուկ նախագիծ՝ «Երկիրը, որտեղ ծառայում եմ» խորագրով: Պարբերաբար կազմակերպվող հանդիպում-դասախոսությունները, համերգներն ու կինոդիտումները, սահմանապահների և թանգարանցիների փոխադարձ այցելությունները երկուստեք կարևորվում և խրախուսվում էին:

Կարելի է ասել, որ թանգարանն էր առաջին քայլն անում դեպի ապագա այցելուները, և պարբերաբար կազմակերպվող միջոցառումների, տոների, կինոդիտումների, համերգների շնորհիվ աստիճանաբար ձևավորվում էր մշտական այցելուների լսարան՝ բոլոր տարիքային և սոցիալական խմբերի ներգրավմամբ: Հանգստյան և տոնական օրերին պարբերաբար կազմակերպվող ժողովրդական, դասական երաժշտության թեմատիկ համերգների շնորհիվ մարզի բնակիչները, հանրապետության տարբեր շրջանների քաղաքացիներն ու զբոսաշրջիկները հատուկ գալիս էին թանգարան՝ լսելու հանրապետության լավագույն երաժշտախմբերին, ծանոթանալու նոր ցուցադրություններին:

Միջմշակութային հաղորդակցության նպատակով գրեթե ամեն ամիս թանգարանի կենտրոնական ցուցասրահում նոր ցուցահանդես էր կազմակերպվում: Ներկայացվում էին ԽՍՀՄ բոլոր հանրապետությունների առաջատար թանգարաններից, ապա նաև արտասահմանից բերված ինքնատիպ հավաքածուներ, որոնց ցուցադրությունը հաճախ ուղեկցվում էր համապատասխան երաժշտությամբ, կինոֆիլմերով և դասախոսություններով: Նոր ցուցահանդեսների և միջոցառումների մասին գովազդային-տեղեկատվական հաղորդումներ էին տարածում զանգվածային լրատվամիջոցներն ու ազդագրերը: Դրա շնորհիվ հանրապետության քաղաքացիները պարբերաբար այցելում էին թանգարան՝ հաղորդակցվելու այդ հետաքրքիր և արժեքավոր հավաքածուներին: Այցելություններն առավել հարմարավետ ու մատչելի դարձնելու նպատակով հաճախ թանգարանն իր փոխադրամիջոցներն էր տրամադրում մայրաքաղաքից և շրջանի գյուղերից եկողներին: Հոկտեմբերյան (այժմ՝ Արմավիր) քաղաքի ավտոկայանից ևս հանգստյան և տոնական օրերին թանգարան եկող հատուկ երթուղիներ էին գործում: Այցելուների սպասարկման գործընթացում ներգրավված էին նաև թանգարանի ճաշարանը և տարածքում գործող Վարդավառ ռեստորանը:

Հայտնի է, որ թանգարանի հանրահոչակման և հավաքածուներն այցելուին առավել մոտեցնելու փորձարկված եղանակներից են շրջիկ ցուցահանդեսները: Այս համատեքստում Հայաստանի ազգագրության պետական թան-

գարանի նորամուծություններից էր Երևան-Մոսկվա գնացքի վագոններից մեկում ստեղծված շարժական թանգարանը: Այն ուղևորներին հնարավորություն էր տալիս հընթացս ծանոթանալու հայկական մշակույթին և Սարդարապատի հերոսամարտին՝ միաժամանակ վերածվելով Հայաստանի և թանգարանի յուրահատուկ գովազդի: Ուշագրավ է, որ տարբեր ազգությունների ուղևորներից շատերը հետագայում հատուկ գալիս էին Հայաստան՝ մոտիկից ծանոթանալու թանգարանային հավաքածուներին:

Ներքին միջավայրում կարևորվում և խթանվում էր աշխատակիցների գիտական գործունեությունը, հատկապես թանգարանագիտական դպրոցի ստեղծումը, որն իրականացվում էր վերապատրաստման դասընթացների, գիտական գործուղումների, ՀՀ-ի և ԽՍՀՄ-ի գիտական օջախներում ասպիրանտական նպատակային տեղերի հատկացման միջոցով: Նպատակը հանրապետությունում բացակայող նեղ մասնագիտական կադրերի պատրաստումն էր⁵, ինչպես նաև օտարալեզու մասնագիտական գրականության հանրայնացումը թարգմանությունների միջոցով: Այդ տարիները հագեցած էին թանգարանի նախաձեռնությամբ կազմակերպվող հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներով: Կարևոր ենք համարում նաև նշել, որ տարբեր քաղաքներից ստացվող մասնագիտական գրականության շնորհիվ համալրվում և հարստանում էր թանգարանի գիտական գրադարանը, իսկ միջգրադարանային կապերը հնարավորություն էին ստեղծում տեղում օգտվելու հանրապետության այլ գրադարաններից: Որոշարկված կարգով գրադարանից օգտվում էին նաև շրջանի բնակիչները:

Թանգարանի աշխատակազմին շահագրգռելու, ժամանակի մշակութային կյանքից չկտրելու և միաժույլ կոլեկտիվ ստեղծելու նպատակով տեղացի և երևանցի աշխատակիցների համար ժամանցային տարբեր միջոցառումներ ու հանդիպումներ էին կազմակերպվում անվանի մտավորականների հետ, իսկ արհմիությունն ապահովում էր կոլեկտիվի այցելությունները հայ և հյուրախաղերի եկած արտասահմանցի արտիստների համերգներին, թատերական ներկայացումներին:

Հաջորդ քայլը թանգարանի հասույթներից տարբեր սոցիալական ծրագրերի իրականացումն էր տեղացի տարեց աշխատակիցների համար: Թան-

⁵ Թանգարանի այդ տարիների գիտաշխատողներից 15-ն ունի թեկնածուի, իսկ 4-ը՝ դոկտորի գիտական աստիճան:

գարանի բարձր վարկանիշի շնորհիվ ձեռք բերված սոցիալական կապիտալի՝ տարբեր ոլորտների մասնագետների ու կազմակերպությունների կապերն օգտագործվում էին նոր ծրագրերի իրականացման՝ աշխատակիցների մասնագիտական աշխարհայացքի ընդլայնման, առողջության վերականգնման և կյանքի որակի բարելավման նպատակներով:

Թանգարանի մոտակա սովխոզի տարածքում ֆիննական տնակներով կառուցված փոքրիկ ավանը նախատեսված էր աշխատանքից հետո գյուղերում կազմակերպվող միջոցառումներին մասնակցող երևանցիների, ինչպես նաև երիտասարդ ընտանիքների համար: Այն մայրաքաղաքից եկող աշխատակիցներին և թանգարանի մոտակա գյուղի բնակիչներին բազմակողմանի հաղորդակցման ու մշակութային փոխներգործության հնարավորություն էր տալիս: Դրա արդյունքներից էին նաև նոր կազմվող ընտանիքները և սերտացող բարեկամական հարաբերությունները:

Միջթանգարանային հաղորդակցության ոլորտում հատուկ ուշադրություն էր դարձվում մասնագիտական վերապատրաստման դասընթացների, գիտական քննարկումների և ժամանցային ծրագրերի կազմակերպմանը: Նպատակը հանրապետությունում գործող բոլոր թանգարանների աշխատակիցների համախմբումն էր, փորձի փոխանակումն ու համատեղ ծրագրերի իրականացումը: Կարելի է նկատել, որ այդ տարիներին Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանն անուղղակիորեն վերածվել էր թանգարանային գործի մեթոդական կենտրոնի:

Պարբերաբար իրականացվող գիտարշավների միջոցով ոչ միայն հարստացվում ու համալրվում էին թանգարանի հավաքածուները, այլև որոշակի աշխատանք էր իրականացվում թանգարան-հասարակություն կապերի ընդլայնման ուղղությամբ: Դրանց շնորհիվ ՀՀ տարբեր մարզերի բնակիչները կարծես վերաթևանում էին իրենց ժառանգված մշակութային արժեքներն ու սեփական ստեղծագործությունները: Որոշակի հետաքրքրություն և վստահություն էր ձևավորվում նաև թանգարանի նկատմամբ՝ իբրև իրենց նախնիների կյանքի և գործունեության վավերագրող, մշակութային ժառանգության պահպանող և աշխարհին ներկայացնող կառույց:

Հանրապետության տարբեր մարզերում իրականացվող նախագծերից հատկապես նշելի է գիտարշավների ընթացքում ձեռք բերված հավաքածուների հիման վրա Մոսկվայում, Գյումրիում, Մուսալեռ ավանում, Էջմիածնում, Լոռիում, Շամշադինում (այժմ՝ Տավուշ) ցուցասրահների և թանգարանի մաս-

նաճյուղերի հիմնումը, որոնցից շատերն այսօր ինքնուրույն գործող թանգարաններ են:

Այս ամենի շնորհիվ Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանը գործունեության հենց առաջին տարիներից ոչ միայն վերածվեց Հոկտեմբերյանի շրջանի (այժմ՝ Արմավիրի մարզ) մշակութային կյանքը կառավարող և կազմակերպող առանցքի, հանրապետության բնակչության ինքնաճանաչման և ինքնագնահատման միջոցի, այլև երկակի խորհրդանշի իմաստ ձեռք բերեց: Մայրաքաղաքից հեռու, այսպես կոչված ծայրամասում գործող այս մշակույթի օջախը մի կողմից վերածվեց Խորհրդային Հայաստանի բրենդի՝ ներառվելով պաշտոնական ու պետական արարողակարգեր և զբոսաշրջային երթուղիներ, մյուս կողմից՝ ստանձնեց հայրենիք վերադարձող մասունքների սրբազան հանգրվանի դերը: Սփյուռքի մեր հայրենակիցների համար թանգարանն ինքնաբացահայտման և ինքնաներկայացման միջավայր էր, որտեղ պարտադիր այցելում էին զավակների ու թոռների հետ միասին՝ Մայր աթոռ Սուրբ Էջմիածնին հարգանքի տուրքը մատուցելուց հետո:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում դիտարկվում են թանգարանային մշակույթի անսահմանափակ հնարավորությունները և ներուժը սոցիալական միջավայրի կառավարման և կայացման գործընթացում: Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանի օրինակով (1978 – 1988 թթ.) քննարկվում է թանգարանի դերը հասարակության ինքնության վերարժևորման և աշխարհայացքի ձևավորման մեջ: Ստեղծված լինելով մայրաքաղաքից հեռու՝ գյուղական բնակավայրում, թանգարանը դարձավ ոչ միայն Հոկտեմբերյանի շրջանի մշակութային կենտրոնը, այլև նպաստեց ամբողջ բնակչության ինքնաճանաչմանը և ինքնագնահատմանը: Մի կողմից՝ այն վերածվեց Խորհրդային Հայաստանի բրենդի՝ պարտադիր պաշտոնատար անձանց այցելությունների և զբոսաշրջային խմբերի համար, մյուս կողմից՝ ստանձնեց Սփյուռքի սրբազան մասունքների պահոցի դերը:

Բանալի բառեր – թանգարան, կառավարում, շուկայավարում, սոցիալական միջավայր, այցելու, ազգագրություն, Սարդարապատ:

РИПСИМЕ ПИКИЧЯН

МУЗЕЙ И СОЦИАЛЬНАЯ СРЕДА

В статье рассматриваются неограниченные возможности и потенциал музея в процессе организации социальной среды и ее управления. На примере Музея этнографии Армении (1978-1988 гг.) обсуждается вопрос о роли музея в переоценке идентичности и формировании мировоззрения общества. Созданный далеко от столицы, в сельской местности, музей стал не только культурным центром Октемберянского района, но и способствовал переоценке самопознания и самосознания всего населения. С одной стороны, он являлся брендом Советской Армении, обязательным для посещения официальных лиц и туристических групп, с другой стороны – хранилищем священных реликвий диаспоры.

Ключевые слова – музей, менеджмент, маркетинг, социальная среда, посетитель, этнография, Сардарапат.

HRIPSIME PIKICHIAN

MUSEUM AND SOCIAL ENVIRONMENT

The article deals with the unlimited possibilities and potential of a museum in the organization and management of the social environment. On the example of the Museum of Ethnography of Armenia (1978-1988) the role of the museum in the revaluation of identity and the worldview formation of the society is discussed. Being established far from the capital, in the countryside, the museum has become not only a cultural center of the Hoktemberyan region, but also contributed to overestimation of self-knowledge and self-awareness of the entire population. On the one hand it was the brand of Soviet Armenia, a must for visiting for officials and tourist groups, on the other hand, the repository of the sacred relics of the Diaspora.

Key words – museum, management, marketing, social environment, ethnography, visitor, Sardarapat.

ԱՐԱ ԽՁՄԱԼՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ՇԵՐՏԵՐԸ

Թատրոնն ամենից առաջ սոցիոկոմունիկատիվ հաստատություն է՝ անծի (դերասանի) գեղարվեստական ներկայությամբ: Այլ կերպ ասած՝ թատրոնը հաղորդակցման արվեստ է, զգացական, զգայական և մտավոր շփում խաղարկուի ու հանդիսականի միջև: Ըստ էության, արծարծելով թատրոնի ճգնաժամի խնդիրը, խոսում ենք հանդիսականների հաճախելիության նվազման, ընկալող միջավայրի ճգնաժամի մասին: Իսկ այդ ճգնաժամն ակնառու է հատկապես խաղացանկային թատրոններում: Ուստի, «անտրեպրի՞զ, թե՞ ստացիոնար-խաղացանկային թատրոն» հաճախ հնչող անստույգ հարցադրման և անհեռանկար զննումների փոխարեն հարկավոր է քննել մեկ այլ խնդիր՝ հաղորդակցման ո՞ր եղանակն է առավել գործուն և նպատակամետ արդի բեմական արվեստում, դերասանի և հանդիսականի շփման, փոխընկալման ի՞նչ արագություն, ռիթմ է թելադրում արտաբեմական իրականությունը:

Անտրեպրիզի սկզբունքն ունի շուրջ երկու հազար հինգ հարյուր տարվա կիրառություն և իբրև թատերական գործի կազմակերպման ավանդույթ՝ գալիս է հին հունական թատրոնից: Նկատի առնենք նաև, որ անտրեպրիզի սկզբունքով է գործել ու զարգացել հայ թատրոնը մինչև առաջին պետական թատրոնի հիմնադրումը (մեկենաս կամ հոգաբարձուների խորհուրդ, դերասանական ժամանակավոր խմբավորումներ, դեպի հանդիսականի լայն խավերը կողմնորոշված խաղացանկ (սրբախոսական, պատմահայրենասիրական դրամաներ, մելոդրամաներ, կատակերգություններ)՝ տալով արտիստական բացառիկ արժեքներ, ունենալով հասարակական արձագանքի եզակի դրսևորումներ:

Խաղացանկային թատրոններն ստեղծվել են XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի սահմանագծում և գերազանցապես զուրկ են եղել մշտական թատերական շինություններից, չեն եղել ստացիոնար: Սովետական կարգերը, ի թիվս մասնավոր այլ նախաձեռնությունների, բնականորեն մերժել են նաև թատերական գործի կազմակերպման մասնավոր եղանակը՝ անտրեպրիզը. ստալինյան մշակութային գաղափարախոսությունը թելադրում էր միակառույց, մի կենտրոնից կառավարվող թատերական համակարգ՝ գեղարվեստական ղեկավարների դիրքով ու գերիշխանությամբ, դերասանական կայուն նվիրակարգով (հիերարխիա), ներթափանցական գրեթե անփոփոխ կենցաղով, և XX դարի 20-ական թթ. սկսվում անտրեպրիզի վարկաբեկումն ու անկումը՝ որպես գաղափարական թատրոնի հակոտնյա, դրան ստորադաս դրսևորում:

Ստացիոնար-խաղացանկային թատրոնն ինքնին ենթադրում է հստակ խաղացանկային քաղաքականություն, որն իր հերթին նախատեսում է հանդիսականին ուղղված որոշակի բարոյահոգեբանական, գեղագիտական թելադրանք, և այս ընթացքն ուղղորդողը, որպես կանոն, գեղարվեստական ղեկավարն է: Խաղացանկային թատրոնը ենթադրում է նաև միևնույն գեղարվեստական, բարոյագաղափարական ծրագրի շուրջ համախմբված կայուն թատերախումբ: Պատահական չեն թատրոնի ավանդական բնորոշումները՝ «թատրոն-տուն», «թատրոն-ընտանիք», «թատրոն-տաճար» և այլն, որ մեր օրերում թվում են օտար ու անհասկանալի: Անտրեպրիզը, հրաժարվելով ավանդական թատրոնի հիմնարար սկզբունքներից ու դավանանքից, նաև դրան հատուկ պաթետիզմից, կողմնորոշվում է հստակ, հաճախ խիստ գործնական նպատակադրումներով, ինչն իր հերթին առաջ է քաշում ժամանակի հրամայականին՝ հանդիսականի ինտուիտիվ, ավելի ստույգ՝ բնազդային մղումներին ականջալուր լինելու անհրաժեշտությունն ու հատկությունը: Ի տարբերություն ստացիոնար-խաղացանկային թատրոնների՝ այստեղ չկա դերասանական զանգվածն ամեն կերպ գործադրելու, դերասանի (մասնավորապես առաջատարների) անձնական նկատառումները բավարարելու հարկադրանք, և բացվում է ստեղծագործական ազատության լայն ասպարեզ:

Այսպիսով, անտրեպրիզը՝ որպես գեղարվեստականակազմակերպական սկզբունք և բեմական հաղորդակցության պայմանաձև, համապատասխանում է համընդհանուր և արմատական սոցիալ-հոգեբանական բեկումներին, ճկուն է իբրև թատերական գործի կազմակերպման ձև և, որ ամենից կարևորն է, ունի սոցիալական ամուր հենք: Սրանով է պայմանավորված բեմական հաղորդումների և ընկալող միջավայրի փոխհարաբերության ինտենսիվությունն անտրեպրիզային ներկայացումներում:

Սա չի նշանակում, որ հարկավոր է պայքարել ավանդական թատրոնների դեմ: Ավելին՝ դրանք ունեն նաև որոշակի մշակութային-թանգարանային արժեք: Ժամանակն է «թատրոն-տուն» հասկացությունը փոխարինել «թատրոն-թանգարան» հասկացությամբ: Եվ այդ դեպքում բեմադրիչը չի ստանձնում դասական արժեքները վերակենդանացնողի դերը՝ զարդարելով դրանք թյուրըմբռնված արդիականացման պաճուճանքներով և անտեսելով հանդիսականին ու հեղինակին միմյանց կապող իրական աղերսները, այլ ի ցույց է դնում թատրոնի և դրամատուրգիայի պատմական ժառանգությունը՝ ազատ ամեն գնով դասականներին «արդիականացնելու» խնդրից: Նման թատրոնն ունի ավանդույթների *գեղարվեստական փաստաթղթավորման*, անցյալի բեմական

իրողությունների *կոնսերվացման* և ցուցադրման գործառույթ՝ նկատի առնելով նաև դրանց վաղանցիկ բնույթը: Ուշադրության կենտրոնում են կրթական ծրագիրն ու հանդիսականների որոշակի խմբերի հոգեվիճակը, այն է՝ կարոտն անցյալի հանդեպ և մղումը դեպի թանգարանային մթնոլորտ: Այլ կերպ ասած՝ ստացիոնար-խաղացանկային թատրոնը ձեռք է բերում ընդգծված մշակութային-ճանաչողական բնույթ: Այսպիսի թատրոնը ներկայանում է իբրև *գործողական* կամ *հընթացս պարկերասարահ՝* դրանով իսկ դառնալով բացառիկ, հետևաբար և մրցունակ: Եվ թեպետ մեր մոտեցումն ունի առավելապես տեսական բնույթ, այդուհանդերձ անցյալում եղել են դրա գործնական դրսևորումները:

XX դարում մեծ են եղել նկարիչների մասնակցությունն ու դերը բեմադրական աշխատանքներում, և այս ընթացքն ուներ միջազգային բնույթ: Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնն իր, այսպես կոչված, արտանատուրալիստական փորձերում ընդգրկել է ժամանակի առաջատար նկարիչներ Ալեքսանդր Բենուային, Մստիսլավ Դորոժինսկուն, ով թատրոնի պատվերով աշխատել է նաև Ալեքսանդր Թամանյանի հետ Ա. Բլոկի «Վարդն ու խաչը» և Վ. Շեքսպիրի «Մակբեթ» պիեսների բեմադրություններում, Բորիս Կուստոդինին, որոնց արվեստով թատրոնում տեղի է ունեցել գեղարվեստական շեշտերի փոփոխություն՝ հոգեբանությունից անցնելով ոճին: Վ. Սիմովը եղավ հոգեբանական ռեալիզմի թատրոնի առաջին նկարիչը՝ բեմական միջավայրի փաստական ու լուսանկարչական ճշգրտության հասնելու իր մղումով: Սա պայմանավորված էր նաև XIX դարի երկրորդ կեսի դեկորատիվ արվեստի հիմնական ուղղությամբ՝ հնագիտական նատուրալիզմով: Դժվար է պատկերացնել Թաիրովի արվեստն առանց Գեորգի Յակուլովի, ով տեսականորեն ու գործնականորեն հետամուտ էր բեմական լույսի, չինական գծանկարչության և ռիթմի ծագման խնդիրներին, Ալեքսանդրա Էքստերի կամ Ալեքսանդր Վեսնինի (նրա հետ համագործակցել էր նաև նկարիչ Հ. Միհանաջյանը «Երկնագույն գորգ» բեմադրության մեջ):

Նկատի առնենք, որ դրամատիկ և օպերային բեմադրություններն ինքնին ամփոփում են անցյալի իրեղեն միջավայրի բազմաթիվ *պարճեններ* կամ *փոխնակներ* (դեկորներ, ռեկվիզիտ, զգեստներ և այլն): Այս առումով բեմական միջավայրն անցած երևույթների, ավարտված իրականության որոշակի սիմուլյացիա է: Դասական հեղինակների լեզուն, որ ամրագրել է ժամանակի բառամթերքը, ոճական ու քերականական առանձնահատկությունները, ևս ունի թանգարանային արժեք: Ամեն դեպքում գործ ունենք թանգարանային իրողու-

թյունների հետ լայն իմաստով: Իսկ թանգարանային միջավայր ստեղծելու ուղղակի փորձեր արվել են դեռ XX դարի սկզբին, երբ ռուսական թատրոնում բեմադրական աշխատանքների նպատակով կազմակերպվում էին այցեր հին բնակավայրեր ու թանգարաններ, և բեմն իսկ բնութագրվել է իբրև թանգարանային առարկաների տաղավար: «Մանրամասներում, մասսաների շարժման, պատմական կենցաղի հառնումի մեջ հորինվածքի մի ամբողջ աշխարհ կա՝ խելամիտ, նուրբ, մշակութային,- գրել է Արկադի Գորնֆելդը Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրությունների առիթով: Ցանկություն կա կանգնեցնելու ամեն մի կենդանի տեսարան, որ շողարձակում է բեմում իր հրաշագեղ անցումներով, ամրակայել նրա փայլն ու խայտաբղետությունը, ուսումնասիրել, զննել, ըմբռնել նրան: Այստեղ ամեն ինչ հյուսված է գրեթե աննշմար մանրութներից, ու ամեն մի մանրութ հատկանշվում է մտքով և իմացությամբ: Ինչ-որ տուփ գրիբոյեդովյան սալոնում կամ «Գոլոսի» համարը չեխովյան դաստակերտում իրականության մի ամբողջ շերտ են կենդանացնում և ներքաշում նրա տրամադրության մեջ:... Կենցաղային տեսարաններն ամեն առանձին պահի թվում էին իրական ժանրային կտավներ՝ կենդանի և գունեղ»¹: Ավելին, եղել են ներկայացումներ, որոնցում ընդգրկվել են բուն թանգարանային առարկաները, ինչպես, օրինակ՝ Էրմիտաժային թատրոնում Ա. Տոլստոյի «Իռանն Ահեդի մահը» ողբերգության բեմադրության մեջ (ռեժ.՝ Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկո): Պատահական չէ, որ քննադատները համեմատել են ստեղծագործողներին հնագետների հետ և զննել հնագիտական արժեքից գեղարվեստական իմաստ դուրս բերելու հնարավորությունը:

Թանգարանային գործառույթը նպաստում է նաև բեմական հաղորդակցության լիարժեքությանը: Գործողության միջավայրի թանգարանային որոշակիացմամբ, թվում է, ընդգծվում է բեմական անցքերի պայմանական բնույթը: Բեմադրիչը նախապես հուշում է հանդիսականին, որ պետք չէ փնտրել ուղղակի աղերսներ բեմական հաղորդման և սեփական ժամանակի միջև: Գործունեքը ավարտված իրականության հետ: Տրվում են ներկայացման վերջանման մեկնակետն ու բանալին, և մեղմանում կամ չեզոքանում է այն իմաստաբանական ու նշանագիտական շփոթը, որ դասականների ընկալման մշտական ուղեկիցն է: Պատմական հեռավորության շեշտավորմամբ, այսպիսով, ապահովվում է զգայաբանական ընկալման կարևոր նախապայմանը՝ հոգեբանական հեռավորությունը: Եվ ժամանակի սոցիալական իրականության

¹ «Театр». Книга о новом театре: Сборник статей. Москва, «Гитис», 2012, стр. 63–65.

նշանները բացահայտելու ճիգերի փոխարեն հանդիսականը տարվում է դասական երկերի բանաստեղծական տարերքով, տվյալ դարաշրջանի առարկայական միջավայրի գեղարվեստական արժեքով, կենցաղի էսթետիկայով, և աստիճանաբար նշմարվում ու ընդգծվում են կայուն արժեքները:

Հարկ է, որ նկատի առնենք կարևոր մի պայման. ստացիոնար-խաղացանկային թատրոնների թանգարանային գործառույթն իմաստ ունի այն դեպքում, երբ միտումը ոչ թե հետընթացությունն է, այլ հետահայացությունը: Խնդիրն անցյալի սոցիալ-հոգեբանական հատկանիշների, կենցաղի ու բարքերի բեմական վերարտադրումը չէ, այլ դրանց հեռավորված-գեղարվեստական դիտումը: Իսկ իբրև թատրոնի թանգարանային իմաստավորման փոխօգնական մեկնակետ կարելի է ընդունել իրերի և գեղարվեստական իրականության հայդեգգերյան հայեցակարգը, այն է՝ իրի անմիջնորդ, ներակա ընկալումը և արվեստի փաստի ինքնակա բնույթը, որ ազատ է զուտ սուբյեկտիվ, հոգեկան ու զգացական ներարկումներից:

Թանգարանային առարկան իմաստ ունի էմպիրիկ իրականության ընթացիկ հարաբերություններից դուրս՝ որպես հիշողության նշան, անցյալի հոգևոր և մտավոր որոնումների նյութեղեն վկայություն: Թանգարանային առարկայի ընդգրկումը գործնական իրականություն, նրա կիրառականացումը, իսկ բեմում դասական արժեքների անկշռադատ արդիականացումը խորհրդագրվում են բուն այդ արժեքները և վարկաբեկում, գոեհկացնում են *հիշողության* գաղափարը: Այս խնդրի շուրջ ռուս բանասեր Եվգենի Անիչկովի «Ավանդույթ և ոճավորում» հոդվածում կարդում ենք. «Գեղարվեստական ստեղծագործություններն ապրում են մեր մեջ: Այստեղ է նրանց փոփոխելիությունը՝ զուտ կանտյան իմաստով... Խենթ է այն արտիստը, և խենթ է այն թատրոնը, որը կցանկանա Շեքսպիր խաղալ այնպես, ինչպես Եղիսաբեթի օրոք, Սոփոկլես՝ ինչպես Պերիկլեսի, Օստրովսկի՝ ինչպես Օստրովսկու ժամանակ: Դա անմտություն է՝ անհնարին լինելու պատճառով: Եվ նման փորձերն ինքնին գեղարվեստական անգրագիտության նշաններ են: Ամեն դարաշրջան յուրովի է զգում գեղեցկությունը և յուրովի ստեղծում դա: Արդիականությունից ելք չկա, և իմաստ չունի ելք փնտրելը: Սակայն ամեն ներմուծվող նորություն թող գիտակցված լինի, գիտակցված և մտածված: Այն ամենը, ինչ կարող է շնչալ հնամյա ծերը՝ ավանդույթը, այն ամենը, ինչ թաքնված է նրա պարկի խորքերում, թող տրվի համարձակորեն նորոգող, կազմավորող... և հետևաբար սրբազան, թեկուզ երբեմն անփորձ, չափազանց հանդուգն ոճավորման ձեռ-

քը»²: Հենց ոճավորման սկզբունքով էլ *հնագիտական* արժեքների պարզունակ կրկնօրինակումից անցում է կատարվում առարկաների, պատմական միջավայրի ու ժամանակի գեղագիտական դիտման և գեղարվեստական իմաստավորման ոլորտ³: Սա արդեն նեոռոմանտիզմի շրջանն էր, որ Գեղարվեստական թատրոնում իրականանում էր մասնավորապես Ալ. Բենուայի ու Մստ. Դոբրոժինսկու արվեստով՝ որպես կարոտ ու հեռակա հայեցում անցյալ դարաշրջանների (Հին Ռուսիա, անտիկ աշխարհ, Հին Արևելք) մշակութային իրողությունների: Տեղին է հիշել նաև «Հին թատրոնի» փորձը Ռուսաստանում, որ նպատակ ուներ հնագիտական և պատմական ճշգրտությամբ, ժամանակագրական հաջորդականությամբ վերարտադրելու տարբեր դարաշրջանների թատրոնները (անտիկ, միջնադարյան, Վերածնության, Շեքսպիրի ժամանակի անգլիական և այլն):

Այսօր հաճախ է խոսվում հետմարդկային ապագայի և հետդրամատիկական թատրոնի մասին: Թատրոնի *ապամարդկայնացման* ընթացքը, որ սկիզբ էր առել դեռ նախանցյալ դարում, աստիճանաբար դուրս է մղում մարդկային բովանդակությունը մարդակենտրոն արվեստից: Նորագույն դրամատուրգիան խարխլում է հավատը մարդու պաշտպանվածության հանդեպ, չեզոքացնում է համակեցության ու ընկերային հարաբերությունների գաղափարները՝ առաջ մղելով լքվածության, հուսաբեկ գոյության, մարդու կենդանական մղումների և հիվանդագին էության հաստատումները: Ներկայացնելով դասական դրամատուրգիայի նմուշներն ու կոթողները՝ թատրոնը կարող է հագեցնել հումանիստական արժեքների քաղցը թատրոնում: Գիտենք, որ փնտրված են նորածնության վաղանցիկ արժեքներից դուրս իմաստները, անցյալն ու ներկան կապակցող հոգեբանական հանգույցները, որ կոչված են հաղորդելու հարաբերական կայունության զգացում երերուն աշխարհզգացողության պայման-

² «Театр», стр. 54–55.

³ Ոճավորման և իրականության ճշգրիտ վերարտադրության սկզբունքները հակադրում էր նաև Վս.Մեյերխոլդը: Ըստ նրա՝ ոճավորումը միտված է դեպի իրողությունների պայմանականացում, ընդհանրացում ու խորհրդանշայնացում: Այդկերպ են բացահայտվում դարաշրջանի կամ երևույթի բնութագրական, էական հատկանիշները: Ոճավորման նման ըմբռնումը, ըստ էության, տպավորաբանական է: Նկատի առնենք, որ Մեյերխոլդը նատուրալիստական թատրոնին հակադրում էր *պրամատուրգությունների թափրոնը* («театр настроения»): Բեմական միջավայրի թանգարանայնացումը, սակայն, ենթադրում է որոշակի հավատարմություն իրերին և չի միտում փոխարինելու իրը նշանով կամ այլաբանությամբ: Այստեղ իրն իմաստավորվում է ինքն իրենով և ինքն իրենում:

ներում: Թատրոնը, այսպիսով, կարող է ձեռք բերել *թանգարանային թերապիայի* գործառույթ:

Քննելով ստացիոնար-խաղացանկային թատրոնների և անտրեպրիզային ներկայացումների առանձնահատկությունները՝ մենք, ըստ էության, արժարժում ենք արդի բեմական արվեստի հիմնախնդիրը: Թատրոնի ո՞ր գործառույթն է այսօր առաջնային՝ հիշողությունը, թե՞ կենդանի հաղորդակցությունը: Եթե խնդիրը դիտենք թանգարանային հաղորդակցության հիմնական ոլորտների համատեքստում, ապա ստացիոնար-խաղացանկային թատրոնը պայմանականորեն կարելի է համարել հաղորդակցության *պատմական* ոլորտ, իսկ անտրեպրիզը՝ *արդիական*: Այս ամենով հանդերձ՝ բեմական հաղորդակցության նշված եղանակները պետք է դիտել փոխադարձության, փոխապայմանավորվածության և համատեղելիության տեսակետից:

Ընդգծելով ստացիոնար-խաղացանկային թատրոնների՝ պատմական իրողություններն ամրակայող գործառույթը՝ նպատակ չունենք սահմանափակելու դրանց բնույթը զուտ թանգարանային նշանակությամբ կամ բեմական որոնումներն ուղղել դեպի նատուրալիստական թատրոնի փորձը: Մեր գնումների հիմքում բեմական իրերի խորհրդագրկման, իմաստազերծման ու մեքենայացման հանդեպ մտահոգությունն է: Կորսված է բեմադրական մտածողության կիզակետը՝ իրերի *տեսունակությունը*: Որպես օրինաչափություն՝ բեմում իրերը մնում են կենցաղային կիրառելիության սահմաններում կամ դրսևորվում են իբրև կեղծ այլաբանություն ու խորհրդանշիչ գոեհկացում: Իրերը չեն հաղթահարում առարկայականության սահմանները, և ներկայացումը դառնում է մետաֆիզիկական առումով սնանկ: Թատրոնի թանգարանային իմաստի գործադրումով թերևս կբացվի այն արահետը, որով իրերը կվերադառնան բեմ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում փորձ է արվում քննելու ստացիոնար-խաղացանկային թատրոնների թանգարանային գործառույթները: Նման թատրոններին վերագրվում է ավանդույթների *գեղարվեստական փաստաթղթավորման*, անցյալի բեմական իրողությունների կոնսերվացման և ցուցադրության գործառույթ, երբ նկատի են առնվում նաև կրթական ծրագիրը և հանդիսականների որոշակի խմբերի հոգեվիճակը, այն է՝ կարոտն անցյալի հանդեպ և մղումը դեպի թանգարանային մթնոլորտ: Այսպիսի թատրոնը ներկայանում է իբրև *գործողական* կամ *հընթացս պատկերասրահ*՝ դրանով իսկ դառնալով բացառիկ, հետևաբար

և մրցունակ: Թատրոնի թանգարանային իմաստի գործադրումով թերևս կբացվի այն արահետը, որով իրերը կվերադառնան բեմ:

Քննելով անտրեպրիզային ներկայացումների և ստացիոնար-խաղացանկային թատրոնների փոխհարաբերության առանձնահատկությունները՝ մենք, ըստ էության, արժարժում ենք արդի բեմական արվեստի հիմնախնդիրը: Թատրոնի ո՞ր գործառույթն է այսօր առաջնային՝ հիշողությունը, թե՞ կենդանի հաղորդակցությունը: Եթե խնդիրը դիտենք թանգարանային հաղորդակցության հիմնական ոլորտների համատեքստում, ապա ստացիոնար-խաղացանկային թատրոնը պայմանականորեն կարելի է համարել հաղորդակցության *պարմական* ոլորտ, իսկ անտրեպրիզը՝ *արդիական*:

Բանալի բաներ – ստացիոնար-խաղացանկային թատրոն, անտրեպրիզ, թանգարանային առարկա, բեմական հաղորդակցություն, իրեղեն-առարկայական միջավայր, հոգեբանական հեռավորություն, հիշողություն, ոճավորում:

АРА ХЗМАЛЯН

МУЗЕЙНЫЕ СЛОИ ТЕАТРА

В центре данного исследования – возможности стационарного репертуарного театра с точки зрения культурно-музейных ценностей. Такой театр имеет функции художественного *документирования* театральных традиций, *консервации* и экспонирования художественных фактов прошлого, имея в виду также образовательную программу и основываясь на психологическом состоянии определенной группы театральной аудитории, т. е. – на ностальгии по прошлому и стремлении к музейной ауре. Важным составляющим стационарного репертуарного театра может стать познавательно-культурный характер. Театр может выступить в качестве «галереи в действии», и в этом может заключаться его уникальность, а следовательно – и конкурентоспособность. Результатом такого подхода может стать также возвращение вещей или восстановление метафизического смысла сценических предметов.

Обсуждая проблему соотношения стационарного репертуарного театра и антрепризы, мы затрагиваем основную проблему современного сценического искусства. Какая его функция важнее – память или актуальная коммуникация? Если выделяем две основные сферы культурной коммуникации, значимые для музейных коммуникационных процессов, то стационарный репертуарный

театр условно можно считать исторической моделью сценической коммуникации, а антрепризу – актуальной.

Ключевые слова – стационарный репертуарный театр, антреприза, музейный предмет, сценическая коммуникация, предметно-вещественная среда, психологическая дистанция, память, стилизация.

ARA KHZMALYAN

MUSEUM LAYERS OF THE THEATRE

In the present article an attempt is made to examine the museum functions of stationary-repertory theatre. Such theaters have features of artistic documentation of traditions, conservation and exhibiting of artistic facts of the past, when the educational program and the psychological state of a certain group of theatre audiences are taken into account as well, which are the nostalgia towards the past and the impulsion towards the museum environment. Such theatre will present itself as a «gallery in action», thus becoming unique and therefore - competitive. The result of such approach can also be the return of things or restoration of metaphysical meaning of scenic items.

Studying the features of interrelation between enterprise performances and stationary-repertory theatre, we basically raise the main issue of the modern stagecraft. Which function of theatre is primary today: the memory or the actual communication? If we observe the issue in the context of main spheres of museum communication, then the stationary-repertory theatre can conditionally be considered as a *historical* sphere of communication, while the enterprise as a *modern one*.

Key words – stationary-repertory theatre, enterprise, museum object, scenic communication, material-objective environment, psychological distance, memory, styling.

ՀԱՅԿ ՄԿՐՏՁՅԱՆ

ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ ԸՆԿԱԼՈՒՄԸ ՈՐՊԵՍ ԲՐԵՆԴ. ՀԱՅԱՍՏԱՆՅԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆՆԵՐԻ ՓՈՐՁԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

Ակնհայտ է, որ այսօր ապրում ենք նոր տեղեկատվական տեխնոլոգիաների, հաղորդակցության միջոցների, ինտենսիվ առևտրատնտեսական հարաբերությունների, տուրիզմի զարգացման պայմաններում, և մեզ շրջապատող միջավայրը հնարավորություն է տալիս առավել լայն աշխարհայացք, ընկալումներ, մտապատկեր ձևավորելու հարափոփոխ աշխարհի իրողությունների հանդեպ: Եվ «Բրենդ» ասելով կարող ենք հասկանալ ամեն ինչ, նույնիսկ ինքներս մեզ: Ինչպես օրինակ՝ Ֆիլիպ Քոթլերն է նշում. *“Everything is a brand: Coca-Cola, FedEx, Porsche, New York City, the United States, Madonna, and you–yes, you! A brand is any label that carries meaning and associations. A great brand does more: It lends coloration and resonance to a product or service”* [Philip Kotler, 2003, p. 8]: Բրենդն այսօր ավելին է, քան առանձին ապրանքների, ծառայությունների, տարբերակման համար օգտագործվող դիզայնի և միջոցները կամ լուծումները: Այն արդի աշխարհի ընկալման եղանակ է, որն առավելապես վերածվում է ոչ նյութական կապիտալի ու զարգացման ռեսուրսի: Այս առումով նույն Ֆիլիպ Քոթլերի *“Values-Driven Marketing 3.0”* հայտնի տեսլականով բավականին ուշագրավ մոտեցում է վերապահվում սպառողներին՝ որպես բրենդի հիմնական կրողների և սեփականատերերի, ընդ որում՝ ոչ թե նյութական, այլ մտավոր, զգայական և հոգևոր մակարդակներում:

Ի դեպ, ընկերությունների աշխատակիցները դիտարկվում են իրենց իսկ բրենդի ամենամոտ սպառողներ՝ որոշակի վարքագծով ու աշխատելաոճով:

Այս հայեցակարգը նոր հնարավորություններ է ընձեռում դեռ նախորդ դարից սոցիալ-մշակութային ակտիվ դերակատարություն փնտրող թանգարանների համար:

Marketing 3.0-ն իր գործունեության առանցքը տեղափոխում է դեպի նոր գլոբալիզացիոն պարադոքսների, հանրությանը հուզող հիմնախնդիրների լուծման և ստեղծարարության ոլորտ [Philip Kotler and others, 20, p. 3-220]: Արդի թանգարանին ևս քնորոշ է անցումն առարկայակենտրոն (Marketing 1.0) գործունեությունից դեպի սպառող (Marketing 2.0), ապա՝ այցելուակենտրոն (Marketing 3.0) գործընթացներ: Այսպես. *“By the mid - 1970s, marketing was broadened to include nonprofit organizations and social marketing. Museums, like*

businesses, were evolving from product-centered to consumer - centered organizations. For many years, museums were elite organizations that assumed their high - level consumers would participate because of the treasures that museums possessed. Museums evolved slowly into consumer-centered organizations in which museum management and staff sought to attract and serve different groups with appropriate offerings” [Kotler Neil G., 2008, p. 22]:

Նման իրավիճակում թանգարանը ոչ միայն կարողանում է եկամուտներ ստանալ և իր կարիքները բավարարել, այլև վերածվում է տարածաշրջանների տնտեսական զարգացման, հոգևոր-մշակութային ռեսուրսի կամ տարածական բրենդի:

Հետխորհրդային 1990-ականների դժվարին պայմանները և սոցիալ-տնտեսական փոփոխությունները պարտադրեցին պահպանել հայկական թանգարանային համակարգը այնպես, ինչպես կար, որն ստեղծվել էր Խորհրդային Միության մշակութային քաղաքականության շրջանակներում: Սակայն դեռ 1990-ականների սկզբներին առաջին անգամ մասնագետների կողմից սկսեցին շրջանառվել «այնպիսի գաղափարներ, որոնք մշակույթը դիտարկում էին ոչ միայն պեպրության կողմից հովանավորվող և անընդհապ ներդրումների կարիք ունեցող ոչ շահութաբեր բնագավառ, այլև տնտեսական և հասարակական հիմնախնդիրներ կարգավորող ներուժ...» [Հարոյան Մարինե, 2009, էջ 74]:

Այս առումով հատկապես 1990-ական թվականների վերջերից ՀՀ թանգարանային ոլորտում որոշակի փոփոխությունների, պետական ֆինանսավորման և մասնավոր ներդրումների ավելացմանը զուգահեռ բավականին աշխատանքներ տարվեցին մասնագիտական ոլորտում միջազգային փորձի տեղայնացման, մասնագետների պատրաստման և թանգարանային ոլորտում նոր գործնական, այդ թվում՝ կառավարման ու շուկայավարման եղանակների ներդրման ուղղությամբ: Թանգարանների աշխատողների, բարեկամների ասոցիացիայի (հիմնադրված 2003-ին) և ԻԿՕՄ-ի հայկական թանգարանների ազգային կոմիտեի (հիմնադրված 2008-ին) ջանքերով կազմակերպվեցին վերապատրաստման, ՀՀ թանգարանների կարիքների գնահատման ծրագրեր, առաջին անգամ հայերենով կազմվեց թանգարանային մենեջմենթի և մարքեթինգի ուսումնական ձեռնարկ:

2011 թ. ԻԿՕՄ-ի հայկական թանգարանների ազգային կոմիտեն ՀՀ մշակույթի նախարարության աջակցությամբ կազմակերպեց «Թանգարանային մարքեթինգ և բրենդինգ» խորագրով դասընթաց, որին մասնակցեցին ՀՀ

25 թանգարանների կառավարման օղակներից ներգրավված մասնակիցներ: Իսկ դասընթացի փորձագետներ էին հրավիրվել ոլորտի առաջատար մասնագետներ ԱՄՆ-ից՝ Մինեսոտա նահանգի Վայսմանի արվեստի կենտրոնի տնօրեն Լինդել Քինգը և Յամամոտո դիզայներական կազմակերպության տնօրեն Շելի Ռեզանը:

2015 թ. Հայաստանում կազմակերպվեց ԻԿՕՄ-ի Մարքեթինգի և հանրահոջակման միջազգային կոմիտեի տարեկան գիտաժողովը, որին մասնակցելու էին ժամանել 17 երկրների 40-ից ավելի մասնագետներ մարքեթինգի, բրենդինգի, հաղորդակցության, տեղեկատվական տեխնոլոգիաների ոլորտներից:

2016 թ. փետրվարի 22-23-ը Թանգարանային կրթության կենտրոնը կազմակերպեց «Թանգարանի մարքեթինգային ռազմավարության իրականացման գործնական միջոցներ» խորագրով երկօրյա դասընթաց-վարժանք Հայաստանի թանգարանների աշխատակիցների համար: Դասընթացը վարելու նպատակով Երևան էր ժամանել Ամստերդամի 44 թանգարանների հիմնադրամի տնօրեն, ԻԿՕՄ-ի Մարքեթինգի և հանրահոջակման միջազգային կոմիտեի խորհրդի անդամ Բյորն Սթենվերսը:

Ձեռնարկված միջոցառումների շնորհիվ ՀՀ թանգարաններում իրավիճակը բավականին փոխվեց, ընդլայնվեցին հանրության հետ տարվող գործունեության ձևերը, փոխվեց վերաբերմունքն այցելուի հանդեպ, ձեռնարկվեցին նոր մոտեցումներով կրթամշակութային ծրագրեր: Այսուհանդերձ, թանգարանային ընդհանուր հիմնախնդիրները շարունակեցին մնալ ոչ հոգուտ վերոհիշյալ «հակասության» արդյունավետ լուծման: ՀՀ թանգարանների մեծ մասին բնորոշ են գործունեության մարքեթինգ 1.0 և մարքեթինգ 2.0 մակարդակները: Դեռ խորհրդային տարիներից հավաքածուների վրա կենտրոնացված գիտական հետազոտություններն իրենց ծավալով գերազանցում են թանգարանային լսարանի հանդեպ ուշադրությունն ու հանրային պահանջմունքների ուսումնասիրումը և դրանց հիման վրա աշխատանքների ծավալումը: Հաճախ տարբեր մասնագետներից բաղկացած թանգարանային անձնակազմն անտարբեր է թանգարանի ընդհանուր թիմային աշխատանքի հանդեպ, որին գումարվում են պետական ցածր ֆինանսավորումը և խրախուսման մեխանիզմների բացակայությունը: Վերևից ներքև կառավարվող ՀՀ թանգարանների մեծ մասն ուղղակի կախված է իրականացվող պետական մշակութային քաղաքականությունից, որն այսօր բախվում է երեք հիմնական խոչընդոտների՝ օրենսդրական, վարչակառավարման, կադրային: Այնինչ վերջին

տարիներին Հայաստանի բրենդն ակտիվորեն կապվում է դրա մշակութային ժառանգության հետ, և այս հարցում թանգարանները չունեն ակտիվ դերակատարություն ու հաճախ անտեսվում են զարգացող տուրիստական շուկայում: Վերջին տարիներին թեև ՀՀ թանգարաններում ստեղծվում են հանրահոշակման կամ մարքեթինգի բաժիններ ու հաստիքներ, սակայն կենտրոնացված կառավարման համակարգում ակտիվ դերակատարությունը վերապահվում է տնօրինությանը և նրանց որոշումներին:

Պետական ոչ առևտրային կազմակերպություն հանդիսացող ՀՀ թանգարանների ինտեգրումը շուկայական հարաբերություններին, կարծում ենք, պետք է սկսել թանգարանի նոր հանրային կերպարի ձևավորումից, որը ենթադրում է հենց թանգարանի նպատակամետ ներառում հանրության մշակութային կյանք, սեփական առանձնահատկությունների փոխանցում, դրանց հանդեպ կայուն պահանջմունքի ձևավորում: Նմանատիպ կերպարի ստեղծումը, ինչպես մարքեթինգ 3.0 հայեցակարգում է ընդգծվում, պետք է հիմնվի թանգարանի համագործակցության և հաղորդակցական, սոցիալական հիմնախնդիրներին արձագանքման և ստեղծարարական ու նորարարական կարողությունների վրա: Վերջիններս ՀՀ թանգարանային կառավարման համակարգում առավելապես կախված են թանգարանային ղեկավար կազմի համապատասխան ընկալումներից և քաղաքականությունից: Ուստի, հետազոտությունը որոշեցինք անցկացնել մի շարք թանգարաններում՝ ըստ նախօրոք կազմված հարցաշարի: Մասնակից 8 թանգարանները, այնուհանդերձ, ներառում են այն հիմնական տիպերը (պատմական, գեղարվեստական, հուշային), որոնք գերակշռում են երկրում և ակտիվ են մասնագիտական ոլորտում: Հարցաշարը կազմված է եղել 14 հարցերից և նպատակ է ունեցել պարզելու հիմնականում երկու խնդիր. ի՞նչ բրենդային քաղաքականություն ունեն ընտրված թանգարանները, և ո՞րն է այս ուղղությամբ թանգարանի հեռանկարը: Հարցումներն անցկացվել են բանավոր, ծայնագրվել են և ապա ամփոփվել հեղինակի կողմից հետևյալ հիմնական եզրահանգումներում, որոնք ներկայացված են ստորև:

- Հարցմանը մասնակից բոլոր թանգարաններն ունեցել են բրենդի բաղկացուցիչ համարվող ճանաչելի անուն, լոգո, ճարտարապետություն:
- Թանգարանների մեծ մասն ունի ձևակերպված երկար անվանումներ՝ հանրությանը հայտնի լինելով ավելի կարճ անվանումներով, օրինակ՝ Սարդարապատ, չնայած թանգարաններից մի քանիսն ընդհանրա-

պես դեմ էին իրենց թանգարանի անվան ոչ լրիվ արտաբերմանը: Սակայն չկան ուսումնասիրություններ, թե թանգարանների կարճ անվանումներն ինչպես կարելի է օգտագործել դրանց ճանաչելիության առումով: Այդ անվանումներն արդեն իսկ սպառողների սեփականությունն են և կարող են օգտագործվել ի նպաստ շուկայում թանգարանների դիրքավորման:

- Բոլոր թանգարաններն ունեն լոգո, սակայն թանգարանները հակված չեն լոգոն ստեղծել լայն քննարկումների, բրենդային կազմակերպությունների հետ համագործակցված: Շատերի կարծիքով թանգարանն ինքնուրույն ի վիճակի է ստեղծելու իր բրենդը, քանի որ բրենդը շատերի համար պարզապես լոգո է:
- Առաքելությունը հարցված թանգարաններում որպես այդպիսին հիմնականում կանոնադրական է և չի օգտագործվում հանրության կամ անձնակազմի շրջանում թանգարանի նշանակությունը և արդյունավետությունը փոխանցելու նպատակով: Առաքելությունն առավելապես կապակցվում էր իրավական փաստաթղթերում առկա՝ թանգարանի նպատակների ու խնդիրների ձևակերպումների հետ:
- Հարցված թանգարաններում բրենդինգի մասնագետներ չկան, բրենդով առավելապես զբաղվում են տնօրինությունը և վերջին տարիներին ստեղծվող մարքեթինգի և հասարակության հետ կապերի ուղղությամբ աշխատող փոքրաթիվ և ոչ պրոֆեսիոնալ մասնագետները:
- Հետաքրքրական է, որ թանգարանները սեփական նախաձեռնությամբ դեռևս բրենդինգային կազմակերպությունների հետ համագործակցելու փորձառություն չունեն, և հարցվող թանգարաններից մեկի համար վերադաս կազմակերպությունն է պատվիրել բրենդի նախագիծ, մասնավորապես լոգո և այլ դիզայնեռական բաղադրիչներ, որի հետ թանգարանի անձնակազմը լիարժեք համամիտ չէր, և դա ներկայացվել էր որպես թանգարանի նոր բրենդ: Բրենդի նախագիծն իրականացվել է թանգարանային գործունեությանը, հիմնական խնդիրներին և ռազմավարական ծրագրերին անտեղյակ կազմակերպության կողմից՝ առանց թանգարանի որևէ մասնագետի ներգրավման: Սա նույնպես վերադաս մարմիններում բրենդի ընկալման սխալ պատկերացումների արդյունք է:
- Հարցման մասնակիցները հիմնականում չէին մտածել թանգարանի առավել ճանաչելի ցուցանմուշի կամ այլ բաղադրիչի վերաբերյալ,

որը, կարծում ենք, կարող է վերածվել սպառողների հետ երկխոսության առաջին մեկնակետի և պետք է ակտիվորեն օգտագործվի թանգարանի հետագա դիրքավորման գործընթացում:

- Թանգարանները հաճախ նաև անտեսվում են շուկայում, քանի որ դրանց հավաքածուների առանձին բաղադրիչներ օգտագործվում են տուրիստական և այլ ընկերությունների կողմից ձեռնարկատիրական նպատակներով, առանց պայմանագրերի, պարտավորության և թանգարանի անվանման հիշատակման:
- Հարցված թանգարաններից ոչ մեկը չունի բրենդի զարգացման ռազմավարական ծրագիր :
- Բրենդի տարաբնույթ պատկերացումների կամ ընկալումների հիմքում ըստ էության ընկած են թանգարանի՝ հիմնականում հումանիտար մասնագիտացումները և աշխատակիցների ներքին փոխհարաբերությունները: Հարցումների արդյունքում պարզ դարձավ, որ մի շարք թանգարաններում աշխատակիցների շրջանում բացակայում է աշխատանքի նկատմամբ ստեղծագործական մոտեցումը, չկան նախաձեռնողականություն և աշխատանքի մեջ հետաքրքրություն փնտրելու ձգտում: Թեկուզև փոքր անձնակազմերում, բայց կան խմբավորումներ, որոնց տարածայնությունները հիմնված են կենցաղային խնդիրների վրա:
- Թանգարանների ղեկավարությունը դեռևս չի ձգտում թանգարանի բրենդը դարձնել իր սպառողների կամ լսարանի սեփականությունը, առավել ևս՝ անձնակազմի սեփականությունը:
- Թեև վերջին տարիներին մի շարք թանգարաններում կազմակերպվում են ինտերակտիվ, ստեղծագործական և այցելուի անմիջական ներգրավմամբ ծրագրեր, սակայն թանգարանի ղեկավարությունն առավել հակված է մեծ ազդեցություն ունենալու այցելուի մտավոր զարգացման, գիտելիքների և տեղեկատվության փոխանցման, քան սպառողի զգացմունքային դաշտի, նրա սոցիալական և զգայական աշխարհի վրա:
- Հարցվողների մեծ մասը կարևոր է համարել և աշխատում է զանգվածային լրատվամիջոցների և հատկապես համացանցային արդի ինտերակտիվ միջոցների հետ, սակայն այս ուղղությամբ որակական հետազոտություններ գրեթե չեն արվում: Հաճախ թանգարանը պասիվ և առանց հասցեի տեղեկատվություն տարածող է:

Օգտագործված գրականություն

1. **Հարոյան Մարինե**, Նոր հնարավորություններ, թե՛ նոր մարտահրավերներ // «Թանգարան», գիտատեսական և մեթոդական ամենամյա հանդես, Երևան, 2009, № 1, էջ 74–80:
2. **Kotler Philip, Hermawan Kartajaya, Iwan Setiawan**. Marketing 3.0, From Products to Customers to the Human Spirit. John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey, 2010.
3. **Kotler Neil G., Kotler Philip, Kotler Wendy I**. Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources, sec. ed. Jossey-Bass A Wiley Imprint, San Francisco, 2008.
4. **Kotler Philip**. Marketing Insights from A to Z. 80 Concepts Every Manager Needs to Know. John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey, 2003.
5. **Պիկիցյան Հռիփսիմե, Հարոյան Մարինե, Գրիգորյան Ավարդ**, Թանգարանային մենեջմենթ և մարքեթինգ, Երևան, Էդիթ Պրինտ, 2007:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ՀՀ թանգարաններն արդի անցումային շուկայական պայմաններում դեռևս չեն գտել այն հիմնական մեխանիզմները, որոնք թույլ կտան օգտագործել թանգարանի բոլոր հնարավորությունները: Այս առումով Marketing 3.0 հայեցակարգի շրջանակներում բրենդինգն առավել մեծ հնարավորություններ կարող է ընձեռել ՀՀ թանգարանների համար, և մեր ուսումնասիրության ընթացքում մտքերի փոխանակումը կարևոր էր համարվում մասնակիցների կողմից նոր մոտեցումների ներդրման առումով: Ուստի, թանգարանային բրենդի ճիշտ ընկալումը և Marketing 3.0 զարգացման մեխանիզմի վերածումը ՀՀ թանգարանային կառավարման ոլորտում պետք է սկսել հենց թանգարանի ներսից, հատկապես ղեկավար օղակների հետ ակտիվ փոխշփման և մտափոխանակության կազմակերպմամբ:

Բանալի բառեր – թանգարանային բրենդինգ, թանգարան, թանգարանի անձնակազմ, Մարքեթինգ 3.0, բրենդ, լոգո:

ԱԿ ՄԿՐՏՉԻԱՆ

ВОСПРИЯТИЕ МУЗЕЯ КАК БРЕНДА: ИССЛЕДОВАНИЕ ОПЫТА МУЗЕЕВ АРМЕНИИ

В результате данного исследования можно предположить, что в нынешних условиях перехода к рыночным отношениям музеи РА все еще не нашли те основные механизмы, которые бы позволили использовать весь потенциал целесообразности музеев. С этой точки зрения, в рамках концепции Маркетинг 3.0, брендинг может предоставить еще больше возможностей музеям РА, и в течение нашего исследования участники сочли обмен мыслями важным вкладом для внедрения новых подходов. Так, правильное понимание музейного бренда и воплощение механизма развития Маркетинг 3.0 в сфере музейного управления РА следует начать именно изнутри музеев, особенно через организацию активного взаимодействия и обмена мыслями среди руководящих звеньев.

Ключевые слова – музейный брендинг, музей, коллектив музея, Маркетинг 3.0, бренд, лого.

HAYK MKRTCHYAN

THE PERCEPTION OF MUSEUM AS A BRAND. CASE STUDY IN ARMENIAN MUSEUMS

Considering the answers we got during the interviews we realized that museums are still looking for the main keys to use the potential of their institutions. In this respect the concept of Marketing 3.0 is a broad range of opportunities for Armenian museums and the exchange of ideas was considered as an important step toward this issue. Therefore, for the true perception of the museum as a brand within the concept of Marketing 3.0, we have to start inside the staff of the museums where we can find hidden answers to above mentioned issues.

Key words – museum branding, museum, museum staff, Marketing 3.0, brand, logo.

ԱԼՎԱՐԴ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ԹԱՆԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԿՐԹԱԿԱՆ ԾՐԱԳՐԵՐԻ ԻՐԱԿԱՆԱՑՄԱՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՀԻՄՔ

XXI դարը խոստանում է լինել թանգարանային գործի բարգավաճման ժամանակաշրջան: Այսօր դժվար է պատկերացնել հանրային կրթամշակութային սպասարկման համակարգն առանց թանգարանի, ուստի և առանց իրավասու, բանիմաց մասնագետների, ովքեր լավատեղյակ են թանգարանային կրթական ծրագրերի իրականացման առանձնահատկություններին:

Դեռևս 1970-ական թվականներին Մոսկվայում տեղի ունեցած «Գեղարվեստի թանգարանների դերը դպրոցականների գեղագիտական դաստիարակության գործում» գիտական սեմինարի մասնակիցները քննարկեցին թանգարանային մանկավարժության հիմնախնդիրը, որը պետք է ապահովեր թանգարանային հավաքածուների նկատմամբ գիտական մոտեցում՝ հոգեբանամանկավարժական ազդեցությամբ այն օգտագործելու հնարավորությունները¹: Ռուսաստանում թանգարանների կրթական գործունեության զարգացումը հանգեցրեց նոր գիտական դիսցիպլինի՝ թանգարանային մանկավարժության առաջացմանը՝ որպես այդ գործունեության գիտական հիմք:

Թանգարանային մանկավարժության ոլորտում հայտնի մասնագետ Մ. Յուխնևիչը նշում է. «...թանգարանային մանկավարժության խնդիրների քննարկման համատեքստում կրթություն հասկացությունը մեկնաբանվում է լայնորեն՝ որպես մարդու զարգացում, նրա անհատական գծերի, հոգեկան հատկությունների, աշխարհի հանդեպ արժևորող հարաբերությունների կրթություն»:²

Ինչպես նշում է Մ.Յու. Յուխնևիչը, թանգարանային մանկավարժությունը պետք չէ հանգեցնել միայն թանգարանի և դպրոցի համագործակցության, այդ հասկացությունը կարիք ունի ավելի ընդարձակ մեկնաբանման, նրա շրջանակներն ընդգրկում են «...թանգարանի և նրա լսարանի, թանգարանի և հասարակության փոխազդեցության տարբեր ոլորտները: Այդ փոխազդեցության խնդիրները լուծելիս անհրաժեշտ է օգտագործել ոչ միայն

¹ Роль художественных музеев в эстетическом воспитании школьников. Научный семинар). Ч. 2, Москва, 1973, стр. 121.

² Юхневич М.Ю. Я поведу тебя в музей. Учебное пособие по музейной педагогике. Москва, Гос. Ин-т культурологии, 2001, стр. 47.

թանգարանագիտության, այլև մանկավարժության, հոգեբանության, սոցիոլոգիայի հնարավորությունները»³:

Թանգարանային մանկավարժական գործընթացը կարելի է ներկայացնել 3 փոխկապակցված օղակների տեսքով՝ թանգարանային մանկավարժ-թանգարանային առարկա- թանգարանային այցելու.



Թանգարանային մանկավարժն իրականացնում է կրթական գործընթաց, կազմակերպում այցելուի և թանգարանային առարկայի անմիջական շփումը կրթական ծրագրի շրջանակներում:

Թանգարանային մանկավարժի աշխատանքի յուրահատկությունը ոչ միայն ցուցադրությունը (կրթական միջավայրը) անձնապես մեկնաբանելու կարողությունն է՝ կազմակերպելով միջանձնային երկխոսություն թանգարանային առարկայի և այցելուի միջև, այլև երկխոսությանը ճիշտ ուղղություն տալը, դոմինանտները բացահայտելը:

Վերը նշված 3 օղակների գործունեությունն իրականացվում է թանգարանային միջավայրում, որն ունի կրթական արժեք և վերածվում է սոցիալ-մշակութային միջավայրի բաղկացուցիչ: Փաստենք, որ այն ուսուցման և դաստիարակության նույնչափ ակտիվ միջավայր է, ինչպես և դպրոցական միջավայրը, բացի դրանից՝ օժտված է նաև գեղագիտական, գեղարվեստական, ստեղծագործական բովանդակությամբ՝ անձի վրա ազդելու հզոր հոգևոր ներուժով:

Թանգարանային միջավայրն ընդգրկում է.

- թանգարանի հարակից տարածքը, որը գրավում է այցելուի ուշադրությունը,

³ Юхневич М.Ю. Музейная педагогика – профессия // „Советский музей“, Москва, «Искусство», 1989, № 1 (105), стр. 29.

- բուն թանգարանի շենքը, որը տրամադրում է արվեստի գործերն ընկալելուն,
- թանգարանի ցուցադրությունը՝ որպես թանգարանային առարկաների մատուցման վայր:

Ուստի կրթական տարածության կամ կրթական միջավայրի յուրահատկությունը որոշակի կրթական նպատակի հասնելու կամ որոշակի կրթական խնդրի լուծելու համար տեղեկատվական հոսքերն ուղղորդելու և կազմակերպելու հնարավորությունն է⁴:

Մենք քաջ գիտակցում ենք, որ այսօր «կրթություն» հասկացությունը ներառում է և՛ ուսուցումը, և՛ դաստիարակությունը, որ կրթությունը չպետք է ընկալվի որպես գիտելիքների փոխանցում և ձեռքբերում: Դաստիարակությունը նույնպես ենթադրում է որոշակի տեղեկատվության փոխանցում և ընկալում:

Հայաստանում թանգարանային մանկավարժությունը գերմանական և ռուսական թանգարանային ավանդույթների շարունակողն է, որտեղ նույնպես այն սահմանվում է որպես գիտական դիսցիպլին:

Թանգարանային կրթական գործունեությունն իրականացվում է մի քանի ուղղություններով:

1. Գեղագիտական. ձևավորվում են անձի գեղարվեստական ընկալումն ու ստեղծագործական էությունը:

Արվեստի ստեղծագործության ընկալման համար ոչ այնքան կարևոր է երկխոսության տեղեկատվական մակարդակը, որտեղ կարող են կիրառվել մի շարք դիդակտիկ մեթոդներ, որքան հոգեբանական ազդեցության դաշտը:

«Հնարավոր է այնպիսի երկխոսություն, երբ մեկը խոսում է, իսկ մյուսը՝ լսում և ստանում է ներքին հարցերի պատասխանները: Հնարավոր է լուռ, ոչ բանավոր երկխոսություն, երբ բոլորը լուռ, կողք-կողքի ուսումնասիրում են նկարը, մտածում և զգում են յուրովի, հայացքներ փոխանակում: Հնարավոր է հեռակա երկխոսություն այլ տարածքում, երբ այցելուն հեռանում է, բայց հաղորդակցությունը շարունակվում է, այցելուները նորից ու նորից մտովի վերադառնում են ստեղծագործությանը, խոսում դրա մասին: Սա նույնպես երկխոսություն է»⁵:

⁴ Колесникова И.А. Музей как образовательная среда // Музейная педагогика. Междисциплинарные диалоги. Санкт-Петербург, «Специальная литература», 1998, стр. 9.

⁵ Образовательный потенциал музеев – перспективы музейного образования: По материалам отчета Министерства культуры, медиа, спорта России. Москва, 2000, стр. 17.

Հավաքելով, ցուցադրելով, ինչպես նաև ուսումնասիրելով մանկական ստեղծագործությունները՝ թանգարանը դառնում է տարիքային հոգեբանության և մանկական ստեղծագործությունների հետազոտման «լաբորատորիա»։ Մանկական ստեղծագործական խնդիրների հետազոտությունը թանգարանում առիթ է տալիս այդ աշխատանքի մեջ ընդգրկելու թանգարանային մանկավարժներին, հոգեբաններին, դպրոցական ուսուցիչներին։

2. Պատմագեղարվեստական. այդ ուղղությամբ կազմակերպվում է ուսուցչի, սոցիալ-մշակութային ոլորտի մասնագետների, այդ թվում նաև թանգարանային մասնագետի համագործակցությունը, հետագայում թանգարանային կրթական ծրագրերն իրականացնելու նպատակով։

3. Հումանիտար-միջառարկայական. թանգարանագիտության կապը գրականության, երաժշտության, թատրոնի, մաթեմատիկայի և այլ գիտությունների հետ կարևոր տեղ է զբաղեցնում հումանիտար և բնագիտական մասնագիտությունների ներկայացուցիչների հետազոտություններում։

Տ. Յու. Յուրենևան նշում է. «...տարբեր գիտաճյուղերի բաղադրիչները, միավորվելով թանգարանային յուրահատուկ բաղադրիչներին՝ ստեղծվում է նոր որակ։ Այս փոխազդեցության ընթացքում թանգարանն օգտագործում է համապատասխան գիտության լեզվի և մեթոդների բաղադրիչներ»⁶։

4. Տեղեկատվական տեխնոլոգիաներ. այս ուղղության շրջանակներում այսօր շատ են կարևորվում ինչպես դպրոցական և բուհական, այնպես էլ թանգարանային կրթության բնագավառում կիրառվող ժամանակակից տեղեկատվական տեխնոլոգիաները, համակարգչային միջոցները։

Հայաստանյան թանգարաններն այսօր հիմնականում կիրառում են էլեկտրոնային պլազմային էկրաններ, որոնք աշխատում են անհատական համակարգչի կամ DVD նվագարկչի հետ համատեղ, և դրանք առավելապես օգտագործվում են տեսաֆիլմերի ցուցադրման նպատակով։ Անհատական համակարգիչներ, որոնց օգնությամբ սլայդ-շոուի ձևով ներկայացվում են առանձին ցուցանմուշներ՝ երաժշտության ուղեկցությամբ (այն հիմնականում կիրառվում է ժամանակավոր ցուցահանդեսների ժամանակ)։

Վիրտուալ ցուցադրությունը թանգարանային կայքին առանձնահատուկ գրավչություն հաղորդող բաղադրիչ է, որը խթանում է վիրտուալ այցելուների ներգրավումը։ Այն այսօր կիրառվում է Հայաստանի գրեթե բոլոր թանգարան-

⁶ Юренева Т.Ю. Музееведение: Учебник для высшей школы. Москва, Академический проект, 2003, стр. 12.

ներում: Արագընթաց զարգացող տեղեկատվական տեխնոլոգիաների համակարգում լայն տարածում գտած 3D տարբերակով պատկերների ներկայացումը կիրառվում է նաև Հովհաննես Թումանյանի տուն-թանգարանում (համր տարբերակ) և ՀՊՄՀ-ի թանգարանում (տեսաձայնային տարբերակ): Վիրտուալ տիրույթում այսօր թանգարանների հասանելիությունն ապահովում է նաև IZI. travel ընկերությունը՝ IZI. travel կոչվող բջջային աուդիոգիդ անվճար ծրագրի միջոցով:

Այսօր մեծ հակասություն է առաջացել ավանդական՝ առարկա-գրքային ձևի և հաղորդակցման ժամանակակից համակարգչային՝ վիրտուալ-համացանցային տարբերակի միջև: Այս առումով հաճախ է հնչում անհանգստություն, թե արդյոք մեզ չի՞ սպառնում անմիջական, անձնական, իրական շփման փոխարինումը վիրտուալ կյանքով, ինչն էլ հսկողությունից դուրս լինելու դեպքում հանգեցնում է հոգեբանական կախվածության՝ դարձնելով մարդուն մեքենայի կցորդ:

Ինչպես նշում էր Դ.Ս.Լիխաչովը. «... եթե տեխնիկայի ընձեռած հնարավորությունները չլինեն բարոյական ձեռքբերում, աշխարհին, իրոք, կկործանվի»⁷:

Թանգարանի և կրթական համակարգի համատեղ ջանքերով ստեղծված համալիր ծրագրերը թույլ կտան նոր տեխնիկական հնարավորությունները դարձնել թանգարանում մանկավարժական գործընթացին տեխնոլոգիապես աջակցող գործիք:

5.Սոցիալ-կոլմնորոշում. ժամանակակից թանգարանը՝ որպես զարգացման մեջ շեղումներ ունեցող երեխաների սոցիալական հարմարվողականության միջոց, հատուկ կարիքներ ունեցող մարդկանց հասարակության շարքերում ինտեգրելու վայր է: Աշխարհի տարբեր երկրներում մեծ ուշադրություն է դարձվում հատուկ կարիքներ ունեցող խմբերի հետ աշխատանքներին: Օրինակ՝ 1991 թ. Պետական ռուսական թանգարանում առաջին անգամ կազմակերպվեց «Այլ աչքերով» ցուցահանդեսը, որտեղ ներկայացված էին «խնդիրներ» ունեցող երեխաների աշխատանքները:

Վերջին տարիներին թանգարաններն առավել հաճախ են անդրադառնում թիրախային խմբերի հետ կազմակերպվող աշխատանքներին: Այդպիսի ծրագրեր իրականացվել են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում,

⁷ Լիխաչով Դ., Ողջույնի խոսք «Մշակույթ» հանդեսի հրատարակման առիթով // «Մշակույթ», Երևան, 1989, թիվ 1, էջ 3:

«Զվարթնոց» պատմամշակութային արգելոց-թանգարանում, Հովհաննես Թումանյանի տուն-թանգարանում, ՀՊՄՀ-ի թանգարանում, Վանաձորի կերպարվեստի թանգարանում:

6. Թանգարանային հոգեթերապիան այսօր ի վիճակի է որոշակի չափով աջակցելու հատուկ դպրոցների առջև դրված կրթադաստիարակչական աշխատանքներին:

«Բացի առերևույթ աննկատելի ունակությունների բացահայտումից և զարգացումից, պարապմունքների արդյունքում երեխաների մեջ առաջանում է ստեղծագործական գործընթացին մասնակցելու հաճույքի զգացողություն, իսկ արվեստի գործերի մեկնաբանման հնարավորությունը բարձրացնում է նրանց գեղարվեստական իրազեկման հնարավորությունը և նպաստում սեփական անձի կարևորության զգացողության առաջացմանը»⁸:

Արտթերապևտի խնդիրը ոչ միայն երեխաներին իրենց զգացմունքները նկարչության, քանդակի, գեղանկարի միջոցով արտահայտելու հնարավորություն տալն է՝ պակասեցնելով ներքին լարվածությունը, որը հաճախ առաջանում է հոգեկան և սոցիալական շեղումներ ունեցող երեխաների շրջանում, այլև երեխաների ներքին հսկողության զարգացման և կազմակերպվածության խթանումը:

Այսպիսով, թանգարանային մանկավարժությունն այսօր հասել է տեսական և գործնական այնպիսի մակարդակի, որը թույլ է տալիս այն ընդգրկել մանկավարժական գիտության ոլորտում և լայնորեն կիրառել թանգարանային կրթական ծրագրեր նախապատրաստելիս և իրականացնելիս:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այսօր դժվար է պատկերացնել հանրային կրթամշակութային սպասարկման համակարգն առանց թանգարանի, ուստի և առանց թանգարանային մանկավարժության, որը գտնվում է թանգարանային գործի, մանկավարժության և հոգեբանության տիրույթում, որտեղ թանգարանը դիտարկվում է որպես կրթական համակարգի բաղկացուցիչ: Հոդվածում ներկայացվում են թանգարանային կրթական գործունեության իրականացման ուղղությունները՝ նշելով, որ թանգարանային մանկավարժությունը հասել է տեսական և գործնական այնպիսի մակարդակի, որը թույլ է տալիս այն ընդգրկել մանկա-

⁸ **Столяров Б.А.** Музейная педагогика. История, теория, практика: Учебное пособие. Москва, Высшая школа, 2004, стр. 114.

վարժական գիտության ոլորտում: Ուստի լայնածավալ նյութերի հիման վրա քննարկվում և կարևորվում է թանգարանային մանկավարժության կատեգորիաների և հասկացությունների համակարգը, որն արտացոլում է թանգարանի կրթական գործունեության հիմնական բովանդակությունը:

Բանալի բաներ – թանգարանային մանկավարժություն, հոգեբանամանկավարժական ազդեցություն, թանգարանային միջավայր, կրթական ծրագրեր, կրթական արժեք:

АЛВАРД ГРИГОРЯН

МУЗЕЙНАЯ ПЕДАГОГИКА КАК НАУЧНАЯ ОСНОВА ДЛЯ РЕАЛИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ

Сегодня трудно представить систему культурно-образовательного обслуживания без музея и, следовательно, без музейной педагогики, формирующейся на стыке музееведения, педагогики и психологии, где музей рассматривается как составная часть системы образования. В статье представлены направления музейной образовательной деятельности. Отмечается, что музейная педагогика достигла такого теоретического и практического уровня, что позволяет включать ее в область педагогических наук. Поэтому, на основе обширного материала, оценивается система понятий и категорий музейной педагогики, отражающая основное содержание образовательной деятельности музея.

Ключевые слова – музейная педагогика, психолого-педагогическое воздействие, музейная среда, образовательная программа, образовательная ценность.

ALVARD GRIGORYAN

MUSEUM PEDAGOGY AS A SCIENTIFIC BASIS FOR THE IMPLEMENTATION OF EDUCATIONAL PROGRAMS

Today it is difficult to imagine a system of cultural and educational service without the museum and, therefore, without the museum pedagogy, located in the intersection of museology, pedagogy and psychology, where the museum is considered an integral part of the education system. The article presents the

direction of museum educational activities, noting that the museum education has reached a theoretical and practical level that allows to include it in the area of pedagogical sciences. Therefore, based on extensive material the system of concepts and categories of museum pedagogy, reflecting the main content of the educational activities of the museum is discussed and estimated.

Key words – museum education, psychological and pedagogical influence, museum environment, educational program, educational value.

**ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՈԼՈՐՏԻ ՕՐԵՆՄԴՐԱԿԱՆ ԴԱՇՏԻ ԿԱՐԳԱՎՈՐՄԱՆ
ԽՆԴԻՐՆԵՐՆ ԱՐԴԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ**

Այս հոդվածում փորձ է արվում ընդհանուր գծերով դիտարկելու Խորհրդային Միության փլուզումից հետո նորանկախ Հայաստանում մշակույթի ոլորտի օրենսդրական դաշտի կարգավորման գործընթացը, խնդիրները և ուղղությունները:

Նախ նշենք, որ օրենքի և մշակույթի փոխկապակցվածությունը վերջին երկու տասնամյակներում լայն քննարկումների է արժանանում օրենքի մարդաբանության (anthropology of law) շրջանակներում: Դեռևս XVIII դարում Բարոն դը Մոնտեսքյոն իր աշխատության մեջ օրենքը ներկայացնում է որպես արժեք, որը պետք է ընդունվի համապատասխան այդ երկրի աշխարհագրական և մարդկանց մշակութային առանձնահատկությունների¹: Արդեն XX դարում Մաքս Վեբերը ստեղծեց օրենքի համեմատական մշակութային սոցիոլոգիան (comparative cultural sociology of law), որտեղ հեղինակն օրենքը ներկայացնում է որպես բանականացման (rationality) մշակույթ՝ մասնավորապես դիտարկելով արևմտյան օրենքը²:

Ստորև կփորձենք դիտարկել արդի Հայաստանում օրենքի ստեղծման գործընթացը, ովքե՞ր են ստեղծում օրենքները (մասնավորապես մշակույթի դաշտը կարգավորող օրենքները), ի՞նչ տեղային առանձնահատկություններ են հաշվի առնվում այդ ընթացքում, օրենքի ստեղծման ի՞նչ մոդելներ են կիրառվում:

XX դարի վերջը կորուստների և ձեռքբերումների ժամանակահատված էր Հայաստանի համար: Ինչպես գիտենք, Հայաստանի Հանրապետությունն իր անկախությունը հռչակեց 1991 թվականին՝ թևակոխելով քաղաքական, սոցիալական և տնտեսական համակարգերի արմատական փոփոխությունների ժամանակաշրջան: Նորանկախ Հայաստանը սկզբից ևեթ ընկավ սոցիալ-տնտեսական չափազանց ծանր վիճակի մեջ, ինչը պայմանավորված էր 1988 թ. Սպիտակի ավերիչ երկրաշարժի, այդ թվականի դեռևս փետրվարից

¹ **Michaels R.** European legal culture, Oxford University Press // http://scholarship.law.duke.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3012&context=faculty_scholarship 15.08.2016.

² Law as Culture: Max Weber's Comparative Cultural sociology of law // <http://www.recht-als-kultur.de/en/activities/conferences-and-workshops.2/law-as-culture-max-weber-s-comparative-cultural-sociology-of-law.51/> 17.08.2016.

սկսված արցախյան հակամարտության, տնտեսական և քաղաքական նոր համակարգերի անկայունության, բազմաթիվ արդյունաբերական ձեռնարկությունների գործունեության դադարեցման և այլ կործանարար գործոնների ազդեցությամբ: Երկրի սոցիալ-տնտեսական նման խոր ճգնաժամը չէր կարող իր բացասական ազդեցությունը չունենալ մշակութային կյանքի և մշակութային դաշտի օրենսդրական և գործնական կարգավորումների վրա: Հետևաբար՝ մշակութային քաղաքականության համատեքստում (այսուհետ՝ ՄՔ) Հայաստանի անկախության առաջին տասնամյակը կարող ենք բնորոշել որպես «անցումային շրջան»՝ իրեն հատուկ գծերով³: Սոցիալ-տնտեսական ոլորտում դա արտահայտվում էր բնակչության զանգվածային աղքատացմամբ, եկամուտների անհավասար բաշխմամբ, տնտեսական համակարգի անկայունությամբ, միգրացիոն տեղաշարժերով և հասարակության բևեռացմամբ: Պատահական չէ, որ հասարակության այս վիճակն իր խոր ազդեցությունը պետք է ունենար մշակույթի ոլորտի վրա: Դրական տեղաշարժերը թե՛ տնտեսական, թե՛ քաղաքական, հետևաբար նաև մշակույթի ոլորտներում սկսվեցին միայն անկախության երկրորդ տասնամյակում (2000-ական թվականներին), երբ Հայաստանի իշխանությունները սկսեցին ակտիվորեն համագործակցել միջազգային կառույցների հետ:

Ուսումնասիրությունների ընթացքում կարելի է փաստել, որ Հայաստանի նորանկախ հանրապետությունում մշակույթի ոլորտը կարգավորող օրենսդրական դաշտի ստեղծումն ընթանում էր հիմնականում երկու ուղղություններով՝ (1) խորհրդային օրենքների կամ ռուսական օրենսդրական մոդելի կիրառում և (2) միջազգային համագործակցության հետևանքով եվրոպական օրենքը ընդունելով որպես ազգային իրավաօրենսդրական մշակույթի ձևավորման նախապայման: Ստորև քննարկենք օրենքների մշակման վերոնշյալ ուղղություններն առանձին-առանձին:

Առաջին մոտեցումն արտահայտված ենք գտնում, օրինակ՝ 2001 թվականի ամռանից շրջանառության մեջ գտնվող մշակույթի հիմնադրույթների մասին օրինագծում, որն ընդունվեց որպես համանուն օրենք 2002 թվականի նոյեմբերի 20-ին: Սա ունի իր առավելությունները և թերությունները: Հիմնական առավելություններն են.

³ Մշակութային քաղաքականության «անցումային շրջանի» մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Драгичевич-Шешич М.** Культурная политика в переходном обществе: фрагменты политологического и культурологического анализа // Панорама культурной жизни стран СНГ и Балтии. Москва, Издательство РГБ, 1999, стр. 26–31.

- Հայաստանի իրավական և վարչական համակարգի հետ համատեղելիություն,
- որակի վերահսկողություն, քանի որ դրանք մշակվել են ավելի մեծ երկրում օրենքի մշակման համար տրամադրվող ավելի լայն հնարավորություններով:

Հիմնական թերություններն այն են, որ այս օրենքները նախատեսված են.

- բազմազգ երկրի համար, մինչդեռ Հայաստանը համարվում է մոնոէթնիկ հասարակություն,
- Հայաստանի իրավական և վարչական համակարգերը տարբեր են ռուսական համակարգից,
- Ռուսաստանը, ինչպես և Հայաստանը գտնվում են անցումային շրջանում, և այդ օրենքները Ռուսաստանի անցումային շրջանին ներհատուկ կարիքների և խնդիրների արտահայտումն են, որոնք կարող են չհամընկնել Հայաստանի կարիքների հետ⁴:

ՀՀ մշակույթի կարգավորման օրենքների ստեղծման երկրորդ միտումն արտահայտվում է միջազգային կառույցների հետ համագործակցության համատեքստում: Այսպես, 1992 թ. մարտի 2-ին ՀՀ-ն դարձավ Միավորված ազգերի կազմակերպության անդամ, 2001 թվականին անդամակցեց Եվրախորհրդին, ավելի ուշ ընդգրկվեց Արժույթի միջազգային հիմնադրամի, Համաշխարհային բանկի, Առևտրի միջազգային կազմակերպության և այլ կառույցների կազմ⁵: Նախևառաջ նշենք, որ, համաձայն մշակութային քաղաքականության մի շարք տեսաբանների, ի թիվս ՄՔ-ի մշակման և իրացման այլ գործիքների՝ առանձնացվում են օրենքները, իրավական ակտերը, միջազգային հոչակագրերը, համաձայնագրերը, օրենսդրական նախագծերը և այլն⁶:

Հոդվածում քննարկվող թեմայի շրջանակներում առավել հետաքրքրական է դիտարկել Հայաստանի համագործակցությունը միջազգային մշակութային կառույցների հետ, մասնավորապես ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի, Եվրոպայի խորհրդի, ԱՊՀ մշակութային համագործակցության խորհրդի, Եվրամիության և

⁴ **Սամուելյան Թ.**, Հայաստանի մշակութային ժառանգություն. իրավական դաշտի ուսումնասիրություն, Երևան, 2001, էջ 6:

⁵ ՀՀ արտաքին համագործակցության մասին ավելի մանրամասն տե՛ս ՀՀ մշակույթի նախարարության պաշտոնական կայքէջ // <http://mincult.am/cooperation.html>.

⁶ ՄՔ գործիքների մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Adams D., Arlene G.**, The Instrumentalities of Cultural Policy // <http://www.wgcd.org/policy/concepts.html>.

այլ կազմակերպությունների հետ: Հայաստանի միացումը միջազգային համաձայնագրերին, հռչակագրերին և իրավական այլ փաստաթղթերի իր հստակ ազդեցությունն ունեցավ և շարունակում է ունենալ մշակույթի ոլորտի օրենսդրական դաշտի կարգավորման գործընթացի վրա: ՀՀ մշակույթի ոլորտի մի շարք օրենքներ մշակվեցին և ընդունվեցին միայն այն բանից հետո, երբ Հայաստանի Հանրապետությունը միացավ այս կամ այն համաձայնագրին կամ հռչակագրին, որոնց պահանջների մեջ մտնում էր նաև սեփական օրենսդրությունը միջազգային հռչակագրին համապատասխանեցնելու պահանջը: Վերոնշյալ դրույթի վառ օրինակներն են.

(1) մշակութային արժեքների արտահանումը, ներմուծումը և դրանց նկատմամբ սեփականության իրավունքի փոխանցումն արգելվելու և կանխելու վերաբերյալ հռչակագիրը, որին Հայաստանը միացավ 1993 թվականին: Համանուն օրենքը, որն ընդունվեց 2004 թվականի դեկտեմբերի 6-ին, կրկնում է միջազգային համաձայնագրով սահմանված նորմերը, կարգավորում է մշակութային արժեքների արտահանման և ներմուծման ընթացքում ծագող հարաբերությունները, ներառյալ մշակութային արժեքների ապօրինի արտահանման կամ ներմուծման կանխումը և այդ արժեքների նկատմամբ սեփականության իրավունքի պաշտպանությունը, Հայաստանի Հանրապետության մշակութային ժառանգության պահպանման, միջազգային մշակութային համագործակցության, Հայաստանի Հանրապետության և այլ պետությունների ժողովուրդների մշակութային հաղորդակցման խնդիրները, սահմանում է այդ ոլորտում ֆինանսական ու իրավաբանական անձանց իրավունքներն ու պարտականությունները, ինչպես նաև պետական մարմինների իրավասությունները⁷:

(2) Մշակութային և բնական համաշխարհային ժառանգության պահպանության մասին հռչակագիր: Ընդունվել է 1972 թվականի նոյեմբերի 16-ին, որին Հայաստանը միացել է 1993 թվականի հունիսի 22-ին⁸: Միացումն այս միջազգային համաձայնագրին հիմք հանդիսացավ ՀՀ կառավարության համար նյութական մշակութային ժառանգության ցանկի կազմման համար, որը պարտադիր էր այս համաձայնագիրը ստորագրած անդամ-պետությունների համար: Հետևաբար՝ մշակութային ժառանգության ուսումնասիրումը, ցանկագրումը և ներկայացումը մեծամասամբ իրականացվեց համաձայն վերը նշված

⁷ ՀՀ օրենքը մշակութային արժեքների արտահանման և ներմուծման մասին // <http://www.mincult.am/1/am/?nid=365>:

⁸ Нормативные и практические меры по охране культуры. Справочник ЮНЕСКО, Алматы, 2008.

համաձայնագրի չափանիշների: (3) Ոչ նյութական մշակութային ժառանգության պաշտպանության մասին հռչակագիրը, որն ընդունվել է 2003 թվականի հոկտեմբերի 17-ին: Հռչակագիրն առաջինն էր, որ սահմանեց ոչ նյութական մշակութային ժառանգություն հասկացությունը. «Ոչ նյութական մշակութային ժառանգություն»-ը ներառում է սովորույթները, բեմադրությունները, արտահայտությունները, գիտելիքներն ու հմտությունները, ինչպես նաև դրանց հետ կապված գործիքները, առարկաները, արվեստի գործերը և մշակութային տարածքները, որոնք հանրությունների, խմբերի և որոշ դեպքերում անհատների կողմից ճանաչվում են որպես իրենց մշակութային ժառանգության մաս⁹: 2006 թվականի մարտի 20-ին ՀՀ Ազգային ժողովը վավերացրեց վերոնշյալ հռչակագիրը: Համանուն օրենքն ընդունվեց 2008 թվականին:

Այսպիսով, ուսումնասիրությունների ընթացքում նկատել ենք, որ Հայաստանի նորանկախ հանրապետությունում մշակույթի ոլորտը կարգավորող օրենսդրական դաշտի ստեղծումն ընթանում է հիմնականում երկու ուղղություններով՝ (1) խորհրդային օրենքների կամ ռուսական մոդելի կիրառում և (2) միջազգային համագործակցության հետևանքով եվրոպական օրենքն ընդունելով որպես ազգային իրավաօրենսդրական մշակույթի ձևավորման նախապայման: Այսպիսով, այսօր ընթացող օրենքների ստեղծման գործընթացը զարգանում է հիմնականում երկու ուղղությամբ՝ ռուսական և արևմտյան, որոնք, տեղայնացվելով հայկական իրականության մեջ, առաջացնում են մի շարք խնդիրներ:

Օգտագործված գրականություն

1. **Սամուելյան Թ.**, Հայաստանի մշակութային ժառանգություն. իրավական դաշտի ուսումնասիրություն, Երևան, 2001:
2. ՀՀ մշակույթի նախարարության պաշտոնական կայքէջ // <http://mincult.am/cooperation.html>.
3. Ոչ նյութական մշակութային ժառանգության պաշտպանության մասին հռչակագիր // www.unesco.org/culture/ich.
4. ՀՀ օրենքը մշակութային արժեքների արտահանման և ներմուծման մասին // <http://www.mincult.am/1/am/?nid=365>:

⁹ Ոչ նյութական մշակութային ժառանգության պաշտպանության մասին հռչակագիր // www.unesco.org/culture/ich:

5. **Драгичевич-Шешич М.** Культурная политика в переходном обществе: фрагменты политологического и культурологического анализа // Панорама культурной жизни стран СНГ и Балтии. Москва, Издательство РГБ, 1999.
6. Нормативные и практические меры по охране культуры. Справочник ЮНЕСКО. Алматы, 2008.
7. **Adams D., Arlene G.** The Instrumentalities of Cultural Policy // <http://www.wgcd.org/policy/concepts.html>.
8. **Michaels R.** European legal culture, Oxford University Press // http://scholarship.law.duke.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3012&context=faculty_scholarship 15.08.2016.
9. Law as Culture: Max Weber's Comparative Cultural sociology of law // <http://www.recht-als-kultur.de/en/activities/conferences-and-workshops.2/law-as-culture-max-weber-s-comparative-cultural-sociology-of-law.51/> 17.08.2016.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածի հիմնական նպատակն է մշակութաբանական վերլուծության միջոցով ցույց տալ, թե խորհրդային Միության փլուզումից հետո նորանկախ Հայաստանի Հանրապետությունը մշակույթի ոլորտում օրենսդրական դաշտի կարգավորման ինչպիսի խնդիրների առաջ կանգնեց և ինչ մոտեցումներով փորձեց այդ խնդիրները հաղթահարել:

Ուսումնասիրությունների ընթացքում նկատել ենք, որ Հայաստանի նորանկախ հանրապետությունում մշակույթի ոլորտը կարգավորող օրենսդրական դաշտի ստեղծումն ընթանում է հիմնականում երկու ուղղություններով՝ (1) խորհրդային օրենքների կամ ռուսական մոդելի կիրառում և (2) միջազգային համագործակցության հետևանքով եվրոպական օրենքն ընդունելով որպես ազգային իրավաօրենսդրական մշակույթի ձևավորման նախապայման: Այսպիսով, այսօր ընթացող օրենքների ստեղծման գործընթացը զարգանում է հիմնականում երկու ուղղությամբ՝ ռուսական և արևմտյան, որոնք, տեղայնացվելով հայկական իրականության մեջ, առաջացնում են մի շարք խնդիրներ:

Բանալի բաներ – օրենսդրական դաշտ, մշակութային ժառանգություն, մշակութային քաղաքականություն, նյութական ժառանգություն, հոչակագիր, համաձայնագիր:

ԱЙԿՈՒ ՄՐԱԴՅԱՆ

ЗАКОНОДАТЕЛЬНОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ СЕКТОРА КУЛЬТУРЫ В АРМЕНИИ

Главной целью настоящей статьи является: путем культурологического анализа показать с какими проблемами столкнулась новопровозглашенная независимая Республика Армения при создании законодательного поля в сфере культуры и каким образом попыталась решить эти проблемы. В ходе исследований мы заметили, что в Армении создание законодательного поля в сфере культуры проходит двумя путями: 1) путем применения советских законов или использования российской модели, 2) посредством международного взаимодействия, применяя европейские законы как предварительное условие для создания право законодательной народной культуры. Итак, в наши дни процесс создания законов развивается двумя путями: российским и западным, которые в армянской среде приводят к ряду проблем.

Ключевые слова – законодательное поле, культурное наследие, культурная политика, материальное наследие, декларация, конвенция.

HAYKUNI MURADYAN

LEGISLATIVE REGULATIONS OF CULTURE SECTOR IN ARMENIA

The main purpose of this article is to show what kind of problems faced Armenia in the sphere of legislative regulations after the collapse of the Soviet Union. An interrelationship between culture and law has long been postulated. Baron de Montesquieu postulated in the necessity for positive law to be adapted to the geographical features of the country and the cultural characteristics of its people. Here we discuss the process of law-making, who are eligible for making laws, the models which are applied in that process.

The studies show that the legislative regulations of the cultural sector are going on mainly in two directions: (1) Russian model and (2) European legal culture, which is viewed as its prerequisite. Thus, the process of creating laws today develops mainly in two directions, Russian and western, which in the Armenian reality cause a number of problems.

Key words – Legislation, anthropology of law, cultural policy, cultural heritage, legal culture.

**ԱՌՕՐՅԱՅԻՑ ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍ, ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍԻՑ ԹԱՆԳԱՐԱՆ,
ԹԱՆԳԱՐԱՆԻՑ ԱՌՕՐՅԱ**

Ինչպես հայտնի է, ցուցահանդեսները, թանգարանները կազմակերպվում և ստեղծվում են պատմական, մշակութային, արվեստի և մասնավոր հավաքածուների հիման վրա: Վերջինս էլ այսօրվա մեր հետազոտության թեման է, սակայն ուսումնասիրելու ենք ոչ թե որպես մասնավոր հավաքածու, այլ անհատի առօրյայից ստեղծված արվեստի ստեղծագործություններ, որոնք էլ ցուցահանդեսների կազմակերպման և թանգարանի հիմնադրման հիմք են դարձել: Խոսքը XX դարի աշխարհահռչակ կինոթեմադրիչ և արվեստագետ Սերգեյ Փարաջանովի պլաստիկ արվեստի մասին է:

Նրան իր «Նռան գույնը» («Սայաթ-Նովա») ֆիլմից հետո շուրջ 15 տարի թույլ չեն տվել ֆիլմ նկարել, իսկ նա, օժտված լինելով ստեղծագործելու անսպառ էներգիայով, գտել է ճանապարհ ինքնաարտահայտվելու՝ կոլաժներ, ասամբլաժներ, տիկնիկներ, գլխարկներ, նկարներ ստեղծելով, որոնք նրա ինքնատիպ վերաբերմունքն են կյանքի իրադարձությունների նկատմամբ և պլաստիկ աշխարհընկալման:

Փարաջանովի հայրը հնավաճառ է եղել, ուստի նա իր աչքերը բացել և տեսել է գեղեցիկ, հնաոճ իրեր, որոնք նրանց տանը պարբերաբար եկել-գնացել են, այսինքն՝ նա դեռ մանկուց շրջապատված է եղել գեղեցիկ իրերով: Եվ պատահական չէր, որ նմանատիպ միջավայրից դուրս գալով՝ նա կրում էր իր մեջ գեղագիտական նորմերի և ճաշակի աշխարհընկալումը: Անկասկած այդ միջավայրի հոգեբանությունն ու սովորությունն իրենց ազդեցությունն ունեցել են նրա ստեղծագործական կյանքի վրա: Ինչը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ առօրյան է դառնում Փարաջանովի համար ստեղծագործելու նյութ և սկիզբ՝ (նկար 1):

Ս. Փարաջանովն այն քչերից էր, ով օժտված էր մարդկանց պարզելու հետաքրքիր պահեր՝ նրանց համար հանպատրաստից տոն կամ բեմադրու-

¹ **Քալանթար Կ.**, Անկարկներ Փարաջանովի մասին, ՀՀ «Գիտություն» հրատարակչություն, Երևան, 2012, էջ 9:



Նկ. 1. Փարաջանովը Թբիլիսիի իր տանը նոր աշխատանք ստեղծելիս

թյուններ կազմակերպելով: Նա իր հյուրերի այցը վերածում էր անմոռանալի, անսպասելի իրավիճակներով ու անակնկալներով լի տոնակատարության: Իսկ այդ տոնակատարություններից ամմասն չէին մնում նրա աշխատանքները կամ այն ամենը, ինչով նա շրջապատված էր, և որոնք նրա առօրյայի մասն էին կազմում: Նրա հյուրերը ոչ միայն ականատես էին լինում նրա կոլաժների, ասամբլաժների, տիկնիկների և գլխարկների ստեղծմանը, այլ նաև դառնում էին դրանք ցուցադրող օբյեկտներ: Օրինակ՝ գեղեցիկ կանանց նա անմիջապես դարձնում էր իր կողմից ձևավորված գլխարկները ցուցադրելու մանեկեններ, ովքեր լռելայն կատարում էին Փարաջանովի պահանջները՝ ինչպիսի կեցվածք ընդունեին, որտեղ կանգնեին, նստեին կամ ինչ իրեր վերցնեին ձեռքները: Սակայն այս բոլոր պահանջներն ինքնանպատակ չէին, քանի որ նա այդ կանանց, գլխարկների և իր բնակարանի իրերի և կահույքի միջոցով ստեղծում էր հիանալի համալիր-ցուցադրություն իր հյուր-այցելուների համար² (նկար 2):

² **Abrahamian L.** Open texts of museum expositions, 2012:



Նկ. 2. 1985 թ. Թբիլիսիի ցուցահանդեսի լուսանկար

Եթե որևէ ցուցադրություն կազմակերպելուց առաջ հեղինակները նախապես ընտրում են թեման, ցուցադրվող նյութերը, ապա Փարաջանովի մոտ դա ծնվում էր միանգամից, տեղում և կախված էր նրանից, թե ինչի վրա էր ուզում կենտրոնացնել իր այցելուների ուշադրությունը: Հետևաբար, նա ոչ միայն իր առօրյան էր դարձրել իր ստեղծագործության նյութ, այլ նաև ստեղծագործությունները դարձրել էր իր առօրյայի մաս, քանի որ նրա Թբիլիսիի բնակարանն ինքնին թանգարան էր:

Մեր այս հետազոտությունից պարզ է դառնում, որ Փարաջանովի համար, որպես արվեստագետի, ստեղծագործելու կարևոր նյութ է ծառայել նրա կենսագրությունը: Սակայն նրա մոտ այն ոչ թե ուղղակի իրերի ցուցադրում էր, որը նման կլիներ տուն-թանգարանի, այլ նույնիսկ իր անձնական փաստաթղթերը և լուսանկարները դարձնում էր արվեստի ստեղծագործություններ և ցուցադրում որպես ցուցանմուշ:

Օրինակ՝ իր «Դպրոցի ավարտական ատեստատը», լուսանկար քույրերի հետ, որն անվանել է «Իմ առաջին ավտոմեքենան», «Որդուս վարսերը», «Մորս խալաթը», «Մենք 17 տարեկան ենք», «Խանդի պահին պատռած հորս դիմանկարը», «Հիշողություն սև խավիարի մասին», «Պատերազմի արձագանքը»: Այսինքն՝ նրա մոտ ամենօրյա օգտագործման իրերից անսպասելիորեն դուրս

են գալիս արվեստի գործեր, որոնց տալիս է նոր կյանք և իմաստ: Եվ այսօր՝ այս աշխատանքները դիտելիս կամ մեկնաբանելիս, մենք դրանք չենք ընկալում որպես Փարաջանովի անձնական իրեր, այլ որպես արվեստի ստեղծագործություններ³:

Նրա մտերիմներն ու ընկերները, որոնք ամեն օր ականատես էին լինում նրա գործերի ծնվելուն և հասկանում էին, որ դրանք ուղղակի սովորական աշխատանքներ չեն, այլ արվեստի ստեղծագործություններ են, առաջարկում Փարաջանովին այդ աշխատանքներով ներկայանալ հանրությանը:

1985 թ. Թբիլիսիում՝ կինոմիության ճեմասրահում, բացվում է Ս. Փարաջանովի աշխատանքների անհատական ցուցահանդեսը, որը նա վերնագրել էր «Տոնահանդես կինոբեմադրիչի արվեստանոցում»: Թեև ցուցահանդեսը մի քանի օր տևեց, սակայն մեծ իրարանցում առաջացրեց, քանի որ դուրս էր գլուտ ցուցահանդես հասկացությունից⁴ (նկար 3):



Նկ. 3. 1985 թ. Թբիլիսիի ցուցահանդեսի լուսանկար

Յուրաքանչյուր ցուցահանդես սովորաբար ունի իր թեմատիկան, իսկ Փարաջանովի դեպքում իր առօրյան էր, որտեղ նա իր աշխատանքների ցուցադրող-ռեժիսորն էր հանկարծաստեղծումներով ու անընդհատ փոփոխու-

³ Հարցազրույց ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արդիականության ազգաբանության բաժնի վարիչ, պ.գ.թ. Լևոն Աբրահամյանի հետ, 02.10.2016 թ.:

⁴ Հարցազրույց Ս. Փարաջանովի թանգարանի տնօրեն Զավեն Սարգսյանի հետ, 04.09.2016 թ.:

թյուններով հանդերձ: Նրա ցուցահանդեսներն ավելի շատ նման էին տոնահանդեսի կամ ներկայացման, որտեղ ցուցանմուշները և այցելուները, ինչպես իր բնակարանում, այնպես էլ այստեղ, դառնում էին իր տոնի դերակատարները:

1988–1989 թթ. նրա տանը ծնված առասպելները և ներկայացումները տեղափոխվեցին Երևան: «Այց կինոբեմադրիչի արվեստանոց» խորագրով ցուցահանդեսը բացվեց 1988 թ. հունվարի 15-ին Ժողովրդական արվեստի թանգարանում: Ինչպես Թբիլիսիի ցուցահանդեսը, այստեղ էլ մի տոնակատարություն-բեմադրություն էր անսպասելի դեպքերով, հանդիպումներով և հանկարծաստեղծումներով⁵:

Այցելուներն ակամա դառնում էին այդ պահին նրա կողմից հորինված ինչ-որ բեմադրության հանդիսատես կամ մասնակից: Ինչպես իր բնակարանում և Թբիլիսիի ցուցահանդեսին, այստեղ էլ գեղեցիկ կանայք դառնում էին կենդանի մանեկեններ՝ ցուցադրելով գլխարկները:

1989 թ. կրկին Ժողովրդական արվեստի թանգարանում բացվում է նրա երկրորդ ցուցահանդեսը, որին ինքը ներկա չի լինում, սակայն հեռվից ղեկավարում է ցուցադրության կազմակերպման գործընթացը⁶:

Փարաջանովը ցանկանում էր ունենալ տուն և թանգարան Երևանում, իսկ նրա Երևանյան ցուցահանդեսները դարձան շարժառիթ դրա իրականացման համար: 1991թ. հուլիս ամսին բացվում է Ս. Փարաջանովի թանգարանը Երևանում: Թանգարանն ի սկզբանե նախատեսված էր որպես տուն-թանգարան, որտեղ նա պետք է ապրեր, ստեղծագործեր և կազմակերպեր իր թանգարանի ցուցադրությունը, սակայն 1990 թ. ամռանը դժբախտաբար մահանում է՝ չհասցնելով իրականացնել իր բոլոր ծրագրերը⁷:

Նրա գործը շարունակում է թանգարանի տնօրեն Զավեն Սարգսյանը, ով փորձել է վերստեղծել փարաջանովյան առօրյան և միջավայրը, սակայն, հասկանալի է, առանց հանկարծաստեղծումների: Այսինքն, նրա այդ տոնառօրյան դառնում է թանգարանային ցուցադրություն (նկար 4):

⁵ Հարցազրույց Ս. Փարաջանովի թանգարանի տնօրեն Զավեն Սարգսյանի հետ, 04.09.2016 թ.:

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Նույն տեղում:



Նկ. 4. Թանգարանի առաջին հարկի լուսանկար

Թանգարանային ցուցադրություն ասելով հասկանում ենք մի ամբողջական տարածաառարկայական համակարգ, որտեղ թանգարանային արժեքները, առարկաները և այլ ցուցադրվող նյութեր միտված ու միավորված են որևէ գիտական և գեղարվեստական ամբողջական գաղափարի և հայեցակարգի շուրջ⁸։ Փարաջանովի թանգարանային ցուցադրության դեպքում գաղափարը և հայեցակարգը հիմնականում հիմնված էին նրա երեք ցուցահանդեսների վրա։ Ցուցադրություն կազմակերպողների համար ուղեցույց և հիմք էին դարձել ցուցադրելու փարաջանովյան ոճը, ձևը, թեմաները, որովհետև նրանք ցանկանում էին, որ թանգարանի այցելուին զգա նաև նրա ներկայությունը։ Հաճախ լինում է, որ թանգարանի տնօրենն ինքն է որոշակի ձևափոխումներ անում, օրինակ՝ «Պատերազմի արձագանք» աշխատանքը Փարաջանովը ցուցադրելիս նավթավառում միշտ նավթ էր լցնում և վառում՝ ասելով, որ այդ նավթի հոտը մարդկանց հիշեցնում է պատերազմական ժամանակաշրջանը։ Թանգարանում, անվտանգությունից ելնելով և տարածքը չմրոտելու պատճառով, նավթավառի վառվող պատրույգը լույսի էֆեկտով են ստացել⁹։

Ինչպես արդեն նշեցինք, Փարաջանովն անընդհատ փոփոխում էր իր բնակարանում ցուցադրված աշխատանքների դասավորությունը, ցուցահանդեսներին հանկարծաստեղծումներ անում, դա ավանդաբար շարունակվում է նաև այսօր, քանի որ իր գոյության 25 տարիների ընթացքում թանգարանի

⁸ Шулепова Э.А., Основы Музееведения, Академия XXI М., Москва, 2005 г., стр. 258.

⁹ Саркисян З., Абрамян Л. Комментарии. Калейдоскоп Параджанова, рисунок, коллаж, ассамбляж. Ереван, Музей Сергея Параджанова, 2008, стр. 132.

ցուցադրությունը բազմիցս է փոփոխվել:

Սակայն այդ փոփոխությունները չեն փոխում ցուցադրություններին հատուկ կարևոր մի առանձնահատկություն, ինչ մի ժամանակ միայն փարա-ջանովյան առօրյան էր բնորոշում, այսօր թանգարանային ցուցադրությունում մի ամբողջ ժամանակաշրջանի է վերաբերում՝ Խորհրդային Միության առօրյային:

Անհրաժեշտ է նաև նշել, որ Ս. Փարաջանովի թանգարանը կարծես կենդանի օրգանիզմ լինի իր անընդհատ փոփոխվող ցուցադրությամբ, նոր գաղափարներով, որտեղ թանգարանային ցուցանմուշներն իրենց դերն են խաղում՝ տրամադրելով մարդկանց ինչ-որ նոր տոն ստեղծելուն:

Հետաքրքիր և յուրօրինակ էին ընկալել և մեկնաբանել Փարաջանովի էությունը և արվեստը Հայկանուշ Դանիելյանի արվեստի դպրոցի սաները, որոնց աշխատանքները ցուցադրվեցին թանգարանում: Թանգարանում էքսկուրսիայից հետո նրանց մոտ միտք էր հղացել գլխարկների շարք անել, սակայն ընթացքում հասկացել էին, որ ուղղակի գլխարկները ցուցադրել այդ-քան էլ հետաքրքիր չի լինի և որոշել էին կենդանի հորինվածքներ ստեղծել: Աշխատանքները, որոնք ներկայացնում էին երեխաները, իմաստային և առարկայական առումով հավաքական էին, կոլաժներից վերցրած մտքեր կամ «Նոան գույնը» ֆիլմի որևէ կադրի հետ համադրված դետալներ: Յուրաքանչյուր երեխա նախընտրել էր մի թեմա, որն օգտագործել էր այնպես, ինչպես ինքն էր ընկալել: Ինչպես Փարաջանովի մոտ, այստեղ էլ ցուցահանդեսն ավելի շատ տոն-բեմադրություն էր, որտեղ երեխաներն իրենք էին մարմնավորում իրենց ստեղծած աշխատանքները¹⁰:

Թանգարանի գործառույթը չի սահմանափակվում միայն այդ առօրյան թանգարանում ստեղծելով, այլ դրան հաղորդակից է դարձնում տարբեր ազգերի՝ թանգարանի՝ արտասահմանում կազմակերպված ցուցահանդեսների միջոցով: Ցուցահանդեսների հիմնական նպատակն է տարբեր ազգերին ներկայացնել նաև արվեստագետ Փարաջանովին: Երբեմն պատահում է, որ արտասահմանցի կազմակերպիչները ճանաչել էին Փարաջանովին կամ այցելել էին նրա ցուցահանդեսները և երբ կազմակերպում են նրա աշխատանքների ցուցադրությունը, ցանկանում են նաև վերստեղծել նրան հատուկ միջավայր՝ փորձելով վերականգնել Փարաջանովի տոն-ցուցահանդեսը:

¹⁰ Հարցազրույց Հայկանուշ Դանիելյանի արվեստի դպրոցի ուսուցչուհի Ռուզաննա Սմբատյանի հետ, 11.05.2016 թ.:

Եթե Փարաջանովն իր առօրյան օգտագործում էր արվեստ ստեղծելու համար, ապա ցուցահանդեսների ժամանակ կազմակերպիչները վերստեղծում են այդ միջավայրը՝ այդպիսով օգնելով այցելուներին ընկալել, թե ինչպիսի առօրյայում են ստեղծվել այդ աշխատանքները:

Օրինակ՝ Մոսկվայի (1993 թ.) առաջին ցուցահանդեսին, բացի թանգարանային առարկաների ցուցադրումից, եղել են նաև կահույքի մասեր, այլ օժանդակ իրեր, որոնք որևէ կապ չեն ունեցել Փարաջանովի հետ, սակայն օգնել են վերստեղծել նրա թվացյալ առօրյան, որպեսզի այցելուն ականա հայտնվեր այդ աշխարհում¹¹:

Կամ Պարսկաստանի ցուցահանդեսին գորգերի, կարպետների և արեվելյան իրերի միջոցով փորձել էին ստեղծել Փարաջանովի աշխատանքներում զգացվող Արևելքի շունչը՝ «վերստեղծելով» այցելուի համար արվեստագետի թվացյալ առօրյան¹² (նկար 5):



Նկ. 5. 1994 թ. Թեհրանի ցուցահանդեսի լուսանկար

Կանադայում վերստեղծել էին Փարաջանովի թբիլիսյան և երևանյան ցուցահանդեսների տոն-բեմադրությունը:

Վերջին (2016թ.)՝ բրյուսելյան ցուցահանդեսին, վերստեղծելով այդ մի-

¹¹ Հարցազրույց Ս. Փարաջանովի թանգարանի տնօրեն Զավեն Սարգսյանի հետ, 04.09.2016 թ.:

¹² Նույն տեղում:

ջավայրը, նպատակ են ունեցել այցելուին օգնել ընկալելու ցուցադրվող աշխատանքների հեղինակի ներաշխարհը, աշխարհընկալումը և վերաբերմունքը կյանքի նկատմամբ¹³:

Ցուցահանդեսներին այցելուների գրառումներից և տպավորություններից պարզ է դառնում նաև այն, որ այդ վերստեղծված միջավայրը և աշխատանքները ոչ միայն նրանց օգնում են ըմբռնել և հասկանալ այդ հանճարի աներևակայական աշխարհը, այլ նաև շատերի մեջ գեղեցիկ հիշողություններ են արթնացնում իրենց մանկությունից, պատանեկությունից:

Հետևաբար՝ Փարաջանովի առօրյան այն տոնն էր, որ ինքն էր ստեղծում իր ամենօրյա կյանքում, և այժմ մենք այդ ամենը հետ ենք ստանում նրա աշխատանքների միջոցով, որոնք նաև արտացոլում են սովետական առօրյան ոչ թե որպես ցանկալի կամ ոչ ցանկալի հիշողություն, այլ որպես գեղագիտական արվեստ:

Փարաջանովյան տոնն այսօր էլ գոյություն ունի և իր երկրորդ կյանքն է ապրում թանգարանում և ցուցահանդեսների ժամանակ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածի հիմնական նպատակն է ցույց տալ, թե ինչպես են Ս. Փարաջանովի համար իր առօրյան և անձնական իրերը դարձել ստեղծագործելու նյութ, որոնք իրեն հատուկ ձևով ցուցադրում էր իր տանը, իսկ հետո այդ յուրահատուկ միջավայրն ու մթնոլորտը ներկայացնում է իր ցուցահանդեսների ընթացքում: Ապա ներկայացրել ենք թանգարանի ցուցադրության կազմակերպման սկզբունքները, ըստ որոնց՝ թանգարանում երևում է ոչ միայն Փարաջանովի արվեստը, այլ նաև նրա և Խորհրդային Միության առօրյան: Այնուհետև ներկայացրել ենք թանգարանի՝ արտասահմանում կազմակերպած ցուցահանդեսների օրինակներ, որոնց ժամանակ ցուցահանդեսների արտասահմանի կազմակերպիչները նույնպես առաջնորդվել են վերը նշված սկզբունքներով:

Բանալի բաներ – առօրյա, տոն-բեմադրություն, հանկարծաստեղծում:

¹³ Նույն աղբյուրից:

АНАИТ МИКАЭЛЯН

**ОТ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ К ВЫСТАВКЕ, ОТ ВЫСТАВКИ К МУЗЕЮ,
ОТ МУЗЕЯ К ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ**

Основная цель настоящей статьи – показать как повседневная жизнь Параджанова и его личные вещи становятся основой для создания неповторимых произведений искусства, которые Параджанов, со свойственным ему уникальным подходом, демонстрировал у себя дома, а потом та же неподражаемая атмосфера была воссоздана им во время выставки.

Также мы предоставляем информацию об основных принципах организации музейной экспозиции, которые отражают не только особенности искусства Параджанова, но и его повседневную жизнь, будни Советского Союза.

Кроме того, мы представили и некоторые примеры выставок, организованных Музеем Параджанова и состоявшихся за рубежом, для проведения которых зарубежные организаторы также руководствовались вышеупомянутыми принципами.

Ключевые слова – повседневная жизнь, праздник-перформанс, импровизация.

ANAHIT MIKAYELIAN

**FROM EVERYDAY LIFE TO EXHIBITIONS, FROM EXHIBITIONS TO MUSEUM,
FROM MUSEUM TO EVERYDAY LIFE**

The main purpose of this article is to show how Parajanov's daily life and personal belongings become a material to create. He used to display these materials with his unique approach in his apartment. Then these unique environment and atmosphere were shown during his exhibitions.

Furthermore we provided information related to the principles of the organization of museum exhibition, which reflect not only Parajanov's art, but also daily life of Parajanov and Soviet Union.

In addition, we presented some examples of the exhibitions held abroad and organized by the museum. During these exhibitions the organizers from abroad were also guided by the above-mentioned principles.

Key words – everyday life, celebration-performance, improvisation.

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

Իրինա ԴՐԱՄԲՅԱՆ
**ՌՈՒԻԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԴԵՐԸ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀԻ
ՍՏԵՂԾՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ**

Ирина ДРАМПЯН
**РУБЕН ДРАМПЯН И ЕГО РОЛЬ
В СОЗДАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕИ АРМЕНИИ**
Irina DRAMBYAN
**RUBEN DRAMBYAN AND HIS ROLE IN THE CREATION
OF THE NATIONAL GALLERY OF ARMENIA**
(3-32)

Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ
ՌՈՒԻԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԸ՝ ՀԱՅ ՆՈՐ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍԻ ՊԱՏՄԱՐԱՆ
Арапат АГАСЯН
**РУБЕН ДРАМПЯН КАК ИСТОРИК АРМЯНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА НОВОГО ВРЕМЕНИ**
Ararat AGHASYAN
**RUBEN DRAMBYAN: HISTORIAN OF THE NEW PERIOD OF
ARMENIAN FINE ARTS**
(33-47)

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ
ՌՈՒԻԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԸ ԵՎ ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ՔՈՒՇՆԱՐՅԱՆԸ
Анна АСАТРЯН
**РУБЕН ГРИГОРЬЕВИЧ ДРАМПЯН И ХРИСТОФОР
СТЕПАНОВИЧ КУШНАРЕВ**
Anna ASATRYAN
RUBEN DRAMBYAN AND CHRISTOPHER KUSHNARYAN
(48-56)

Ռուզան ՍԱՐՅԱՆ
**ԿԵՍ ԴԱՐ ՏԵՎԱԾ ԲԱՐԵԿԱՄՈՒԹՅՈՒՆ՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ և
ՌՈՒԻԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ ՆԱՄԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ**
Рузан САРБЯН

**ДРУЖБА, ДЛИВШАЯСЯ ПОЛВЕКА: ПЕРЕПИСКА МАРТИРОСА САРЬЯНА И
РУБЕНА ДРАМПЯНА**

Ruzan SARIAN

**THE HALF-CENTURY OF FRIENDSHIP – CORRESPONDENCE BETWEEN
MARTIROSO SARIAN AND RUBEN DRAMBYAN**

(57-68)

Արթուր ԱՎԱԳՅԱՆ

ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԸ՝ ԳԵՂԱՐԿԵՍԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏ

Артур АВАГЯН

РУБЕН ДРАМПЯН – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРИТИК

Arthur AVAGYAN

RUBEN DRAMBYAN AS AN ART CRITIC

(69-75)

Գարեգին ՔՈՏԱՆԺՅԱՆ

**ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ ԴԵՐԸ ՀԱԿՈՔ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆԻ
ՍԵՂՆԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅՏՆԱԲԵՐՄԱՆ ԵՎ ԱՐԺԵՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ**

Гарегин КОТАНДЖЯН

**РОЛЬ РУБЕНА ДРАМПЯНА В ВЫЯВЛЕНИИ РАБОТ АКОПА ОВНАТАНЯНА И
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОЦЕНКЕ ЕГО ИСКУССТВА**

Garegin KOTANJYAN

**RUBEN DRAMBYAN'S ROLE IN THE REVELATION AND ASSESSMENT OF
HAKOB HOVNATANYAN'S ART**

(76-83)

Հայկուշ ՍԱՀԱԿՅԱՆ

**ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ
ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻՆ**

(ԸՍՏ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՐԽԻՎԻ ԵՎ ՀԱՊ ՀԶԳԲ ՆՅՈՒԹԵՐԻ)

Айкуш СААКЯН

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУБЕНА ДРАМПЯНА В ГОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЕЯ
(по материалам Национального Архива Армении и РМО НГА)**

Haykush SAHAKYAN

**RUBEN DRAMBYAN'S ACTIVITIES DURING THE YEARS
OF THE MUSEUM FORMATION**

(according to the data of the National Archives of Armenia and those of the NGA
Department of Manuscripts and Documentation)

(84-93)

Վեհանուշ ՓՈՒՆԱՐԺՅԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀԻ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒԻ ՀԱՇՎԱՌՄԱՆ
ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Венуш ПУНАРДЖЯН
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ УЧЕТА КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ
ГАЛЕРЕИ АРМЕНИИ

Vehanush PUNARJYAN
SOME PECULIARITIES OF THE REGISTRATION OF THE COLLECTION OF THE
NATIONAL GALLERY OF ARMENIA
(94-103)

Դավիթ ՊՈԴՈՍՅԱՆ
ԹԱՆԳԱՐԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ. ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ ՄԱՍԻՆ, ԹԵ՛...

Давид ПОГОСЯН
МУЗЕОЛОГИЯ – НАУКА О МУЗЕЕ, ИЛИ... ?
David POGHOSYAN
MUSEOLOGY: SCIENCE ABOUT MUSEUM OR...?
(104-113)

Համլետ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ
ԹԱՆԳԱՐԱՆԸ ԿՈՆՖԼԻԿՏԻ ԳՈՏՈՒՄ. ԱՐՁԱԽԻ ՏԻԳՐԱՆԱԿԵՐՏԻ
ՀՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆԸ

Гамлет ПЕТРОСЯН
МУЗЕЙ В ЗОНЕ КОНФЛИКТА: АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ АРЦАХСКОГО
ТИГРАНАКЕРТА
Hamlet PETROSYAN
MUSEUM IN CONFLICT ZONE: ARCHEOLOGICAL MUSEUM OF TIGRANAKERT
IN ARTSAKH
(114-124)

Լևոն ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ
ՍՐԲԱԶԱՆ ԱՇԽԱՐՀԸ ԱՇԽԱՐՀԻՎ ՑՈՒՑԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ.
ՕՎԿԻԱՆՈՍՔԻ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ

Левон АБРАМЯН
СВЯЩЕННЫЙ МИР В МИРСКОЙ ЭКСПОЗИЦИИ:
НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ ЭТНОГРАФИИ И ИСКУССТВА ОКЕАНИИ

Levon ABRAHAMIAN
**SACRED WORLD IN MUNDANE EXPOSITION:
THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION OF THE ETHNOGRAPHY AND
ART OF OCEANIA
(125-134)**

Անի ԱՎԱԳՅԱՆ
**ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ
ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀՈՒՄ**
Ани АВАГЯН
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ В НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕЕ АРМЕНИИ
Ани AVAGYAN
**THE AESTHETIC EDUCATION AT THE NATIONAL GALLERY OF ARMENIA
(135-146)**

Հռիփսիմե ՊԻԿԻՉՅԱՆ
ԹԱՆԳԱՐԱՆԸ ԵՎ ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ՄԻՋԱԿԱՅՐԸ
Рипсима ПИКИЧЯН
МУЗЕЙ И СОЦИАЛЬНАЯ СРЕДА
Hripsime PIKICHIAN
**MUSEUM AND SOCIAL ENVIRONMENT
(147-156)**

Արա ԽԶՄԱԼՅԱՆ
ԹԱՏՐՈՆԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ՇԵՐՏԵՐԸ
Ара ХЗМАЛЯН
МУЗЕЙНЫЕ СЛОИ ТЕАТРА
Ара KHZMALYAN
**MUSEUM LAYERS OF THE THEATRE
(157-165)**

Հայկ ՄԿՐՏՉՅԱՆ
**ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ ԸՆԿԱԼՈՒՄԸ ՈՐՊԵՍ ԲՐԵՆԴ. ՀԱՅԱՍՏԱՆՅԱՆ
ԹԱՆԳԱՐԱՆՆԵՐԻ ՓՈՐՁԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ**
Айк МКРТЧЯН
**ВОСПРИЯТИЕ МУЗЕЯ КАК БРЕНДА: ИССЛЕДОВАНИЕ ОПЫТА
МУЗЕЕВ АРМЕНИИ**
Hayk MKRTCHYAN

**THE PERCEPTION OF MUSEUM AS A BRAND. CASE STUDY IN
ARMENIAN MUSEUMS
(166-173)**

Ալվարդ Գրիգորյան
**ԹԱՆԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԿՐԹԱԿԱՆ
ԾՐԱԳՐԵՐԻ ԻՐԱԿԱՆԱՑՄԱՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՀԻՄՔ**

Алвард ГРИГОРЯН
**МУЗЕЙНАЯ ПЕДАГОГИКА КАК НАУЧНАЯ ОСНОВА ДЛЯ РЕАЛИЗАЦИИ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ**
Alvard GRIGORYAN
**MUSEUM PEDAGOGY AS A SCIENTIFIC BASIS FOR THE IMPLEMENTATION
OF EDUCATIONAL PROGRAMS**
(174-181)

Հայկուհի Մուրադյան
**ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՈԼՈՐՏԻ ՕՐԵՆՄԴՐԱԿԱՆ ԴԱՇՏԻ ԿԱՐԳԱՎՈՐՄԱՆ
ԽՆԴԻՐՆԵՐՆ ԱՐԴԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ**
Айкуи МУРАДЯН
ЗАКОНОДАТЕЛЬНОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ СЕКТОРА КУЛЬТУРЫ В АРМЕНИИ
Haykuhi MURADYAN
LEGISLATIVE REGULATIONS OF CULTURE SECTOR IN ARMENIA
(182-188)

Անահիտ Միքայելյան
**ԱՈՐՈՅԱՅԻՑ ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍ, ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍԻՑ ԹԱՆԳԱՐԱՆ,
ԹԱՆԳԱՐԱՆԻՑ ԱՈՐՈՅԱ**
Анаит МИКАЭЛЯН
**ОТ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ К ВЫСТАВКЕ, ОТ ВЫСТАВКИ К МУЗЕЮ,
ОТ МУЗЕЯ К ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ**
Anahit MIKAYELIAN
**FROM EVERYDAY LIFE TO EXHIBITIONS, FROM EXHIBITIONS TO MUSEUM,
FROM MUSEUM TO EVERYDAY LIFE**
(189-198)

ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆ

**Գիտաժողով՝ նվիրված Հայաստանի ազգային պատկերասրահի
հիմնադիր տնօրեն Ռ. Դրամբյանի ծննդյան 125-ամյակին
(5–6 հոկտեմբերի, 2016 թ.)**

ԶԵԿՈՒՑՈՒՄՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի

Հրատ. պատվեր №
Ստորագրված է տպագրության՝ 2017 թ.
Չափսը՝ 60 x 84 ¹/₁₆, տպագր. 12.75 մամուլ:
Տպաքանակը՝ 250 օրինակ:
Գինը պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ: