

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ՀՈՒՄԱՆԻՏԱՐ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱԺԱՆՄՈՒՆՔ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

7 ֆրա  
Գ-60

ԱԿԱԴԵՄԻԿՈՍ ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆԻ  
ԾՆՆԴՅԱՆ 80-ԱՄՅԱԿԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ  
ԳԻՏԱԺՈՂՈՎ

Հիմնադրույթներ

Երևան, 2-4 նոյեմբերի, 2004 թ.



ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն  
ԵՐԵՎԱՆ 2004

7 APR	
4-60	Грнсауаааааа
с.ч.	Угугаааааа. 6.
	244444444444 888888
	111111111111:
	111111111111:







ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ՀՈՒՄԱՆԻՏԱՐ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱԺԱՆՍՈՒՆՔ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱԿԱԴԵՄԻԿՈՍ ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆԻ ԾՆՆԴՅԱՆ  
80-ԱՍՅԱԿԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ ԳԻՏԱԺՈՂՈՎ

Հիմնադրույթներ

Երևան, 2-4 նոյեմբերի, 2004 թ.



ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն  
ԵՐԵՎԱՆ 2004

ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԾԱՌԱՅՈՒԹՅԱՆ  
БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ИС

## ԿԱԶՄԿՈՄԻՏԵ

Նախագահ՝

Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի  
տնօրեն, արվեստագիտության  
թեկնածու

Նախագահի տեղակալ՝

Գևորգ ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի  
գիտական գծով փոխտնօրեն,  
արվեստագիտության թեկնածու  
Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Պատասխանատու քարտուղար՝

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի  
գիտնական քարտուղար,

արվեստագիտության թեկնածու  
Մուրադ ՀԱՄԱԹՅԱՆ

Անդամներ՝

ճարտարապետության դոկտոր  
Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

արվեստագիտության դոկտոր  
Վիգեն ԳԱԶԱՐՅԱՆ

արվեստագիտության դոկտոր  
Արթուր ԱՎԱԳՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու

Հայ ժողովրդի երախտարժան զավակ, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երկարամյա տնօրեն (1987–2003 թթ.), Հայաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հայաստանի պետական մրցանակի դափնեկիր Լևոն Հախվերդյանի հետ իմ ծանոթությունն սկիզբ է առել 1978-ին, երբ ավարտեցի Մոսկվայի պետական համալսարանը և աշխատանքի անցա ՀՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում, որի թատրոնի բաժնի վարիչն էր հոգեւոյս Հախվերդյանը: Մեր շփումներն առավել սերտացան ու ջերմացան, ամենօրյա և բարեկամական բնույթ ստացան 1991-ին, երբ նշանակվեցի ինստիտուտի գիտական քարտուղար: Աշխատանքային 12 երկար ու ծիգ տարիների ընթացքում ինձ բախտ վիճակվեց վայելել հրաշալի մարդու, շռայլ հոգու տեր անձնավորության, ավագ ընկերոջ բաջահմուտ ղեկավարությամբ աշխատելու բերկրանքը: Աշխատեցի մինչև նրա կենաց վախճանը, աշխատեցի նրա նկատմամբ խորին պատկառանքի և ակնածանքի անբարոյց զգացումով:

Չարմանալ կարելի է, թե իր լարված, բազմազբաղ կյանքում ե՞րբ է հասցրել Հախվերդյանն այդքան գրել՝ ավելի քան 30 գիրք ու հարյուրավոր հոդվածներ գրականության, թատրոնի և լեզվի վերաբերյալ: 1955-ին է լույս տեսել «Մեր օրերի հայ դրամատուրգիան» մենագրությունը, ուր հեղինակն ուրվագծել է հետպատերազմյան հայ թատերագրության ամբողջական պատկերը: «Մուրեն Քոչարյանի արվեստը» (1959) աշխատությունն անդրանիկ գիրքն է ասմունքի արվեստի մասին ընդհանրապես, գեղարվեստական խոսքի անգուգական վարպետ Քոչարյանի մասին՝ մասնավորապես: «Կլասիկան և մեր օրերը. Վարդան Աճեմյանի արվեստը» (1962) մենագրությունը հայ ռեժիսուրային առնչվող առաջին ուսումնասիրություններից է: Հախվերդյանն է հեղինակել «Հայ սովետական թատրոնի պատմություն» (1967) սովարածավալ գրքի դերասանական արվեստին վերաբերող բաժինները: Հայ թատերագիտական մտքի պատմության մեջ նոր հանգրվան էր նրա «Հայ թատրոնի պատմություն. 1901–1920» (1980) մենագրությունը, որն արժանացավ Հայաստանի պետական մրցանակի:

Ընթերցողների լայն շրջաններում հետաքրքրություն առաջացրեցին «Իսահակյանի կյանքն ու գործը» (1974) աշխատությունը և հատկապես Պարույր Սևակին նվիրված խոհագրությունը («Պարույրը», 1981, 1997): Մակայն Հախվերդյան-գրականագետի մեծագույն կոտորը Հովհաննես Թումանյանն էր: Պատահական չէ նրա հետևյալ խոսքը՝ «...արժեք ծնվել հենց միայն Թումանյան կարդալու և նրա մասին գրելու համար»: Թումանյանն ուղեկցեց նրան ամբողջ կյանքում. երբ դեռ գրել-կարդալ չգիտեր, հայրը կարդում էր, ինքը՝ լսում: «Երբ լրացավ իմ 10 տարին, 1934-ի դեկտեմբերի 26-ին, հայրս մի մեծադիր հատոր ընծայագրեց ինձ՝ «Հովհաննես Թումանյան. Գեղարվեստական երկեր (խմբագրությամբ Եղիշե Զարեն-

ցի)», որ մինչև հիմա էլ իմ գրադարանում պահում եմ սրբությամբ: Կարողում եմ ու չեմ հագեցնում...» (2000 թ., 1 սեպտեմբերի):

Ի՞նչ իմանար Հախվերդյանը, որ իր «կարապի երգը» նույնպես նվիրվելու էր Ամենայն հայոց բանաստեղծին՝ 2000 թ. տարեմուտին լույս տեսավ «Թումանյանը և հայոց պատմական ճակատագիրը», և այլևս առհավետ լռեց Հախվերդյանի ընտրը: Իսկ մինչ այդ, դեռ 1966-ին հրատարակվել էր «Թումանյանի աշխարհը» ծավալուն մենագրությունը՝ Հախվերդյանի ծանրակշիռ ներդրումը հայ գրականագիտության ասպարեզում:

Ակադեմիկոսի ժառանգության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Զրույցներ հայոց լեզվի մասին» աշխատությունը, հրատարակվելով 3 անգամ (1982, 1986, 1993)՝ սա իրական դարձավ ընթերցողներից շատերի սեղանի գիրքը: Խոստովանեմ, որ տողերիս հեղինակը, ռուսական կրթություն ունեցող կերպարվեստի մասնագետս, մեծապես պարտական եմ «Զրույցներ հայոց լեզվի մասին» գրքին և Հախվերդյանի հետ ամենօրյա շփումներին, որ գիտակցեցի հայոց լեզվի հարստությունն ու գեղեցկությունը և միտվեցի մայրենի լեզվին՝ հետախու դրանից երբեք չհրաժարվելու հաստատ մտադրությամբ:

Հախվերդյանի բազմարդյուն գործունեության անբաժան մասն է հրապարակախոսությունը: Իր ժողովրդի իսկական զավակը ճաշակեց հարազատ ժողովրդի պատմության մուսյլ ու դշխեմ ժամանակահատվածի դառնության բաժակից: «Անլույս, անձպիտ ու ցրտահար ժամանակներում, երբ մարդկանց ամենից քիչ հետաքրքրում էր գեղարվեստական մշակույթը և ամենից շատ՝ ժողովրդի դժվարին կացությունը, ես նետվեցի հրապարակախոսության ասպարեզ»: Երբեմն զոհաբերելով իր թանկագին ժամանակը, շատ դեպքերում՝ գիտական աշխատանքի հաշվին, նա հանդես եկավ սրտացավ, կրքոտ ու շիտակ խոսքով, որպես ազնիվ քաղաքացի և ճշմարիտ հայրենասեր:

Թեև դառնացած երկրի անուրախ, ծանր կացությամբ և վաղվա աղոտ ճակատագրով, տագնապած մշակութային ու բարոյական խոր ճգնաժամով, վշտացած ահռելի չափերի հասնող արտագաղթով և Հայաստանի հայաթափումով, նա չընկճվեց երբեք, մնաց միշտ կատակասեր ու լավատես: Հախվերդյանն ուներ կյանքի առողջ ընկալում, գիտեմալով և տեսնելով կյանքի արհավիրքները, տգեղությունները, չարությունները, դրանցով ներքուստ մորմոքվելով հանդերձ՝ նա լավատես էր: Բարության և Արդարության վերջնական հաղթանակի հավատով կյանքի տառապանքները հաղթահարելու կամքը նրա գործունեության տիրական նշանաբանն էր: Նա այն հազվագյուտ մարդկանցից էր, որ անձրևից հետո առաջացած պղտոր ցրափոսերում տենում էր նաև աստղաշատ երկնքի արտացոլանքը...

Հախվերդյանը հավատում էր ազգային մշակույթի կենսունակությամբ: «Այն օրը, – խոստովանել է նա, – երբ կորցնեմ այդ հավատը,

կուզենամ տեղնուտեղը մեռնել»։ Հայ արվեստը ոգի է, ուժ է և լույս, և այդ երկնային լույսի ջահակիրներից մեկն էլ Լևոն Հախվերդյանն էր։ Ամենամուռյալ օրերին անգամ, երբ երկիրն ընկղմված էր բանձր խավարի մեջ, նա կարողացավ պահպանել իր նախորդի՝ ինստիտուտի հիմնադիր-տնօրեն ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանի ստեղծած գիտական և բարոյաև հոգեբանական մթնոլորտը, համալրեց ինստիտուտը երիտասարդ և խոստումնալից կադրերով։

Քազմադիմի հատկություններով օժտված բացառիկ անձ էր Հախվերդյանը, էականապես արվեստագետ։ Միրում էր երաժշտություն, պաշտում երգն ու նվագը։ Չեմ մոռանում նրա հետևյալ խոստովանությունը, որ լսել եմ շատ ու շատ անգամներ. «Նախանձում եմ այն տղամարդուն, որ համարձակ կարող է մոտենալ դաշնամուրին և ազատորեն նվագել ինչ կկամենա»։

Իբրև մարդ նա վերին աստիճանի ազնիվ ու մաքուր նկարագիր ուներ։ Նախանձի, փոքրոգության և հիշաչարության բացարձակապես անկարող. իր աշխատակիցներից որևէ մեկի հաջողությունը նրան միայն հրճվանք էր պատճառում։ Նախանձախնդրությամբ էր ծանոթանում նրանց գրվածքներին, ուշադիր ընթերցում և լուսանցքներում նշումներ անում, հիանում գիտական խիզախումներով։ Իսկ նեղության մեջ հայտնված, օգնության կարոտ ծանոթ կամ անծանոթ մարդկանց ծառայություն մատուցելը նրա համար միանգամայն բնական էր։

Եվ այդ քազմահմուտ անձնավորությունը պարզ, համակրելի, մարդասեր, առատաձեռն, առակախոս ու զվարճաբան անձ էր. խոսքը միշտ համեմված կատակներով, լուսավորված՝ ճաշակավոր ու նուրբ սրախտություններով։

Հախվերդյանի անձից ճառաբող բարոյական հրապույրն անդիմադրելի էր։ Հրապույր, որ կազմված էր մի շարք տարրերի մեկտեղումից. մտքի խորություն և սրամիտ, զվարթ կատակաբանություն, խոսելու նախանձելի շնորհք և շարադրանքի զարմանալի բարեձևություն, համեստություն ու եղբայրական մեծահոգություն՝ զուգակցված ներքին արժանապատվության հետ, ինչն անկեղծ պատկառանք ու սեր էր ներշնչում բոլորին։

Հախվերդյանն ապրեց հպարտ, ընթացավ անսայթաք և անմնացորդ ծառայեց Հայրենիքին ու ժողովրդին։

Լրանում է Հախվերդյանի ծննդյան 80-ամյակը։ Նրա հոբելյանը մենք նշում ենք, ցավոք, առանց Հոբելյարի։ Այսօր նա մեզ հետ չի, սակայն նրա հոգին թևածում է Արվեստի ինստիտուտի կամարների տակ և համոզվում, որ իր բացակա ներկայությամբ գիտական հարազատ օջախը շարունակում է գործել՝ վառ պահելով հախվերդյանական բարի ավանդույթները։

Հախվերդյանի հիշատակին է նվիրված հոբելյանական այս գիտա-  
ժողովը՝ պարտադրված մարդկային ամենամվիրական զգացումով՝ երախ-  
տագիտությամբ, որին իրենց հարզանքի տուրքն ու մասնակցությունն են  
բերել ինստիտուտի գրեթե բոլոր գիտնականները, նաև պատկառելի մտա-  
վորականներ հանրապետության այլևայլ գիտական կենտրոններից:

Հավարտ խոսքիս, ուզում եմ մեջ բերել Թումանյանի բանաստեղծա-  
կան հայտնի տողերը, որոնք հաճախ էր կրկնում Լևոն Հախվերդյանը.

Գործն է անմահ, լա՛վ իմացեք,  
Որ խոսվում է դարեդար,  
Երևեկ նըրան, ով իր գործով  
Կապրի անվերջ, անդադար:

*Արմրատ ԱՂԱՄՅԱՆ*  
*ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն*



1960–1980-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՀԱՅ ԳԵԿՈՐԱՏԻՎ  
ՔԱՆԳ-ԱԿԻ ՄԱՍԻՆ

1960–1980-ական թթ. հայկական քանդակագործությունն արագ զարգանում, ազգային էլ ավելի շեշտված դիմագծեր է ստանում, օժտվում գեղարվեստական արդի մտածողությամբ:

Այդ տարիների սերնդավոխության արդյունքում հայ արձանագործների շարքերն աճում ու բազմապատկվում են երիտասարդ կարող ուժերով, որոնք իրենց ստեղծագործական որոնումներով նոր ուղիներ են հարթում ազգային քանդակի հետագա զարգացման համար, ընդլայնում նրա ժանրային-թեմատիկ ցանկը, հարստացնում արտահայտչական, կերպարակերտող միջոցները և ոճական լեզուն: Ազգային կերպարվեստում գեղանկարչության և քանդակագործության «տեսակարար կշռի» միջև մատչելի մտածողական կապերը ստեղծվում են:

Տվյալ շրջանում հայ քանդակագործներից շատերն այլևս չեն բավարարվում մարդու ֆիզուրը կամ շրջապատող իրականությունն ընդօրինակելու ու վերստեղծելու պարզ խնդիրներով, խուսափում են ոճական ու կոմպոզիցիոն միօրինակ լուծումներից, գաղափարական կեղծ և ուղղակի թարգմանությունից: Գեղարվեստական կերպարի մեկնաբանությունն ավելի բարդանում, հարստանում է արտահայտչական նոր միջոցներով և հնարքներով:

Ռեալիստական մեթոդը շարունակում է իշխել 1960–1980-ական թթ. հայ քանդակի մեջ, սակայն ավելի տարաբնույթ ու բազմապիսի դրսևորումներ է ստանում: Կերպավորման անմիջական, ընդօրինակող լեզվի հետ մեկտեղ գործածվում է նաև պլաստիկական արտահայտության պայմանական՝ այլաբանական, փոխաբերական կամ խորհրդանշական միջնորդված եղանակը:

Քանդակագործությանը դարեր ծառայած, ավանդական նյութերից բացի հայ վարպետներն սկսում են օգտվել նաև նոր՝ մինչ այդ հազվադեպ կիրառվող կամ բնավ անտեսված նյութերից: Գիպսի, կավի, քարի, մետաղի, փայտի, ապակու և այլ նյութերի բնական կազմության ու կառուցվածքի, դրանց հյուսվածքի ու մշակվածքի սպեցիֆիկ հատկությունների բացահայտման ու շահագործման շնորհիվ նրանք գեղարվեստական անսովոր էֆեկտների և հետաքրքիր լուծումների են հանգում:

Օգտագործվում են նաև նոր տեխնոլոգիաներ (գոդ, դուրգամ, եռակցում ևն), որոնց միջոցով հնարավոր է դառնում ստեղծել ոչ միայն ծավալային ներփակ, այլև թափանցուն, սնամեջ կամ «բաց»՝ եռաչափ ու հարթ քանդակներ: Կիրառում է գտնում այսպես կոչված «քարե շարվածքը», որն

արձաններին արխիտեկտոնիկ, երկրաչափական պարզ ու կառուցիկ՝ կոթողային տեսք է հաղորդում:

1960–1980-ական թթ. ինտենսիվորեն կառուցապատվող և ընդարձակվող քաղաքների փողոցներն ու հրապարակները, հանրային այգիները, պարտեզներն ու պուրակները, հանգստի կանաչ գոտիները, հասարակական շենքերը, ճարտարապետական փոքր ձևերը հարդարվում են բազմաթիվ, այդ թվում մաս գունազարդ քանդակներով ու ռելիեֆներով, որոնք ակտիվ «երկխոսության» մեջ են մտնում քաղաքային միջավայրի և բնական շրջապատի հետ:

Ջեկուցման մեջ վերոհիշյալ դրույթները հիմնավորվում են *Ռ. Շահվերդյանի, Գ. Դանիելյանի, Հ. Միմոնյանի, Թ. Միրզոյանի, Հ. Բդեյանի, Կ. Նուրիջանյանի, Ռ. Քյուրքչյանի, Ա. Չաքմաքչյանի, Լ. Թոքմաջյանի, Վ. Սողոմոնյանի, Ե. Գոջաբաշյանի, Վ. Աբանյանի, Գ. Երևանցու, Ն. Գաբրիելյանի* և այլոց՝ ղեկորատիվ քանդակի տարբերում այդ տարիներին կատարած աշխատանքների օրինակներով:

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

**ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՍԱՃՅԱՆԻ «ՁԵՅԹՈՒՆՑԻՆԵՐԻ ՔԱՅԼԵՐԳԸ»՝  
ՀԱՅՈՑ ԱԶԳԱՅԻՆ-ԱԶԱՏԱԳՐԱԿԱՆ ՊԱՅՔԱՐԻ ՕՐՀՆԵՐԳ**

1. Չուխաճյանի բազմալար գործունեության հայրենասիրական դիմագիծն ուրվագծեցին նրա Ուսուցիչները՝ Գ. Երանյանն ու Զ. Վերդին:

Երաժշտության ասպարեզում կոմպոզիտորն առաջին քայլերը Կ. Պոլսի Խասգյուղի Ներսիսյան վարժարանում կատարեց «գարթոնքի» շրջանի պոլսահայ նշանավոր երաժշտական-հասարակական գործիչ, երգահան և երաժշտության դասատու, «Կիլիկիա», «Առ Հայաստան» և «Արիք հայկազունք» ազգային-հայրենասիրական երգերի հեղինակ Գ. Երանյանի առաջնորդությամբ՝ հետագայում համագործակցելով նրա հետ մինչ վերջինիս մահը (1862 թ. հոկտեմբերի 13)՝ «Քնար հայկական» հանդեսի (երկրորդ շրջան) և «Քնար հայկական» ընկերության աշխատանքներում:

Չուխաճյանն իրեն համարել է Վերդիի հեռակա աշակերտը: Վերդիի ստեղծագործությունը, որն անբաժան էր հանուն ազատության, անկախության և ազգային համախմբման՝ իտալական ժողովրդի պայքարից, երբեք չխզեց կապը Ռիտորջիմենտոյի դարաշրջանի հետ: Իր ժողովրդի իսկական զավակ Վերդին դարձավ իտալական հեղափոխության մատարոս, իսկ Տ. Չուխաճյանը՝ XIX դ. երկրորդ կեսի արևմտահայության ազգային-ազատագրական պայքարի երգիչ:

2. Չուխաճյանի հայրենասիրական առաջին երգը՝ «Երգ քատերական. Օն մեր նախնի» մեներգը (խոսք՝ Գ. Չափրաստոյանի), հնչել է 1859 թ. դեկտեմբերի 7-ին, Խասագյուղի «Հայկական քատրոնում»՝ «Կասակ կամ անիծյալ ընտանիք» պիեսի ներկայացման ժամանակ, ապա տպագրվել «Քնսար հայկականի» 2-րդ շրջանի N3-ում և դարձել արևմտահայ քատրոնի «անի՛ֆեստը» կանխորոշելով հայկական ազգային-հայրենասիրական երգերի ստեղծման ուղղությունը:

1867 թ. փետրվարի 28-ին «Արևելյան քատրոնում» Ռ. Մետեֆճյանի «Կարդան Մամիկոնյան, փրկի՛չ հայրենյաց» ողբերգության ներկայացման ժամանակ առաջին անգամ կատարվել է Չուխաճյանի «Ազատն աստված այն օրից» երգը:

Տարիներ անց, «Լեբեբիջի Հոր-հոր աղա» կոմիկական օպերայի 3-րդ գործողությունից լեբեբիջիների N17 «Մենք Քյոռոլլու զավակներն ենք» հանրահայտ խմբերգն անջատվել է օպերայից, ստացել հայերեն նոր տեքստ և դարձել հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարի ցայտուն երգերից մեկը:

Չուխաճյանի հայրենասիրական քնարի թրթռուների բարձրակետը «Ջեյթունցիների քայլերգն» է՝ կյանքի կոչված 1862 թ. Ջեյթունի դյուցազմամարտի առիթով:

3. Ջեյթունի ազատատենչ ժողովրդի սխրանքներն արտացոլվեցին երաժշտության մեջ: Կիլիկիայի ու Ջեյթունի մասին հորինված բազում երգերից առանձնանում է Գ. Նյանյանի «Կիլիկիան» գրված Ջեյթունի ապստամբության նախօրյակին: 1862–1863 թթ. հայ նոր բնաբերգության հիմնադիր Մ. Պեշիկբաշյանը գրում է «Ջեյթունի երգեր» հայտնի շարքը՝ «Հայ քաջորդի», «Մահն քաջորդոյն», «Թաղումն քաջորդոյն», «Հայ քաջուհին». «Թաղումն քաջորդոյն» թերթվածի հիման վրա Մ. Եկմալյանն ստեղծեց իր առնաշունչ-վշտագին եղերերգը:

Ջեյթունյան երգերի շարքով հանդես եկավ զեյթունցի բանաստեղծ Հարություն Չագրյանը՝ «Չուլազ վարժապետը»: Ծնվել է 1844 թ. Ջեյթունում, տեղափոխվել Կ. Պոլիս, սովորել Ղալաթիո օճախ ուսումնական հաստատությունում, ավարտել ուսումնառությունը, վերադարձել Ջեյթուն և նվիրվել մանկավարժությանը: 1878 թ. Ջեյթունում բռնկված ապստամբությանը մասնակցելու համար Չագրյանը բռնի կերպով տարվել է Կ. Պոլիս, *ճիկիրու պարոն* ծածկանունով հրատարակել զեյթունյան երգերը, ապա Վառնայում լույս ընծայել «Տավրոս» շաբաթաթերթը: Նա հեղինակել է «Քայլերգ Ջեյթունի», «Երգ Ջեյթունցվոց», «Ջեյթունցիներ», «Ջեյթունցիք», «Մոմին փարան տուր» և այլ ոտանավորներ:

4. Չագրյանի և Չուխաճյանի ստեղծագործական համագործակցության արդյունքում ծնվեց «Ջեյթունցիների քայլերգը»:

Tempo di Marcia

Արեւն ելաւ, Ձէյթունցիներ, Դէ՛ ձի հեծնենք, առնենք զճնճեր,  
 դի մենք յառաջ. Ինչո՞ւ, ինչո՞ւ գլուխ ծռենք  
 Բռնատրին մեր վիզ պարզած:

Արեւն ելաւ, Ձէյթունցիներ,  
 Դէ՛ ձի հեծնենք, առնենք զճնճեր դիմենք յառաջ.  
 Ինչո՞ւ, ինչո՞ւ գլուխ ծռենք  
 Բռնատրին մեր վիզ պարզած:

Քանի՞ քնրինք, բաւ է եղբարք  
 Շրջենք աչեր աջ ու ահեակ.  
 Շատ ստրուկներ եղան ազատ,  
 Միայն մենք մնանք իլու հնազանդ:

Ձէյթունցիներ, մեր զբօսանքն  
 Է պատերազմ եւ արշաւանք.  
 Սուր, թուր, գնդակ եւ հրացան  
 Մեր խաղալիքն են յախտեան:

Կեցցէ՛ Ձէյթուն, ապրի՛ Ձէյթուն,  
 Թող շտեսնէ ստրկութիւն.  
 Քանի ունի մեզ պէս քաջեր,  
 Ապրի՛ Ձէյթուն, կեցցէ՛ Ձէյթուն:

Քայլերգում վճռորոշ դրամատուրգիական նշանակություն է ստանում 1-ին և 2-րդ տակտերի ռիթմական պատկերը՝ դառնալով քայլերգի լեյթմոթիվ: Սա Չուխաճյանն օգտագործել է ոչ միայն իր հայրենասիրական մյուս երգերում («Ձէյթունցիների քայլերգ», «Ազատն աստված»), այլև՝ ժամանակերում («Գարուն»), «Արշակ Բ» օպերայից սգո քայլերգում: Քայլերգի ռիթմիկայում կոմպոզիտորը կիրառել է նաև հավասար տևո-

դուքյուններով համաչափ ռիթմական շարժումը, սահուն մեղեդային գիծը, որն ամենևին չի սպառնում միօրինակության ստեղծմամբ և ազդեցության ուժի նվազեցմամբ, այլ, հակադրվելով կոչական ռիթմին՝ խթանում է շարժումը դեպի գագաթնակետը:

5. Մ. Եկմայանը քայլերգի հիման վրա արական երգչախմբի համար գրել է a capella «Կեցցե Ձեյթուն» խմբերգը, որտեղ երգչախմբին ընկերակցել է հարվածային գործիքների (դահիրա, փոքր թմբուկ, լիտավրներ, ծնծղաներ, մեծ թմբուկ) անսամբլը: 1974 թ. Ալ. Հարությունյանը դաշնամուրի, լարային նվագախմբի և հարվածայինների համար գրված «Մեր հին երգերը» ռապսոդիայում, ի թիվս այլ երգերի, օգտագործել է «Ձեյթունցիների քայլերգը»: Քայլերգի մեղեդին օգտագործել են օտարագրի կոմպոզիտորները և՛ Մ. Իպոլիտով-Իվանովը «Կովկասյան էսքիզներին» առաջին շարքում որպես «Մարդարի երթի» գլխավոր թեմա, իսկ Գ. Կազաչենկոն՝ «Հայկական սյուիտում»:

Ստեղծվելով դեռևս XIX դ. երկրորդ կեսին՝ «Ձեյթունցիների քայլերգը» շարունակում է իր հաղթարշավը դարերի միջով դեպի ապագա՝ իր վրա պարբերաբար բեռնելով երգահանների ուշադրությունը՝ հիմք դառնալով նորանոր գլոբալորոճների համար, մշտապես ուղեկցելով հայ ժողովրդի արդեն քանի-քանի սերունդների, դառնալով հայոց ազգային-ազատագրական պայքարի անմար փարոս:

Արթուր ԱՎԱԳՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

## ՆԿԱՐԻՉ ՏԱՃԱՏ ԽԱՉՎԱՆՔՅԱՆ

Հայ գրքարվեստի պատմության փայլուն էջերից է Հայաստանի պետական հրատարակչության (Պետհրատի)՝ 1920-ական և հատկապես 1930-ական թթ. ծավալած լայնամասշտաբ գործունեությունը, որի շնորհիվ լույս տեսան ազգային և օտար գրականության՝ գեղարվեստական ու պոլիգրաֆիկական կատարման աննախադեպ մակարդակով աչքի ընկնող բազմաթիվ մտուշներ: Այդ մակարդակը մեծապես պայմանավորված էր գրահրատարակչական գործին ժամանակի շնորհաշատ արվեստագետների մասնակցությամբ, որոնց շարքում իր արժանի տեղն ունի նաև նկարիչ Տաճատ Խաչվանքյանը:

Խաչվանքյանը ծնվել է 1896 թ., Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Գյումրի), անվանի հոգևորականի ընտանիքում: Նախնական կրթությունն ստացել է տեղի առևտրական ուսումնարանում, այնուհետև՝ Մոսկվայի առևտրական ինստիտուտի քաղաքային մասնաճյուղում: Գեռևս պատանեկության շրջանում ի հայտ է բերել ստեղծագործական ձիրք և, միառ-



հարմոնիկ բազմաձայնության մերք ընդ մերք հանդիպող տարրերի հետ: Գործում են նաև բազմաձայնի հորիզոնական չափանիշները: Այսպես, ձայներն ըստ գործառնության բաժանվում են գլխավորի և ուղեկցողի: Գլխավորը նվազի վերևի ձայնն է՝ պարի մեղեդին, որը ծավալվում է պարային երաժշտությանը բնորոշ բոլոր հատկանիշներով. մեղեդիական պարզ, անպաճույճ դիմնագիծ, փոքր ծավալ, չափի և կշռույթի պարբերայնություն, պարզ կառուցվածք՝ մոտիվային հստակ մասնատվածությամբ, ընդգծված հանգածներով: Մեղեդիների ելևէջային հենքը բխում է հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգային համակարգից: Գերակշռում է տերցիային հիմքով հիպոփոյուզիական ձայնակարգը: Բնորոշ են նաև սեկունդային հարաբերակցության փոփոխական ձայնակարգերը, հարմոնիկը, փոփոխական օժանդակ հենակետով դորիականը, էոլական-դորիականը, կվինտային հիմքով հիպոիոնականը:

Ուղեկցող ձայնը կամ ձայները գտնվում են նվազի ստորին հնչանասում: Հանդես են գալիս առավելապես ձայնառության տեսքով, որն առանձնանում է «կշռության մասնատվածությամբ» (Ք. Քուշնարյան)՝ դրանով իսկ ասես վերածվելով պարի կշռության զարկերակի: Չայնառությունները հիմնված են հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնառական ավանդական հնչյունների՝ տոնիկայի, օժանդակ հենակետի, իսկ փոյուզիական ձայնակարգում նաև ստորին մեղիանտայի վրա: Միաժամանակ «ձայնառական կարգավիճակ» է ստանում նաև յոթերորդ աստիճանը: Չայնառությունները փոփոխական են, մեծ մասամբ միահնչյուն, նաև երկհնչյուն, հիմնականում՝ կվինտային:

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

Նվագների հարմոնիկ կառույցը գոյանում է բազմաթիվ ու բազմապիսի ինտերվալներից և ակորդներից: Գերակշռում են ինտերվալները: Դրանք են բոլոր պարզ դիատոնիկ ինտերվալները (բացառությամբ փոքր սեկունդայի), նաև բաղադրյալ ինտերվալներից մի քանիսը՝ մեծ և փոքր նոնաներ, մեծ և փոքր դեցիմաներ, դուոդեցիմա: Ակորդները եռաձայն մեծ մասամբ, նաև քառաձայն, հիմնականում ոչ տերցիային կառուցվածքի, լայն ձայնաձավալի այլևայլ համահնչյուններ են: Պարեղանակների հարմոնիկ «միավորը» մաքուր կվինտան է, որը լայնորեն «գործի է դրված» պարեղանակներում: Կվինտային հիմքով են կառուցված պարեղանակների համարյա բոլոր եռաձայն և քառաձայն համահնչյունները: Պարեղանակներին հատուկ են նաև մաքուր կվարտան, մեծ սեքստան, փոքր սեպտիման և մաքուր օկտավան: Հատկապես այս ինտերվալների և կվինտայի, նաև զույգ կվինտաների համակցությունից են գոյանում պարեղա-



նակների առավել հասկանչական ակորդները՝ կվինտոկտակորդը (կվինտա և կվարտա), մեծ կվինտոնոնակորդը (զույգ մաքուր կվինտաներ), մեծ կվինտոդեցիմակորդը (կվինտա և մեծ սեքստա), կվինտոնոդեցիմակորդը (կվինտա և սեպտիմա), կվինտոդուոդեցիմակորդը (կվինտա և օկտավա):

Անահիտ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

## ՎԱՀԱԳՆԻ ԱՌԱՍՊԵԼԻ ՇՈՒՄԵՐԱԿԱՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ԳՐԱՆՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

1. Երաժշտական հնչյունի ծագումը և առաջին փողային գործիքները (ավլոս, հալիս, բլուս, սրինգ, սասսու, մուսսու և այլն):

2. Շումերների հաշվման համակարգի (9 թվանշանակարգ) ակուստիկական հիմքերը: Կազմվելով մ. թ. ա. III հազարամյակում՝ համակարգը ցուցաբերում է երաժշտական հնչյունների ֆիզիկական օրենքների հետ կապված գիտելիքներ. ենթաձայների (harmonike, obertone) առկայությունը և սրանց հետ կապված օրինաչափությունները: Այստեղից ծնունդ է առել մաթեմատիկական պրոգրեսիաների իմացությունը, որն արտահայտված է սկզբնական երեք թվանշանակարգերում („Do“ 1:2:3:4:5; „Sol“ 6:12:24; „Mi“ 5:10:20; „Si“ 15:30:60): Համապատասխանորեն ստեղծվել է մի համակարգ, որը (եղնելով ենթաձայների սկզբնական հաջորդականությունից) հենվել է 5-10-60 թվերի վրա և հաշվվել երկու ձեռքերի մատների օգնությամբ: Այստեղից էլ առաջացել է թվերի սիմվոլիկան, որը homo sapiens-ը՝ քայլելով homo musicans-ի հետ համատեղ, ստուգարանել է աչքի և ականջի միջոցով: Այստեղից է նաև սկիզբ առել տաղաչափությունը, որվել են առասպելաբանաստեղծական մտածողության հիմքերը:

3. Շումերական հնագույն վիպերզը Գեղզամեշի և հսլսրրս ծառի մասին: Կառուցվածքն ու սյուժեն: Նախաբանի բանաստեղծական ատրիբուտիկան և զուգահեռները «Վահագնի ծնունդի» հետ: Հեքիաթային ծառը որպես երաժշտական կատեգորիայի մարմնացում: «Եղեզան փողը» նույն գաղափարի կրող:

4. ա) Ակուստիկական ձայնաչարի գեղարվեստական կերպարի կազմավորումը (հրաշալի օձ-վիշապ):

բ) Մեղեդայնությունը՝ մոզական ոլորտի, գայթակղության գաղափարի խորհրդանիշ (Լ.վիթ):

5. Պայքարի գաղափարի նախասկիզբը (ակուստիկականի և մեղեդայնության՝ ֆիզիկականի և հոգևորի, «հումի» և «եփվածի», մշակվածի հակադրումը): «Հերոսի» կերպարը՝ Գեղզամեշ: Զուգահեռները Վահագնի

հետ: «Վիշապ» և «Քաղ» բառերի ստուգաբանության շումերական հետաքննությունը:

6. Ինաննա աստվածուհին և հսկրքս ծառը: Գեղզամեշի նվիրաբերումը սիրո և պաղաքեբության աստվածուհուն (Ինաննա): Գիսգնիսի վերաբերյալ Պլուտարքոսի վկայությունները: Վկայությունների աշխարհագրական վայրը:

7. Դումուզի-Գեղզամեշ-Գիսգնիս-Հյուսգն-Վահագն: Պատմական դեմք-մշակութային հերոս-աստվածություն-демиург:

Աշոտ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտ

### ՊՈԼՍԱՀԱՅ ԴԱՐՏԱՐԱՊԵՏՆԵՐԸ

Պոլիսը (Կոստանդնուպոլիս, Ստամբուլ) այն քաղաքներից է, որ անհիշելի ժամանակներից հայաբնակ է: Հայ համայնքի ներսում, տարբեր մասնագետների շարքում, եղել են և կան մաև ճարտարապետներ: Նրանք իրենց բազմակողմանի ստեղծագործական ժառանգությամբ հարստացրել են Պոլսի ճարտարապետա-քաղաքաշինական նկարագիրը, հաճախ ենդինակել այնպիսի կառույցներ և համալիրներ, որոնք դարեր ի վեր դարձել են Պոլսի այցեքարտը և իրենց հորինվածքային առանձնահատկություններով մտել համաշխարհային ճարտարապետության գանձարանը. վերակառուցված Ս. Մոֆիայի տաճարը՝ ճարտ. Տրոստ (989-992), Սիման ճարտարապետի նախագծած և իրականացրած պաշտամունքային կառույցներից Սուլեյմանիե մզկիթը (1550-1557), Պալյան գերդաստանի (շուք երկու դար) կողմից նախագծած և իրականացրած հարյուրավոր, այդ թվում և պալատական, կառույցներից՝ Դոլմաբախչե պալատը (1856), Յ. Մերվերյանի, Գ. և Կ. Օսյանների ստեղծագործությունները, որպես Պալյանների գործի շարունակողներ և այլն: Պոլսահայ ճարտարապետական կյանքում հատկապես առանձնանում է XIX դ. վերջից մինչև մեր օրերը ընկած ժամանակաշրջանը, երբ քարգործ վարպետներին, շինարար ճարտարապետներին «կալֆաներին» փոխարինելու են գալիս համալսարանական կրթությամբ ճարտարապետները, քաղաքաշինարարները և դեկորատորները, որոնք նույնպես հայ, արդեն պրոֆեսիոնալ շինարարների, կոնստրուկտորների, տեխնոլոգների և այլ հարակից մասնագետների հետ միացյալ նախագծում և կառուցում են տարաբնույթ ճարտարապետական հորինվածքներ:

1900-ական թթ. մինչև օրս Պոլսում ապրել, ապրում և ստեղծագործում են ավելի քան 80 հայ ճարտարապետներ: Այս թվի մեջ չեն մտնում Կալֆաները, որոնք մինչև 50 տարի առաջ թե՛ նախագծել և թե՛ կառուցել

են (օրինակ՝ Նորիջան Կալֆան), նրանք, ովքեր սովորելով Պոլսի ճարտարապետական բուհերում, տեղափոխվել են այլ երկրներ, հիմնականում՝ ԱՄՆ և Կանադա:

Պոլսահայ ճարտարապետներից շատերի համբավը դուրս է եկել քաղաքի սահմաններից, նրանք կառուցել և կառուցում են աշխարհի շատ երկրներում (Նշան Յաղուբյան, Հովսեփ Սարաֆ և այլք): Պոլսահայ ճարտարապետներն ստեղծագործում են բնակելի, հասարակական, արդյունաբերական, քաղաքաշինական, ռեստավրացիոն, ձևավորման և այլ ոլորտներում, դատավանդում են, զբաղվում գիտական, հասարակական ակտիվ գործունեությամբ: Իրենց ստեղծագործություններով հատկապես առանձնանում են Պետրոս Չոբյանը, Նշան Յաղուբյանը, Հովսեփ Սարաֆը (Սարաֆյան), Ժան Գավրիլովը, Տիրան Գուլմաջյանը, Ալին Գեորգևիչյանը (որի պապի հայրը Պալսանների հետ է աշխատել և իրականացրել Դոմա Բախչեի դռների, պատուհանների և այլ փայտե աշխատանքները), Գեորգ Էօզրյարագյոզը, Սասնուհի Մշլյանը, Էդուարդ Շահպազը, Իսկանդար Շահին Գյոզը, Գեորգ Օսկարագյոզը, Ժիրայր Հազարը, Թաթուլ Ալեքսանյանը, Նուբար Աճեմյանը, Գեորգ Մալխասյանը և այլք (պոլսահայ ճարտարապետների ստեղծագործություններին, նրանց կյանքին և գործունեությանը վերաբերվող նյութերը պահվում են ճարտարապետության ազգային բանգարան-ինստիտուտում): Հետագոտությունը թույլ է տալիս եզրակացնել՝

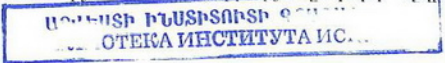
– Պոլսահայ շինարար-վարպետների, ճարտարապետների գործունեության ուսումնասիրությունները պետք է ընդգրկեն նաև միջին դարերը:

– Պոլսահայ շինարար-ճարտարապետների ստեղծագործական գործընթացի վրա ազդել և այն կազմավորել են այնպիսի հանգամանքներ, ինչպիսիք են. հայ պետականության բացակայությունը կամ դրանից հեռու գտնվելը, առաջնային համարվող՝ հայ համայնքի և ինքնության պահպանության հիմնախնդիրը, ազգային և համամարդկային մտածողությունների զուգորդումը և դրանց կիրառումը ճարտարապետության մեջ և այլն:

– Օրինաչափ գործընթացի ապահովման իրավիճակի անկայունություն, որի արդյունքում ընդհատվել կամ չի զարգացել մասնագիտական բնականոն գործընթացը:

– Հայեցի մշակույթի հետ կապի բացակայություն և դրա վերականգնում վերջին 5-10 տարիների ընթացքում, որով պայմանավորված հայ ճարտարապետների ստեղծագործություններում գերիշխող է դարձել եվրոպական և միջազգային ճարտարապետական մտածողական գործընթացը (բացառությամբ ներհամայնքային ճարտարապետական փոքր գործերի և, մասնավորապես, ճարտարապետ Պետրոս Չոբյանի գործունեության):

Պոլսահայ համայնքի և մասնավորապես պոլսահայ ճարտարապետների գործունեության ուսումնասիրությունը կօգնի ճշգրտելու հայ



մշակույթի ուսումնասիրության շատ կենտրոն հարցեր, ի շահ հայ մշակույթի համակողմանի լուսաբանման:

Գիանա ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

## ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԵՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ (ըստ Ջավախքի գիտարշավային նյութերի)

Աշուղական արվեստը Ջավախքի երաժշտական ինքնության ամենաբնորոշ արտահայտչամիջոցներից է: Աշուղական երգերն ու սիրավեպերը ժողովրդի կյանքում ամենատարածված ու սիրելի երաժշտական ժանրերն են, որոնց դիմում են յուրաքանչյուր պատեհ առիթով<sup>1</sup>:

Սույն աշխատանքում, սիրավեպերի տաղաչափական կառուցվածքների տեղական առանձնահատկությունների ընդհանուր եզրերն ու մասնակի դրսևորումները բացահայտելու նպատակով՝ Ջավախքում կենցաղավարող սիրավեպերը կրննվեն վանկաչափական մոդելավորման մեթոդով. որպես հիմք են ընդունվել Ծալկայի շրջանի (Հ. Պիկիչյան, 1985 թ.) և Ախալքալաքի երկու գիտարշավների (Ջ. Թագակչյան, 1967, 1970 թթ.) աշուղական սիրավեպերից երգվող հատվածները՝ «Ալսի-Քյարամ», «Աղվան-Օսան», «Սմբատ և Սոֆիա», «Կարդ-Մամուշակ», «Քյոռ-օղի»<sup>2</sup>: Հիշյալ ձայնագրյալ նմուշներն առաջին անգամ վերծանվել և նմանօրինակ վերլուծության են ենթարկվել մեր կողմից, որոնք և ներկայացվում են մասնագետների ուշադրությանը:

Քննության առնելով նշված սիրավեպերի Ջավախքի տարբերակների ընդհանուր տաղաչափական պատկերը՝ ներկայացնում ենք ստացված վանկաչափական կայուն հարացույցներն իրենց 14 հիմնական դրսևորումներով.

Ա կերպ

Թ կերպ

Բ կերպ

Ժ կերպ

Գ կերպ

Ի կերպ

<sup>1</sup> Տե՛ս *Երևզակյան Լ.* Աշուղական սիրավեպը հայ-արևելյան երաժշտական փոխառնությունների համատեքստում. Արվ. դպրո. ...սեղմագիր. Եր., 2004:

<sup>2</sup> «Աշուղ Դարիին» չենք անդրադառնում, քանի որ այն արդեն քննարկվել է մեր հեղինակած «Աշուղ Դարիին» սիրավեպի Ջավախքի տարբերակը՝ աշխատանքում: Տե՛ս Ակադեմիկոս Ռուբեն Ջառյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտաժողով. Ջեկուցումների քննարկներ. Եր., 1999, էջ 14–16:

Գ կերպ

Ե կերպ

Զ կերպ

Է կերպ

Ը կերպ

Լ կերպ

Խ կերպ

Խ տարբ.

Ծ կերպ

1. Նշված երգվող ասքերում գործում է երկու տաղաչափական սկզբունք՝ վանկաչափականը և զուտ վանկականը: Գերակշռում են կայուն վանկաչափական հարացույցներով երգվող հատվածները:

2. Սիրավեպերից յուրաքանչյուրում նկատում ենք այս կամ այն վանկաչափական հարացույցի գերակշռությունը: Այսպես, «Աղվան-Օսանում», որտեղ բանաստեղծական տողը հիմնականում 8 վանկանի է, առավելապես հանդիպում է Լ և Ժ կերպը, հաճախ մեկ երգի մեջ փոխեփոխ տողերով, «Ասլի և Քյարամի» այն երգվող հատվածներում, որտեղ բանաստեղծական տողերը 11 վանկանի են՝ 6+5 բաժանումով, մեծ մասամբ գործում են Բ և Ա կերպերը և այլն:

3. Սիրավեպերում 11 վանկանի տողերը հիմնականում տրոհվում են 4+4+3 կամ 6+5 վանկերի, 8 վանկանի տողերը միանշանակ՝ 4+4 վանկերի: 4+4+3 տրոհման դեպքում հիմնական վանկաչափական հարացույցն է՝

6+5 տրոհման դեպքում՝

4+4 տրոհման դեպքում՝

4. 4-րդ պեոնը

բոլոր պարագաներում ներկայանում է որպես վանկաչափական հարացույցի կառուցիկ առանցք: Նկատենք, որ 11 վանկանի տողում 6-ավանկ հիմնատողն իր ներսում գերազանցապես տրոհվում է 4+2 վանկի, և սա վերաբերում է ինչպես բանաստեղծական տեքստին, այնպես էլ երաժշտական մետրական ոտքերին, այսինքն՝ առաջին քառավանկը երկու համակարգում էլ միատուր է:

Ամփոփելով՝ առանձնացնենք ամենափոքր կառուցվածքային միավորը՝ քառավանկ ոտքը, որպես երգի բոլոր ամանակային կապերի կրող: Երկվանկ կամ եռավանկ ոտքերը դիմորշ նշանակություն չունեն քննվող սիրավեպերի վանկաչափական հարացույցներում: Տողի կառուցման համար կարևորը քառավանկն է, որի ոտնաչափը կարող է լինել և՛ 4-րդ պեոն, և՛ 1-ին իոնիկ, և՛ 1-ին էպիտրիտ, և՛ մեկ այլ քառավանկ ոտք: Սա մի հանգուցային կետ է, որտեղ վանկաչափն այլևս չի կարող լիովին ազատ լինել կոնկրետ լեզվի և ազգային մտածողության հետ ունեցած կապից: Այն



անհրաժեշտորեն պետք է արտահայտի տվյալ ժանրին հատուկ բանաստեղծական խոսքի անցումնային կառուցվածքի առանցքային հատկույթունը՝ տվյալ պարագայում՝ քառավանկության գերակշռությունը:

Պետք է ենթադրել, որ արևելյան սիրավեպերը մեկ այլ ազգային ավանդույթի դաշտում կարող են շարադրվել միանգամայն այլ վանկաչափական հարացույցով, սակայն հարկ ենք համարում նշել, որ Հայաստանի մի քանի այլ շրջաններում գրանցված նույն սիրավեպերի երգվող հատվածների մեր վերծանությունները հիմնականում հաստատում են Ջավախքում հնչած նյութին առնչվող մեր եզրահանգումները: Մա իրավունք է տալիս ենթադրելու, որ ամենայն հավանականությամբ, վերոհիշյալ կայուն չափագծերը բնորոշ են նշված սիրավեպերի հայեցի կատարումներին, ուստի պետք է քննության առնվեն հայոց լեզվի համակարգում՝ անկախ տարածքային և ժամանակային սահմանափակումներից: Խնդրո առարկա նյութից կարելի է եզրակացնել, որ բերված սիրավեպերի երգվող հատվածների հարացույցներն իրենց բնույթով համահայկական են՝ վեր տեղական երաժշտական առանձնահատկություններից:

Լորեսա ԳՈՒՈՒԽԱՆՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

### ՆՈՐ ԷՋԵՐ 1920-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՀԱՅՎԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ

Խորհրդային Հայաստանի ճարտարապետությունը և լայնածավալ շինարարական աշխատանքները, որոնք սկսվեցին 1920-ական թվին՝ վաղուց արդեն գրավում են ուսումնասիրողների ուշադրությունը: Եվ որքան խորանում ենք այդ ժամանակաշրջանի պատմության մեջ, այնքան նորանոր հետաքրքիր նյութեր են ի հայտ գալիս: Այս առումով հետաքրքիր է 1920-ական թթ. ծավալված Հայաստանի օգնության կոմիտեի (ՀՕԿ-ի) գործունեությունը, որի մասին մինչ այժմ սակավ տեղեկություններ ենք ունեցել:

Հայրենիքի ամրացման և վերականգնման գործում՝ շինարարության, գիտության, մշակույթի, տնտեսության զարգացման և այլ ասպարեզներում մեծ և զգալի է եղել սփյուռքի օգնությունը: Միաժամանակ ՀՕԿ-ն ունեցել է իր մասնաճյուղերը բոլոր այն երկրներում, որտեղ եղել են հայկական մշակութային օջախներ:

Սփյուռքահայության բազմաթիվ նվիրատվությունների շնորհիվ Երևանում և Հայաստանի տարբեր շրջաններում հիմնադրվեցին նոր ավաններ՝ հայրենադարձների համար, կառուցվեցին բնակելի և հասարակական շենքեր: Հատկապես ուշադրություն էր դարձվում ուսումնական



հաստատությունների, հիվանդանոցների, ծերանոցների և որբանոցների կառուցմանը: Ուշագրավ է Նուբար Փաշայի գործունեությունն այդ ուղղությամբ: Նրա նվիրատվության զումարներով կառուցվեց նոր ավան՝ Նուբարաշեն անունով, իր տիկնոջ՝ Մայի Նուբարի հիշատակին Երևանում 1927 թ. կառուցվեց հիվանդանոց (այժմ՝ Արվյան փողոցում գտնվող ակնաբուժական հիվանդանոցը):

ՀՕԿ-ի Ամերիկայի բաժանմունքի կողմից զումարներ են տրամադրվել «Ամերիկահայ տուն» կառուցելու նպատակով, նույնպես Արվյան փողոցում, որը պետք է բաղկացած լիներ երեք մասնաշենքից՝ հյուրանոցից, ակումբից և գրականության և արվեստի գործիչների համար նախատեսված բնակելի տնից: Իրականացվեց միայն բնակելի տունը, որը նախագծվեց Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում:

Հետաքրքիր է ազգային գրադարանի շենքի կառուցման պատմությունը, որն իրականացվեց Մելքոնյան եղբայրների ժառանգության նվիրատվության զումարներով: Դեռևս Առաջին Հանրապետության օրոք նամակագրություն և բանակցություններ են տեղի ունեցել Ավետիս Ահարոնյանի և Մելքոնյան եղբայրների միջև, որոնք նպատակ ունեին իրենց ամբողջ հարստությունը կտակել հայ ժողովրդին: Նրանք նախատեսում էին Երևանում հիմնադրել հայագիտական կենտրոն՝ տպարանով, նաև օժանդակել հայ երիտասարդներին Եվրոպայի ուսումնական հաստատություններում սովորելու համար: Այս ծրագրերից իրականացվեց միայն գրադարանի կառուցումը, որն անվանվեց «Համալսարանի մատենադարանի և հետազոտական ինստիտուտի շենք»: Նախագծումը հանձնարարվեց Ա. Թամանյանին: Նպատակահարմար դիտվեց շենքը կառուցել նոր հիմնադրված ուսանողական թաղամասում: Նախագիծը մշակվեց ըստ կտակն իրագործող հանձնաժողովի տված առաջադրանքի և սկզբնական շրջանում կոչվեց Մելքոնյան գրադարան:

Այդ շենքն այսօր հանդիսանում է XX դ. հայ ճարտարապետության լավագույն կառույցներից մեկը:

Իրինա ԴՐԱՄԻՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

**ՀԵԹՈՒՄ Բ ԱՐՔԱՅԻ 1286 ԹՎԱԿԱՆԻ ՃԱՇՈՑԻ  
ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴՄԱՆ  
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԱՅԻՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ**

1. Հեթում Բ-ի ճաշոցը պատկանում է հայ գրքարվեստի պատմության կարևորագույն հուշարժանների թվին: Այս ձեռագիր մատյանի նշանակությունը ոչ միայն այն զարդարող մանրանկարների գեղարվեստա-

կան բարձր մակարդակը և պատկերազարդման ճոխությունն է, այլև բուն իսկ բովանդակությունը: Դաշոցը, ինչպես ժամերգական մյուս գրքերը, համեմատաբար քիչ են նկարազարդվել հայ մատենագիր պրակտիկայում և Հեթումի Դաշոցը՝ ամենավաղ և ամենահարուստ պատկերազարդ հայկական Դաշոցն է: Մինչդեռ նրա պատկերազարդման հստակ համակարգը վկայում է, որ այն Դաշոցի պատկերազարդման առաջին փորձը չէր հայ մանրանկարիչների կողմից:

2. Հայկական Դաշոցը, որի ձևավորումը գիտնականները թվագրում են V դ. կեսով, ըստ իր խմբագրության տարբերվում է թե՛ ուղղափառից և թե՛ կաթոլիկից, քանի որ հետևելով, այսպես կոչված, երուսաղեմյան խմբագրությանը, այն պարունակում է (ինչպես ընդունված էր վաղ միջնադարում) պատարագային ընթերցվածներ՝ քաղված ոչ միայն Նոր, այլև Հին Կտակարաններից: Այն պայմանավորել է պատկերազարդային շարքի առանձնահատկություններ. ի տարբերություն հունական և արևմտաեվրոպական պատկերազարդ Դաշոցների (Lectiary), հայկական Դաշոցն ընդգրկում է ոչ միայն ավետարանական, այլև հինկտակարանային սյուժեներ:

3. Հեթումի Դաշոցի պատկերազարդման հիմնական կառուցվածքային սխեման միանգամայն տրամաբանական է. համաձայն 8 միջոցների, որոնց բաժանվում է հայ եկեղեցական տարին և որոնք սկսվում են եկեղեցական տոներով, Դաշոցը կազմված է 8 բաժիններից, որոնք սկսվում են էջով մեկ մանրանկարով, համապատասխան տոնի պատկերումով և շքեղ նկարազարդված անվանաթերթով, միևնույն բացվածքի վրա: Նույն կերպ արդեն իսկ այդ 8 միջոցների ներսում առանձնացված են նաև այլ մեծ քրիստոնեական տոներ: Նվազ նշանակալի ավետարանական դեպքերը, ինչպես և հինկտակարանային տեսարանները պատկերազարդված են տեքստային կամ լուսանցազարդային մանրանկարներով: Ամենօրյա ընթերցվածները և սրբերի անվանակոչման օրերն ուղեկցում են մարգարեների պատկերները և աստվածաշնչային այլ գրքերի հեղինակների; սրբերի և նահատակների դիմանկարները և նրանց վարքերը, եկեղեցու պատմությունից տեսարանները: Ջարդանախշ գլխազարդերը նշագրում են տոների և եկեղեցական ծիսակատարությունների կանոնները:

4. Դաշոցի ձեռագրագիտական ուսումնասիրությունը թույլ է տվել պարզել, որ ձեռագիրը նկարազարդող էջով մեկ մանրանկարներից շատերը բացակայում են: Համադրելով հարևան պահպանված անվանաթերթերի տեքստերի հետ՝ հաջողվեց պարզել կորսված մանրանկարների բովանդակությունը և այդպիսով պատկերացում կազմել, թե ինչպիսին էր նախնական պատկերազարդային շարքը:

5. Դաշոցը նկարազարդող մանրանկարները պատկերում են նրա ընթերցվածներում հիշատակված՝ Հնգամատյանից, Մողոմոնի Առակներից և Իմաստություններից, Մարգարեների գրքերից, Չորս Ավետարան-

ներից, Գործք առաքելոցից և Պողոս առաքյալի թղթերից վերցրած սյուժե-ները: Գրական աղբյուրների բազմազանությունը ճաշոցը դարձնում է պատկերազարդման համար բացառիկ ու բարդ գիրք: Կ. Վայցմանը, խոսելով հունական ճաշոցների պատկերազարդման համակարգի մասին, այն անվանում է բազմացիկլային (polycyclic), քանի որ դրա մանրանկարների համար օրինակներ են ծառայել տարբեր բովանդակության ձեռագրեր և նույնիսկ մոնումենտալ գեղանկարչությունից փոխառյալ կոմպոզիցիաները: Ըստ երևույթին, համանման է եղել նաև հայկական ճաշոցի պատկերազարդային համակարգի ձևավորումը: Հեթում Բ-ի ճաշոցի մանրանկարներում պարզորոշ երևում է նրա կապն ինչպես նկարազարդ Ալետարանների (տերունական տեսարանների հիմնական շարքում), այնպես էլ ժամերգական ձեռագրերի և սրբապատկերների հետ: Այսպիսով, ճաշոցի պատկերազարդման համակարգը մշակելիս, հայ մանրանկարիչներն օգտագործում էին առկա գեղարվեստական փորձը, որը կուտակվել էր այլ ձեռագիր մատյաններում և նույնիսկ արվեստի այլ ճյուղերում:

6. Հեթում Բ-ի ճաշոցը պերճախոս ապացույց է միջնադարյան Հայաստանում ճաշոցի պատկերազարդման զարգացած համակարգի գոյության, որը ձևավորվել էր տեղական, ազգային հիմքի վրա:

Լիլիթ ԶԱԶԱՐՅԱՆ  
Մատենադարան

### ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՅՈՒ ԶՈՐՄ ԳԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ 1173 ԹՎԻ ԶՆՈԱԳՐԻՑ

Մատենադարանում պահվող «Մատեան ողբերգութեան Գրիգորի Նարեկացոյ» 1173 թվին Գրիգոր Միլճեցու կողմից գրված ու նկարազարդված թիվ 1568 ձեռագրում զետեղված են Նարեկացու չորս դիմանկարները: Զեռագրի պատվիրատուն է Ներսես Լամբրոնացին:

Հայ գրքարվեստի ժառանգության մեջ առ այսօր մեզ հայտնի բացառիկ երևույթ է, երբ միևնույն պատմական անձը պատկերվում է նույն ձեռագրում մի քանի անգամ և, ինչպես մեզ թվում է, տարբեր իմաստավորումով: Մա այն դեպքն է, երբ «սրբացվածի», նրա կյանքի ու ստեղծագործության հետ կապված գոյաբանական խնդիրները ժամանակի հրամայականով դառնում են հույժ կարևոր ու գրեթե երկու հարյուր տարի հետո որպես զաղափար մարմնավորվում զգայականի՝ այսինքն նկարի մեջ:

Այս տեսակետից Նարեկացու չորս դիմանկարները, իրապես, դառնում են նախատիպի հայտնություններ: Նկարիչը չի հնարում վաղուց ի

վեր երկրային կյանքից հեռացածի պատկերը, այլ, պարզապես, վեր է առնում ժամանակի շղարշը՝ սեռելով իր հայացքը «Նարեկացի» երևույթի գոյաբանական իմաստի վրա: Նա ներկերով չի ծանրաբեռնում մագաղաթը, այլ կարծես թե մաքրում է այն ավելորդ շեղջերից՝ թողնելով բնօրինակի գույնը հոգևոր աստղծր:

Պատկերները դիտարկվում են հիմնականում թվային սիմվոլիկայի տեսանկյունից, կարևորվում է Գ-իզոդր Նարեկացու՝ որպես Բարձր Ոգու կրողի կապը Ներսես Լամբրոնացու հետ: Ի՞նչն էր այդ ժամանակաշրջանի արվեստում արժանանում ճանաչման ու գնահատվում Բարձր Ոգու կրողների կողմից, ի՞նչ դեր ունեւր Գ-իլրքն այդ ժամանակաշրջանի մարդու հոգևոր կյանքում, ի՞նչ հոգևոր ուժեր են սնել Կիլիկյան նորաստեղծ թագավորության վաղ շրջանի ամենակարկառուն անհատականություններից մեկի՝ Լամբրոնացու ոգին և, վերջապես, հոգևոր գեղագիտական ի՞նչ ուղենիշներ են առաջարկում Լամբրոնացին ու Միլճեցին:

Ժաննա ԶՈՒՐԱՐՅԱՆ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

## **ԻՆՏԵՐՎԱԼԻ ԻՆՏՈՆԱՅԻՆՈՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԼԵԶՎԻ ԲՆՈՐՈՇՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՆ**

Յուրաքանչյուր ազգային մշակույթ, նաև տարբեր ստեղծագործական ժամանակաշրջաններ, ի հայտ են բերում երաժշտական լեզվի իրենց բնորոշ հատկանիշները, այդ թվում և ինտոնացիոն ոլորտի ինտերվալային բնորոշությունը՝ տարբեր ինտերվալների գերակայությամբ արտահայտված:

Ինտերվալի ինտոնացիոն արտահայտչությունը կարևորվում է նրանով, որ ինքն ինտերվալը կայունանում է ժամանակների ընթացքում, որպես որոշակի հուզական-բովանդակային նշանակություն կրող երաժշտական-հաղորդակցական միջոց:

Ինտերվալի ինտոնացիոն արտահայտչության յուրահատկությունը կախված է նրանից, թե ինչ «խտացվածությամբ», ռիթմական, լադային, հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ ինչ պարուրվածությամբ և ձևակազմական ինչ նշանակությամբ է նա հանդես գալիս երաժշտական կառուցվածքում:

Ինտերվալի ինտոնացիոն արտահայտչությունը կարևոր է ոչ միայն ազգային-ավանդական երաժշտության տարբեր շերտերի ինքնատիպության, այլև մասնագիտական արվեստում առանձին ստեղծագործողի գրելաոճի, կամ մի ամբողջ սերնդի երաժուստամտաձողությամբ «թրծված» «ժամանակաշրջանի բառարանի» (ըստ Բ. Ասաֆևի) բնորոշության ու ճանաչելիության համար:

Մեր ուսումնասիրություններում անդրադարձել ենք հայ ազգային երաժշտաստեղծության տարբեր շերտերում կայունացած ինտոնացիոն-ինտերվալային որոշ հատկանիշների՝ փորձելով բացահայտել սեկունդային, կվարտային, սեկունդ-կվարտային, կվարտ-կվինտային ինտերվալների ինտոնացիոն արտահայտչության կարևորությունն ավանդական և մասնագիտական երաժշտության ինքնատիպության հարցում<sup>3</sup>:

1950–1960-ականների հայ կոմպոզիտորական արվեստում, մասնավորապես գործիքային երաժշտության մեջ, վերոհիշյալ ինտերվալային դարձվածքները հանդես են գալիս որպես բեմատիպի հիմքում ընկած ինտոնացիոն հիմնային բջիջներ՝ իրենց ծավալման լադա-ռիթմա-մեղեդային որոշակի օրինաչափություններով, և իրենց զգալի մասն են բերում ժամանակի ինտոնացիոն բառարանի ազգային վառ բնորոշության հարցում:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման հետագա ընթացքը 1960–1970-ականներից սկսած, կապված մի կողմից միջնադարյան մոնոդիաների ու նրանց առանձնահատկությունների ներթափանցման, մյուս կողմից՝ արդի երաժշտության նորարարական-փորձարարական միտումների և այդ երկուսի միաձուլման բարդ ու հետաքրքիր պրոցեսի հետ հստակեց երաժշտա-ունական մի նոր հարթություն՝ ազգային բնորոշությամբ ու չեզոքության շերտերով և ինտոնացիոն ոլորտի ինտերվալային նոր արտահայտչությամբ:

Սեկունդ-կվարտ-կվինտային ինտերվալներով կազմավորվող կոչական, խրոխտ դարձվածքները 1960-ականներից հետո էլ շարունակում են իրենց ակտիվությունը դրամատիկ-հոգեբանական, տոկատային, բիրտհնավուն բնույթի բեմաներում: Մակայն ժամանակի նոր գեղագիտական միտումների դրդմամբ դրանք տեղի են տալիս սեկունդ-տրիտոնային, սեկունդ-սեպտիմային, նոնային քայլերի՝ հագեցած դիստանսության մթնոլորտում դառնալով նոր ժամանակների հոգեբանական լարվածությունն արտահայտող ինտոնացիոն տարրեր՝ ավելի չեզոք՝ ազգային և կերպարային բովանդակության առումով:

Գնալով թուլանում է ինտերվալի ձևակազմական-ֆունկցիոնալ դերը, և այն դառնում է առավելապես անկախ հնչողական «միավոր» արդի երաժշտամտածողության լեզվա-նշանային համակարգում:

<sup>3</sup> Տե՛ս *Зурбян Ж.* Интонационные истоки и национальное своеобразие в армянской симфонической музыке 1950–1960 гг. Ер., 2002. Սեկունդային դարձվածքները որպես ինտոնացիոն-ինտերվալային արտահայտչության գործոններ. – Երաժշտական աշխատությունների ժողովածու. Եր., 2003, էջ 39:



«ՀԱՅ ԵՐԿՐԱԳՈՐԾԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐ»  
ՀԱՄԱՀԱՎԱՔ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՄԻՄ  
ՀՈՌՈՎԵԼՆԵՐԻ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՁ

Երկրագործական աշխատանքային երգերը՝ *հոռովելներն* իրենց արմատներով սերտորեն կապված են մեր ժողովրդի վաղնջական անցյալի՝ հողագործական մշակույթին հատուկ նախապաշարումներից ու հավատալիքներից ծնունդ առած ծխական համակարգերի հետ: Ելևէջակարգի ու ռիթմազույցման, մասամբ բանահյուսական շարահարության միաձույլ կերտվածքների վերնաշենքային դրսևորումների մեջ հարելով հայ հոգևոր երգարվեստի վեհանիստ կառույցներին՝ դրանք մշտապես եղել են երաժիշտ-բանահավաքների ուշադրության առանցքում:

*Հոռովելների* առաջին նուտագիր տեքստերը XIX դարավերջին և XX դարասկզբին գրի է առել Կոմիտասը: Այնուհետև կոմիտասյան (լսողությամբ գրառած) 29 հրատարակված օրինակին հավելվեց Սպ. Մելիքյանի, Ա. Քոչարյանի և այլոց մեխանիկական ձայնագրություններից վերծանված 12 նմուշ ևս: Համահավաք ժողովածու կազմելիս, ամբողջական պատկեր ստանալու նպատակով, մենք հրապարակված հիշյալ նմուշներին հավելեցինք ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ ձայնադարանի ֆոնդերում պահվող 90 օրինակից մասնագիտական հետաքրքրություն ներկայացնող 77-ը: Վերջիններս ձայնագրվել են 1920-ական թթ. առ այսօր Ք. Քուչնարյանի, Ա. Քոչարյանի, Ռ. Աթայանի, Մ. Մուրադյանի, Հ. Գրքաշարյանի, Ջ. Թագակչյանի, Հ. Պիկիչյանի և այլոց գիտարշավների ժամանակ:

Ժողովածուի 118 օրինակը հանգամանալից վերլուծելիս կարևոր նկատվեց դրանց ֆոլկլորային հավաստի նմուշ լինելու, ինքնությամբ վերաբերող խնդիրների քննությունը.

– Պարզաբանելու, ճշգրտելու անհրաժեշտություն ունի ընդհանրապես ժանր եզրի դիֆերենցումը: Երաժշտագիտության մեջ քազմիցս խնդրարկված այս պրոբլեմը (Մագել, Ցուկերման, Ասաֆև, Բեսսելեր, Մոխտր և այլք) դեռևս հստակեցվելու կարիքն ունի: Ժողովրդական երաժշտության բնագավառում ևս *ժանր* հասկացությունը տարածայնությունների առիթ է տալիս, որտեղ, հաճախ, իրար են բախվում տարբեր տեսակետներ: Պատճառը դիտակետերի առանցքային տարբերություններն են, ուր խաչաձևվում են զուտ երաժշտագիտական, պատմա-բանասիրական, ստրուկտուրալ-սխեմատիկ և այլ հայեցակարգեր: Նկատի ունենալով այս ամենը՝ փորձենք ներկայացնել *ժանրի* մեր ըմբռնումը *հոռովելների* օրինակով:



1. Հոռովելները, ինչպես ժողովրդական երաժշտարվեստի շատ ժանրեր, պատկանում են հնագույն ժամանակներում գոյացած տեսակների շարքին:
2. Նրանց գոյացման հիմքը երկրագործական-ձիսական է:
3. Դրանք հողագործի աշխատանքային գործընթացի համատեքստի առանցքային մասերից են:
4. Նրանց կադապարման խնդրում տեղ գտած գործոնների շարքում կարևորվում են ձիսա-կենցաղային գործողությունները, բանահյուսական՝ զուտ խոսքային շարահարություններով և երաժշտախոսքային գոյացումների *տիպային* հատկանիշներով: Վերջիններս ամփոփում ու հաստատում են *հոռովել* երգատեսակի բնիկ ծագման և հայ ավանդական երգարվեստի անբախտելի մաս հանդիսանալու հանգամանքը:

— Համահավաք ժողովածուի մեջ ընդգրկված նյութերի հավաստիության խնդրում կարևոր են նաև նրանց ձայնագրման եղանակները: Թե ի՞նչ պարագաներում են իրականացվել դրանց մեխանիկական գրառումները, վկայող փաստարկներ չունենալու պատճառով, առկախ են մնում: Որպես մեխանիկական գրանցման կատարյալ ձև, այլուր ընդունված է թաքնված ձայնագրիչներ կիրառելը: Այսօրինակ ձայնագրությունների նպատակն է, առանց հարցաշարերի միջոցով երգասացի հիշողության խորխորատները թափանցելու ճիգերի, նյութը գրանցել բնականոն ընթացակարգի մեջ, որպիսիք համաշխարհային գործառույթում սակավ են: Այս տեսակետից կոմիտասյան ոչ մեխանիկական ձայնագրությունները մեծ արժեք են ներկայացնում, քանի որ, ըստ հավաստի տվյալների, բանահավաքը գյուղեգյուղ շրջելով՝ բանասացներից աննկատ, բուն գործընթացի ժամանակ լսել, ապա և նոտագրել է հոռովելների բավական սովոր բանակոչում: Ցավոք, այս գրառումների մի մասը, երբեմն առանց բանահյուսական տեքստի, մեկ կամ մի քանի տող կազմող պատահիկներ են: Սրանց և մեխանիկական գրառումների համեմատականը ցույց է տալիս, որ թե՛ երաժշտառական և թե՛ բանաստեղծական խոսքի առումով, դրանց միջև էական տարբերություններ չկան: Ավելին, ԱԻ ձայնադարանում հանդիպում են այնպիսիք, ուր բանասացն իր հիշողության դեռևս թարմ մնացած շեղերը կենդանացնելով՝ դրանք ներկայացրել է համատեքստի մի շարք մանրամասներով: Այլ կերպ ասած, հոռովելների մեխանիկական ձայնագրություններն, ինչպես և կոմիտասյան գրառումները, գիտական ամենատարբեր խնդիրների բնույթյան համար միանշանակ, հավաստի աղբյուր են:

— Հոռովելների երաժշտառական և բանահյուսական խոսքի բարբառային տիպական հատկանիշների բնույթյան հարցում առանձնահատուկ նշանակություն ունի նրանց վարչատարածքային պատկանելության խնդրի հստակեցումը, որ մեր պարագային փոքր ինչ շփոթ պատկեր է ներ-

կայացնում: ՀՀ Արագածոտնի, Գեղարքունիքի, Արարատի, Վայոց Ձորի, Արմավիրի և մի քանի այլ մարզերի գյուղերում ու քաղաքներում, սկսած XIX դ. երրորդ տասնամյակից, առկա են ներէթնիկ բազմաշերտ գոյացումներ: 150 և ավելի տարի համատեղ ապրելով տեղաբնակների հետ՝ Արևմտյան Հայաստանից գաղթած հայության սովոր զանգվածներն իրենց կենցաղի և սովորությունների, երգ ու քանի մեջ փոխազդվելով, զգալիորեն վերակերպվել են: Մասնավորապես փոխվել են նրանց երգացանկն ու եղանակավորման սկզբունքները: Այսու այն դրսևորվել է հոռովելների պարագային ևս: Այսպես, օրինակ, Վայոց Ձորի և Արայատի մարզերում պարսկահայ վերաբնակները թե՛ խոսվածքով և թե՛ երաժշտական մտածողությամբ միմյանցից տարբերվում են: Վայոց Ձորում էթնոէրաժշտագիտական պեղումներ կատարելիս, նրանցից գրի է առնվել 20-ից ավելի *հոռովել*, մինչդեռ Արարատի մարզում մեծամասնություն կազմող գաղթականներից չի ձայնագրվել և ոչ մի նմուշ: Հրապարակվածների մեջ ևս Արարատի մարզում գրառված օրինակներ չկան (հարցը հետագա պարզաբանման կարիք ունի): Սրա կողքին, Վայոց Ձորում ներէթնիկ մյուս շերտի՝ տեղացի հնաբնակներից գրի առնված նմուշները խոսքի և եղանակավորման այլ երանգ ունենալով, իրենց տիպային հատկանիշներով պարսկահայերի ներկայացրած նմուշների հետ չեն նույնանում: Սակայն վերջիններս դիտել որպես բուն Պարսկահայքի ժողովրդական երգարվեստի տիպական օրինակներ, հնարավոր չէ, քանի որ բազում տարիներ ներէթնիկ առնչություններն ու շփումները անմասն չէին կարող մնալ: Իրողությունը թելադրում է Վայոց Ձորի պարսկահայոց ժողովրդական երգն ու բանը դիտել որպես նախկին բնակատեղիներից նոր հողի ու նոր էթնիկ միջավայրի շրջապատման մեջ հայտնված զանգվածի վերնաշենքային մի նոր գոյացում, որը մասամբ պահպանելով նախնյաց ավանդական հատկանիշները, նոր բնակավայրի ներէթնիկ շերտերի երգ ու քանի ազդեցությունը կրելով իսկ, նրա հետ չի նույնանում, այլ ձեռք է բերում մի նոր կերպավորում:

Այսպիսով, *հոռովելների* ինքնության հետ կապված խնդիրների վերը կատարած պարզաբանումներն օգնում են լույս սփռել հայկական ավանդական երաժշտարվեստի, բառ ու քանի մի շարք առանձնահատկությունների վրա:

## ՇՐՋԱՆԸ ՀԱՅ ԵՎ ԻՐԱՆԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՈՒՐՆԵՐԻ ՏՂԱԲԵՐՔԻ ԾԵՍԵՐՈՒՄ

Արևելքի ժողովուրդների մեջ, անկախ կրոնական պատկերացումներից, կան հավատալիքներ ու սովորություններ, որոնք պահպանվել են կենցաղում և իմաստավորվել, որպես միևնույն ծեսի մույնիմաստ դրսևորումներ: Այսպիսի մի սովորույթ հավատալիքային ընդհանուր էությամբ պահպանվել է հայ և իրանական ժողովուրդների տղաբերքի ծեսերում:

Արևելքում կիրն համարվում է դյուրածին, սակայն, միշտ էլ ծննդաբերությունը միջամտությամբ հեշտացնելու և ապահովելու կարիքն զգացվել է, իսկ դժվար ծննդաբերությունների ժամանակ, բնականաբար, այն հատուկ նշանակություն է ձեռք բերել: Թե՛ հղիությունը և թե՛ հաջող երկունքն ապահովելու համար պահպանվել են բազմաթիվ արգելքներ: Երկունքն սկսելիս կոնկրետ միջոցառումներ են ձեռք առնվել: Գրանցից առաջնակարգը ծննդկանի համար աղերսանքով ու աղոթքներով հատուկ հովանավորություն խնդրելն է: Կարևորվել է *Միսմին Ս. Մարիամ Աստվածածնի, Մարգարեի* դուստր *Նարինայի, Սարաբերառզի* և բարի ոգի համարվող *Խարունա Նարինանի* հովանավորությունը: Կարևորվել է նաև ծննդյան արարչագործության ընթացքն ու պահը, որի ժամանակ առանձնահատուկ նշանակություն են ստացել ծննդկանին ու մանկանը չար ուժերից, հատկապես *ալերից* ու *թարիներից* զեքձ պահելու ծեսերը: Ամենագորավոր գործողությունը համարվում է ծննդկանին շրջանագծի մեջ առնելը: Այդ պահին, իրանական ժողովուրդների մեջ, փորձառու կանայք, ծննդկանի հարևանությամբ, շրջանաձև նստոտում են գորգի վրա, օգնության ակնկալիքով, աղոթքներ ու խնդրանքներ ուղղում սրբերին: Կանանցից ամենագորեղը, հավասարաչափ ռիթմով թմբուկ է զարկում, իսկ մի բանիսը, գլուխներին ծխացող խունկ դնելով, ձեռքերը վեր բարձրացրած, շրջանով քայլում են: Արարողությունը նման է շրջանով իրար ետևից դասավորությամբ պարի:

Հայոց մեջ, երբ սկսվում է երկունքը, ծննդաբերողին ծունկի են իջեցնում թոնրի շուրթին և նրա շուրջ, թոնրի հետ միասին, սուր երկաթով (մկրատ, դանակ, շիշ կամ ակիշ) *շրջան գծում*:

Նույնպիսի շրջան գծվում է նաև կտրանը, երդիկի շուրջ, թոնրի ու ծննդկանի ուղղությամբ՝ երևակայական, մաքրված ու սրբազան տարածքի մեջ առնելով ծննդկանին իր երեխայի հետ:

Իրանաբնակ մահմեդականների մեջ, երկունքի պահին, սուր գործիքով կամ օջախից հանած մոխրով տան պատերի ամբողջ երկարությամբ օղակաձև գիծ են քաշում, միաժամանակ խնդրանքով դիմում են Ս. Մա-

րիամին՝ շնջալով.

*«Ես պարիսպ եմ գծում Մարիամի (Մարիամ անվանելով  
ծննդկանին) և իր երեխայի համար. օրինյալ լինի...»:*

Ըստ դիցաբանական մտածողության՝ շրջանը սահմանագիծ է, որից  
ներս ծնունդ-արարչագործությունը պետք է սրբագործվեր ու պաշտպան-  
վեր: Ծննդաբերական ծեսում շրջանը՝ նստելով, պարելով կամ գծելով,  
կարևորվում է նրանով, որ ծննդաբերողի համար որոշակի սրբազան տա-  
րածք է ստեղծվում՝ ներսի ու դրսի սեմանտիկ նշանակությամբ, արարչա-  
գործությունը պահպանելով չար ուժերից: Ներսի տարածքն առանձնա-  
հատուկ ազատ ու ապահով գործողության հնարավորություն է ստեղծում  
երկնող կնոջ և արարչագործության հետևանք զավակի՝ նոր մարդու հա-  
մար: Շրջանագծով աջ կամ ձախ պտույտները, հատկապես պարային  
մշակույթում խորհրդանշում են կյանքի պոտենցիալ անվերջության գաղա-  
փարը: Ծեսում շրջանից դուրսը հասկացվում է որպես չար ուժերի գործու-  
նության ասպարեզ: Օջախը, բոնիրը, խունկն ու մոխիրն ունեն իրենց  
առանձնահատուկ խորհուրդը:

Էմմա ԿՐՐԻՍԱԶՅԱՆ  
Մատենադարան

## ՀԱՂԲԱՏԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԴՊՐՈՅԸ XV ԴԱՐՈՒՄ

Հաղբատի հինավուրց վանքը, սկսած իր հիմնադրման ժամանակից՝  
X դ., մինչև XIX դ., կարևոր դեր էր խաղում հայկական հոգևոր մշակույ-  
թում: Հաղբատավանքի բարձրագույն դպրոցը մեծ համբավ էր վայելում,  
ինչի մասին խոսում վկայություններ են պահպանվել ձեռագրերի հիշա-  
տակարաններում: Այդպիսի մի օրինակ վկայակոչել էր Գարեգին Հովսե-  
փյանը՝ XIII դ. մի մատյանից, որն ընդօրինակել էր տվել Եսայի Նչեցին «ի  
ստոյգ եւ յընտիր արինակէ ի հոչակատր ուխտին Հաղբատայ» (խոսքն  
այժմ Մատենադարանի N167 ձեռագրի մասին է, որը պարունակում է  
Դիոնիսիոս Արիոպագացու «Մատենագրությունը» աշխատությունը):  
Հաղբատավանքի համբավը, որպես կարևոր հոգևոր կենտրոնի, տարած-  
վել էր անգամ հեռավոր Դրիմի հայկական գաղութը, որտեղ 1425 թ. Կա-  
ֆայում գրված Շարակնոցի հիշատակարանում հիշվում է տեր Հակոբը՝  
վանահայր «մեծահոչակ ուխտին Հաղբատայ» (Փարիզի ազգային գրա-  
դարան, ձեռ. Arm. 323):

Դարերի ընթացքում այստեղ ստեղծված հազարավոր ձեռագրերից  
մեզ են հասել դրանց չնչին մնացորդները՝ տարբեր ժամանակների արհա-



վիրքներից փրկվեցին միայն մոտ երեք տասնյակ ձեռագրեր, որոնցից քսանմեկը պահվում են այժմ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում:

Հաղբատի գրչատանն ստեղծված և մեզ հասած ամենաինն ձեռագիրը 1178 թ. Դավիթ Քոբայրեցու մեկնությունն է (Մատ. N5602): Ամենամեծ խումբն են կազմում XIII դ. գրված ձեռագրերը՝ 14 մատյան, որոնցից, սակայն, միայն երկուսն են նկարազարդված (Մասունք Աստվածաշնչի, Մատ. N194 և Շարակնոց, Մատ. N1577):

Հաղբատում ծաղկած մանրանկարչական արվեստի մասին քիչ թե շատ մոտավոր պատկերացում կարելի է կազմել XV դ. նկարազարդված ձեռագրերից՝ այդ ժամանակաշրջանից Մատենադարանում պահվող վեց մատյաններից հինգը նկարազարդ են (երեքը Ավետարաններն են, մեկը՝ Դաշոց և մեկը՝ Մաշտոց, Մատ. NN6683, 6822, 6862, 6260, 1084): Դրանց գեղարվեստական ձևավորումն առանձնանում է կատարման բարձր մակարդակով: Այնուհայտ է, որ տեղի դպրոցն ունեցել է ուսուցման լուրջ ծրագիր, որն իրագործել են բանիմաց վարպետներ, այլապես պատահաբար պահպանված հինգ մատյանների մանրանկարները չէին միավորվի նմանատիպ բարձրարվեստ հատկանիշներով: Գլոբիտախոնալ արվեստն այստեղ ուներ հին ավանդույթներ, որոնց խոսուն վկաներն են մեզ հասած երկու վերը նշված XIII դ. Հաղբատավանքում նկարազարդված ձեռագրերը: Դրանց մանրանկարները վկայում են տեղի նկարիչների կիրիկյան արվեստի հետ ծանոթ լինելու հանգամանքը, որն առավել արտահայտվել է Շարակնոցի ճոխ հարդարանքում:

XV դ. Հաղբատում նկարազարդված ձեռագրերի մանրանկարները բնորոշվում են թե՛ գեղանկարային, թե՛ գրաֆիկական եղանակների օգտագործմամբ: Այդ վերջին նկարաեղանակը կիրառվում էր հատկապես լուսանցայնկարներում՝ սրբերի պատկերներ, առանձին հատվածների իլյուստրացիաներ, սիմվոլիկ կերպարներ, լուսանցային նշաններ և այլն: Դրանք կատարված են նուրբ, ճկուն ուրվագծերով, հիմնականում միագույն՝ կարմրավուն (կարմիր որդան) ներկով, կապույտի հազվադեպ օգտագործմամբ: Հատկապես տպավորիչ են մարդկային կերպարները, որոնք առանձնանում են յուրատիպ լայն ճակատներով, գեղեցիկ դիմագծերով, նկարված մեծ վարպետությամբ: Դրանց դեկորատիվ հարդարանքը կատարված է կիրիկյան արվեստում մշակված եղանակով: Կարելի է ենթադրել, որ Հաղբատի ձեռագրատանը գոյություն են ունեցել կիրիկյան նկարազարդ ձեռագրեր, որոնք օգտագործվում էին տեղի նկարիչների կողմից որպես կաղապար նախօրինակներ: Մեզ են հասել Հաղբատի գրչատանը XV դ. աշխատող երկու մանրանկարիչների անուններ՝ Գրիգոր և Հովհաննես: Իր արվեստով հատկապես առանձնանում է Գրիգորը, որի կերպարները նուրբ են և գեղեցիկ, մշակված մեղմ գույներով: Հաղբատավանքի հետ է կապված նաև մանրանկարիչ Մանուելի ստեղծագործությունը, որն իր ձեռագրերից մեկը նկարազարդել էր Հաղբատում (Մատ.



N6260): Թեև Հաղբառի ձեռագրերի մեծ մասը մեզ չեն հասել, սակայն պահպանված սակավաթիվ նմուշները պերճախոս վկաներն են այնտեղ գործող բազմադարյան պրոֆեսիոնալ դպրոցի առկայության:

Մուրեն ՀԱՍՄԻԿՅԱՆ  
Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ

### ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԿԻՆՈՊՐՈՅԵՍԸ

Խոսքը մի ոլորտի մասին է, որին սպառնում է անհետացման վտանգը: Այսօր քիչ թե շատ կա կինոգիտություն (պատմությունն ուսումնասիրողներ և տեսաբաններ), կա գավառական մակարդակի լրատվություն, բայց բացակայում է որևէ ֆիլմի մասնագիտական վերլուծության գոնե մի օրինակ: Տպավորություն է ստեղծվում, թե քննադատական մտքի պահանջն իսպառ վերացել է: Սակայն բավական է դիմել պատմական փորձին, համոզվելու համար, որ արվեստի վերելքն անպայմանորեն պայմանավորվում է քննադատական մտքի սլացքով: 1960-ական թթ. հայ կինոյի գեղարվեստական աշխուժացմանը զուգընթաց ձևավորվեց հայ կինոքննադատությունը:

Հասարակական մթնոլորտը և ամենակարևորը՝ գեղագիտական չափանիշներն ստուգվում էին և ձևավորվում ժամանակակից մտածողությանը օժտված գործունյա շնորհաշատ քննադատների կողմից (Ս. Ռիզակ, Լ. Հախվերդյան, Կ. Քալանթար, Վ. Մելիքսեթյան, Լ. Ներսիսյան և այլք):

Մեր նպատակն է անդրադառնալ վերոհիշյալ հարցի թե՛ հոգեբանական, թե՛ գեղագիտական խթանիչներին: Քննադատն, անշուշտ, ազատ, անկախ մտածող է և իրավունք ունի տեր կանգնել իր սուբյեկտիվ եզրահանգումներին, բայց միաժամանակ ակնհայտ է, որ նրա կարծիքն ուժ է ստանում և փոխանցվում ապագային, դառնում պատմություն լրի տպագիր վիճակում:

Թեևս կինոգիտության մեջ առաջին անգամ ես փորձում եմ անդրադառնալ կինոյում *խմբագրի* պաշտոնին: Խմբագիրը նաև քննադատ է, որը միաժամանակ չի կարող անկողմնակալ դիրք գրավել ֆիլմի ստեղծման պրոցեսում. նա իր ուրույն տեղն է գրավում ստեղծագործական խմբում: Նա այն սքափ հայացքն է, որի բացակայությունն այսօր վտանգում է կինոարվեստի զարգացումը:

## ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԿԽՈՐԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԸ

Միջնադարյան Հայաստանի երկխորան եկեղեցիները, չնայած իրենց փոքրաթվությանը, արդեն կես դար հանդիսանում են հայ և օտար մասնագետների ուշադրության առարկան: Գրանք միանավ, թաղածածկ դահլիճներ են, արևելքում զույգ խորաններով, ներգծված արտաքին պատերի ուղղանկյուն եզրագծի մեջ: Առաջին ուսումնասիրությունը պատկանում է Հ. Խալիփախյանին, որը 1954 թ. տպագրեց «Հայաստանի երկարսիղ բազիլիկները» հոդվածը (ռուսերեն): Նա ներկայացնում է Քոբայրի (XIII դ.), Նոր Վարազավանքի (1198), Հերիերի Ս. Միոն վանքի Ս. Աստվածածին (1283) և Սանահիլինի Ս. Հարություն (XIII դ.) այդ տիպի եկեղեցիները: Սակայն եթե վերջին երկուսն ակնհայտ պատկանում են դիտարկվող հորինվածքին, ապա Քոբայրի և Նոր Վարազավանքի եկեղեցիների կիսաշրջանաձև հատակագծով խորանին հյուսիսից կից են փաստորեն խորշ-ավանդատներ, ընդ որում Քոբայրում՝ ուղղանկյուն հատակագծով, առանց արսիղի:

Հաջորդ հետազոտությունը հույն գիտնական Գ. Գիմիտրոկալիսին է, որի 1976 թ. մենագրությունը՝ «Քրիստոնեական երկկոնք տաճարները» (հունարեն) նվիրված է ընդհանրապես քրիստոնյա աշխարհի այդ տիպի եկեղեցիներին, որում, սակայն, մեծ տեղ է տրվում հայկականներին և հատկապես շեշտվում է, որ երկու կանոնավոր խորաններով միանավ բազիլիկները հանդիպում են մեծ մասամբ Հայաստանում: Հեղինակը ներկայացնում է արդեն ինը հուշարձան՝ հավելելով Անգեղվանքի (որի զույգ խորանները ոչ թե կիսաշրջանաձև են, այլ ուղղանկյուն), Վանի Գանձակ գյուղի, Վայոց ձորի Կեչուտի եկեղեցիները, ինչպես նաև Գոշավանքի երկհարկ գրատուն-եկեղեցու երկրորդ հարկը (1291)՝ նվիրված Հրեշտակապետերին և Հաղպատի վանքի զանգակատան առաջին հարկը, որը, ըստ արձանագրության, որպես եկեղեցի է կառուցվել (1245): Կեչուտի եկեղեցին, որն այսօր գոյություն չունի, խորանի հյուսիսային կողմում ունեցել է սոսկ խորշ, իսկ Գոշավանքի երկրորդ ու Հաղպատի զանգակատան առաջին հարկերն արևելքում ոչ թե խորաններ ունեն, այլ զույգ մատուռավանդատներ, խաչաձև դահլիճից դռներով անջատված:

Երրորդ, առայժմ վերջին ուսումնասիրությունը պատկանում է հայ ճարտարապետության ֆրանսիացի անվանի մասնագետ Ժ. Մ. Թիերիին, որի երկխորան հայկական եկեղեցիների ցանկն ամենաընդարձակն է: 1984 թ. տպագրած «Հայկական կրկնակի արսիղով եկեղեցիները» հոդվածում (ֆրանսերեն) նա ներգրավել է նաև Երուսաղեմի Ս. Հակոբյանց վանքի Ս. Մյուսս երկհարկ, երկխորան եկեղեցին (V դ.), Արցախի՝ Եղիշե

առաքյալ վանքի երկու նույնատիպ եկեղեցիները (XIII դ.), Արևմտյան Հայաստանի Բերդակի Ս. Աստվածածին և Թիլի Ս. Կարապետ եկեղեցիները (երկուսն էլ այժմ մնացել են Եփրատի վրա թորքերի կառուցած ջրամբարի տակ), Վասպուրականում Մուլքի գյուղի IX–XI դդ. և Գանձակի Ս. Ստեփանոս (XIII դ.), Փերտավի (VII դ.) եկեղեցիները: Թիերիի մոտ, սակայն, երկխորան չհանդիսացող նշված հուշարձանների հետ (Քոբայր, Կեչուտ, Նոր Վարազավանք, Հաղպատ, Գոշավանք) ներկայացված Գանձակի և Փերտավի եկեղեցիները նույնպես երկխորան չեն՝ նրանց կիսաշրջանաձև խորաններին հարավից կից են ուղղանկյուն, առանց արսիդի, ավանդատներ, աղոթարահից դռնով անջատված:

Այսպիսով, հավաստի երկխորան տիպին են պատկանում Երուսաղեմի, Եղիշե առաքյալ վանքի, Սանահինի, Հերիերի, Մուլքի, Անգղվանքի, Բերդակի, Թիլի և վերապահությամբ՝ Նոր Վարազավանքի եկեղեցիները:

Կարևոր խնդիր է երկխորան հորինվածքի ծագումնաբանության հարցը: Հ. Խալվախյանը զուտ շինարարական-ճարտարապետական տեսանկյունից է մոտենում խնդրին և համարում, որ այն միանավ եկեղեցու արևելյան մասին աստիճանական փոփոխության արդյունք է՝ խորանի կողքի միակ ավանդատան զարգացման միջոցով (Քոբայր-Նոր Վարազավանք-Սանահին և Հերիեր հաջորդականությամբ):

Գ. Դիմիտրովայիսը տալիս է երկու խորան կառուցելու պատճառի մի քանի տարբերակներ՝ ա) զույգ սրբերին նվիրված լինելը, բ) երկու տարբեր դավանության հավատացյալների համար նախատեսված լինելը, գ) նրանք միախորան եկեղեցիները երկխորան վերակառուցելու արդյունք են, դ) գերեզմանատան եկեղեցիներ են, որոնք առաջացել են հեթանոսական երկաթիդ դամբարաններից: Այս բոլոր բացատրությունները, սակայն, չեն կարող վերաբերել հայկական երկխորան եկեղեցիներին:

Ժ. Մ. Թիերին նշված հուշարձանները բաժանում է տիպաբանական երկու խմբի՝ ա) «ասիմետրիկ», որին վերաբերում են հիմնական կիսաշրջանաձև խորանի կողքին ավելի փոքր խորշ-ավանդատուն ունեցող եկեղեցիները (որոնք, մեր կարծիքով, երկխորան չի կարելի համարել) և բ) «ասիմետրիկ» բուն երկխորան եկեղեցիները: Թիերին մեծում է Գ. Դիմիտրովայիսի՝ տիպի ծագումնաբանության վերաբերյալ առաջարկված տարբերակները և տալիս իր մեկնաբանությունները: Նա գտնում է, որ «ասիմետրիկ» խորանով հայկական եկեղեցիները ծագել են հեթանոսական և վաղքրիստոնեական դամբարանից, բ) «ասիմետրիկ» երկխորան եկեղեցիներն ունեցել են զույգ հիմնադիր-կոիտորներ և նվիրվել են նրանց հիշատակին՝ ստանալով մեմորիալ նշանակություն: Եվ ճարտարապետական այս տիպը Հայաստան է թափանցել Երուսաղեմ այցելած ուխտավորների միջոցով, որոնք բերել են XI դ. հետո Մ. Սինաս երկհարկ դամբարան եկեղեցու հորինվածքը: Այս բացատրությունները մնում են լոկ ենթադրություններ, առանց որևէ փաստով հիմնավորվելու, և հայկական երկխորան եկե-

ղեցիների նշանակության և ծագման հիմնահարցը դեռ սպասում է իր լուծմանը, որի համար անհրաժեշտ է խնդրի համալիր և բազմակողմանի, հայագիտության տարբեր մասնագետների համատեղ ուսումնասիրություն:

Վարազդատ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ  
Պատմական հուշարձանների պահպանության հայկական ընկերություն

### ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԳՅԱՆ ՄԱՐԴԸ ԵՎ ԲԱԶՄԱԲԵՂՈՒՆ ԳԻՏՆԱԿԱՆԸ

Լևոն Հախվերդյանը մախ պատկառ մարդ էր, մեկը Հայոց հրաշամանուկներից: Նա քատերագետ էր, գրականագետ, գրականագետ-թումանյանագետ, Հայոց լեզվագետ:

Բոլոր բնագավառներում էլ կատարյալ էր, խորամուխ:

Իրեն մոտիկից առնչվելու և ընկերանալու առիթ ունեցա, երբ միասին Հովհ. Թումանյանի տուն-թանգարանի գիտական խորհրդի անդամ էինք: Նա հեղինակ էր «Թումանյանի աշխարհը» և «Մեծերն ամենամեծի մասին» գրքերի: Ժամանակակից ու մտերիմ ընկերն էր Պարույր Սևակի (երկուսն էլ ծնվել էին 1924-ին), այդ է պատճառը, որ իր «Պարույրը» գրքում (որն իմ կարծիքով նրա գլուխգործոցն է) նա իր ընկերոջ կենսագրությունը շարադրելիս ներկայացրել է միայն իրեն հայտնի մանրամասներ գրական աշխարհում տեղի ունեցած իրադարձությունների մասին ու գրականագետի բարձր վարպետությամբ վերլուծել Սևակի «Նորից քեզ հետ», «Մարդը ավի մեջ», «Անլռելի զանգակատուն», «Եղիցի լույս» հանճարեղ ստեղծագործությունները, «Սայաթ-Նովա» գրականագիտական հիմնարար աշխատությունը:

Լ. Հախվերդյանի քատերագիտական գործերից բարձր գնահատականների են արժանի մեծատաղանդ բեմադրիչ Վարդան Աճեմյանին նվիրված «Տաղանդ և բնավորություն», «Կլասիկան և մեր օրերը» գրքերը: Իսկ ընթերցելով Լևոն Հախվերդյանին՝ կարելի է նաև հայոց լեզվի դասեր առնել:

Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

### ԹԱՏՐՈՆԸ ԵՎ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Թատերական քննադատության մեջ առ այսօր հստակված չեն



թատրոնի որպես արվեստի և որպես հասարակական հաստատության սահմանները, այն է՝ երևույթի արվեստային և արտասարվեստային կողմերը: Դա բացատրելի է այնքանով, որքանով բեմական արվեստը դրսևորումներից մեկն է հասարակական կենսաձևի՝ կենդանի իրականություն, որի անմիջական մասնակիցն է հասարակությունը ոչ միայն որպես ընկալվող միջավայր, այլև որոշիչ գործոն, ձևատեղծման պայմաններից մեկը: Այս տեսակետից էլ պետք է դիտարկել թատրոն և հասարակություն հարաբերությունը, թատրոնի վերելքի ու անկման տրամաբանությունը, պատմության տարբեր փուլերում, մասնավորապես ներկա ժամանակներում:

Թատրոնի պատմությանը հետևելով՝ նկատում ենք այն պարզ օրինաչափությունը, որ արվեստի այդ տեսակն ամենից ավելի է համապատասխան արվեստը որպես հասարակական գիտակցության ձև սահմանումին: Չլինելով անհատական գործունեության ձև, այլ համախմբային արվեստ և անհատի հասարակական վարքագծի դրսևորում, թատրոնը ծաղկում է ապրում առավելապես կազմակերպված հասարակության մեջ, որպես կյանքի կենդանի զուգահեռը և կոլեկտիվ գիտակցության արդյունք: Օրինաչափական է թատրոնի դրսևորումը կրոնա-պաշտամունքային հաստատության ձևով կամ ինքնին որպես կրոնա-պաշտամունքային հաստատություն: Թատրոնի, որպես հասարակական հաստատության, գոյատևումը պայմանավորվում է նաև սլվյալ ժողովրդի քաղաքական կազմակերպման ու քաղաքային կյանքի ծաղկման հետ: Ուսումնասիրողների ընդհանուր եզրակացությունն այն է, որ թատրոնը քաղաքային կյանքի խորհրդանիշն է, հասարակական հաղորդակցման ձև, հասարակական զգացմունքների արտահայտություն: Քաղաքական կայունությունը և քաղաքացիական լավատեսությունը, ըստ էության, առաջին պայմաններն են այդ արվեստի ծաղկման, բայց կան և այլ գործոններ, որ հիմնավորապես ուսումնասիրված չեն: Վերջիններս ի հայտ են եկել XX դ. երկրորդ կեսին (մասնավորապես հեռուստատեսությունը), և թատրոնի հասարակական դերը նվազել է: Արտասարվեստային գործոնները թատրոնը զանգվածային արվեստից վերածել են վերնախավային արվեստի: Նկատված է, որ նորագույն թատրոնը ծաղկել է «մեծ քաղաքների փոքր սրահներում» (Ա. Մոյ): Մարդու, որպես հասարակական անհատի, դերը նվազել է այնքան, որ անիմաստ է դարձել նրա գեղարվեստական վարքագիծը բեմում: Այս երևույթը բնութագրված է որպես «սուբյեկտի մահը», և սրանով էլ սկզբունքորեն փոխվում է թատրոնի տիպը. ավանդական ձևերը ներկայանում են մեռած, իսկ հասարակական հողը խաբխուլ է:

Ներկայիս հայ թատրոնի ճգնաժամը հնարավոր չէ բացատրել ինչ-ինչ անձանց սուբյեկտիվ վարքագծով: Դճնաժամի պատճառները ոչ միայն թատրոնի ներսում են, այլև, ամենից առաջ, դրսում: Հասարակա-



կան պահանջի նվազումը պայմանավորված է հասարակական ընդհանուր կառույցի թուլությամբ և քաղաքացիական իդեալների բացակայությամբ: «Անցման շրջան» ասվածը դեռ բացատրված չէ որպես բնականոն ընթացք, իսկ ճգնաժամն ընդհանուր է աշխարհիս բոլոր թատրոններում, միայն դրսևորման ձևերն ու մակարդակներն են տարբեր: Գերասանական կերպարի աղքատացումը դրսևորումն է հասարակական անհատի արժեզրկման: Սուբյեկտը դառնում է մասն ամբողջության, որով և նվազում է անհատական զգացմունքի դերը բեմում: Սա նշանակում է, որ թատրոնի խնդիրը մարդու խնդիր է. մարդը հոգևոր էակ է լինելու, թե՞ մտածող մեքենայի մաս: Համընդհանուր հաղորդակցումը մեքենայական է, և մթնոլորտը ենթարկված մեքենայական համակարգման: Իսկ թատրոնն ամենամարդկային արվեստն է: Որտե՞ղ է լինելու նրա տեղն աշխարհում և մեզանում:

Գալուստ ՀՈՎՍԵԹՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

## ԲՆԱԳՐԻ ԵՎ ՊԱՏԿԵՐԻ ՓՈՒՍՈՆՉՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՅՆ ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

1. Միջնադարյան ձեռագիր կամ վիմագիր բնագրերին կից ներկայացվող մանրանկարի, որմնանկարի կամ քանդակի տեքստային առնչակցությունը հաճախ պայմանական է, թելադրված հարմարության փաստով: Մակայն հայտնի են բազմաթիվ համադրություններ, ուր տեքստն ու պատկերը կատարելապես նույնական են ըստ բովանդակության: Այս պարագայում առաջնայինը և նախնականը բնագրային շարադրանքն է, և պատկերում եղած առանձնահատկությունների բացատրությունը պիտի փնտրել ազգային տեքստի ինքնագիտության կամ մեկնողական ընկալման ոլորտում:

2. Հայոց միջնադարյան արվեստի պատմության էջերից կարելի է վկայակոչել մի քանի դեպք, երբ բնագիրն ու նրան ուղեկցող պատկերը (քանդակը) ընկալվում են իբրև մեկ ամբողջություն, ուստի փորագրողն այլև ավելորդ է համարում խոսքային կրկնության ենթարկել այն, ինչ ընթերցողը տեսնում է իբրև հիմնական պատկեր, այսինքն՝ դիտումն ու ընթերցումն ընկալվում են որպես միասնական գործողություն, մեկ նախադասության բովանդակային մասեր:

3. Պատկերի և բնագրային տարբերակի փոխկապակցության դրսևորումն առավել ընդգծված է հանդես գալիս պարականոն աղբյուրների հիման վրա կատարված պատկերային արտացոլման մոտիվներում: Այս պարագայում պատկերի հեղինակը հարկադրված է նույնիսկ հակա-

ռակ ընդունված կանոնական բացատրության դուրս չգալ բնագրի թելադրանքից, իսկ երբեմն նաև իբրև կատարածի արդարացում վերարտադրել բնագրական այն տարբերակը, որ իր ձեռքի տակ է եղել:

Պարականոն բնագրերի ուսումնասիրությունը կարող է բանալի ծառայել միջնադարյան արվեստի առանձին ինքնատիպությունների ճանաչման և մեկնաբանության համար:

Վիզեն ՂԱԶԱՐՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿԻ  
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՖԱՆՏԱԶԻԱՆ ԵՎ  
ԿԱՏԱՐԵԼՈՒԹՅԱՆ ՉԳՏՈՒՄԸ

1. Արևելք-Արևմուտք անտիմոմիայի վերառումը: «Կենտրոնի» արվեստի մյուսոսը: Կենտրոնն իբրև գեղարվեստական միջուկի արտահայտություն, ի տարբերություն հյուսիսի: Կենտրոնի զավակը՝ հունական և միջերկրածովյան արվեստը:
2. Հայ ժողովրդի գյուտերն իբրև «առասպելակերտման» ակունք: Բնությունը և մարդը: Պողաբերության խոյանքը, արև և ապառաժներ:
3. Մանկության հեքիաթային բույրերը և գույներն արվեստի միջոցով հաղորդելու ձգտումը:
4. Արվեստի «սպոնտան» բնույթը և գեղարվեստական «անարխիալի» սանձումը՝ «դասական» կատարելության միջոցով:
5. «Դասականության» ճանապարհը և «անվերջությունների» ու «հեռանկարների» բացահայտումը:
6. Վերարտադրությունը և վերացականությունն ըստ Գորկու:
7. Գորկու նամակների վավերականության հարցը:
8. Բրետոնը և Գորկին: Գորկին և բանաստեղծական սյուրռեալիզմը:
9. Գորկու նկարներում պատկերագրության հարցը:
10. Մերը և զոհաբերությունը:
11. «Առասպելաստեղծումը» Հայաստանի նկարիչների արվեստում և Գորկին: Հայաստանի վարպետների «օրիենտալիզմը» և Գորկու «ուրբյեկտիվիզմը»: «Էպիկական» և «քնարական» առասպելաստեղծում:
12. Հայաստանի նկարիչների (Մարյան, Կոջոյան) և Գորկու սխրանքը: Այդ սխրանքի կարևորությունն այսօր:

**ՀԱՅ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՆԵՐԿԱՅԱՅՈՒՄՆԵՐԻ ԳՈՒՆԱՅԻՆ  
ԼՈՒՑՈՒՄՆԵՐԻ ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ 1950–1970-ԱԿԱՆ  
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ**

Գունային լուծումն առաջնային դեր է խաղում հանդիսատեսի կողմից ներկայացման հուզական ընկալման գործում՝ արտահայտելով դրամատիկական գործողության հուզական հագեցածությունը:

1950–1970-ական թթ. հայկական բեմանկարչությունը դիտարկելիս կարելի է եզրակացնել, որ այդ տարիների դեկորներին բնորոշ է հակումը քանձր, լոկալ գույների նկատմամբ, հաճախակի դեպքերում՝ կիսատոների և միջանկյալ գույների բացակայությունը, լրացուցիչ գույների առատությանը: Գույնը չի կորցնում իր ինտենսիվությունը մույնիսկ ստվերներում, գունային համադրությունները լի են ներքին լարվածությամբ և էներգիայով:

1. 1950-ական թթ. հայ թատրոնում դեկորի գունային լուծման նպատակն էր համապատասխան մթնոլորտ հաղորդել ներկայացմանը, ինչը մեկնաբանվում էր, որպես բանաստեղծական վերամբարձ տրամադրության ստեղծում: Այդ տարիների դեկորներին հատուկ են ռոմանտիկական աշխարհընկալումը, գործողության վայրի և ժամանակի որոշակի իդեալականացումը: Այդ նպատակին հասնում էին երանգների մոտեցմամբ և գունային ընդհանուր կարգի որոնմամբ:

Ներկայացման պայծառ ու անդորր տրամադրությունը հաղորդվում էր սպեկտրային առումով մոտեցված՝ երկնագույն, մանուշակագույն, վարդագույն գույներով: Հակառակ դրան՝ գործողության դրամատիզմն ստեղծվում էր տաք և առող գույների հակադրությամբ:

2. 1960-ական թթ., բեմանկարչական բնույթի փոփոխման հետ մեկտեղ, գունային համադրություններն սկսում են առաջնային դեր խաղալ գուգորդային միջոցներով տվյալ տեղանքի կամ ժամանակահատվածի ստեղծման գործում: Առարկայի գունավորվածությունը հաճախ պայմանական բնույթ է ձեռք բերում: Գույնի ընտրությունը որոշվում է ոչ այնքան առարկայի իրական գունավորվածությամբ, որքան տվյալ տեսարանի հուզական հագեցվածությամբ:

3. 1970-ական թթ. ներկայացումների գունային լուծումներն առավել հաճախ են սկսում նպաստել գործողության իմաստային բովանդակության բացահայտմանը: Գունային համադրությունները գործածվում են որպես խորհրդանշանային իմաստի արտահայտման միջոց:

Սկսում են գերիշխել մտաբեկված գունային համադրությունները և խամրած տոները, որոնք կրկնում են այդ ժամանակահատվածում տարածում գտած բնական ֆակտուրաների գունավորումը:

Գույնի գործառույթը ընդլայնվում է: Լույսի հետ մեկտեղ այն ուրվագծում է ներկայացման տարածության սահմանները՝ մեկնաբանվելով որպես գունալուսային մթնոլորտ և որպես «միասնական գունապլաստիկ միջավայր» հասկացության բաղադրիչ տարր:

Չառա ՄՈԿԱՅՅԱՆ

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան

## ՍԱՐԿՈՍ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ ՀՈՂԱՐՎԵՍԸ

Տարբեր երկրներում տարբեր քաղաքակրթություններ և տարբեր սերունդներ ներկայացնող բազմաթիվ արվեստագետներ (Նամի, Քալանթարի, Իրան. Անսելմո Քիֆր, Գերմանիա և այլք) իրենց համարում են աշակերտներն ու հետևորդները հայազգի նկարիչ Մարկոս Գրիգորյանի, որի արվեստն արդեն կես դար համաշխարհային արվեստի իրողություն է: Այն ներկայացված է Նյու-Յորքի Ժամանակակից Արվեստի թանգարանի, Ռոքֆելլեր Կենտրոնի հավաքածուների կազմում, Հռոմի, Թեիրանի պատկերասրահներում և այլուր և համարյա անհայտ է հայ արվեստաբանությանը:

Ծագումով Կարսից, ծնված Ռուսաստանում, հասակ առած Իրանում՝ Մարկոս Գրիգորյանը մասնագիտական կրթությունն ստացել է Հռոմի Գեղեցիկ Արվեստների ակադեմիայում, որն ավարտել է 1954 թ.:

Բարձր Հայքի գեոնապարատն արյան մեջ, արիական Արևելքի իմաստությունն ու գեղեցկությունը ներկալած, Իտալիայում արևմտյան մշակույթի իմաստասիրությունն ու գեղագիտությունը յուրացրած և գուցե ի հետևանք այդ յուրացման և արժեքավորման՝ ստեղծագործել է Իրանում և ԱՄՆ-ում:

Մեթոդաբանական, հայեցակարգային առընչություններ ունենալով «ABC»-art-ի, «Նոր ալիքի» ավանգարդի, «անհնարին արվեստ»-ի հետ՝ Մ. Գրիգորյանի արվեստը ոչ արևմտյան, ոչ արևելյան և ոչ էպիֆենոմեն է: 1963 թ. Միննեապոլիսում հայ արվեստագետն անհատական ցուցահանդեսում ներկայացրեց տարիներ առաջ Իրանում ստեղծած հողի պատկերներ, թեև 1968 թ. Նյու-Յորքի ցուցահանդեսն է նշվում արևմտյան արվեստաբանության մեջ հողանկարչության մեկնակետ:

Հայրենյաց հողի՝ օտարի ոտքերի տակ գտնվելը, օտար հողի վրա քայլելու ճակատագիրը, արևմտյան ուրբանիստական արվեստի ապամարդկայնացումը՝ զուտ իմաստով, հանգիստ թողնելով Օրտեգա-ի-



Գասետին, և շրջանը փակվում է:

Գեմահիշողությունը Մ. Գրիգորյանին բերում է Եվրոպա՝ Օսլենցի-մի դարպասների դիմաց. նա ստեղծում է Ողջակիզման արտեֆակտը՝ 13 կտավներից բաղկացած 120 ոտնաչափ երկարությամբ «Մարսափի ճիչը»: Վերջին՝ 13-րդ եզրափակող կտավի վրա արվեստագետը հայտարարում է իր գոյաբանական պերտուրբացիան. մոխիրը, ի հետևանք անդրպայթյունի, դառնում է հող:

«Նոր ալիքի» ավանգարդը՝ հասուն մոդեռնիզմի ուշ ուղղություններից մեկը, արտաբեց նյութը գեղարվեստական ստեղծագործության մարմնավորումից: Աննյութական արվեստը հիմնավորվում էր «պնևմատիզմի» հայեցակարգով: Ստեղծագործումը մեկնվում էր որպես արարում ոչնչից, արվեստագետը մեկնվում էր որպես արարման նյութի անհրաժեշտություն չունեցող արարիչ: Ուստի, համաձայն անտեցեղենոս և կոնսեկվենոս տրամաբանության, համընդհանուր ոչինչը հողն է:

Մ. Գրիգորյանն ստեղծում է հավասարաձևունակ գոյության հարացույցը՝ հողի՝ որպես Անբաժանելի Անըմբռնելի Բանականության, անկանխատեսելի և բացարձակ օրինաչափ այլաձևության պատկերաշարերով:

Մեր ոտքի տակից մեր տեսողությունից մարդաբանական առաջընթացի հետևանքով հետզհետե հեռացող հողն իր հորիզոնական գոյավիճակից բարձրացնում և դնում է մեր դիմաց զուգադիր և ուղղահայաց: Մա Գրիգորյանի հողի հայեցակարգն է՝ բառի արմատական իմաստով: Արբե-նյութը դառնում է դիտանյութ:

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

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

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

Հողն իմաստաբանական տարամիտ միջավայր է՝ բաց անփվ մեկնությունների համար: Նկարիչն սքողում է իր անձնական իմաստավորումը՝ հողին թողնելով իր՝ որպես Causa suix, իմաստաբարձման ներունակությունը՝ իր հիլոգոիզմը:

Ժամանակակից արվեստին, մասնավորապես պոստմոդեռնիզմի՝ կեցության իմաստաբանական գեշտալտ կազմակերպությունից հրաժարումին, արվեստագետն առաջադրում է հողի կազմակերպման արտակա-



ռուցվածքային, ոչ գծային գեշտալտը: Աշխարհատեսության քոչվորաբանական կողմնորոշումներին (թեկուզև կողմնորոշման, միտման գաղափարն իսկ անհարիր է քոչվորաբանության տրամաբանությանը) հակադրում է իր աշխարհ-հայեցողության, -ճանաչողության, -ըմբռնման և -կառույցի հողի ուղղափառությունը: Հողի էմերջենտ էվոլյուցիան դառնում է Գ-ուսթյուն, Գ-ուսթյուն մաս Հողի մասին, այն պատարկայանում է, սակայն չի կորցնում իր ինքնությունը: Հեղինակի միաբը, ձեռքը չի ճնշում նյութը, նկարիչը չի վիրահատում հողը, նա սաղրում է հողը խոսելու: Կտավին հողի գիտակցության հոսքն է:

Գ-րիզորյանը կառուցում է տրանսցենդենտալ երկրի ճարտարակերտությունը և հողի ներկառուցվածքն անբաժանելի ու չսահմանափակված տարածության վրա: Մակերևութապատկերն առաջարկում է երկու տեսունակություն. երկիրը՝ բարձրից և հողը՝ մերձիմոտ՝ անվերջ մեծում և անվերջ փոքրում հակադրությունների համընկնելիությամբ: Երկրաչափական ձևերը և գծերն ստեղծում են երկրի արխիտեկտոնիկան, ճաքերը՝ հողի կառուցվածքը:

Եթե նեոպլաստիցիզմի ներկայացուցիչները՝ Մոնդրիանը և վան Գուսբուրգը հակադրում էին զուտ երկրաչափական ձևերի կանոնիկությունը, հստակությունը, կառուցվածքայնությունը բնության կամայականությանը, անորոշությանը և պատահականությանը, ապա Գ-րիզորյանը ներդաշնակում է հեղինակային երկրաչափական կոնստրուկցիան և հողի ինքնական գիծը՝ պահպանելով կոմպոզիցիոն-ճարտարապետական կշռույթը:

Գ-ծի հեղինակային սահմաններում նկարիչն առաջարկում է հողի ճաքը՝ որպես երկրի շնչառություն՝ ի ցույց հանելով վերջինիս հոծությունը, կլանողությունը և անդրանցույթը: Եվ լուսաստվերի բոլոր երանգները՝ պահպանելով ստեղծագործությունների գունային արտահայտչականության խստաբարոյությունը:

Հողի հոգևոր իսկականությունն իրականանում է հողածին և հողամերձ առարկաների ներկայությամբ՝ մորֆոլոգիական տարրեր, բիոցենոզներ, ցորենի մաղը, հողկիրը, ոսկե հարդը և հացը:

Նյութի գիտակցված նոն-դեֆորմացիայի նպատակն ընկալողի գիտակցության վրա նոն-դեֆորմացիոն ազդեցությունն է:

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

Արևմտյան հողարվեստը հանգեց ինքնաբայրալից ստեղծագործության: Քոչվորաբանության գիտակցությամբ ինքնախտահարված Արևմուտքում կորսվեց հողն զգալու ընդունակությունը, փոխարենը ձեռք

բերվեց այդ կորստի գիտակցությունը և սուգը:

Մ. Գրիգորյանն իրեն չի վերապահում վերարարչի առաքելությունը, սակայն ստեղծելով իր հողի պատկերները՝ նա չի առարկում, եթե մենք մտահանգենք, որ հողից բացի մնացյալ աշխարհն արարիչը փոքր ինչ գերարարել է:

Սառա ՆԱԼԲԱՆԳՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

**ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ և ՏԱՐԱԾԱԿԱՆ ՎՃԻՌՆԵՐԸ ԱՐՇԱԿ  
ԲՈՒՐՋԱԼՅԱՆԻ ԲԵՍԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**  
(«Երեքը վեցից», «Պարտիզայանի շունը», «Մորգանի խնամին»,  
«Երևակայական հիվանդը», «Այնաստ» և «Քաջ Նազար»  
ներկայացումների հիման վրա)

1. *Արշակ Բուրջայանի Թբիլիսիում կազմակերպած «Դիմակներ» միջնատյուրային թատրոնի ներկայացումների կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները:* «Դիմակներ» թատրոնը չուներ մշտական ռեպերտուար: Թատերաշրջանն այստեղ բաժանված էր ցիկլերի, յուրաքանչյուր ցիկլում՝ չկրկնվող էստրադային ծրագիր: Ցիկլերի ներսում դիվերտիսմենտների դասաւոլությունը ենթարկված էր որոշակի մտահղացման, այսինքն գոյություն ուներ կոմպոզիցիոն առանցք, որը համախմբում էր միմյանցից թեմատիկայով տարբերվող դիվերտիսմենտները:

2. *«Երեքը վեցից» էստրադային ներկայացման խաղային-տարածական վճիռները:* Մանրապատման գլխավոր թեմադրական սկզբունքը հանդիսատեսի հետ երկխոսության իմիտացիայի ստեղծումն էր: Նման սկզբունքի կիրառումը ռեժիսորից պահանջում էր ոչ միայն թեմական տարածության վերանայում, այլ նաև բեմի և հանդիսատեսի միջև ընկած ռեալ և մետաֆիզիկական տարածության վերաիմաստավորում:

3. *«Երևակայական հիվանդը» Թիֆլիսի հայկական թատրոնում:* 1922 թ. Բուրջայանը դարձյալ հանդիսատեսին ներկայացման մեջ ներգրավելու փորձ է նախաձեռնում՝ այս անգամ ստեղծելով ոչ խոսքային շփման իրավիճակ:

4. *«Պարտիզայանի շունը» ներկայացման կառուցվածքը:* Բուրջայանի այս թեմադրության կոմպոզիցիոն առանցքը շրջանաձևությունն էր. սկզբնական միզանսցենը կրկնվում էր ֆինալում: Տեսարանների կազմակերպվածքին հարմարեցված էր նաև տարածության պլանավորումը: Բեմի կենտրոնում տեղադրված շրջանաձև կոնստրուկցիան ներկայացման սցենոգրաֆիկ հիմքն էր հանդիսանում թե՛ ինտերյերային, թե՛ էքստերյերային տեսարաններում:

5. Մասսայական տեսարանների կազմակերպումը և տարածության մեջ ժամանակի ներգրավման սկզբունքը Բուրջալյանի բեմադրած «Մորգանի խնամին», «Քաջ Նազար» և մի շարք այլ դրամատիկական ներկայացումներում: Ռեժիսորի գեղարվեստական սկզբունքներից մեկը ենթադրվող տարածությունների պատրանքի ստեղծումն էր, ինչի շնորհիվ նա ընդլայնում էր պլանշետի հնարավորությունները, ինչպես նաև բազմամարդ տեսարաններ էր բեմադրում, փոքր քանակությամբ ստատիստներ ներգրավելով:

6. Տարածական վճիռները Բուրջալյանի օպերային բեմադրություններում: Բեմադրական մի շարք սկզբունքներ ռեժիսորը դրամայից օպերա է տեղափոխում, բնականաբար՝ նկատի առնելով նաև ժանրի սպեցիֆիկումը: Այս առումով առանձնանում է «Ալմաստի» և «Քաջ Նազարի» միզանոսցենների և մասսայական տեսարանների կազմակերպվածքը:

Միեր ՆԱՎՈՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

## ԺԱՆՐԵՐԻ ՏԱՐԲԵՐԱԶԱՏՄԱՆ ԽՆԴԻՐԸ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱՅՎԱԾ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

1. Հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստի ժանրերի տարբերազատման խնդիրը համարվում է ցայսօր մեզանում գիտական լուծում չստացած հանգույց:

Խնդիրը բարդ է նրանով, որ միջնադարից ավանդվել են բազմաթիվ ստեղծագործություններ՝ տարբեր անվանումներով: Գրան առընթեր, հին և միջնադարյան արվեստի իրողությունները թելադրում են ժանրերի տարբերակման բոլորովին այլ սկզբունքներ, քան արվեստի զարգացման արդի փուլում:

2. Ակնհայտ է, որ խնդիրն առնչվում է միջնադարյան արվեստի ժանրերի ձևակերպման սկզբունքների հստակեցմանը, ինչն, իր հերթին, ժամանակի մշակութային իրողության որոշ տիպական հատկանիշների արտացոլանքը կարող է համարվել:

3. Այսպիսով, խնդրի լուծումը, մի կողմից որոշարկում է հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստի ժանրակերտիչ հատկանիշները, մյուս կողմից՝ հիմք է ստեղծում բոլորովին նոր, միջնադարի իրողություններին առավել համապատասխան, տեսանկյունից քննել հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ժանրային հարստությունը:

Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական  
համալսարան

**ՀԱՄԱՉԱՓՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՆՀԱՄԱՉԱՓՈՒԹՅԱՆ ԳԵՐԸ  
ԳԵՂԵՑԻԿԻ ԷՈՒԹՅԱՆ ԸՄԲՈՆՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ**

Համադրական (սինթետիկ) միասնության մեջ գեղեցիկի գաղափարը ներառում է մարդու պատկերացումները գեղեցկության, բարության, նպատակասլացության մասին: Տվյալ հոդվածում փորձ է արված այդ հասկացության օբյեկտիվ հիմքերը բննարկել բնության այն յուրահատկությունների կապակցությամբ, ինչպիսիք են համաչափությունը և անհամաչափությունը: Գեղագիտական օբյեկտներն ունեն այն առանձնահատկությունը, որ դրանց իմաստը դրսևորվում է միայն հասարակական-ընկերային մարդու համար: Աշխարհի նկատմամբ մարդու գեղագիտական վերաբերմունքն անհնարին է բացատրել առանց սուբյեկտի պատմականորեն զարգացող հոգևոր ընդունակությունները հաշվի առնելու:

Մարդու փորձով հաստատված օբյեկտ էին համարվում մեծ աշխարհի այն երևույթները, որոնք տեղի էին ունենում ժամանակի և տարածության մասշտաբներով՝ մարդկային գործողությանը համաչափորեն: Համաչափության պատկերացումներն առօրյա գիտակցության մեջ առաջանում են նրա պարզագույն տեսակների հիման վրա: Ամմիջական դիտման մակարդակում, որտեղ փաստորեն գտնվում էր գիտությունը մինչև նոր ժամանակները, ամբողջ աշխարհը ներկայանում էր որպես որոշակի ռիթմիկ ամբողջություն, որտեղ կարելի էր առանձնացնել ինչպես կանոնավորված, այնպես էլ կանոնները խախտող գործընթացները: Անտիկ փիլիսոփայությունն այդ բազմազան երևույթները սահմանել է որպես «համաչափության» և «անհամաչափության» կատեգորիաներ:

Արվեստում, հիբրավի, մեծ է համաչափության դերը: Որպես գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքի օրինաչափություն այն ապահովում է գեղարվեստական պատկերի կայունությունը, ամբողջականությունը: Մակայն մարդու կյանքի լիակատարությունն արվեստում անհնարին է արտահայտել միայն կարգավորվածության, ներդաշնակության միջոցով: Արվեստի գալթակղիչ-գրավիչ ուժը հենց նրանում է, որ, օգտագործելով բնական բոլոր ձևերի, գույների, հնչյունների զինանոցը, դրանց հիման վրա այն ստեղծում է նոր պայմանական ձևեր՝ նկարչի գիտակցության մեջ բնական նյութի ստեղծագործական վերամշակման արդյունք՝ հաշվի առնելով արարչի սուբյեկտիվ փորձը: Կյանքի շարժընթացն արվեստում կարելի է արտահայտել բազմազան երևույթների,

կարգավորվածության և քառուի միասնության, համաչափության և անհամաչափության ներդաշնակության փոխազդեցության միջոցով միայն:

Անհամաչափության հուզական ներգործության հիմքում դրված է հակադրության հոգեբանաֆիզիոլոգիական ֆենոմենը, որը դրսևորվում է զգայունության փոփոխության մեջ՝ դրան ուղեկցող կամ նախորդող գրգռիչի ներգործության տակ: Գեղարվեստական պատկերում անհամաչափությունը, որպես ձևի կառուցվածքի բաղադրիչ, անհրաժեշտ է օբյեկտի անցողականության բնույթն արտահայտելու համար, որպես ուշադրության կենտրոնացման միջոց:

Այսպես, ուրեմն, համաչափությունը, համամասնությունը, երևույթների կատարյալ կազմակերպումը՝ գեղեցկության այս գոյաբանական հիմունքները, ինչպես և հուզական-դրական արձագանքման հոգեբանական սաբբանական օրինաչափությունները, նյութի տվյալ հատկություններն ընկալելիս, ստեղծում են օբյեկտիվ նախադրյալների, գեղեցիկի մասին պատկերացումների ստեղծման ներուժային հնարավորություն: Վերջինս արդիականացվում է հասարակական-պատմական պրակտիկայի գործընթացում, որի ժամանակ մարդը տիրապետում է օբեկներին, բնության չափանիշին՝ դրանք դարձնելով սեփական գործունեության օբեկներ, կատարելության, իր ստեղծագործության գեղեցկության չափորոշիչ:

Գ. առնիկ ՇԱԽԿՅԱՆ

Երևանի ճարտարապետության և շինարարության պետական  
համալսարան

### ՀԱՅ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՌԻՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԳԻՐԸ

Բոլոր ժամանակներում էլ մարդկային կենսագործունեության ոլորտների զարգացումը պայմանավորված է եղել խթանիչ գործոններով, զարգացման նախադրյալներով, ավանդույթներով: Դրանցում որոշիչ դեր են կատարել հզոր անհատները, առաջամարտիկները, որոնք իրենց խորիմացությամբ, օժտվածությամբ, կազմակերպական ունակություններով, նվիրատվությամբ և հայրենասիրությամբ հուժկու ազդակ են հանդիսացել գիտության, մշակույթի, արվեստի և մյուս բնագավառների զարգացման համար: Այդպես է եղել և՛ միջնադարում, և՛ նոր ժամանակներում:

Բարդ իրադրության և դժվարին կացության առաջ էին կանգնած Հայաստան երկիրն ու հայ ճարտարապետությունը XIX դ. վերջին և XX դ. սկզբերին, երբ մոլեզվում էին արյունալի նախճիրը՝ իր դժոխային հետևանքներով, երբ արհամարհվում էր հայ ժողովրդի ազգային նկարագիրը, անտեսվում նրա անցած քաղաքակրթական և մշակութային արգա-



սաբեր ճանապարհը, երբ ժխտվում էր հայ ժողովրդի ծաղկուն ու կենսահաստատ ճարտարապետության գոյությունն ու ինքնությունը՝ համարելով այն հարևան և մերձավոր քաղաքակրթությունների մի ճյուղը, առաջ եկած բացառապես արտաքին՝ բյուզանդական, իրանական, մահմեդական և այլ ազդեցություններով:

Թորոս Թորամանյանի նման հզոր անհատի երևան գալը, իրոք, պատմական անհրաժեշտություն էր: Նա իր պրակտիկ գործունեությամբ և պատմատեսական աշխատություններով մշակեց ճարտարապետական գիտության զարգացման մեթոդաբանական հիմքը, որի ղեկավար մոտեցումները եղան փաստական նյութի վրա հիմնվելը, տվյալների համակողմանիությունը, հարակից բնագավառների ընձեռումների ներառումը: Նա հիմնավորապես մշակեց հայ ճարտարապետության ծագման, զարգացման, փոխազդեցության խնդիրները, զարգացման շրջանները, դարաշրջանային հատկանիշները, կառույցների տիպաբանությունը, հորինվածքային ձևերի և հնարքների ծագումնաբանությունը, կապը ժողովրդական ակունքների հետ:

Ինչպես Հովհ. Թումանյանն է շեշտում, «Թորամանյանի ջանքերով աշխարհը տեղեկացավ, որ գոյություն է ունեցել Հայկական ինքնուրույն ճարտարապետություն... Թորամանյանն ստիպում է ազգերի սովերենների պատմության մեջ նոր գլուխ բաց անել «Հայ ճարտարապետությունը» վերնագրով»:

Չվարթնոցի եկեղեցու ուսումնասիրությունը և հայ ճարտարապետության մեջ անմահապեպ, ներդաշնակ ամբողջություն կազմող եռաստիճան, կառուցիկ հորինվածքով հոյակապ վերակազմությունը Թորամանյանի ամենամեծ սխրանքն է, որը լինելով հայ ժողովրդի ստեղծագործ քանքարի արգասիք, իր փառահեղ ձեռքով աշխարհին է ներկայացնում արարիչ արվեստագետի խորաթափանց մտքի ու վառ անհատականության կնիքը: Թորամանյանն ուսանելի և դասական օրինակ տվեց ճարտարապետական հուշարձանի բացահայտման, ուսումնասիրության, գրաֆիկական և տեքստային ամրագրման, նորաստեղծ կերտվածքի վերակազմության, գիտապրակտիկ և տեսական եզրահանգույցների գծով, ինչը եղավ ուղեցույց նյութական մշակույթի հետազոտությանը լծված սերունդների համար:

Թորամանյանն ընդգրկեց ճարտարապետական գիտության բոլոր կարևորագույն խնդիրները՝ խորությամբ և տարածքով՝ հիմնվելով ոչ միայն կենտրոնական, այլև ողջ համահայկական ճարտարապետության տվյալների և ընձեռումների վրա: Ընտրեց ամենաբազմապիսի և ամենաբազմաբնույթ կառույցները՝ պաշտամունքային, աշխարհիկ, հուշային, ամրաշինական և այլն՝ անդրադառնալով դրանց բազմակողմ՝ ճարտարապետական-քաղաքաշինական, գեղարվեստական, կառուցվածքային, դիմացկունության և այլ խնդիրներին:

Գիտնականի արտահայտած կարծիքներն ու եզրահանգումները հիմնված են առավելապես փաստական նյութի, վավերական աղբյուրների վրա: Գրանով է բացատրվում, որ նա իր հետազոտման գործունեության առաջին տասնամյակները նվիրել է բացառապես պեղումներին, փաստավավերական նյութի կայացմանը:

Թորամանյանը քաջատեղյակ էր և լիովին հաշվի էր առնում իրենից առաջ այլ հետազոտողների և տեղեկագիրների գործունեությունը, նրանց կարծիքներն ու տեղեկությունները: Նրա սևեռումը ոչ թե հներից տալիքերվելն էր, նորություն գտնելը, այլև հուշարձանների առանձնահատկությունների բացահայտումը, նրանց ճանաչումն ու արժեկոթումը:

Թորամանյանը բարձր էր գնահատում Ն. Մառի այն հատկանիշը, որ նա նոր փաստական նյութի տվյալների հիման վրա հաճախ վերանայում էր նախկինում իր արտահայտած կարծիքները, ինչը հատուկ էր հենց իրեն՝ Թորամանյանին: Ճարտարապետը կարևորում էր հարևան և այլ ժողովուրդների մշակույթի իմացությունը, կապի և առնչակցության բացահայտումը: Բարձր գնահատելով հայ շինարարի հանճարը՝ նա երբեք չէր նսեմացնում մյուս ժողովուրդների ներդրումը համաշխարհային ճարտարապետության գանձարանում:

Թորամանյանի մշակած գիտամեթոդական սկզբունքները, չնայած իրենց մոտ 100-ամյա վաղեմությանը, բռնել են ժամանակի բնությունը, այսօր էլ հուսալի ուղեցույց են գիտական հետազոտությունների և մշակումների համար, ինչին մեծ չափով պարտական ենք ճարտարապետության գիտության զարգացման մակարդակի համար:

Թորամանյանի նման անհատը, բնականաբար, պետք է ստեղծեր, այսօրվա տերմինով ասած, իր դպրոցը, ունենար իր նվիրյալ հետևորդներն ու աշակերտները: Եվ ստեղծեց, ունեցավ թորամանյանական սկզբունքներին հավատարիմ հետևորդների մի պլեադա, որը շարունակեց, զարգացրեց գիտնականի ավանդն ու մտահղացումները:

Թորամանյանի ժառանգության խորամխտ ուսումնասիրությունը և սերունդների ներդրումը ճարտարապետական գիտության և ճարտարապետական կադրերի պատրաստման ոլորտում ազգային կարևորագույն խնդիր է, որ պայմանավորում է համակողմանի և անաչառ մոտեցում, խորագին բնության բոլոր տեսակցումներով՝ անցած տասնամյակների ձեռքբերումների և ընձեռումների հիման վրա՝ կարևորելով ստեղծագործական նորարարական կողմը, բնական-վերածական ոգին, փաստական-տեսական հիմնավորվածությունը, հատկանիշներ, որոնցով բնութագրվում է Թորամանյանի վիթխարի ժառանգությունը:

**ԻՐԱՆԱՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ  
ԹՎԱՐԻՉ**

XIX դ. վերջին քառորդին իրանահայ գաղութում կատարվեցին նկատելի տեղաշարժեր հասարակական կյանքի բոլոր ոլորտներում. ասպարեզ իջան քաղաքական կուսակցություններ՝ հիմք դնելով պարբերական մամուլին, ամրապնդվեց կրթական համակարգը, գաղութահայ կյանքն աշխուժացավ ականավոր դեմքերի գործունեությամբ:

Հոգևոր ոլորտում նույնպես ակնհայտ էին առաջխաղացումներ, որոնք բացահայտորեն ուսսահայ կենտրոններից տարածվող «գաղափարական հոսքի» կնիքն ունեին: Կատարվեցին զգալի վերափոխումներ դպրոցում, որոնց ակունքում կանգնած անվանի մտավորական և հասարակական գործիչ Հովհաննես Խան-Մասեխյանն իրականացրեց իր իսկ խմբագրած իրանահայ առաջին՝ «Շավիղ» շաբաթաթերթի որդեգրած ուղղությունը: Գործածության մեջ դրվեցին կովկասահայ դպրոցի ծրագիրն ու դասագրքերը, Կոստանդնուպոլսում գրաբար – արևմտահայերեն հրատարակված դասագրքերի փոխարեն<sup>1</sup>:

Հասարակական բարեփոխումների համատեքստում կարևոր երևույթ էր իրանահայ թատրոնի հիմնադրումը, իբրև դպրոցը սատարելու, ուրեմն նաև՝ ազգը պահպանելու հիմնական գրավականներից մեկը: Ծագելով երեք խոշոր քաղաքներում՝ Թեհրանում (1878), Թավրիզում (1879) և Նոր Ջուղայում (1886)՝ Իրանի հայ թատրոնը ևս ունեցավ ընդգծված կովկասահայ կողմնորոշում՝ դառնալով Թիֆլիսում հենց այդ տարիներին ծավալվող թատերական շարժման յուրօրինակ արտացոլումն Իրանում: Պատահական չէ, որ Թավրիզի առաջին աչքի ընկնող բեմադրություններից մեկը Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոն» էր (1888):

Նշենք, որ մի գաղութում, որտեղ հասարակական շահերի հանգուցալուծման կենտրոնը թեմական առաջնորդարանն էր, թատրոնը, ինչպես և դպրոցը, դարձավ առաջնորդարանի՝ երկրում հայ գաղութի գլխավոր ներկայացուցչի հոգածության առարկան: Թավրիզում նույնպես հայ թատրոնն ամրապնդվեց առաջնորդարանի ջանքերով:

Առաջին ներկայացումներին գրեթե զուգընթաց, Թավրիզ հյուրախաղերով եկան ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ բեմերի մի շարք աչքի ընկնող գործիչներ. կարևոր մախապայման՝ արտաշխարհի հետ կապերը սերտացնելու, ծավալվող թատերական շարժումն ամրապնդելու համար: Դրան մեծապես նպաստեց նաև 1915 թ. Թավրիզի

<sup>1</sup> Տե՛ս «Ալիք», Թեհրան, 1994, 5 և 7 մարտի:

«Արամյան» դպրոցին կից հոյակերտ մի թատերասրահի բացումը: Տեղի թատերական ուժերից բացի, հյուրախաղերով «Արամյան» թատրոնում ելույթ ունեցան հայ բեմի գրեթե բոլոր նշանավոր գործիչները: Արմեն Արմենյանի խմբից էր Սկրտիչ Թաշճյանը: Թիֆլիսի և Բաքվի բեմերում ինքնատիպ արվեստագետի համարում ունեցող մի դերասան, որն այդ տարիներին արդեն արժանացավ Սիրանուշյի և Վահրամ Փափազյանի նման մեծուքյունների բարձր գնահատականին: Հյուրախաղերից հետո նա մնաց Թավրիզում՝ նոր լիցք հաղորդելով տեղի թատերական շարժմանը: Արտիստական այդ վառ անհատականությանը միացավ պրոֆեսիոնալ կրթություն ստացած, իր առաջին իսկ՝ Ալ. Շիրվանզադեի «Նամուսում» Մեյրանի դերով ճանաչման արժանացած Եփրեմ Բարոյանը: 1920-ական թթ. Մ. Թաշճյանի և Ե. Բարոյանի կողքին աճեցին բեմական նոր ուժեր՝ Մանվել Մարությանը, Արմենակ Ահարոնյանը, Մերժ Թովմասյանը, Գուրգեն Սարգսյանը, Արշալույս Մելիք-Բաղդասարյանը, Նվարդ Հարությունյանը՝ կազմելով իրենց՝ «Պարսկահայ սիրողների ընկերություն» և «Հայ ուսանող դերասանների» խմբերը, «Արամյանից» բացի, Թավրիզն ունեցավ ևս երկու՝ «Թամարյան» դպրոցին և կաթոլիկ եկեղեցուն պատկանող նույնքան բարեկեցիկ թատերասրահ, ձևավորվեց քննադատական միտքը: Թավրիզի աչքի ընկնող մտավորականներից մեկը՝ «Լուսաբեր» ամսագրի խմբագիր Մուշեղ Հովհաննիսյանը, իր լրջմիտ և ուշագրավ հրապարակումներում թատրոնն արդեն դիտում էր ոչ միայն իբրև դպրոցը սատարող միջոց, այլև հասարակական կյանքում իր դերն ունեցող և դրա զարգացման չափանիշը հանդիսացող մշակույթի կարևոր ոլորտներից մեկը:

Այսպիսով, Թավրիզի հայ թատրոնը, Թեհրանի և Նոր Ջուղայի թատրոնների հետ միասին, XIX դարավերջին դարձավ իրանահայ գաղութի հասարակական և մշակութային կյանքի ընդհանուր վերելքի կարևոր արտահայտություններից մեկը: Ունենալով համակողմանի զարգացման միտումներ՝ այն նպաստեց նաև հասարակական գիտակցության, ճաշակի և նախասիրությունների ձևավորմանը:

Հանլետ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

**ԽԱՉԶԱՐԱՅԻՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔՈՒՄ ՀԱՐՈՒԹՅԱՆ  
ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՆԵՐԿԱՅԱՑՆՈՂ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ՄԻ  
ԹԵՄԱՅԻ ՄԱՍԻՆ**

Խաչքարային մի շարք հորինվածքներում խաչի հիմքից ծագող ուղղաձիգ արմավազարդի ելուստները վեր են ամփում քների կամ թռչունների:



Երևույթն ավելի լայն տարածում է գտնում XII դ. սկսած, երբ խաչահիմքից ծագելու մասում լայն կիսազլանի կամ հյուսկեն ժապավենի վերածված զույգ արմավազարդերը մեկական հանգույց են տալիս, ապա վերածվում դեպի խաչը հակված զույգ շքեղ «թռչնաթևերի», որոնց ստորին փետուրներն ավելի մմանվում են սողունների, միջնափետուրներն աչքի են ընկնում բուսական կերպավորումով կամ հիշեցնում են թռչնածագեր, իսկ վերնափետուրը վերածվում է կտուցը կուրծքը մխրճող թռչնի առաջնամասի: Այս յուրօրինակ հորինվածքները մեկնաբանելու համար կարելի է առաջ քաշել երկու իրար շատ մման վարկածներ: Մի դեպքում կարելի է ենթադրել, թե դրանք ներկայացնում են հավալուսն թռչունները, որոնք քրիստոնեական խորհրդաբանության մեջ լայն տարածում ստացած կերպարներից էին և ներկայացնում էին Քրիստոսի հարության այլաբանությունը: Ահա թե ինչ է գրում այդ թռչնի մասին դեռևս V դ. հայերեն քարգմանված «Քարոյախոսը»․ «...հաւ է մեծ հաւալաւանն և յոյժ որդեսէր. և յորժամ լինին ծագն, ոչ մեկնին ի նոցանէ ծնողքն. ապա կուտք առնուն ինքն և ծագն և սկսանին մազլաւք ցտել գերեսս ծնալոյին. և նա առ քաղց և առ գութն սպանանէ զծագն. և հեռանան ի միմեանց. և յետ աւուր զա մայրն և առ գութն ցտէ զկողն և հանէ արիւն ի կողիցն իւր. և կաթեցուցանէ ի վերայ ծագուցն. և կենդանան ծագն և թռուցեալ կերակրին»:

Նոյնպէս և Քրիստոս բացեալ զկողն իւր ի վերայ խաչին եհեղ զարին վասն մեր, փոխանակ ապտակ ածելոյ զարիւնն ոչ խնայեաց. կերակրեաց զմեզ ի մարմին իւր և զարին սուրբ...»: Այսպիսով, ինչպէս որ հավալուսն թռչունն է իր կողը պատռում և իր արյունով կենդանացնում ծագերին, այնպէս էլ Քրիստոսը խաչի վրա պատռեց իր կողը և հեղեց արյունն ի փրկություն մեղավոր մարդկության: Կարելի է եզրակացնել, որ մեր հորինվածքներում կտուցը կուրծքը մխրճող կերպարները ներկայացնում են հավալուսն թռչունները, իսկ սողունատիպ կամ թռչնածագի մմանվող կերպարները՝ նրանց ծագերը, այսինքն հորինվածքն ամբողջությամբ ներկայացնում է Հարության այլաբանությունը:

Երկրորդ մտտեցումը կապված է փյունիկ թռչունի համանման այլաբանության հետ: Հայտնի է, որ գրաբարում, հունարենի մմանությամբ, արմավ է կոչվել ինչպէս ծառը (արմավենի), միրգը և տերևը, այնպէս էլ առասպելական փյունիկ թռչունը, որը, համարվում էր, թե ապրում է արմավենու վրա: Այս հանգամանքը և նպաստել է, որ խաչքարային հորինվածքի արմավազարդը պատկերագրորեն համադրի բուսազարդը (ի դեմս արմավենու ճյուղերի և տերևների) ու թռչնազարդը (ի դեմ արմավ թռչնի): Քրիստոնեական մեկնողական տեքստերը լայնորեն խաղարկում են մերձավորարևելյան հայտնի առասպելը, ըստ որի փյունիկ թռչունն ինքնահիկիզվելով վեր էր ածվում մոխրի և ապա վերակենդանանում: Այսպէս, ըստ «Քարոյախոսի», փյունիկն ինքնախոցումամբ հրդեհում է իրեն («ցտէ գլիւր անձն և հուր վառէ յիւր անձնէն»),



վերածվում մի փոքրիկ որդի, որն էլ արագորեն աճելով ձեռք է բերում նախկին թռչնակերպարը: Եվ այս ամենն է՝ «սուրբ և միաձնին արիճակ որդոյն աստուծոյ, զի որպէս ասաց իշխանութիւն ունիմ ղնել զանձն իմ և միւս անգամ առնուլ»: Հայկական մի տոնացույց այսպես է բնութագրում արմավ թռչունը. «Ինքն իսկ յինքենէ ծախեալ և ծնեալ փիւնիկն հաւ, որ է արմաւ» (այսինքն՝ ինքն իրեն մահացող և ծնվող): Իսկ Մխիթար Գոշի առակներից մեկը փյունիկի հարությունը համարում է ոչ միայն Քրիստոսի, այլև մահկանացուների հարության նշանակ, հանգամանք որ շատ ավելի է գրավիչ կարող էր դարձնել նրա պատկերումները խաչքարային հորինվածքում. «Արմաւ նոյն է ի ծախել և ի ծնանիլ»:

Նշանակ է տեսոն, զի նոյն է նախքան զչարչարանս և զկնի չարչարանաց. նմանապէս և յարութեան մեր, զի նովին մարմնով յառնեմք՝ որով և մեռանիմք»: Ըստ Գրիգոր Տաթևացու՝ փյունիկը հուրն արձակում է կրծքից՝ վառում իրեն և բույնը, իսկ երեք օր անց ծնվում և մեծանում է կենդանի որդը: Այս մեջբերումները Հարության այլաբանության հավաստմից գատ, նաև ներկայացնում են փյունիկի վերակենդանացման «տեխնիկական» ընթացքը: Փյունիկ թռչունն իրեն իրկիզելու համար կտուցով պատում է կուրծքը (որի հետևանքով կրծքից հուր է ժայթքում), հրդեհից հետո (կամ հետևանքով) մոխրի մեջ հայտնվում է մի որդ (որից աճում է ապագա թռչունը)՝ հանգամանքներ, որոնք համապատասխանում են մեր հորինվածքի կերպարներին՝ որդանման սողուններին ու կտուցները կուրծքը մխրճող թռչուններին: Այսպիսով, երկու դեպքում էլ թռչնագարդով պսակվող ուղղաձիգ արմավագարդը խաչքարային հորինվածքում ներկայացնում էր Քրիստոսի (և նրա հետևությամբ՝ մահկանացուների) հարության այլաբանությունը՝ դրանով իսկ ցուցելով այն հեռանկարը, որ սպասում էր հավատացյալներին, և առաջին հերթին նրանց, ում նվիրված էր խաչքարը:

Հովիտիսն ՊԻԿԻՉՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

## ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԾԵՍՈՒՄ

Հայոց ավանդական հարսանիքը միմյանց հյուսված առանձին ծիսական արարողությունների շղթա է, որոնցից յուրաքանչյուրն իր նախնական տարբերակով խստագույնս համակարգված ու իմաստավորված գործողություն է՝ ժողովրդի առասպելաբանական մտածողության բյուրեղացված արտահայտությամբ: Բնականաբար, ժամանակի հոլովությամբ խաթարվել է ծիսակարգերի բուն իմաստն ու հերթականությունը, սոռաց-

վել կամ նախասկզբից հեռացել են արարողություններից մի քանիսը՝ միևնույն ճակատագիրն է վիճակվել նաև ծեսի երաժշտական կառույցին:

Սույն աշխատանքի նպատակն է երաժշտությունը դիտարկել իբրև ավանդական հարսանեկան ծեսի օրգանական բաղկացուցիչ: Ի տարբերություն մինչ այժմ հրապարակված ուսումնասիրությունների՝ երաժշտությունը քննության կառուցի ոչ իբրև հարսանեկան ծեսն ուղեկցող հնչյունային ֆոն, այլ մի առանցք, որի վրա կառուցվում է ավանդական հարսանեկան ծեսն իր բոլոր արարողակարգերով: Այլ կերպ ասած՝ եթե հարսանեկան ծեսն ընդունենք որպես տարբեր տեքստերի ամբողջություն (վարքագծային, խոսքային, պլաստիկ, գունային, հավատալիքային, ուտեստի, տարածական և այլն), ապա մեր ուսումնասիրության առարկան կդառնա հարսանեկան ծեսի հնչյունային (զուտ երաժշտական և երաժշտականացված խոսքային) տեքստը: Այս կտրվածքով, հնչյունային տեքստը ներառում է հնչերանգը, հնչյունային դարձվածը, ռիթմը, մեղեդին՝ իրենց երգային, նվագարանային և եղանակավորված խոսքային տարաբնույթ դրսևորումներով:

Յուրաքանչյուր արարողություն իր ուրույն հնչյունային (երաժշտականացված խոսքային) հենքն ունի, որը պայմանավորված է ծիսակարգի տրամաբանությամբ:

Ավանդույթի համաձայն՝ բուն հարսանեկան ծեսը քննության կառուցումն է հաջ քիսելու արարողությունից մինչև առագաստին հաջորդող լուսաբացը:

Հարսանեկան ծեսի համատեքստում երաժշտական նյութի քննությունից կարելի է արտածել հետևյալ առանձնահատկությունները՝

– կան պարտադիր հնչող մեղեդիներ ու երգեր, որոնց կատարման տեղն ու ժամանակը ևս պարտադիր է (հաստատագրված),

– ծիսական արարողակարգում հնչում են միայն կանոնակարգված երաժշտական ժանրերի ստեղծագործությունները, որոնք կադապարված են ժանրաթեմատիկ որոշարկված կառույցներում և հանպատրաստից ստածողության հետ գրեթե առնչություն չունեն,

– հարսանեկան ծիսակարգի վերջին՝ խնջույքի փուլում, արդեն սկսում է մուտք գործել ազատ-հանկարծաբանական ժանրը, որի ծիսական կազմակերպիչը նախկինում ժողովրդական երաժիշտներն ու սազանդարներն էին, իսկ այսօր՝ գերակշռորեն ռաբիսի երաժիշտները,

– խնջույքի ընթացքում, հաստատագրված և հանպատրաստից ստեղծվող երաժշտական ժանրերը ներդաշնակ համակեցությամբ հնչում են ամբողջական կամ մասնակի դրսևորումներով և փոխակերպումներով,

– հնչող երաժշտական ժանրերը ներառում են ժողովրդի երաժշտական մշակույթին բնորոշ գրեթե բոլոր ժանրա-թեմատիկ մակարդակները (ամբողջությամբ կամ խորհրդանշային առումով),

– ծխակարգում ներկա են նվագարանների բոլոր ընտանիքների ներկայացուցիչները (ադմկային, հարկանային, փողային, լարային), որոնց տեսականին ուղիղ համեմատական է տվյալ պատմաազգագրական շերտին բնորոշ երաժշտական մշակույթին,

– առկա են կատարման բոլոր կերպերը (մենակատար, մենակատար-խումբ, փոխեփոխ, խումբ՝ միաձայն, բազմաձայն),

– առանցքային իրողություններում զուգահեռաբար գործում են հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտական կառույցները՝ դիֆերենցված և մեկից մյուսն անցումնային ձևերով,

– երաժշտական աշխարհայացքում տեղ են գտնում քրիստոնեական և ոչ քրիստոնեական շերտերը,

– ծեսի ընթացքում հնչում են մարդու կյանքի առանցքային շրջանները (ծնունդից մինչև մահ) բնութագրող բոլոր երաժշտական մոտիվները՝ օրբորցայինից մինչև ողբ,

– բոլոր սեռահասակային խմբերը «ներկայանում են» իրենց բնորոշ հնչյունային տեսքերով, որ դրսևորվում են եղանակավորված խոսքի, երգի; նվագարանային, պարային, խաղային-թատերական ժանրերում:

Նյութի քննությունը փաստում է, որ հարսանեկան ծեսի հնչյունային տեսքտը մի ինքնաբավ հղացք է, որի մեջ ամփոփվում և ամբողջանում է հայոց ավանդական երաժշտամտածողությունն իր բոլոր առանձնահատկություններով:

Նազենիկ ՍԱՐԳՍՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

## ԱՐՎԵՍԸ ՀՈԳԵԹԵՐԱՊԻԱՅԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ (Մի քանի դիտարկում)

1. Ժամանակակից մշակույթը բնորոշող հիմնական միտումներից է մարդկային գործունեության տարբեր ոլորտների միասնացումը (ինտեգրացիա): Այդպիսի միասնացման արդյունք է նաև արվեստաթերապիան: Մեր օրերում ավանգարդային կամ այլընտրանքային (ալտերնատիվ) մեթոդ համարվելով՝ այն ունի նախակարապետներ: Նախնադարյան մշակույթի համատեքստում այն բնույթ էր կրում ծխակարգային, որի մնացուկները հաջողվեց արձանագրել ազգագրագետներին (մասնավորապես՝ Ժ. Խաչատրյանին, Լ. Աբրահամյանին, Հ. Պիկիչյանին, Հ. Խառատյանին):

2. Արվեստի և բժշկության փոխկապակցության տեսական հիմնավորման առաջին փուլը կապված է Հին Հունաստանի փիլիսոփաների ան-

վան հետ (այութագորցիներ, Պլատոն, Արիստոտել և նրանց հետնորդները), իսկ երկրորդը՝ միջնադարյան այն փիլիսոփաների, որոնք գործել են Մերձավոր և Միջին Արևելքի լայնածավալ տարածաշրջանում:

Ռուժման ընթացքում երաժշտության նշանակությանը մեծ դեր է տվել Մխիթար Հեթանոսը: Ավելի ուշ՝ բժշկության և արվեստի փոխկապակցությունը գիտակցվում է նաև Արևմտյան Եվրոպայում:

XIX դ. կեսերից հետզհետե արվեստի համարյա բոլոր տեսակներն ընդգրկվում են բժշկության, հատկապես հոգեթերապիայի և հոգեկարգավորման բնագավառները: Որպես արդյունք ձևավորված արտթերապիա (արվեստաթերապիա) ուղղությունը դեմ է առնում հոգեբուժության մեջ առաջնային տեղ գրավող դեղաբուժությանը: Վերջինիս հիմնական նպատակն է հիվանդության ախտահիշերի ժամանակավոր բթացումը, ինչն ուղեկցվում է մարդուն ի ծնե հասուկ ներքին դիմադրողական ուժերի կարողությունների նվազեցմամբ:

3. Արվեստի ձևերի և՛ հոգեթերապիայի, և՛ հոգեկարգավորման միջոցների միավորման հետևանքով, մեր դիտումներով, փիլիսոփայության, գեղագիտության, արվեստի սոցիոլոգիայի բնագավառներում արվեստի իմաստավորման, նպատակների և մասնավորապես «ժողովրդական – կատարող – ունկնդրող» հարաբերակցության ձևակերպումների և մեկնաբանությունների վերանայման կամ լրացման անհրաժեշտություն կա:

4. Մեր դիտարկումներն ամբողջապես հիմնվում են Մոսկվայի Դիմակաթերապիայի ինստիտուտում աշխատելիս արձանագրված փաստերի վրա: Ամբողջացնելով պրակտիկ գործունեությունը և դիտարկումները՝ կարելի է հանգել մի շարք եզրակացությունների.

ա. Ակնհայտ է, որ հոգեթերապիայի և հոգեկարգավորման նպատակը հոգեկան հիվանդի կամ «պորբեմներ ունեցող» մարդու ներքին դիմադրողական ուժերի և արտաքին աշխարհի հետ կորցված կապի վերականգնումն է ինքնաճանաչման մեթոդով, իսկ այդ նպատակն իրականացնելուն օգնության են գալիս և ընտրվում են արվեստի համապատասխան տեսակը և ժանրը:

Առաջնային տեղ է տրվում ինքնապատկերին՝ ինքնաբանդակ, ինքնապատկեր-պլաստիկ-պարային էտյուդ, ինքնապատկեր-թատերական էտյուդ, գեղանկարչական ինքնապատկեր դեմքի վրա (հատուկ դիմահարդարման տեսակ՝ բողիարտթերապիա): Հիվանդի կողմից ինքնապատկերի ստեղծման ընթացքում նշանակություն է ստանում հայելին, որը դառնում է արտթերապիայի չափազանց կարևոր «բեմիր» (ակսեսուար):

բ. Մյուս կարևոր ժանրն է դիմանկարը՝ քանդակագործական, պարային-պլաստիկ, թատերական, գեղանկարչական (դիմահարդարումը):

Հիվանդի կամ այցելուի այդպիսի դիմանկարն ստեղծվում է հոգեթերապիայի կամ հոգեկարգավորչի կողմից: Վերջիններս, բնականաբար, պետք է տիրապետեն արվեստի համապատասխան ձևի հմարքներին:



գ. Արտթերապիան (արվեստաթերապիան) երբեք արվեստի որևէ ձևի ուսուցման նպատակ չի հետապնդում: Իսկ տվյալ ձևի հնարքները մատուցվում են այն ճանապարհով, որը, բացի ինքնաճանաչումից, նպաստում է հիվանդի կամ այցելուի տարածքաժամանակային, կոորդինացիոն խախտումների, մկանների ձգվածության, դիմախաղի (միմիկա) և մնջախաղի (պանտոմիմիկա) տղության, ձեռքերի և մատների մանր մոտորիկայի վերականգնմանը:

դ. Ինչպես արդեն նշեցինք, արտթերապիայի բնագավառում խախտվում է հեղինակ-կատարող-հանդիսատես հարաբերակցությունը, քանի որ այս դասական եռյակը հայելու միջնորդությամբ միավորվում է մի մարդու (հիվանդ, այցելու) մեջ: Մա վերաբերվում է այն դեպքերին, երբ որպես թերապևտիկ մեթոդ է ընդունվում ինքնադիմանկարի ժանրը: Ինչ վերաբերում է դիմանկարին, ապա ինչպես նշում է դիմակաթերապիայի ուղղության հեղինակ՝ հոգեթերապևտ-քանդակագործ Գազիկ Նազլյանն, իր կողմից ստեղծված ոլորտում ձևավորվում է «արվեստը մեկ մարդու համար» ուղղությունը, որը մասսայական ունկնդիր չի նախատեսում:

5. Ջեկուցման ընթացքում կցուցադրվեն օրինակներ, որոնք կհաստատեն մեր դիտարկումների ճշգրտությունը:

Մարգարիտ ՍԱՐԳՍՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի իստիտուտ

**ԲԱՆԱՍԱՅԸ ՈՐՊԵՍ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԿՐՈՂ ԵՎ  
ՓՈԽԱՆՑՈՂ  
(Հալաջօղյան ընտանիքի օրինակով)**

Ժամանակակից ֆոլկլորագիտության բազմաթիվ խնդիրների շարքում կարևորվում է բանասացի՝ իբրև ավանդական երաժշտական մշակույթի կրողի, պահպանողի և փոխանցողի կերպարի բացահայտման հարցը: Բանասացն իր մեջ սինթեզում է դարերով ձևավորվածն արդիական նոր ձևերի ու կերպարների հետ, այսինքն, հանդես է գալիս որպես պահպանող, ստեղծագործող և փոխանցող: Բացի այդ, բանասացը տվյալ ազգագրական միջավայրի ժառանգության անմիջական կրողն է, որի ուսումնասիրությամբ բացահայտվում են տվյալ մշակութային շերտի ոճական, ժանրային, թեմատիկ, կատարողական և այլ օրինաչափություններ:

Մույն աշխատանքի խնդիրն է դիտարկել՝

– բանասաց–երաժշտագետ կապը,

– որքանով են պահպանվում և փոփոխվում այս կամ այն ժանրի առանձնահատկությունները՝ կախված բանասացի երաժշտապոետիկ



օժտվածությունից, անհատականությունից, նախասիրություններից, միջավայրից, սեռատարիքային և այլ գործոններից:

Այս իմաստով ուսանելի է Ա. Քոչարյանի բանասացի հետ աշխատելու մեթոդը, որի շնորհիվ երաժշտագետը յուրաքանչյուր կատարողից կարողանում է առավելագույնը գրանցել՝ նախապես ծանոթանալով նրա երաժշտական տվյալներին, երկացանկին, կատարողական հմարավորություններին: Այս եղանկացությունը լիմնվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական արվեստի բաժնի Արամ Քոչարյանի անվան ձայնադարանում պահվող Ա. Քոչարյանի հավաքածուի մանրակրկիտ քննության վրա:

1941 թ. Ապարանում նա ձայնագրել է Հալաջօղյան ընտանիքի անդամներին՝ Արաքսի, Գյոզալ, Ասանեք քույրերին և ընտանիքի մեկ այլ անդամին՝ Սեդրակին (հավանաբար նրանց հայրը կամ եղբայրն է): Քույրերի կատարմամբ գրանցել է 58 պարերգ, զինվորագրության 2 երգ և աշուղական սիրավեպից երկու հատված (հայերեն): Սեդրակը կատարել է 9 աշուղական երգ, որից երեքը՝ հայերեն, չորսը՝ քրդերեն, թուրքերեն, երկուսը՝ քրքախառը հայերեն:

Ցավոք, հայտնի չեն նրանց բնիկ ծագման, տարիքի, մասնագիտության վերաբերյալ տվյալները, որոնց առկայության դեպքում մեր ուսումնասիրությունն ավելի լիարժեք կլիներ: Հիշյալ ընտանիքի կատարումները, երաժշտական ֆոլկլորի արժեքավորման տեսանկյունից, կարող են մի առանձին ժողովածուի նյութ դառնալ (հմմտ. Հայրիկ Մուրադյանի կատարումներից ծնված Ա. Փահլևանյանի հայտնի ժողովածուի հետ):

Նյութի երաժշտագիտական քննությունից պարզվում է, որ քույրերի կատարումները

– ավանդական խմբային (միաձայն) երգեցողության տիպական օրինակներ են՝ խումբ>մենակատար, խումբ>տարբեր մենակատարներով, միայն խումբ. փոխեփոխ կատարման ձևերի դրսևորումներով,

– տվյալ ժամանակաշրջանում (1930–1940-ական թթ.) Ապարանում առավել տարածված և բնորոշ ժողովրդական երգերի՝ հատկապես պարերգի ժանրի, ամբողջական պատկերն են ներկայացնում: Քանզի, դրանցում բացահայտվում են պարերգի ժանրի գրեթե բոլոր առանձնահատկությունները՝ հավասարաչափ մետր, ոչ բարդ ռիթմախնտոնացիոն դարձվածքներ, ոչ մեծ հնչյունաձայն (օկտավայի սահմաններում), մեղեդու զարգացման պարզ ձևեր (սեկվենցիոն կամ անընդհատ կրկնվող շարադրանք), բանաստեղծական տեքստում՝ կրկնակ>բառատողային կառույցի տարբերակներ,

– ի տարբերություն երաժշտական ավանդական ձևերի պահպանության՝ բանաստեղծական տեքստերում զգալի է ժամանակի մտածողության ազդեցությունը բառապաշարի և բովանդակության մակարդակներում,

– զինվորագրության և աշուղական երգերում ևս պահպանված են ժանրային առանձնահատկությունները՝ բացի կատարման ձևի ավանդական մենակատարային եղանակից, որ վերածել է խմբային միաձայնության,

– Սեդրակի կատարումներում ևս պահպանվում է աշուղական երգեցողության ավանդության լարզը,

– միևնույն ընտանիքի անդամների մաքուր և զգացմունքային երգեցողությունը, խմբային երգեցողության մեջ կատարման ներդաշնակությունը և փոխընկալումը բխում է ոչ միայն նրանց բնատուր օժտվածությունից, այլև մանկական տարիքից միասին երգելու և միմյանց լսելու սովորությունից, որն ամենայն հավանականությամբ փաստում է ընտանիքի գեներտիկ երաժշտականության, դաստիարակության և երաժշտական ավանդույթների նկատմամբ բացառիկ վերաբերմունքի մասին:

Սվետլանա ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

## ՖՈՆԻԶՄԻ ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԱՅԻՆ ԿԵՐՊԵՐԸ Ա. ՏԵՐՏԵՐՅԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Չեկուցումը նվիրված է սոնորության հիմնահարցին Ավետ Տերտերյանի (1929–1994) երաժշտության մեջ, կոմպոզիտոր-փիլիսոփայի, ում համար հնչյունի կատեգորիան ուներ հիմնարար նշանակություն: Քննության են առնվում ինչպես հնչյուն-ձայնի բնությունը, գործիքային տեմբրի ձևն ու ծագումնաբանական բովանդակությունը, այնպես էլ դրանց դերը երաժշտական կոմպոզիցիայում:

Հնչյուն-ձայնի՝ որպես սոնորային կառուցվածքի հնչյունակազմական միավորի հանդեպ Տերտերյանի վերաբերմունքը կարելի է համակարգել հետևյալ կերպ.

1. Իրական իմաստաբանության (սեմանտիկա) ձգվող հնչյուն: Սա կարող է լինել առանձին վերցված, մենակատար կամ ներառվել օբերտոնային հաջորդականության կամ կլաստերային գոյացության մեջ,

2. Վերացական իմաստաբանության ձգվող հնչյուն: Սովորաբար սա ունի ռեզոնանսային ծավալ, ռեվերբերացիա, միկրոտոնային շրջանակներ և գլխանդո,

3. Տեմպերացված համակարգի հնչյուններ և մեղեդային ձևավորումներ: Դրանցից մի քանիսը լեյքմոտիվային են, օրինակ, Տերտերյանի երաժշտության մեջ կարևորվում են «C» հնչյունն ու C dur եռահնչյունը՝ սկսյալ Չորրորդ սիմֆոնիայից, որտեղ լարայինների՝ 57 հնչյունից բաղկացած

ուլտրաքրոմատիկ ակորդն աստիճանաբար փոխակերպվում է C dur եռահնչյունի, կամ՝ լեյթմոտիվային է կոմպոզիտորի բնորոշմամբ «զալարափողի հռոտցի» գրոտեսկային հնչյունային կերպարը, որը հանդիպում է նրա սիմֆոնիաներում՝ սկսած Եյրորդ սիմֆոնիայից, «Ռիչարդ III-ի մենախոսությունները» բալետում, «Երկրաշարժ» օպերայում,

4. Ոչ տեմպերացված համակարգի հնչյուններ և մեղեդային ձևավորումներ: Սրանք ազատ և իմպրովիզացիոն տիպի կառուցվածքներ են, երբեմն՝ ժողովրդական գործիքների օգտագործմամբ, ինչպես նաև իրական հնչողության և մեխանիկական ձայնագրության միավորման վրա խարսխված կառուցվածքներ,

5. Կառուցման կիսատոնային, քառորդտոնային և խառն սկզբունքների վրա հիմնված զանազան ձայն-կլաստերներ և «ակորդային ֆորմացիաներ» (Հ. Կաուել), ինչպես նաև «հնչող զանգվածներ» (Ի. Վիշնեգ-րադսկի):

Մոնորոբյունը որպես հնչյունային տարածության կազմակերպման ձևերից մեկը կոմպոզիտորի համար դառնում է ինչ-որ բարձրագույն ձևերի շարժման արտացոլում:

Հակոբ ՄԻՄՆՅԱՆ

ՀՀ Մշակույթի և երիտասարդության հարցերի նախարարության  
պատմամշակութային ժառանգության Գ-Հ կենտրոն

### ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԻ ԲԱՅԱՌԻԿ ԳՏԱԾՈ ՇԵՆԳԱՎԹԻՑ

Հայկական լեռնաշխարհում և Հարավային Կովկասում մարդակերպ արձանիկների ավանդույթը հավաստվում է դեռևս վաղ երկրագործական ժամանակաշրջանում (Ք. ա. VI–IV հազ. առաջին կես)՝ Խրամիս Դիդի-գորա, Իմիրիս-գորա, Շուլավերիս-գորա, Նորշուն-թեփե, Թյուլին-թեփե, Թեղուտ և այլն: Առանձնապես տպավորիչ են մերկիրան կանացի ֆիգուրաները, որոնք պատկերված են նստած կամ կիսապառկած դիրքով, ունեն ընդգծված կոնքեր և շեշտված իգական նշաններ: Չզայտարածական ոճով կերտված քրձակավե այս արձանիկներին բնորոշ է պրիմիտիվ նատուրալիզմը:

Վաղ բրոնզի դարի շենգավթյան մշակույթի (Ք. ա. XXXV–XXV դդ.) արվեստը, սնվելով պրիմիտիվ մատուրալիստական սկզբունքներից, ձեռք է բերում որակական նոր հատկանիշներ: Թրձակավե կանացի արձանիկներին բնորոշ է սիմվոլիկ-սխեմատիկ կերտվածքը: Դրանք ուրվագծում տափակ-ուղղանկյունաձև հորինվածքներ են, որոնց գլուխը, ձեռքերը և ոտքերը ձևավորված են ելուստների տեսքով, իսկ իրանը գուրկ է անատոմիական կերպարից: Փոքրածավալ այս արձանիկները հագեցած են

սիմվոլիկ արտահայտչականությամբ, շեշտում են իզական սկիզբը: Նման կերտվածքով արձանիկները բնորոշ են Եվրասիայի վաղ երկրագործական և բրոզեդարյան մի շարք մշակույթներին:

Ընդունված տեսակետի համաձայն՝ շենգավթյան մշակույթի անտրոպոմորֆ պլաստիկան «մոդելավորվել» է որպես վաղ բրոնզի դարի սիմվոլիկ մտածողության արգասիք: Լոկ այս ոճով արձանիկների ձևավորումը չի համապատասխանում իրականությանը, քանզի կենդանիների արձանիկներին բնորոշ են ինչպես սխեմատիկ-սիմվոլիկ, այնպես էլ ընդհանրացված-ռեալիստական ոճի կերտվածքները (Մոխրաբլուր):

Անտրոպոմորֆ պլաստիկայում ընդհանրացված-ռեալիստական ոճի լավագույն օրինակ կարող է ծառայել 2000 թ. Շենգավթի N4 պեղավայրի երկրորդ շերտի հատակի վրա, մակերեսից 120 սմ խորությամբ հայտնաբերված կանացի արձանիկը:

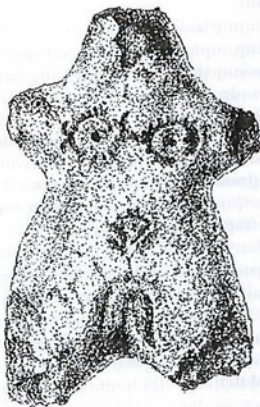
Սև տուֆից կերտված փոքրածավալ արձանիկը պատկերում է կանացի մերկ մարմին: Քարը մշակվել է հղկման, փորագծման և կետագարդման տեխնիկայով: Չնայած իր փոքր չափերին, քանդակը մոնումենտալ է, խիստ տպավորիչ: Քանդակագործը, պահպանելով շենգավթյան մշակույթում ձևավորված կանոնակարգված նորմերը, միևնույն ժամանակ ցուցաբերել է անհատական մոտեցումներ: Արձանիկը գերծ է ձեռքերից, սրունքներից և դեմքից, իսկ գլուխը, ազդրերը և թևերը ներկայացված են ելուստների տեսքով, որի շնորհիվ այն իր ուրվագծով նման է փոքր ինչ ձգված հնգաթև աստղի: Հիանալի ձևավորված են արձանիկի կտր կոնքերը, փարթամ ազդրերը, նեղ մեջքը, սակայն առավել տպավորիչ են կրծքերը, որոնք զարդարված են բոլորձև դասավորված կետաշարերով և իրենցից սույլար պատկերներ՝ աստղաբույլեր են ներկայացնում: Այստեղ աստղ գաղափարը մարմնավորված է և՛ արձանիկի ուրվագծում, և՛ կանացի կրծքերի պատկերագրությունում: Որոշակի է, որ Հին արևելքում սիրո և գեղեցկության աստվածուհիների խորհրդանիշը եղել է աստղը, և թերևս հենց աստղ բառից է ծագում հայոց հնագույն սիրո և գեղեցկության աստվածուհու՝ Աստղիկի անունը: Շենգավթից հայտնաբերված արձանիկը թերևս աստղ-սեր-գեղեցկություն-Աստղիկ գաղափարների հնագույն մարմնավորումն է:

Հայկական լեռնաշխարհի մինչ այդ հայտնի գրեթե բոլոր արձանիկներին, որոնք առանց բացառության պատրաստված են թրծակալից, բնորոշ են տափակ-նուղղանկյուն հորինվածքները և սխեմատիկ-սիմվոլիկ ձևերը՝ զուրկ գեղագիտական արժանիքներից: Շենգավթի տուֆակերտ արձանիկը կերտված է կնոջ մարմնի գեղեցկությունը պատկերելու, թերևս նաև այն բանաստեղծորեն ընկալելու մղումով: Հին քանդակագործը սեղմ արտահայտչամիջոցներով մարմնավորել է գեղեցիկ և ցանկալի կնոջ կերպարը: Նա ձգտել է ընդհանրացված-ռեալիստական ոճով վերարտադրել

կանացի մարմնի անատոմիական էական հատկանիշները և գրավչությունը:

Որոշակի է, որ քանդակագործը քաջածանոթ է եղել կանացի մարմնի անատոմիային, սակայն պահպանելով վաղ բրոնզի դարում ձևավորված նորմերը, իր հիմնական ուշադրությունը դարձրել է իրանի վրա՝ շեշտելով իգության և պտղաբերության նշանները:

Ընդունված տեսակետի համաձայն՝ վաղ բրոնզի դարի արձանիկները եղել են տնային կտորեր, որոնք խորհրդանշել են պտղաբերության իգական սկիզբը, մարմնավորել են մայրության գաղափարը, հովանավորել ծննդկաններին: Նորահայտ արձանիկի քարակերտ լինելը, անատոմիական իրական կերպարը, խնամքով հարդարումը, կատարման ընդհանրացված-ռեալիստական ոճը վկայում են, որ Շենգավթի գտածոն մի առանձնահատուկ նշանակություն է ունեցել, կերտվել է պրոֆեսիոնալ վարպետի ձեռքով, և թերևս եղել է ողջ քաղաքի հովանավոր սիրո ու մայրության աստվածուհու արձանիկը:





**ՉԵՎԻ ԵՎ ԲՈՎԱՆԴ-ԱԿՈՒԹՅԱՆ ՄԻԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ  
ԿԵՆՏՐՈՆԱԳՄԲԵԹ ԵԿԵՂԵՅԻՆԵՐՈՒՄ**

Թե՛ վաղմիջնադարյան, թե՛ զարգացած միջնադարի հայկական եկեղեցիներն աչքի են ընկնում իրենց ամբողջական, կարծես թե միաձույլ արտաքին տեսքով: Ստեղծված միասնական կերպարով դրանք ընկալվում են որպես քանդակ, և այդ քանդակայնության հիմքում ընկած է հայկական միջնադարյան ճարտարապետների հիմնական սկզբունքներից մեկը՝ մախազումը մոդելավորման եղանակով: Այդ սկզբունքը, ինչպես նաև նրանց ծավալային մտածողությունն իր ամենավաղ արտահայտությունն են գտնում կենտրոնագմբեթ եկեղեցիներում, որտեղ ուղղաձիգ առանցքի շուրջը համախմբված ծավալները, հորիզոնական հատակագծային մակարդակից վեր աճելով, դիմամիկ զարգացման պատկեր են ստեղծում: Ուղղաձիգ և հորիզոնական ուղղություններով կառուցվածքի այդպիսի ամմիջական կապն արդեն գրավականն է արտաքին ծավալի և ներքին տարածության միասնության:

Այդ հստակ միասնությունից բխում է ձևի և բովանդակության, ձևի և կերպարի միասնությունը, որն, իր հերթին, պայմանավորում էր կառույցի միանգամայն փունկցիոնալ լինելը, ինչպես նաև նրա բոլոր հանգույցների տրամաբանական լուծումը: Այսպիսի մոտեցումն առկա է ամենատարբեր ճարտարապետական տիպերում:

Արտաքին և ներքին տարածությունների ամբողջական և ծավալային լուծման հետ մեկտեղ, միջնադարյան ճարտարապետները հասնում էին կառուցվածքի ընդհանուր ներդաշնակ միասնությանը և կատարյալ տեկտոնիկային՝ օգտագործելով նաև որոշակի արտահայտչամիջոցներ, որոնց թվում մեծ դեր ուներ և շինանյութը:

Այսպիսով, միջնադարյան հայ ճարտարապետները, կերտելով իրենց ստեղծագործությունները, ձգտում էին ճարտարապետական կառույցի ձևի և բովանդակության միասնությանը, կառուցվածքի ամբողջականությանը և դրանով իսկ՝ այնպիսի կերպարի ստեղծմանը, որն առավելագույնս կնպաստեր եկեղեցու հիմնական նպատակին՝ երկրի և երկնքի, մարդու և Աստծո միջև կապ ստեղծելու գաղափարին՝ այդպիսով ինչ-որ չափով վերադարձնելով աշխարհին նախնական հարմոնիան:

**ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ՀԻՄՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԵԼԵՎԷՉԱՅԻՆ  
ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ**

Ա. Խաչատրյանի մասին շատ է գրվել: Նրա անձին ու գործին նվիրվել են մենագրություններ, գիտական հոդվածներ, հուշագրություններ: Նրա մասին ֆիլմեր են նկարահանվել: XX դ. խոշորագույն կոմպոզիտորներից մեկի ստեղծագործությունը գնահատվել է ըստ արժանվույն, որոշվել նրա տեղն ու դերը հայ և համաշխարհային երաժշտական արվեստի զանձարանում:

Թվում է, թե Արամ Խաչատրյանի հեղինակած և ոչ մի ստեղծագործություն դուրս չի մնացել հետազոտողների տեսադաշտից: Սակայն հարկ է ուշադրություն հրավիրել կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության մի կարևոր էջի վրա՝ Արամ Խաչատրյանը Խորհրդային Հայաստանի պետական հիմնի հեղինակ:

Ա. Խաչատրյանի ստեղծած հիմնն արագորեն ճանաչում գտավ ամբողջ աշխարհում և բարձր գնահատվեց նաև մասնագետների շրջաններում՝ ընդունվելով իբրև տվյալ ժանրի բարձրարվեստ նմուշ, որն իր մեջ լավագույնս կենտրոնացրել է հիմնին բնորոշ տարրեր՝ հանդիսավոր, քայլերգային բնույթ, լուսավոր տրամադրություն, գեղեցիկ, արտահայտիչ, տպավորվող մեղեդի:

Ուսումնասիրելով Ա. Խաչատրյանի հիմնի երաժշտությունը՝ ակնհայտ նմանություն ենք նկատում Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» լուսավոր էջերից մեկի՝ «Զրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ» հանդիսավոր գովքերգի հետ: Այստեղ էլ առկա է նույն հանդիսավոր բնույթը, երթի ռիթմը, հարմոնիկ մածոքը, վերընթաց ուղղությամբ զարգացող մեղեդին:

Այդուհանդերձ, հարկ է նշել, որ չնայած մեղեդիների որոշ նմանություններին, չի կարելի պնդել, թե գործ ունենր հոգևոր երաժշտությունից կատարված մեջբերման կամ փոխառնման հետ: Խաչատրյանի հիմնի մեղեդին, անշուշտ, ունի իր սեփական, ինքնուրույն դեմքը, զարգացման իր սեփական տրամաբանությունը, ուրույն ռիթմիկան և հարմոնիկ լեզուն:

Սակայն թվում է, թե ամենևին էլ պատահական չէ, որ իր հիմնն ստեղծելիս Խաչատրյանը գիտակցաբար թե ինքնաբերաբար դիմել է եկեղեցական հիմնի կերպարային ոլորտին: Թերևս հեղինակն իր երկրի «հնչյունային խորհրդանիշն» ընկալել է իբրև սրբազան երևույթ, վեր ժամանակներից, գաղափարախոսություններից, ամեն տեսակի անցողիկ երևույթներից:

Խաչատրյանի հիմնն այդպես էլ ընկալվում է մինչև հիմա, ճանաչվում իբրև հանճարեղ ստեղծագործություն, անսանց գեղարվեստական ար-

ժեք, հանիրավի մերժված և նոռացված: Եվ եթե մերժման պատճառով միայն տեքստի հինացածությունն է, ապա դա հեշտությամբ շտկելի է, բավական է փոքր ինչ վերամշակել, հաշվի առնելով, որ հիմնի տեքստը հիմնականում ճշմարտացի է և որակյալ:

Համաշխարհային չափանիշներով բարձրաթեք, աշխարհում ճանաչված լավագույն հիմքերից մեկից հրաժարվելը թվում է անհեռատես սխալմունք, առավել ևս, որ հեղինակի՝ Արամ Խաչատրյանի անունը սրբություն է դարձել թե՛ ժողովրդի և թե՛ հայ մշակույթի համար:

Գավիթ ԲԵՐԹՄԵՆՋՅԱՆ  
Երևանի ճարտարապետության և շինարարության պետական  
համալսարան

### **ԳԵՂԱՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ԿԻԼԻԿՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ԱՄՐՈՅԱՇԻՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՁ**

Հայկական միջնադարյան ամրոցաշինությունը Հայաստանի ճարտարապետության կարևորագույն արժեքներից է, որտեղ միախլավել են լանդշաֆտն ու քաղաքաշինությունը, ծավալային ճարտարապետությունն ու մանրամասը, եկեղեցականն ու աշխարհիկը: Որքան էլ որ գոյություն ունեցող հուշարձաններն ավերակ վիճակում են, այնուամենայնիվ, առկա փաստացի նյութը թույլ է տալիս բնութագրել դրանց հորինվածքը: Տվյալ հանգամանքում մեծ կարևորություն ունի խնդրո առարկա ամրոցների համեմատական վերլուծությունը, որը զուգահեռների մեթոդով օգնում է թերի ամբողջությամբ պատկերացում կազմել դրանց ճարտարապետական՝ գեղարվեստական և ճարտարագիտական առանձնահատկությունների մասին: Այս առումով հետաքրքիր է դիտարկել Կիլիկյան հայկական քաղաքաշինության ամրոցաշինությունում եղած որոշ ճարտարապետական հորինվածքային ու գեղատեսության սկզբունքների առկայությունը: Այդ թվում են՝ ամրոցների տեղանքի ամենատեսանելի ընտրությունը և գոյություն ունեցող միջավայրում համալիրի կերպարային հնչեցումը: Դոմոնից ու ապարանքից դեպի վերին ու ստորին բերդերը կանոնիկ կարգով ընթացող հորինվածքային առանցքի առկայությունը: Համալիրներում ապարանքի կատարած դոմինանտի ու ամրոցային բակերի հորինվածքի կենտրոնի օրինաչափական դերերը, որոնք բնականոն ներդաշնակություն են ստեղծում բնության ու պարագծային պարիսպների ու աշտարակների միջև: Մա ընդգծում է ամրոցներում եռանկյունի ուրվագիծը և հանձնիս աշտարակների ազատ լուծումներին պլաստիկություն հաղորդում ամրոցների ճակատային ու ծավալային հորինվածքներին: Առավել հետաքրքիր է շրջակա միջավայրում դիտելիության ուղղությամբ երկրորդական

առանցքների իրականացումը, որտեղ համապատասխան ճակատներում և ծավալային լուծումներում վարպետորեն գտնված են առաջնայինն ու երկրորդականը, լինի դա զանգվածի, թե հորինվածքային հատկանիշների ու օրինաչափությունների օժանդակությամբ: Տվյալ ներդաշնակության ստեղծումը նկատելիորեն իրականացվել է կիրառված շինանյութերի կամ շարվածքների՝ մակատեսքով, լույս ու ստվերային ու գունային վարպետ համադրումներով (Միա, Տամբուդ, Կոռիկոսի ծովային ամրոց, Անենուտ, Օձաբերդ և այլն):

Կլիիկյան ամրոցներում հաճախակի են տարածակառուցված ստեղծող համաչափական ու համամասնական երկրաչափականացված լուծումները, որոնք մերթ չափազանցություններ են (Անավարզա, Վահկա, Միա), մերթ տարածության կարգավորման երկրաչափական տեղաբաշխման լուծումներ, որոնք մետրի, դիֆմի և պրոգրեսիաների (Օձաբերդ, Այաս, Չարտակ, Սարավանդա, Մելենկիա և այլն) կիրառությամբ հասցվել են ծավալատարածական կատարյալ արտահայտչականության:

Գարեգին ԲՈԹԱՆՉՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

### ՊԼԵՆԵՐԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵՉՅԱՆԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

1. Հայ գեղանկարչության դասական Փանոս Թերլեմեզյանի ստեղծագործական ուղին ընթացել է XX դ. առաջին տասնամյակներում: Այդ ժամանակաշրջանը նշանակալի է այն առումով, որ հայ նկարիչների մի ստվար խումբ դարձավ համաեվրոպական գեղարվեստական ընթացքի մասնակից՝ լծվելով նրա նորարարական նվաճումների ակտիվ յուրացման և մշակման գործընթացին, հանձինս նրա ամենատաղանդավոր ներկայացուցիչների՝ Մ. Սարյանի, Ե. Թադևոսյանի, Վ. Սուրենյանցի, Վ. Գալսեֆյանի և մի շարք ուրիշների ստեղծագործական աշխատանքի: Այդ նկարիչների թվին կարելի է դասել նաև Փ. Թերլեմեզյանին, որը թեև դանդաղ ու զգուշորեն, բայց ժամանակի ընթացքում անընդմեջ հարստացնում, կատարելագործում էր իր արվեստն առաջավոր գեղարվեստական միտումների՝ մասնավորապես իմպրեսիոնիզմի նվաճումներով:

2. Սակայն, ինչպես ասվեց, Թերլեմեզյանն, ի տարբերություն իր հայրենակիցներից շատերի, լոկ երկշոտ և չափավոր էր օգտվում այդ նվաճումներից: Թերլեմեզյանը, մասնավորապես, միշտ ձգտում է պահպանել նյութական շոշափելիությունը, առարկաների ծավալայնությունն ու հետևաբար՝ գույնը և լույսը նրա մոտ առավելապես ծառայում են տեսողա-

կան աշխարհի ճշմարիտ վերաբառադրմանը՝ երբեք չվերածվելով ինքնարժեքի:

Թերլեմեզյանը գերազանցապես աշխատել է գեղանկարի ժանրում, որտեղ կարևոր դեր է խաղում բնապատկերը լուսաօդային միջավայրով պարուրելը: Եվ մեր վարպետի աշխատանքները դիտելով՝ կարելի է հետևել նրա աստիճանական էվոլյուցիային այլևներային գեղանկարչության ասպարեզում: Սկզբում զուսպ նրա ներկապնակը հիշեցնում է բարբիզոնցիների: Բայց նույնիսկ համեմատաբար ավելի վաղ գործերում արդեն նշմարելի է նրա որոշակի հետաքրքրությունը դեպի լույսը (օրինակ լույս ու ստվերի կոնտրաստները «Աշխատավորուհին ջրհորի մոտ») կամ լույսի վառ արտացոլը «Բրետանի ափերը» կտավներում): Միևնույն ժամանակ, լույսը որպես այդպիսին երբեք չի վերածվում նյա նկարների գլխավոր հերոսի, իսկ գույնն իր հերթին չի հասնում բանաստեղծական հնչեղության, – ինչպես, ասենք, Թադևոսյանի կամ Առաքելյանի ստեղծագործություններում, – այլ մնում է ճշգրիտ առարկայական:

3. Վարպետի ավելի ուշ շրջանի աշխատանքներում, որտեղ կա ավելի շատ ազատություն և համեմատաբար քիչ են առարկայական ձևերի մանրամասնումները, նկատելի է գեղանկարչական ինքնարժեք մեծությունների ակտիվացում, որը բերում է ինչպես անմիջականության ու զգացմունքային շոշափելիության, այնպես էլ գեղարվեստական կերպարի առավել ամբողջականության: Այստեղ հիանալի օրինակ կարող է ծառայել ձմեռային Երևանի բնանկարը, որի հարուստ գունային երանգներով սրված ձյան ծածկը որոշակիորեն հիշեցնում է իմպրեսիոնիստների վաղ շրջանի գործերը:

4. XIX դ. երկրորդ կեսի ֆրանսիացի նկարիչների նվաճումները չափավոր օգտագործելով՝ Թերլեմեզյանը հնարավորություն ստացավ հարստացնել իր գեղանկարչությունը նոր արտահայտչական արժանիքներով՝ համալրելով հայ գեղանկարիչների ստեղծած գեղարվեստական հարուստ զինապաշարը նոր ստեղծագործություններով, որոնք կրում են Թերլեմեզյանի բարի, շիտակ ու առնական հուզու հասկանիչները: Եվ այս ստեղծագործությունների շնորհիվ մեր նկարչի արվեստը ևս դառնում է էվոլյուսիոնական գեղանկարչական գործընթացի թեև ոչ մեծ, բայց և այնպես բաղկացուցիչ մասը:



**ԹԱԼԻՆԻ ՄԵՃ ՏԱՃԱՐԻ (VII Դ.) ԱՐՄԻԳԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ  
ԳՃԱՅԻՆ ՎԵՐԱԿԱՌՈՒՅՄԱՆ ՓՈՐՉԸ**

1. Հայտնի է, որ տաճարները որմնանկարներով զարդարելը միջնադարյան Հայաստանում լայնորեն տարածված էր քրիստոնեության ընդունման առաջին իսկ դարերից սկսած: Ցավոք, ժամանակը և անբարենպաստ պատմական իրադարձությունները մոնումենտալ արվեստի այս ճյուղն անդառնալի կոյտի են հասցրել, իսկ մեզ հասած փոքրաթիվ որմնանկարները պահպանվել են միայն դրվագների ձևով:

2. Այդ պահպանված դրվագները կարևորագույն նշանակություն ունեն արվեստագիտության համար որպես միջնադարյան Հայաստանում մոնումենտալ գեղանկարչության գոյության և զարգացման ապացույց, իսկ առանձին դեպքերում էլ հնարավորություն են տալիս ուսումնասիրելու Հայաստանի որմնանկարչության գեղարվեստական և պատկերագրական առանձնահատկությունները:

3. Տաճարների ներսի տարածքում, որպես կանոն, որմնանկարը լավագույնս պահպանվում է արսիդում (վերջիններիս համեմատաբար լավ պաշտպանված լինելու շնորհիվ): Մի շարք արսիդային որմնանկարներ գծային վերակառուցման համար պահպանել են բավարար քանակի պատկերային նյութ: Նմանատիպ վերակառուցման առաջին փորձերն արվել են Լ. Գուռնովոյի կողմից (Տաթև):

4. Մեր կողմից գիտական այդ կարգի ուսումնասիրությունը շարունակվել է առաջին հերթին վաղ միջնադարյան հայկական որմնանկարչության նյութի վրա: 1978 թ. լույս տեսած «Գույնը Հայաստանի վաղ միջնադարյան գեղանկարչությունում» գրքում մեր կողմից հրապարակվել է Արուճի տաճարի արսիդի կոմպոզիցիայի վերակառուցումը: Այսօրվա գեկույցում մենք ներկայացնում ենք VII դ. մեկ այլ նշանակալի հուշարձանի՝ Թալիճի Մեծ Տաճարի որմնանկարի գծային վերակառուցումը:

5. Թալիճի Մեծ Տաճարը VII դ. ամենամեծ կառույցներից է: Որմնանկարի հետքերը պահպանվել են տաճարի ներսի ողջ տարածքում և, ինչպես միշտ, ամենալավը՝ արսիդում: Թեև դրանցում գունային շերտը գրեթե ամբողջովին վերացել է, սակայն պատկերների հետքերն «ընթերցվում են» ըստ սկզբնական գծանկարի և սանկիրային շերտի պահպանված բծերի:

6. Ժամանակին Լ. Գուռնովոն ենթադրում էր, որ այստեղ հավանաբար «կարելի է տեսնել Լճրատին համանման կոմպոզիցիա, այսինքն՝ Քրիստոսը Փառքի մեջ, կրակի ֆոնին, երկնային ուժերով շրջապատված»: Սակայն այս ենթադրությունն սխալ դուրս եկավ: Որմնանկարի մաքրումը մեզ հնարավորություն տվեց ճշտել պատկերագրման սխեման և հայտնա-

բերել, որ այստեղ պատկերված էր ոչ թե Զրիստոսը Փառքի մեջ, այլ Հետիմասիան, այսինքն՝ այս պատկերը, որը թեև ըստ բովանդակության մոտ է Լմբատի կոմպոզիցիային, բայց և այնպես նրան ոչ համանման:

7. Գծային վերականգնման աշխատանքը մեր ձեռնարկել ենք՝ այս արքիդային որմնանկարի մնացորդներն անմիջականորեն ուսումնասիրելով լաստակի վրայից: Ըստ պահպանված դրվագների՝ զգալիորեն վնասված կոմպոզիցիայի սկզբնական տեսքի վերականգնման բարդ խնդիրը փոխհատուցվում էր աշխատանքին նպաստող մի շարք գործոններով: Դրանց թվին պետք է դասել արքիդային կոմպոզիցիաների հայելային սիմետրիան, որը թույլ է տալիս կողմերից մեկի վրա պահպանված հետքերի օգնությամբ լրացնել պատկերի վերացած մասերը: Այս աշխատանքին կարող է օժանդակել նաև միջնադարին բնորոշ այս կամ այն դեկորատիվ ծրագրի կանոնիկ բնույթը, որի միջոցով որմնանկարի վատ պահպանված հատվածների վերծանման ժամանակ որոշակի «հուշում» կարելի է գտնել նմանօրինակ պատկերագրային սխեմա ունեցող և միևնույն ժամանակաշրջանում ստեղծված այլ հուշարձաններում (թելուզ մեկ ուրիշ ազգային միջավայրում):

8. Միջնադարյան որմնանկարչության մասնակիորեն վերացած կոմպոզիցիոն սխեմաների գծային վերականգնումը չափազանց կարևոր է հայ արվեստի պատմության համար: Եվ, ինչպես և արդիական է որմնանկարների պահպանված մնացորդների կոնսերվացիան, նույնպես արդիական է նաև որմնանկարների գծային վերականգնումը, որն ամբողջովին պահպանված չլինելով էլ, այսօր նույնիսկ կարող է վերականգնվել մտովի: Այս միտքը լավագույնս հատատում է Լ. Դուռնովոյի գիտագեղարվեստական ժառանգությունը, որը մեզ թողել է ոչ միայն, օրինակ, Տաթևի վերացած որմնանկարների հրաշալի փաստագրական ընդօրինակումները, այլև դրանց գծային վերականգնումները:

Идея Бабаян  
Институт искусств НАН РА

## К ВОПРОСУ О ЛИЧНОСТИ, ОБЩЕСТВЕ, МИРЕ В РЕЖИССЕРСКИХ ИСКАНИЯХ В. АДЖЕМЯНА

Полагаю, что в сфере искусств театральное — в силу своей специфики (синтетичной природы и ее многогранной идейно-художественной первоосновы) более активно в раскрытии духовно-ценностного, мировоззренческого отношения человека к жизни. Благодаря чему оно способно раздвигать горизонты перспективного мировидения, постигать то «смысловое будущее», в котором заинте-

ресован человек и которое отвечает ценностным установкам. В общем контексте социального предвидения театральному искусству принадлежит особая роль в человековедении, в постижении судьбы человека и человечества, взаимоотношения человека с миром.

В свете сказанного приведем результаты исследований режиссерских концепций В. Аджемьяна «На дне» Горького (1932), «Высококочтимые попрошайки» Пароняна (1934), «Шахнаме» М. Джанана (1935) ленинканского периода, объединив их в рубрику под названием «Политический театр».

Прежде всего отметим несколько общих черт: впервые все концепции режиссера отмечены сильной трагической интонацией, впервые все действующие лица отмечены тончайшей психологической и социальной разработкой режиссера, впервые в истории «театра Горького и Пароняна» сказано новое слово В. Аджемьяном.

И, наконец, несколько слов персонально о каждой концепции.

«На дне» — новаторское произведение, позволившее М. Горькому войти в мировую литературу. Рождение «На дне» в театре принадлежит Станиславскому и Немировичу-Данченко. Как в Российской империи, так и в советской, а также за границей (Париж, Берлин) начинается шествие сценической версии МХТ.

Аджемьян создает самостоятельное сценическое произведение, где философия драматургического материала осмысливается как конфликт противоположных мировоззрений. Аджемьяновское «дно» объясняет какими должны быть общество и мир.

«Высококочтимые попрошайки» Пароняна в концепции режиссера представляют буржуазное общество, где представители интеллигенции являются товаром, а всеподавляющая власть денег — религией.

И, наконец, драма М. Джанана «Шахнаме» в режиссерской концепции Аджемьяна — это анализ «психологии власти», страдающей имперским мышлением.

Все три работы В. Аджемьяна — призыв к решительному переустройству мира, в котором, кроме власти и ее окружения, мог бы жить народ. Это крик о защите человека, ибо его жизнь обесценена.

## КАМЕННЫЙ ДЕКОР В АРХИТЕКТУРЕ ЕРЕВАНА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Развитие композиционных приоритетов архитектуры Еревана XIX—начала XX вв. связано с преобразованием формообразующих принципов в процессе поэтапного видоизменения конкретных художественных форм и тотальным устремлением к интенсификации пластики — от тектонически обусловленной структуры национального стиля к архитектурным системам, в которых особый смысл получают художественно-декоративные аспекты композиции, определившие сущность зодчества нового времени.

Диалектическая эволюция декоративности фасадов зданий обуславливается:

- градостроительными реформами, определившими периметральную застройку кварталов и необходимость организации парадной застройки улиц,
- формированием новых типов, а также усложнением композиционной структуры общественных и жилых зданий,
- распространением архитектурных течений исторических стилей и модерна, органично пропитавших местные культурные традиции свежими струями европейских художественных тенденций,
- привилегией использования в строительстве туфа, обладающего высокими декоративными достоинствами и легко поддающегося обработке для получения любого орнамента.

Несмотря на разнообразие орнаментов и приемов синтеза с архитектурой, в зависимости от функционального содержания здания и градации фасадов складываются устойчивые композиционные принципы соотношений положения, интенсивности декоративного убранства и плоскости стены (горизонтальная деконцентрация декора от главного к остальным фасадам, от центра к краям, от выступающих частей здания к основной плоскости стены, вертикальная — сверху вниз, по идее суперпозиции).

В основе способов расположения декоративных элементов в структуре стены лежит иллюзорно-тектоническая система, характерная для зданий в национальных и исторических стилях, в которых живописные рельефы вписаны в тимпаны, подоконные стенки, фриз, украшают консоли и кронштейны балконов, модульоны.

Классический порядок рассредоточения античных мотивов демонстрирует специфика распределения орнаментов сообразно очертаниям профилей: оформление валиков бусами, четвертных валов — овами, каблучков — растительными узорами, поясов — меандром. В модерне декору отведена роль «чистого украшения», выраженная в способе иллюзорной «накладки» орнаментальных лент на гладкую поверхность.

В изобразительном начале декоративных композиций присутствуют растительные, геометрические, тератологические содержания — это красочные национальные мотивы, изображающие плоды граната, листья и гроздья винограда, плетенки, геометрические узоры, в которых несомненно влияние памятников монументального зодчества Армении; акант, пальметты, розетки, фестоны, иногда вписанные в армянские композиции, как, например, сочетание виноградных гроздьев и фестонов. Экспрессивную динамику декоров модерна украшают оригинальные узоры, перекликающиеся со своеобразно интерпретированными античными мелодиями, маскарона, букрании, серпантинны. Наряду с традиционными формами рельефа, изваянными в камне, используется лепнина.

Карине ДЖАГАЦПАНЯН

Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

## ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ОВУНЦА

Г. Овуниц — один из ярких представителей армянской композиторской школы. Его творчество — благодатная почва для наблюдения на конкретном примере над особенностями взаимодействия традиционных и новаторских явлений музыкального искусства. Обе стороны проявляются у автора весьма самобытно. Композитор-мыслитель, он не поддавался тенденции механического освоения техники современного письма, а выработал свою специфическую ладо-гармоническую систему, основанную на естественном, обертоновом звукоряде. Свои воззрения Г. Овуниц изложил в известной брошюре «Мысли о гармонии» (Ереван, 1995), в центральном разделе которой разъяснена собственно изобретенная композитором гармоническая система. Манипулируя обертонами разных звуков, композитор получает 3 ладовые подсистемы: 1-я состоит из шести, 2-я — из восьми, а 3-я — из двенадцати тонов. Каждый из этих ладов диктует



свою специфическую аккордику, которая по структуре во многом совпадает с классическими европейскими гармониями, однако назначение их отлично от классики. Нет разрешений ни интервалов, ни аккордов. Они существуют как бы сами по себе. Через полученные созвучия Г. Овунц, казалось, демонстрирует красоту музыки обертонов.

В сочинениях композитора обороты названных им симметричных ладов сочетаются с вертикально появляющимися обертоновыми аккордами-гроздьями, что придает общему звучанию партитуры специфическую окраску.

В творчестве Овунца отчетливо и самобытно проявляются также и национально-характерные свойства. Хотя ладовые системы композитора в какой-то степени и влияют на характер и частоту появления тех или иных видов ритмоинтонаций, тем не менее в сочинениях композитора проглядывают ярко выраженные их типы, особенно среди ритмов. Это различные виды синкоп, ямбов, их «ускоренные», обостренные варианты (термины К. Д.), своеобразные «мотивы ударных» (термин Д. Арутюнова) и т. п.

Особенности музыкального языка Г. Овунца не проявляются в отрыве от задуманной автором идеи, а органично вплетаются в логически обоснованную, осмысленную драматургическую канву сочинений.

Сейрануш МАНУКЯН  
Институт искусств НАН РА

## О РУБРИКАЦИИ В АРМЯНСКИХ РУКОПИСЯХ

В процессе изучения искусства армянской рукописной книги мы уже обращались к теме рубрикации и ее роли в художественной системе армянских рукописных Евангелий. В данном сообщении рассматривается рубрикация других армянских рукописных книг, в частности Чашоца.

Рубрикация литургических книг, как и в Евангелиях, была обусловлена необходимостью зрительного выделения начала каждого чтения. Формы рубрикации литургических книг, а также Библии, близки к применяемым в Евангелиях. В то же время они имеют и свои особенности. Сохранившиеся ранние (IX в.) и киликийские образцы (XIII в.) позволяют проанализировать эволюцию рубрикации, ее связь с рукописным искусством западноевропейского средневековья.

- А. Рубрика;
- Б. Ее нумерация и маргиналия;
- В. Авторский портрет;
- Г. Сюжет и декор;
- Д. Западные параллели;
- Е. Рубрикация в композиции листа.

Эмма ПЕТРОСЯН  
Институт археологии и этнографии НАН РА

## НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ А. К. ДЖИВЕЛЕГОВА (1875—1952)

Алексей Карпович Дживелегов — выдающийся ученый, обладавший энциклопедическими знаниями в области политологии, литературоведения, театроведения, изобразительного искусства, переводчик многих произведений эпохи Возрождения.

Научное наследие А. К. Дживелегова можно разделить на несколько периодов как хронологически, так и тематически. Тема ранних работ — экономическая и политическая история Западной Европы и России, которая представлена около сорока исследованиями.

Будучи сыном армянского народа, он многократно обращался к его истории и литературе. Начиная с 1916 г. он становится редактором журнала «Армянский вестник» и поднимает вопрос об исторических судьбах армян в статьях «Об армянском вопросе», «Автономия Армении», «Новые ужасы Армении», «Зейтунская война», «Армения и Турция» и др. Актуальность этих статей приобретает особое и новое политическое звучание в наши дни.

Понимая выдающийся вклад А. К. Дживелегова, я предлагаю начать публикацию ряда работ, которые давно стали библиографической редкостью. В нашем распоряжении имеется план-проспект издания собрания сочинений Алексея Карповича, который был составлен его лучшим учеником Г. Н. Бояджиевым и включает работы по литературе, живописи, скульптуре, драматургии и театру.

Том I. Вступительная статья. «А. К. Дживелегов — человек и ученый» — Г. Бояджиева либо А. Аникста; «Человек Возрождения» (1952); «Начало итальянского Возрождения» (1924); «Данте» (1946); «Декамерон» Боккаччо. Пастораль. Боккаччо; «Поджо Браччолини и его „Фацеции“» (1934); «„Орфей“ в литературе и на сцене» (1933); «Леонардо да Винчи» (1935).

Том 2. «Очерки итальянского Возрождения» (1929); «Никколо Макиавелли» (1934); «Франческо Гвичардини» (1934); «Анджело Фиренцуола» (1934); «Осада Флоренции и роман Гвераччи» (1934); «Бенвенуто Челлини. Эпоха, среда, человек» (1931); «Новелла Мазуччо и социальная среда» (1934); «Микеланджело» (1957); «Вазари в Италии» (1932).

Том 3. «Итальянская народная комедия» (1962); «Теория драмы в Италии XVI века» (1952); «Влияние культуры Италии на Марло и Шекспира» (1940); «Шекспир и Италия»; «Отелло (К вопросу о происхождении трагедии)» (1948); «Карло Гольдони и его комедии» (1933); «Александр Манцони и его романы» (1936); «Томазо Сальвини» (1957).

Том 4. «Народные основы французского театра. Жонглеры» (1935); «Рабле» (1946); «Бомарше. Трилогия» (1934); «Литература кануна революции» (1946); «Поэзия английского Возрождения» (1943); «Предшественники Шекспира» (1943); «Театр и драма периода Реставрации» (1943); «Сервантес» (1943); «Георг Бюхнер» (1935); Переводы. Карло Гольдони. «Трактирщица», «Слуга двух хозяев», «Хитрая вдова», «Феодал», «Забавный случай», «Кюджинские перепалки»; Воспоминания об А. К. Дживелегове А. Аникста, А. Габричевского, А. Дейча, В. Лазарева и др.

Том 5. Арменоведческие работы А. К. Дживелегова. Составитель Дж. Киракосян (по всей вероятности, план-проспект имеется в архиве ученого).

Столь большой объем финансовых затрат можно компенсировать совместной публикацией-кооперацией Института искусств, Академии художеств, Института иностранных языков им. В. Брюсова, Армяно-Российского (Славянского) Университета и Института истории НАН РА.

Сократить объем публикации возможно путем исключения работ, изданных на армянском языке, хотя мы считаем это нежелательным.

Маргарита РУХКЯН  
Институт искусств НАН РА

## **ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ СИМФОНИЗМА АВЕТА ТЕРТЕРЯНА**

1. Роль истории в искусстве XX в. Документ обретает «дар художественности». Традиция обретает документальность. Героизация традиции. Маркирование традиции. Новый облик музыки.

2. Героями тертеряновских симфоний становятся инструменты, выступающие как персоны музыкального театра восточно-европейского пространства. Прецедент использования народных инструментов в симфоническом оркестре является прямым отражением значения документа в современном искусстве. В музыке Тертеряна совмещается художественная идея и публицистический пафос.

3. Особенность новаторских позиций Авета Тертеряна диктуется принципиальным уважением к народным, исконным, древним традициям, к историческим реалиям. Отсюда – совмещение глубинных традиций и новейших устремлений современной музыки.

4. Творчество Тертеряна несет на себе нагрузку не только творческого, но и общественного деяния, без которого трудно представить себе большое искусство XX в.

5. Роль места и времени в жизни художника и в истории искусства: Арам Хачатурян и Авет Тертерян. Схожесть судеб, характерная для истории армянского искусства. Испытание национального характера, осознание самобытности через осмысление всеобщности.

6. Созвучность идеям времени.

Марина СТЕПАНЯН  
Институт искусств НАН РА

## **ПАРИЖ НАЧАЛА XX ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДГАРА ШАИНА**

Эдгар Шаин по праву занимает выдающееся место в ряду известных графиков XX в. Творчество художника отличается тематическим масштабом, но чаще всего он черпает мотивы для своих произведений из парижской жизни. Тема его парижских работ – обычное, повседневное течение жизни, где нет развернутой повествовательности, нет завязки и развязки, они чаще всего бессюжетны, что свидетельствует об утверждении импрессионистических принципов в изобразительном искусстве того периода.

Работы Шаина, посвященные Парижу начала века, не разрушая контекста реальных жизненных ситуаций, но и не акцентируя их, выстраиваются в некий единый ансамбль, отдельные составляющие части которого сливаются в четкий, определенно зримый образ жизни города, достигая классического обобщения.



Среди героев цикла доминируют женские образы, что способствует лирическому строю работ и преобладанию эмоционального начала. Жизненный материал в этих работах объемлет различные социальные уровни, отмечен обостренным ощущением духовных контрастов времени. Индивидуальные черты моделей трансформируются в типичные, и сквозь них просвечивает свойственное парижанам начала века мироощущение и стиль жизни.

Решение творческих и профессиональных задач находило свою реализацию в рамках французской школы классического искусства с использованием прошедших апробацию импрессионистических приемов (острая фрагментарность в построении композиций, неожиданность ракурсов, игра контрастов черного и белого), достигая гармонии и единства путем свободного равновесия выразительных средств. Все элементы композиции обладают материально ощутимой пластической отточенностью, эстетической и содержательной значимостью. Это достигается за счет виртуозного владения техникой офорта и умением озарять все композиции живым, мягким светом.

Зепюр ТАРАЯН  
Институт искусств НАН РА

## ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТА ДЕВЫ Предпосылки и толкования

Христианский образ Богоматери наследовал не столько черты Великой Богоматери и Богини-матери, регулирующих природные циклы рождения и смерти, сколько черты Девы. Различные культы Девы, скорее всего, возникли в результате жизненной необходимости, будучи потом перенесены в космические сферы. Возможно, их истоки относятся к концу IV—III тыс. до н. э., которыми датируется древнейшая антропоморфная скульптура на территории Армении. Она по большей части представляет фигурки женщин, сильно отличающиеся от их более ранних воплощений своим схематизмом и пренебрежением к признакам пола. Редкие для этого времени фигурки мужчин и многочисленная зооморфная скульптура отличаются гораздо большей детализацией, что, может быть, противоречит тому положению, что культ мужчины имел второстепенное значение. Именно значительность культа могла вызвать запрет на изображение мужского божества и подмену его образами различных



животных, как-то: быка, льва, коня, барса, медведя, а также их атрибутов в виде рогов, масок, шкур, черепов и пр.

Между тем знаковая упрощенность статуэток женщин эпохи ранней бронзы свидетельствует о переосмыслении роли женщины, при котором культ женщины не имел высокого статуса. Миниатюрные размеры статуэток дают право полагать, что они предназначались не столько для поклонения, сколько для манипуляций с ними в качестве объектов магии и обрядовых действий, в которых они могли играть роль духов, оберегов, амулетов. При этом подмена образа полногрудой, широкобедрой женщины, главным призванием которой является материнство, уплощенной знаковой моделью может свидетельствовать о том, что рождение ребенка далеко не всегда воспринималось как позитивное явление, содержа в себе либо экономическую угрозу, либо, что особенно существенно, угрозу отцовской власти. В IV—III тыс. до н. э. возникает особенно много мифов о свержении старых богов молодыми преобразователями. Поэтому многим ипостасям женских божеств приписывается девственность. Отсюда происходят обеты безбрачия, непорочности, порицание беременности, распространяющееся даже на богородицу, как бы повторившую (по гностикам) духовный грех Софии.

Однако претворение единого во множественное и множественного в единое составляет одно из главнейших космических преобразований, скрытый потенциал которого содержит дева. На этой почве возникает концепция троицы, которая в древнейший период могла трактоваться как родительская пара с ребенком. Возможно, ее отражения мы видим в некоторых памятниках Мезамора и доурартского Кармир-Блура, находящих аналогии в позднепалеолитической скульптуре Мезина и др.

Феликс ТЕР-МАРТИРОСОВ  
Ереванский государственный университет

## ФРЕСКИ ЭРЕБУНИ АХЕМЕНИДСКОГО ВРЕМЕНИ

Настенные росписи Кармир-Блура, Алтын-тепе, Аргиштихинили и Эребуни являются шедеврами древневосточной культуры. Все они были определены как произведения урартского искусства. В наиболее сохранившихся фресках Эребуни выделены две группы: культовая и светская. Определено, что для культовой тематики характерны изображения шестивий богов, священных животных и древа жизни, а для светской — сцены охоты, животноводства, зем-

леделия. В публикациях большое внимание уделялось сопоставлению манеры письма и композиций урартских и ассирийских фресок, отмечалась общность их стилистики и колористического решения. Однако попытка восстановления композиций фресок Эрбунни по аналогиям ассирийского изобразительного искусства представляется весьма спорной.

Рассмотрение совокупности данных по изобразительному искусству Урарту показывает, что это искусство отражает культовый характер культуры страны и поэтому в нем нет изображения реального, конкретно-временного действия. Показ шествия богов или воинов, всадников и колесниц — это не рассказ о каком-либо конкретном событии, а магическое изображение божественных сил, противостоящих злу.

Исследование второй группы фресок показало, что они относятся к ахеменидскому времени и являются уникальными образцами ахеменидской живописи. Фрески этого периода найдены в четырех местах. Это *храм-портик* у входа, где обнаружены фрагменты фресок с изображениями многолучевых звезд в шахматном порядке; *12-колонный портик*, имевший аналогичную роспись; *фриз длинной залы* с изображением телят белой краской и козлят на синем фоне и *большой колонный зал*, в котором находилась основная часть изображений. Последние представляют юношу с ягненком на руках в царском головном уборе и парное изображение пастуха с ягненком в руках; охотника и собак; быков под ярмом и быков, возвращающихся с пахоты; мужскую голову; графически прорисованные фигуры трех воинов в греческих одеяниях и многое другое. Из изображений животных наиболее интересны парные изображения черных коней с символически подчеркнутой красной гривой, что позволяет определить их принадлежность к богу Варуне.

При рассмотрении фресок второй группы выявляется и отличная от урартских манера росписей, в которых центральные фигуры переданы в цвете, а вспомогательные фигуры графически вырисованы. Повтор изображений с зеркальной постановкой фигур позволяет говорить о построении композиции по геральдической схеме. Рассматривая изображения ахеменидских памятников изобразительного искусства, можно заметить, что главным в их композиции было стремление отразить идею вечного существования мира, устроенного по «арте» — божественной правде. Во фресках Эрбунни использованы образы искусства Древнего мира. Работает принцип цитат, отмеченный ранее при исследовании других областей искусства ахеменидской культуры. При сопоставлении урартских и ахеменидских фресок видна разница в манере нанесе-

ния орнаментации на стены. Так, в урартских постройках рисунок наносится большими полосами на гладкий фон стены, а в ахеменидский период стена портика полностью покрывается орнаментацией. В то же время анализ фресок показывает взаимосвязь искусства Урарту и Ирана. Это хорошо видно при рассмотрении приемов графического обвода фигур, сопоставлении деталей орнамента, по общности изображений глаз животных. Размеры персонажей урартских и ахеменидских росписей близки друг к другу. Наблюдая характер изменений памятника Эребуни в ахеменидский период, можно проследить взаимодействие местной культуры с официальной культурой Ахеменидской империи. Находки фресок ахеменидского периода, имеющих ряд черт общности с фресками урартского периода, являются важным свидетельством преемственности культур Урарту и Армении и сохранения традиций росписи в Армении в постурартский период. Возможность нанесения в некоторых случаях новых фресок поверх старых позволяет предположить, что создание фресок ахеменидского периода также было продиктовано стремлением сохранять традиции. Интересно отметить, что сцены с изображением оленей по стилистике отличаются от типично урартских и, несомненно, также относятся к ахеменидскому времени. Возможно, что фресковая живопись была и на других памятниках Армении. Сегодня можно говорить, что ахеменидская держава была взаимодействующим миром, в котором продолжалось развитие местной культуры Армении. Поэтому стоит вновь подчеркнуть уникальность и важность для исследования искусства Древнего мира нахождение в Эребуни фресок как урартского, так и ахеменидского времени.

Аршавир ТОРАМАНЯН  
Ереванский государственный университет архитектуры и  
строительства

## **О ПРИСТЕННЫХ ПОДПРУЖНЫХ АРКАХ ОДНОНЕФНЫХ БАЗИЛИК РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ**

Примечательно, что из более сорока однефных базилик раннесредневековой Армении — в одной четверти использованы подпружные арки в продольных стенах помещений для молящихся. Сохранившиеся в различном состоянии здания этого типа обнаруживают следующую закономерность: в целом или частично повреж-

денном состоянии находятся те здания, в которых имеются пристенные (продольные) подпружные арки.

Исследование показало, что они встречаются и в зданиях, в которых имеются поперечные подпружные арки, поддерживающие свод перекрытия помещения для молящихся, и в зданиях, в которых они отсутствуют. Количество арок и их пролеты находятся в прямой зависимости от расстояния между поперечными подпружными арками.

Из пяти примеров зданий только в четырех (Верисен, Джарджарис, Ованаванк, Свердлов, Касах) имеются четыре пролета, причем единственная широкая арка примыкает к апсиде, в то время как узкие — составляют ряд западной части церкви. В шести примерах зданий, в которых имеются две арки в один ряд, все они имеют одинаковые пролеты (Тех, Тух, Пашаванк, Огеацванк, Хидзоргин). Из этого числа только в Дзорагюхе одна широкая арка — примыкающая, как в Джарджарисе, к апсиде. Эти арки имеют глубину от 0,6 до 1,4 м; последнее характерно для однонефных базилик Веспуракана (Тух, Пашаванк, Огеацванк).

Пилястры подпружных арок в основном опираются на пол помещения для молящихся, а в примерах Пашаванка и Ованаванка — на ступень, образованную нижним рядом кладки стены. Сами пилястры — прямоугольные, многогранные, одиночные и спаренные с круглыми полуколонками.

Одно- и в основном двухступенчатые арки — полукруглые, подковообразные, сфероконические и приподнято-сфероконические. Примечательно, что в одном здании (Джарджарис) одновременно фигурируют два вида арок: подковообразная — на западной стороне помещения для молящихся, а приподнято-сфероконическая — на восточной. В первом случае верх арки доходит до пяты свода, во втором — находится на несколько рядов камней ниже пяты свода перекрытия.

Пристенные подпружные арки со своими составляющими придают интерьерам зданий довольно пластический образ. Вертикальное членение пилястрами продольных стен, причем от строгих прямоугольных до спаренных полуколоннок, говорит о стремлении зодчего придать внутреннему облику здания атмосферу парадности, чему немало способствовали эти составляющие (капители, базы). Капители в основном имеют вид трапециевидного камня с абаксом и др.

Цель использования пристенных подпружных арок в однонефных базиликах — частично освободить продольные несущие сте-



ны от нагрузки сводчатого перекрытия здания, которые приобретают как-бы ограждающую функцию.

Традиция использования этой формы возрождается в памятниках архитектуры Армении XI—XIII вв.

Яков ХАЧИКЯН  
Институт философии, социологии и права НАН РА

## К ВОПРОСУ О ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВЕ В АРМЕНИИ

Во второй половине XVIII в. в армянской действительности зародилось новое и весьма влиятельное идейно-идеологическое, общественно-политическое и философское течение, развернувшееся полностью вширь и вглубь в XIX в. и сыгравшее важную роль в жизни народа. Оно получило название Просвещения или Просветительства и по своей исторической детерминации и социальной направленности было созвучно подобному же феномену Просвещения в Европе, Северной Америке и России. Своеобразие армянского Просвещения определили такие факторы, как: 1) конкретная историческая ситуация внутри и вне страны, 2) традиции национальной культуры и 3) идеи европейского Просвещения, воспринятые и переосмысленные в свете задач национального и социального освобождения народа.

Феномен Просвещения (или Просветительства) не без основания связывают со временем крушения, распада феодализма и становления новых, буржуазных отношений, рассматривая его как продукт и катализатор этого процесса. Тем не менее в научной литературе не раз высказывалась и иная точка зрения, — согласно которой Просвещение XVIII—XIX вв. (буржуазное Просвещение) не являлось первой подобной эпохой и ей предшествовали другие сходные периоды.

Термин «просвещение» довольно многогранен по содержанию, а по своему составу буржуазное Просветительство было далеко не однородным. Оно объединило представителей разных социальных групп, а также различных философских течений и школ: от идеализма и деизма до материализма и атеизма включительно.

В истории армянского Просветительства можно выделить два периода: до присоединения Восточной Армении к России и после. Эти периоды, так же как и в России и вне ее, имели черты и сходства, и различия. Однако характерной чертой всех армянских просветителей был широкий, многогранный демократизм, глубоко ува-



жительное, искренне сочувственное отношение к людям труда, к обездоленным слоям населения! Отсюда и идея народности (в ее национальном и социальном понимании), которая присутствовала в теории и практике армянских просветителей, в художественной культуре того времени и органически переплеталась с гуманизмом, свободомыслием, патриотизмом как существенными проявлениями чувства гражданственности.

Утвердившись в жизни, Просветительство стало пользоваться расположением и поддержкой почти всех слоев армянского общества, что бесспорно сыграло немаловажную роль в эффективности и действенности этого течения. В целом положительное отношение к эпохе армянского Просвещения сохранилось и в последующем, вплоть до ретроспективной его оценки с позиций сегодняшнего дня.

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Արարատ Աղասյան	Խոսք Լևոն Հախվերդյանի մասին	3
ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ	1960–1980-ական թվականների հայ դեկորատիվ քանդակի մասին	7
ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա	Տիգրան Չուխաճյանի «Զեյթունցիների քայլերգը»՝ հայոց ազգային- ազատագրական պայքարի օրհներգ	8
ԱՎԱԳՅԱՆ Արթուր	Նկարիչ Տաճատ Խաչվանքյան	11
ԲԱՂՂԱՍԱՐՅԱՆ Անահիտ	Համշենահայերի նվագարանային քազմածայն երաժշտության առնչությամբ	13
ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Անահիտ	Վահագնի առասպելի շումերական առնչությունները և դրանց երաժշտական ակունքները	15
ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Աշոտ	Պոլսահայ ճարտարապետները	16
ԳՄՆԻԵԼՅԱՆ Դիաննա	Աշողական սիրավեպերի տաղաչափական առանձնահատկությունները (ըստ Զավախքի գիտարշավյին նյութերի)	18
ԳՈԼՈՒԻՆԱՆՅԱՆ Լորենտա	Նոր էջեր 1920-ական թվականների հայկական ճարտարապետության պատմությունից	20
ԳՐԱՄԲՅԱՆ Իրինա	Հեթում Բ արքայի 1286 թվականի ճաշոցի պատկերազարդման գեղարվեստակառուցվածքային սկզբունքները	21
ԶԱԶԱՐՅԱՆ Լիլիթ	Գրիգոր Նարեկացու չորս դիմանկարները 1173 թվի ձեռագրից	23

ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ Ժաննա	Ինտերվալի ինտոնացիոն արտահայտչությունը որպես երաժշտական լեզվի բնորոշության գործոն	24
ԹԱԳԱԿՉՅԱՆ Զավեն	«Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր» համահավաք ժողովածուում հոռովելների ինքնության խնդիրների շուրջ	26
ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ Ժենյա	Շրջանը հայ և իրանական ժողովուրդների տղաբերքի ծեսերում	29
ԿՈՐԽՍԱԶՅԱՆ Էմմա	Հաղբատի մանրանկարչական դպրոցը XV դարում	30
ՀԱՍՄԻԿՅԱՆ Սուրեն	Քննադատությունը և կինոպրոցեսը	32
ՀԱՄՐԱԹՅԱՆ Մուրադ	Հայկական երկխորան եկեղեցիները	33
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Վարազդատ	Լևոն Հախվերդյան մարդը և բազմաբեղուն գիտնականը	35
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հենրիկ	Թատրոնը և հասարակությունը	35
ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ Գալուստ	Բնագրի և պատկերի փոխառնչության հարցը միջնադարյան արվեստում	37
ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն	Արշիլ Գորկի. հայկական ստեղծագործական ֆանտազիան և կատարելության ձգտումը	38
ՍԱՆԱՍԵՐՅԱՆ Լիլիթ	Հայ թատերական ներկայացումների գունային լուծումների առանձնահատկությունները 1950– 1970-ական թվականներին	39
ՄՈԿԱՅՅԱՆ Զառա	Մարկոս Գրիգորյանի հողարվեստը	40

ՆԱԼԲԱՆԳՅԱՆ Սառա	Կոմպոզիցիոն և տարածական վճիռները Արշակ Բուրջոյանի բեմադրություններում	43
ՆԱՎՈՅԱՆ Միեր	Ժանրերի տարբերագատման խնդիրը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում	44
ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Լենս	Համաչափության և անհամաչափության դերը գեղեցիկի էության ըմբռնման գործում	45
ՇԱԽԿՅԱՆ Գառնիկ	Հայ ճարտարապետության գիտական ուսումնասիրության հիմնադիրը	46
ՉԹՅԱՆ Անահիտ	Իրանահայ թատրոնի պատմությունից. Թավրիզ	49
ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ, Համլետ	Խաչքարային հորինվածքում Հարության այլաբանությունը ներկայացնող պատկերագրական մի թեմայի մասին	50
ՊԻԿԻՉՅԱՆ Հռիփսիմեն	Երաժշտությունը հայոց ավանդական հարսանեկան ծեսում	52
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Նազենիկ	Արվեստը հոգեթերապիայի համակարգում	54
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Մարգարիտ	Բանասացը որպես ավանդական երգարվեստի կրող և փոխանցող	56
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Սվետլանա	Ֆոնիզմի կառուցվածքային կերպերը Ա. Տերաբյանի երաժշտության մեջ	58
ՄԻՍՏՈՆՅԱՆ Հակոբ	Հնագույն արվեստի մի բացառիկ գտածո Շենգավթից	59
ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ Անուշ	Ձևի և բովանդակության միասնությունը հայկական կենտրոնագմբեթ եկեղեցիներում	62

ՓԱՀԼԵՎԱՆՅԱՆ Ալինա	Արամ Խաչատրյանի հիմնը և նրա ելևէջային ակունքները	63
ՔԵՐԹՄԵՆՋՅԱՆ Դավիթ	Գեղատեսության սկզբունքները Կիլիկյան հայկական թագավորության ամրոցաշինության մեջ	64
ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ Գարեգին	Պլեների խնդիրները Փանոս Թերլեմեզյանի գեղանկարչության մեջ	65
ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ Նիկոլայ	Թալինի Մեծ տաճարի (VII դ.) արսիլի որմնանկարների գծային վերակառուցման փորձը	67
БАБАЯН Идея	К вопросу о личности, обществе, мире в режиссерских исканиях В. Аджемяна	68
ГАСПАРЯН Мариетта	Каменный декор в архитектуре Еревана нового времени	70
ДЖАГАЦПАНЯН Карине	Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца	71
МАНУКЯН Сейрануш	О рубрикации в армянских рукописях	72
ПЕТРОСЯН Эмма	Научное наследие А. К. Дживелегова (1875–1952)	73
РУХКЯН Маргарита	Исторические реалии симфонизма Авета Тертеряна	74
СТЕПАНЯН Марина	Париж начала XX века в творчестве Эдгара Шаина	75
ТАРАЯН Зепюр	Отражение культа Девы: предпосылки и толкования	76
ТЕР-МАРТИРОСОВ Феликс	Фрески Эребуни ахеменидского времени	77



ТОРАМАНЯН  
Аршавир

О пристенных подпрудных арках  
однонефных базилик  
раннесредневековой Армении

79

ХАЧИКЯН  
Яков

К вопросу о Просветительстве в  
Армении

81

Պատվեր 338                      Տպարանակ 250

---

«ՈՍԿԱՆ ԵՐԵՎԱՆՅԻ» տպագրատուն,  
Երևան, Մելիք-Աղամյան փ. 1



