

ISSN 2579-2830



**Aram Isabekyan.** A New "Happy New Year",  
2020, Acrylic on Canvas, 160x140  
**Արամ Իսաբեկյան.** Նոր «Նոր տարի»,  
2020, холст, акрил, 160x140  
**Արամ Իսաբեկյան.** Նոր «Նոր տարի»,  
2020, կտավ, ակրիլ, 160x14

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆՐԱՆԵՍ

2022 № 2 (8)

# ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆՐԱՆԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

2

2022



ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ НАН РА  
INSTITUTE OF ARTS NAS RA



ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ  
ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

2 (8)

2022

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА  
“GITUTYUN” PUBLISHING HOUSE OF NAS RA

**ՎԵՑԱՄՍՅԱ ՀԱՆԴԵՍ, ԼՈՒՅՍ Է ՏԵՄԵՆՈՒՄ 2019 ԹՎԱԿԱՆԻ ՀՈՒՆԻՍԻՑ**

**ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ  
ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԲ**

**ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա Գրիգորի – գլխավոր խմբագիր**

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա Արսենի – պատասխանատու քարտուղար**

արվեստագիտության թեկնածու

**ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ**

**ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ Վլադիմիրի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ԽԱՐԱԶԱՆՅԱՆ Րաֆֆի Իսպիրի (Լատվիա, Ռիգա)**

Լատվիայի վաստակավոր արտիստ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Մուրադ Մարգարի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ վաստակավոր ճարտարապետ,  
ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ Մովսես Սեդրակի (Լիբանան, Բեյրութ)**

արվեստագիտության թեկնածու

**ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հենրիկ Վահանի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՂԱԶԱՐՅԱՆ Արմեն Յուրիի (Ռուսաստան, Մոսկվա)**

Ռուսաստանի ճարտարապետության և շինարարական գիտությունների ակադեմիայի  
ակադեմիկոս, Ռուսաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի պատվավոր անդամ,

ՀՀ ԳԱԱ արտասահմանյան անդամ, արվեստագիտության դոկտոր

**ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն Հովհաննեսի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՉԵՊԱԼՈՎ Ալեքսանդր Իվանի (Ուկրաինա, Կիև)**

Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՍՈՒՎԱՐՅԱՆ Յուրի Միքայելի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ,  
տնտեսագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՏՕՆԱՊԵՏԵԱՆ Պատրիկ Զարեհի (Ֆրանսիա, Էքս-ան-Պրովանս)**

արվեստի պատմության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ 2 РАЗА В ГОД, ИЗДАЕТСЯ С ИЮНЯ 2019 ГОДА**

**ИЗДАЕТСЯ РЕШЕНИЕМ УЧЕНОГО СОВЕТА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА**

**АСАТРЯН Анна Григорьевна – главный редактор**

заслуженный деятель искусств Республики Армения,

доктор искусствоведения, профессор

**КАМАЛЯН Маргарита Арсеновна – ответственный секретарь**

кандидат искусствоведения

#### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

**АГАСЯН Арарат Владимирович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,

заслуженный деятель искусств РА, доктор искусствоведения, профессор

**АСРАТЯН Мурад Маргарович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,

заслуженный архитектор РА, доктор архитектуры, профессор

**ДОНАБЕДЯН Патрик Заревич (Франция, Экс-ан-Прованс)**

доктор истории искусства, профессор

**КАЗАРЯН Армен Юрьевич (Россия, Москва)**

академик Российской академии архитектуры и строительных наук,

почетный член Российской академии художеств,

иностраный член Национальной академии наук РА, доктор искусствоведения

**КАЗАРЯН Виген Оганесович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА, заслуженный деятель культуры

РА, доктор искусствоведения, профессор

**ОГАНЕСЯН Генрик Ваганович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,

заслуженный деятель науки РА, доктор искусствоведения, профессор

**СУВАРЯН Юрий Михайлович (Армения)**

академик Национальной академии наук РА, заслуженный деятель науки РА,

доктор экономических наук, профессор

**ХАРАДЖАНИЯН Раффи Испирович (Латвия, Рига)**

заслуженный артист Латвии, доктор искусствоведения, профессор

**ЧЕПАЛОВ Александр Иванович (Украина, Киев)**

заслуженный деятель искусств Украины, доктор искусствоведения, профессор

**ЭРКЕЛЯН Мовсес Седракович (Ливан, Бейрут)**

кандидат искусствоведения



**JOURNAL IS PUBLISHED 2 TIMES IN A YEAR, SINCE JUNE 2019**

**PUBLISHED BY THE DECISION OF THE SCIENTIFIC COUNCIL OF  
NAS RA INSTITUTE OF ARTS**

**ASATRYAN Anna – Editor-in-chief**

Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**KAMALYAN Margarita – Responsible secretary**

Doctor of Arts

**EDITORIAL BOARD**

**AGHASYAN Ararat (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,  
Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**CHEPALOV Oleksandr (Ukraine, Kiev)**

Honored Worker of Arts of the Ukraine, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**DONABEDIAN Patrick (France, Aix-en-Provence)**

Doctor of Art History, Professor

**GHAZARYAN Vigen (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,  
Honored Worker of Culture of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**HASRATYAN Murad (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,  
Honored Architect of the RA, Doctor of Sciences (Architecture), Professor

**HERKELIAN Mosses (Lebanon, Beirut)**

Doctor of Arts

**HOVHANNISYAN Henrik (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,  
Honored Worker of Science of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**KAZARYAN Armen (Russia, Moscow)**

Academician of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences,  
Honorary Member of the Russian Academy of Arts,  
Foreign Member of National Academy of Sciences of RA, Doctor of Sciences (Arts)

**KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga)**

Honored Artist of Latvia, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**SUVARYAN Yuri (Armenia)**

Academician of National Academy of Sciences of RA, Honored Worker of Science of the RA,  
Doctor of Economics, Professor

ՀՈԴԿԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

UDC: 929:78(479.25) Tchouhadjian +782.1(479.25)

DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-5

**DIKRAN TCHOUHADJIAN'S OPERA *ARIF'S RUSE***  
**(dedicated to the 150th anniversary of creating the first Armenian comic opera)**

ANNA ASATRYAN\*

**For citation:** Asatryan, Anna. "Dikran Tchouhadjian's Opera *Arif's Ruse* (dedicated to the 150th anniversary of creating the first Armenian comic opera)", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 5-27. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-5

On December 9, 1872, Dikran Tchouhadjian's *Arif's Ruse*, the first Armenian comic opera, was staged at the Getik Pasha Theatre in Constantinople, simultaneously marking the beginning of the Turkish musical theatre. The author of the opera libretto was an Armenian opera singer, the first Western Armenian singer who received his professional education in Europe, tenor Hovhannes Achemian (1838-1905), who performed the title role of Arif. The Ottoman stage primadonna Shazik Keuyluyian (born Sevadjian, Lusnak Sargisi Keuyluyian, 1854-1905) played the main character, Meriem.

The performance of *Arif* was the first occasion in the Armenian musical reality when an Armenian composer's opera was on stage, performed by Armenian artists. This was not only the birthday of the Armenian comic opera, but also it marked the beginning of the Armenian musical theatre.

In the present study on Tchouhadjian's music, presented to the English-speaking readers for the first time, the results of the opera's comprehensive research are substantiated, defining the genre of *Arif* as a comic opera, revealing its musical language and dramaturgical features, and putting forward the necessity of staging it in Armenia, as well as publishing an academic edition of the opera score and clavier.

The clavier of the opera prelude has been introduced into scientific circulation for the first time, the computer composition of which was carried out by assistant professor Anna Tamiroghlyan, Doctor of Arts.

**Key words:** Dikran Tchouhadjian, *Arif's Ruse*, Constantinople, year 1872, comic opera, Hovhannes Achemian, Shazik.

### **Introduction**

December 9, 1872, has a special place in the history of Armenian musical theatre<sup>1</sup>. At Getik-Pasha Theatre in Constantinople, the first Armenian comic opera

---

\* Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honored Art Worker of the RA, Vice President of the Academy of Humanism Problems, President of the Dikran Tchouhadjian Foundation, Member of the Board of the Composers Union of Armenia, Doctor of Sciences (Arts), Professor, annaasatryan2013@gmail.com. The article was submitted on 30.03.2022, reviewed on 25.11.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

<sup>1</sup> Some studies mention that *Arif* premiered on December 17, 1872 [14, p. 193; 24, p. 48]. Barsegh Tughlachian mentions December 9 as the premiere day, which is most trustworthy.



*Arif's Ruse*<sup>2</sup> by Dikran Tchouhadjian was staged, marking the beginning of Turkish musical theatre at the same time [27, p. 136].

In the Turkish newspaper *İbret*, Namik Kemal praised *Arif* and hailed it as “the first opera written in our language. It is very well staged, and its music is flawless. The Turkish language itself is very musical. Music is created with the preservation of lyricism” [27, p. 133]. Furthermore, it was the first professional opera in the entire Middle East.

The author of the opera libretto was an Armenian opera singer, “who studied at a European music school, the first Turkish-Armenian singer” [22, p. 159], also a linguist (besides Italian, he knew French; he had translated *La Dame aux Camélias* (*The Lady of the Camellias*), a music critic, a connoisseur of European recordings, and an artist well-versed in stage art, tenor Hovhannes Achemian<sup>3</sup> (1838-1905), who performed the title role in the opera as well.

### Presentation of the Basic Material

The performance of *Arif* was the first occasion in the Armenian musical reality when an Armenian composer's opera was on stage, performed by Armenian artists. In fact, this was not only the birthday of the Armenian comic opera, but also it

---

<sup>2</sup> In Tchouhadjian studies, the opera circulated under several titles: *Arif's Trickery* [14, p. 132, 133, 168, 169; 11, p. 76; 23, p. 200, etc]; *Arifin Hilesi* [18, p. 203-204; 6, p. 6]; *Arif* [19, p. 93, 117; 24, p. 150, 151; 12, p. 281], also G. Stepanyan and M Muradyan. In our opinion, the version *Arif's Cunning* in Anahit Poghikian-Darbinyan's translation is more accurate, which reflects the comedic nature of the opera: the main character is not a fraud, but just a sly person. Moreover, B. Tughlachian translated the title into English as *Arif's Ruse* in his book [27, p. 136], which is «խորամանկություն» (cunning, ruse) in Armenian. Perhaps, the most acceptable title for the opera is *Arif*, for at least two reasons. First, in the handwritten score kept in D. Tchouhadjian's archives, claviers no. 2 and no. 4 are titled *Arif*, and only clavier no. 3 is called *Arifin Hilesi*. Secondly, Tchouhadjian named his next comic operas after the main comic characters: *Kyose Kehya* and *Leblebiji Hor-Hor Agha*. Furthermore, his operas *Arshak II* and *Zemire* bear the names of the main characters.

<sup>3</sup> There were two Hovhannes Achemians in the history of Armenian theatre: the younger one is mentioned here, and the older one is Hovhannes Harutyuni Achemian (1818, Constantinople - 1871, Constantinople), an Armenian actor who appeared on the stage in 1856; he performed at the Oriental Theatre (1861-1867), at the Vaspurakan Theatre (1863-1864) and in 1870, in the group of T. Fasulachian in Nor Nakhichevan [12, p. 91]. He played his roles in Armenian, Turkish, Greek, French, and Italian. He made solo appearances with his farce *The List of Komitas* (1862, published in Smyrna, 1863) in three languages (French, Greek, and Italian), and translated from French (*The Robbers* by Schiller). Achemian was also an artist and a sculptor. Together with Davit Trian, he decorated the Chraghan Palace and other royal buildings in Constantinople. About Achemian-painter, see Aghasyan A. Development Ways of the Armenian Fine Art in the 19th-20th Centuries, Yerevan, 2009, p. 35 (in Armenian).

marked the beginning of the Armenian musical theatre<sup>4</sup>. Unlike *Arshak II*, the previous opera by Tchouhadjian, which was not staged during the author's lifetime, the production of *Arif* was a resounding success, bringing great fame to the author, and fruitful results for his long and painstaking preparatory work. Due to the lack of professionally educated singers in Turkey (the only exception was tenor Hovhannes Achemian), Tchouhadjian had to invest great efforts "to reconcile the group of 30-40 people, fully ignorant of music, with stage music" [2, p. 455]. Hovhannes Achemian presented this fact in more detail in one of his articles, published in French: "The honour of establishing the lyrical theatre with Armenian actors and actresses belongs entirely to Tchouhadjian, the Armenian music master and student of the Italian school. With talent and valorous willingness, this man hoped to make operetta flourish, and it was with that hope that one day, he started to form a singing group. This was not an easy task, and it needed to have a lot of devotion and love for art. He was obliged to leave his lectures, which would support him and his family. Like Vardovian, he was obliged to go around to different places, searching for young, if possible, good-looking men and women, who were more or less singers. He maintained and nourished them for months, educated them in a haste, trained them to play, dance and sing, get rid of the habit of shouting, and finally, he gradually taught them the pronunciation of music" [2, p. 464-465].

At the premiere of the opera, the first prima donna of the Ottoman stage played the main character, Meriem<sup>5</sup>, "the first and senior singer of D. Tchouhadjian's operettas, the central rose of the fantastic scenes of the Master's musical plays, and at the same time a nightingale, singer and beautiful Armenian woman" [19, p. 749] **Shazik Keuyluyian** (born Svadjian, Lusnak Sargsi Keuyluyian, 1854-1905)<sup>6</sup>. **Hovhannes Achemian** (1838-1905), who had just returned from Venice and had "beautiful tenor and stage abilities", sang Arif's role [19, p. 751]. Here is Dikran Galemchyan's opinion about Shazik: "The first soprano in our theatre was Shazik Keuyluyian, who then became Mrs. Achemian and finally, Mrs. Ormanian. That bird, found in a modest place like a manger, with her sweet voice and beautiful appearance, became the queen of operettas by the outstanding master, the immortal Dikran Tchouhadjian. Dressed in a luxurious Oriental costume and sparkling

---

<sup>4</sup> Exactly sixty years later, the People's Committee of the Armenian SSR passed a resolution (May 13, 1932), according to which, on January 20, 1933, the State Theatre of Opera and Ballet, the necessity of which Dikran Tchouhadjian considered important as early as 1872, opened its doors in Yerevan with the performance of Al. Spendiaryan's opera *Almast*.

<sup>5</sup> In some musicological studies, Meriem's name is incorrectly mentioned as Meriam [11, p. 76].

<sup>6</sup> By the way, according to M. Muradyan, Shazik died in 1896 [14, p. 201]; Sharasan does not write about Shazik's death at all, whereas we read in the Chronology of the Armenian Musical Life, published in 2006: "On September 5, 1905, Shazik passed away in Constantinople (born in 1854)" [13, p. 103]. While in B. Harutyunyan's opinion, it took place on September 6, 1905 [10, p. 202].



jewelry, that singing doll enchanted not only the public, but also her stage friends, actors and actresses, even the authors of operettas. I was tempted as a prompter. I would like to put my notebook aside, and just see and listen to her, something that was impossible. Shazik was a complete charm” [19, p. 755-756].

As Sharasan accurately characterized her: “Shazik, with her penetrating, limpid, and meandering voice, excellently attuned to the vibrations of Oriental music, had considerable musical skills, and with her physical gifts, perfectly lovely and tasteful movements, a profound understanding of stage art. All this obliges us to rank her among our best singers, and if there is one absolutely commendable part about Shazik, it is that she has not deviated from her stage image like others, and has always remained a singer” [22, p. 156-159].

As a result of family failures, in particular, her father's death and the great fire in Pera, Shazik, daughter of a well-to-do family, found herself in need of daily bread with her mother; they made embroideries day and night to ensure the existence of the family. “On a hot summer day, Shazik was singing while embroidering seated at the table next to the open window in her room; having forgotten the poverty and sorrow of her situation for a moment; she sang with all the might of her soul. Maghakian happened to be walking in the street at that time. Carried away by the heartfelt song of the wild canary of that place, the master stood there as if rooted to the ground. Was it possible to lead that girl to the stage? He thought, and encouraged by the misery of the surroundings, knocked at the door and entered. After resisting a little, Shazik's mother accepted Maghakian's proposal, leaving the moral responsibility of her daughter on him” [22, p. 156-159].

Bedros Maghakyan brought her to the Vardovian theatre group. Having never attended school, Shazik knew nothing, but instead she had a voice and beauty. Maghakyan taught her to read and write, and act, while Tchouhadjian developed her voice to perfection. “Shazik's voice was soprano, bright, vibrant, and penetrating. That voice would twist like hot crystal and was capable of gracefully expressing the leaps of Western music and the coiling play of the East. Shazik seemed to be made for the operettas by Tchouhadjian, whose music was a successful combination of the music of the Eastern and Western worlds. Shazik was a graceful girl. She had a delicate and harmonious face, long and curly hair, as well as a proportionate body of above average height” [19, p. 750].

Shazik's brilliant debut took place at the premiere of the opera *Arif's Ruse* and enchanted the audience: “Her vocal and physical advantages shone on the stage, increased tenfold by rays. Shazik became the theatrical public's favourite at once. She was showered with honours and abundant gifts” [19, p. 751]. With unprecedented success, Shazik performed the roles of Gul (*Kyose Kehya*) and Fatine (*Leblebiji Hor-Hor Agha*), the main heroines of other comic operas by D. Tchouhadjian: “Like a fairytale girl, Shazik worked miracles with her roles, her voice, her pleasant ways, her acting, and dialogues” [19, p. 751].

The premiere of *Arif* was fatal not only in Shazik's creative life, but also in her

personal life. Two months after the performance, she married Hovhannes Achemian. Unfortunately, their life together lasted short...

The staging of *Arif's Ruse* was also a turning point in Tchouhadjian's life: the relations between him and Hakob Vardovian suddenly broke. Tchouhadjian was obliged to leave the Getik-Pasha theatre and continued to present *Arif* in various districts of Constantinople with his faithful acting team: "The performances are more than modest, and yet, the music always attracts the audience" [24, p. 48]. Under the leadership of Tchouhadjian and Dikran Galemchian, the Ottoman Opera Troupe was set up, the main actors of which were those of the *Arif* premiere: Shazik, Hovhannes Achemian, Trdat Chichekchian. Khachik Papazian, Tagvor Nalian, Garegin Rshtuni and others left H. Vardovian and joined Tchouhadjian.

Tchouhadjian re-edited *Arif* in 1873 and staged it in the autumn of 1874. The performance had an exceptional reception, it was repeated many times in the 1874-1875 theatrical season, it was performed around hundred times. Here are H. Achemian's memories on that occasion: "There was an immense crowd that evening, brilliant success, applause, shouts, and calls of gratitude and joy. Nothing lacked for the poor music director, the suddenly born theatre director, who embraced his students with tearful eyes and made them participate in his victory. The success thunderstruck Vardovian, and began to increase day by day. After some time, the new theatre group went to sing at the French Theatre in Pera, where the French actors of Mister Manas gave performances: they went to Gatygiugh, Skutar, and Tativla; the work of Tchouhadjian was performed hundreds of times in that theatrical season. Everywhere, in houses and streets, cafés and workplaces, parts of this opera that had suddenly become popular, were sung or hummed. The main actor of the piece became extremely famous. His image was seen decorating the covers of music sheets with the opera songs, adapted for the piano-playing, as well as appeared in the shop windows of the stores selling them" [6, p. 6].

The following episode of D. Tchouhadjian's life is directly related to *Arif*: "He could not forget that he had won multiple laurels, and professional musicians had fervently applauded to him, expressing their fair appreciation. He would often enthusiastically tell his students that when he was in Vienna to see the art exhibition of 1877, he once tried to show its director his music book with the notation of *Arifin Hilesi*, his first operetta, to understand how long it might take him to present that kind of work in European theatres, when all the acting singers are in a ready state, to which the curator of the exhibition answered that he would be barely able to prepare it in six months. Tchouhadjian told him that he had prepared and presented a performance on the theatrical stages in Constantinople in three months. Unable to contain his admiration, the director laconically said: "You are Armenian, you can do it".

These four words had such value in the mouth of a person, who had years of experience on the illuminated square in Europe, continuously immersing himself in all kinds of art and science. Therefore, it was natural that this precious appreciation of a knowledgeable critic mysteriously influenced the Armenian composer, who, not



being satisfied with just words, asked the curator of the art exhibition to certify his honourable testimony in writing, which he immediately confirmed with a two-line note and signed that certificate. One can imagine the great musician's joy for holding that piece of paper, which he cherished until the end of his life, considering it to be more than his glory, occasionally showing it to his friends and putting it back into his notebook, as a rare relic" [20, p. 159-162].

There is one score, three claviers, instrumental parts, draft passages of the clavier, as well as one libretto in the archives<sup>7</sup> of D. Tchouhadjian, preserved in the Y. Charents Museum of Literature and Art in Yerevan. They are:

N 1, score, manuscript containing 167 sheets, 8 files. The title-page inscription is in French:

*Arif*  
*operetta in three acts*  
*by*  
*D. Tchouhadjian*

The score is written in pencil, the lyrics are missing. The first document of the score contains the overture, the second - N 2, 3, 4, the third - N 5, 6, the fourth - N 7, the fifth - N 8, 9, the sixth - N 10, the seventh - N 12, 13, 14, 15 and the eighth, N 16, 17.

N 2, clavier, manuscript: 53 sheets. The first page of the clavier is incomplete. It is carefully written in black ink on large sheets of paper. The clavier lyrics are missing. There are some pencil notes, mostly the names of the characters. Most of the numbers have no titles, except for N 2, 3, 4, 5, 7, 8, and N 9, which have titles added in pencil. The title page inscription is in French:

*ARIF*  
*Turkish Operetta in three Acts*  
*Music by*  
*Tchouhadjian and Alboretto*

N 3, clavier, manuscript: 48 sheets. The title page inscription is in French:

Arif in Hilesi  
Comic Opera  
Music by  
D. Chouhadjian and A. Alboretto  
Hortense Avédissian  
born Mélikian

Most likely, clavier N 3 was copied by the wealthy Aram Melikyan's son (perhaps, daughter), an offspring of the affluent Constantinople resident Yeghiazar

---

<sup>7</sup> On the manuscripts of *Arif's Ruse* opera by D. Tchouhadjian see **Avagean H.**, Operettas *Arifin Hilesi*, *Kyose Kehya* and *Leblebiji Hor-Hor Agha* by Dikran Tchouhadjian, *Tsitsernak* quarterly musical supplement of *Jahakir* weekly, sixth year, nos. 4 (24), seventh year, no. 1, October 2006-January 2007, Cairo, p. 97-100 (in Armenian).

Melikyan, from the author's manuscript they owned. The last page of the clavier contains an English inscription made in ink:

*19th April 1923  
Aram E. Melikian*

The Turkish text of the opera is available in the clavier.

N 4, incomplete clavier, manuscript: 41 sheets. The clavier has no title page, and the following notes are made in black ink on the first page:

*Arif, comic opera in 3 acts*

*Dikran Tchouhadjian  
Composed in 1873.*

This opera was written on *The Inspector General* by Gogol, adapted to the Turkish life by Hovhannes Achemian and named *Arif*<sup>8</sup>.

It is noteworthy that, unlike the score and the previous two clavier, where the genre of the work was defined as an **operetta**, here it is called a **comic opera**, which is more proper. The clavier is written in pencil on separate sheets of paper. Compared to other clavier, it is in the most worn out condition. The lyrics in the clavier are in Armenian-lettered Turkish. There were some notes on the last page that later got erased. As noted, the clavier is incomplete, missing the following numbers: N 2, 10, 11, 13 and 17; romance N 3 is incomplete.

N 5, instrumental pieces, manuscript: 137 sheets, 8 files

N 6, instrumental pieces, manuscript: 43 sheets, 4 files

N 136, libretto, Armenian script in Turkish, manuscript: 11 sheets, attached photocopy: 19 sheets.

Thus, *Arif's* handwritten score, clavier and libretto, preserved today, came down to us and posed serious problems to the researchers. As we have seen, the lyrics are completely absent in the score, the libretto is in Armenian-lettered Turkish, and out of the three clavier, N 2 does not have a text, N 4 is incomplete, and only N 3 is complete and has a verbal text in French script Turkish<sup>9</sup>. Therefore, it became necessary to translate and for the first time in the opera biography to present the first comic opera of the Armenian musical reality in Armenian, which, at our request, the distinguished educator, poet, and translator Anahit Poghikyan-Darbinyan graciously undertook, implemented and completed on June 4, 2003 [7]. Owing to this, it became possible not only to study this opera, but also serious prerequisites were created for its performance in the Armenian language in the Homeland.

The first comprehensive study of the opera *Arif*, was performed by us, based

---

<sup>8</sup> Charents Museum of Literature and Art (GAT), Archives of D. Tchouhadjian, N 4, *Arif*, incomplete clavier, manuscript: 41 sheets.

<sup>9</sup> It might be assumed that Mrs. Hortense Avédissian rendered the opera text from Ottoman into Latin-lettered French script Turkish.



on clavier N 3 [3, p. 148-215].

Musicologists have not yet finally defined the genre of the work during the decades since its creation. For years, this has been and is still considered by some to be an **operetta**. M. Muradyan [14, p. 193], M. Harutyunyan and A. Barsamyan [11, p. 76], B. Tughlachian [27, p. 136], N. Sargsyan [21, p. 13], H. Avagyan [5, p. 3] express that opinion. At the same time, G. Tigranov [26, p. 164], G. Gyodakyan [8, p. 61; 9, p. 69], N. Tahmizian [24, p. 45] and M. Ter-Simonyan [16, p. 260] define the genre of the work as a **comic opera** or **comedic opera**. In our opinion, *Arif* is a comic opera, not an operetta, and here is why.

It is known that an operetta is “a type of musical theatre that combines vocal and instrumental music, dancing, ballet, and pop art elements. Strophic songs and dance usually underlie an operetta’s musical dramaturgy. As a rule, the climax of each scene is connected with a popular dance in the given period in the given country, which often determines the entire musical atmosphere of the performance” [17, p. 398]. Whereas, the basis of the musical dramaturgy in *Arif* is neither the strophic song nor, even more so, a dance popular in Turkey in the second half of the 19th century. Moreover, there are no dances at the climax of each scene in *Arif*, and there is only one ballet scene in the opera, N 17. In the article about operetta in the fourth volume of the musical encyclopedia, we read: “In contemporary perception, an operetta is one of the types of musical theatre, a staged musical performance, where musical-vocal and musical-choreographic numbers are succeeded by spoken scenes, while the forms of mass-household and pop music (mainly strophic songs and dances) underlie the musical dramaturgy” [15, p. 51]. *Arif* is completely void of spoken scenes typical of operetta, and musical-vocal numbers are not succeeded by choreographic numbers.

Occasionally, *Arif* (as well as *Kyose Kehya* and *Leblebiji Hor-Hor Agha*) is compared with operettas by Offenbach, while “in France, in the 50s and 70s of the 19th century, Offenbach called operetta the pieces close to the French comic opera, small lyrical-household works of one act” [15, p. 51]. Although *Arif* is lyrical-household in nature, it consists of three acts, not one.

The opera *Arif's Ruse*, which takes place over two days, consists of three acts (17 numbers) and begins with an orchestral prelude, which sets the happy mood of the work and heralds the successful conclusion of the events to come<sup>10</sup>. The entire thematic material of the prelude is taken from the opera music: the composer placed here some themes, endowed with an important dramaturgical mission in the opera, which later appeared at the most significant moments of the dramaturgy of the work. Among them is the extensive topic of Arif's confession: the music of this is perceived as

---

<sup>10</sup> The prelude in the *Arif* score (N 1), preserved in the archives of D. Tchouhadjian at Charents Museum of Literature and Art (GAT), is called overture, and in the claviers N 2 and N 4, it is called symphony.

Arif's first portrait outline, anchored by N 15 from the third act, Arif's solo number, the opera's dénouement, when the hero unwittingly confesses the very innocent cause of all his mischief.

In his first comic opera, Tchouhadjian creates the characters of Arif and Meriem, the loving couple who embodied the lyrical line, with great warmth. By the way, later, loving couples occupied an important place in Tchouhadjian's musical theatre. It is from the couple of Meriem and Arif that threads were drawn to the couples of Gul-Ibish (Zvart-Ohan), Fatine-Khurshid Bey, Mikale-Bagaven and, finally, Zemire-Elsantur.

In the prelude, Tchouhadjian found place for the love theme of Arif and Meriem, on which he later built their duet N 16 in the third act. The presence of intermediate themes and motifs strengthens the dramaturgy of the work; Tchouhadjian often used such thematic reminders in his operas.

The image of the people is given in the prelude as well. After all, all events take place in the presence of the people, often with their active participation. The theme of the crowd's hope and faith is placed in the prelude; the people are full of hope that the arrived Vali Pasha would respond to their request and acquit them of their debts. The theme of the faith of desperate people, set in the prelude in h-moll, then twice sounds in N 1, in g-moll.

In the image of the people, Tchouhadjian embodied a protest against the ruling order, and presented the miserable and destitute condition of the working people. The composer later developed this line, which is not so characteristic of a comic opera, in *Leblebiji Hor-Hor Agha*, imparting a great sonority to the character of chickpea vendors.

In the prelude, the other main character of the opera, Mudur, is outlined, with whose theme the prelude begins.

*Arif's Ruse* was Tchouhadjian's debut of an immense success in the world of comic opera. Actually, this was the beginning of the composer's intense artistic activity. It was opera *Arif* that started a tradition when the actor of the main character became the author of the opera libretto.

However, in the panorama of Tchouhadjian's comic operas, *Arif* has an important feature: unlike his other comic operas, Tchouhadjian here combined both comic and lyrical heroes of his opera in one character. Arif's musical character would stand out among Tchouhadjian's comic heroes by his wide emotional range. Among the attractive features of his complex character are the smooth transitions from buffoonery to genuine, non-joking lyricism. Real lyrical emotionality distinguishes his musical characteristics in duets with Meriem. Arif's skillfully written cavatina N 4 from the first act is full of joy and humour, and though Arif seems cunning and inventive at first glance, his confession N 15 from the third act amazes by the hero's directness and undisguised sincerity.

The musical portraits of the other characters are vivid and colourful as well. They do not lose their characteristic features in the whirlwind of rapidly developing

events. The poetic characters of the loving couple, Meriem and Arif, occupy a special place in the opera. Their parts breathe with bright and elegant lyricism. Meriem's character is revealed both in her solos (romances N 3 and N 8), in her duets with Arif (N 5, 7, 9, 16), and in her ensembles with the choir.

In the opera music canvas, Tchouhadjian gave great place to the character of the people, as they are active participants in the events. Opera choruses are not separated from the reality, they are organically woven into the dramaturgy of the opera. They appear in significant episodes of the opera: at the climax, at the dénouement, and help to reveal the musical characters and feelings of the main heroes. They are diverse in their significance and nature. Presenting the hard life of the working people in choruses, Tchouhadjian brings forward the topic of social protest in a disguised way; why not, he also revolts against the ruling order, which puts the people in a destitute state, a topic that would later be more fully revealed in the image of the *leblebijis*: the people are always just and right.

One of the "heroes" of the opera is the orchestra, entrusted with the finale of the opera, the ballet scene N 17, and the Ball. There are extensive orchestral numbers: the prelude, introductions to the second and third acts, orchestral entrances, beginning the scenes. The score of the orchestra greatly contributes to the discovery of the heroes' musical characters, sometimes assuming the role of a stimulus for dynamic developments.

Noteworthy is the opera's tonal structure. Tchouhadjian widely uses:

1. Homonymous keys, based on the correlation of modulations, which characterize a hero.

**N 3**, Meriem's romance - g-moll - G-dur,

**N 8**, Meriem's romance - e-moll - E-dur.

2. parallel tonalities, forming the tonal structure of a scene:

**N 4**, Arif's cavatina - Es-dur - c-moll

3. *Tertia* correlations of major tonalities:

**N 8**, Mariem's romance - e-moll - E-dur - C-dur - E-dur - G-dur - E-dur

4. different sequences of the same topic are in *Tertia* correlation

Arif's confession: in prelude A-dur, and in N 15 C-dur,

the people's theme: in prelude h-moll and in N 1 g-moll.

5. *Secunda* correlations of tonalities:

1. different sequences of the same topic: Meriem and Arif's love theme - prelude in D-dur, N 16 in Es-dur

2. in successive scenes: **N 9** - Es-dur - **N 10** d-moll,

3. the opera beginning and the end of the first act: prelude - D-dur, - N 7 finale - E-dur, the beginning and end of the second act: introduction e-moll - N 10 finale D-dur.

Tchouhadjian creates modal-tonal and thematic bridges in the space, making the opera composition more solid. The opera unfolds in one breath, with a predominance of fast and moderate tempos (the exception is the Largo of N 3 and N 16). Danceability distinguishes *Arif's* musical language, and waltz rhythms permeate the heroes' pieces (N 6 - women's chorus, N 7 - Arif and Meriem's duet).

### Conclusion

Unfortunately, the once popular comic opera *Arif's Ruse* has been completely forgotten, it was not staged in Armenia, and today, it is unknown to musicians and music lovers. The only exception happened exactly ten years ago. On December 12, 2012, during the concert *Dikran Tchouhadjian's Chamber Works*, held in the NAS RA Meeting Hall, young singers and pianists, engaged in scientific work, presented chamber pieces (solos and piano works) by D. Tchouhadjian for the first time in Armenia. At the end of the concert, the author of these lines performed one of the composer's transcriptions from *Arif's Ruse*: Arif and Meriem's duet from N 7 finale of the first act, where Arif's confession of love is placed [4, p. 176].

Ironically, the first Armenian comic opera was presented to its audience in Turkish. It is appropriate to remember that during the first meeting with Catholicos Gevorg IV in Etchmiatsin, on October 1, 1881, Komitas, the great celebrant of the Armenian songs and later also a connoisseur of *grabar* (the oldest attested form of the Armenian language), spoke in Turkish. He did not know Armenian as "the Armenian community in Kutahia was Turkish-speaking because the Turks had cut off their grandfathers' tongues for speaking Armenian" [25, p. 254]. Could Tchouhadjian have imagined that one day his stateless people would have a well-built and prosperous Homeland, an opera theatre with professional singers, where it would be possible to stage performances in Armenian? Definitely not. And today, it is necessary to finally shake the dust of oblivion off *Arif's Ruse* and stage it in the Motherland.

A few years ago, the talented director and a big fan of Tchouhadjian's opera music (by the way, in 2015, he received the RA President's Award for the performance of *Karine* by Tchouhadjian) Yervand Ghazanchyan, the People's Artist of Armenia, started staging *Arif* at the H. Paronyan State Theatre of Musical Comedy in Yerevan (conductor: Harutyun Arzumanyan, stage designer: Robert Elibekyan, scientific advisor: Anna Asatryan).

But on July 30, 2019, unexpectedly for all of us, Yervand Ghazanchyan passed away, taking with him to the grave the last hope of staging *Arif* in Armenia.

It is also necessary to carry out the academic edition of Complete Works by D. Tchouhadjian, in the corresponding volume of which the opera clavier and score will be published. Owing to this, the opera will finally become available for staging and performance.

And before that, for the first time, we are putting into scientific circulation the prelude clavier of the opera *Arif's Ruse*, the computer composition of which was



carried out at our request by assistant professor Anna Tamiroghlyan, Doctor of Arts.

## References

1. Aghasyan A. Development Ways of the Armenian Fine Art in the 19th-20th Centuries. Yerevan, "Voskan Yerevantsi", 2009 (in Armenian).
2. Aleksanyan N. Dikran Tchouhadjian: his life and art, Theodik, Amenun Taretsuitsy (Annual Calendar). Venice, 1926 (in Armenian).
3. Asatryan A. The Musical Theatre of Dikran Tchouhadjian. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2011 (in Armenian).
4. Asatryan A. The Historical Significance of Dikran Tchouhadjian's Works, Scientific Session (December 12, 2014), materials of the session. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2015, p. 169-196 (in Armenian).
5. Avakian H. Operettas *Arifin Hilesi*, *KyoseKehya* and *Leblebiji Hor-Hor Agha* by Dikran Tchouhadjian, *Tsitsernak* quarterly musical supplement of *Jahakir* weekly, sixth year, nos. 4 (24), seventh year, no. 1, October 2006-January 2007. Cairo, p. 3-104 (in Armenian).
6. Avakian H. Operettas *Arifin Hilesi (Arif's Trickery)*, *Kyose Kehya (The Beardless Notable)* and *Leblebiji Hor-HorAgha (Hor-Hor Agha, the Chickpea Vendor)* by Dikran Tchouhadjian, *Tsitsernak* quarterly musical supplement of *Jahakir* weekly, sixth year, nos. 2-3 (22-23), April-July 2006. Cairo, p. 3-59 (in Armenian).
7. Boghikian-Darbinyan A. How I deciphered *Arif* by Dikran Tchouhadjian, *Azg-Mshakuyt* (Nation-culture), 15 March, 2008 (in Armenian).
8. Geodakyan G. Formation Ways in Armenian Musical Classics. Yerevan, NAS RA Institute of Arts Publishing House, 2006 (in Russian).
9. Gyodakyan G. Pages from the History of Armenian Music. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2009 (in Armenian).
10. Harutyunyan B. Chronology of the 19th-20th Century Armenian Theatre, vol. II. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1980 (in Armenian).
11. Harutyunyan M. Barsamyan A. History of Armenian Music. Yerevan, "New school" 1996 (in Armenian).
12. Hovhannisyanyan H. History of the Armenian Theatre: 19th century. Yerevan, "Nairi", 1996 (in Armenian).
13. Mazmanyanyan R. Chronology of the Armenian Musical Life, 1901-1910. Yerevan, NAS RA Institute of Arts Publishing House, 2006 (in Armenian).
14. Muradyan M. An Outline of the History of Western Armenian Music. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1989 (in Armenian).
15. Musical Encyclopedia, vol. 4. Moscow, "Soviet Encyclopedia", 1978 (in Russian).
16. Musical Encyclopedia, vol. 6. Moscow, "Soviet Encyclopedia", 1982 (in Russian).
17. Musical Encyclopedic Dictionary. Moscow, "Soviet Encyclopedia", 1991 (in Russian).
18. Paronian H. Collected Works, vol. 9. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1975 (in Armenian).
19. Peshiktashlean N. Theatrical Personalities, Antilias, 1969 (in Armenian).
20. Priest Aristakes Hisarlean, History of Armenian Recording, and Biographies of National Musicians (1768-1909). Constantinople, M. Hovakimian New Commercial Printing House, 1914 (in Armenian).

21. Sargsyan N. Armenian Stage Dancing of the second half of the 19th and early 20th centuries (to the synthesis of music and choreography), Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Arts. Moscow, 1992 (in Russian).

22. Sharasan, The Turkish-Armenian Stage and its Actors. Constantinople, 1914 (in Armenian).

23. Stepanyan G. An Outline of the History of the Western Armenian Theatre, vol. 2. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1969, p. 200, etc. (in Armenian).

24. Tahmizean N. DikranTchouhadjian: life and work. Pasadena, "Drazark Press", 1999 (in Armenian).

25. Terlemezyan P. About Komitas: Komitas in the contemporaries' memoirs and testimonies. Yerevan, "Sargis Khachenc-Printinfo", 2009 (in Armenian).

26. Tigranov G. Armenian Musical Theatre: essays and materials, vol. 1. Yerevan, Armenian State Publishing House, 1956 (in Russian).

27. Tuglaci P. Turkish Bands of Past and Present. Istanbul, 1986.

## ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՍԱԾՅԱՆԻ «ԱՐԻՖԻ ԽՈՐԱՄԱՆԿՈՒԹՅՈՒՆԸ» ՕՊԵՐԱՆ (նվիրվում է հայկական առաջին կոմիկական օպերայի ստեղծման 150-ամյա հոբելյանին)

### ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Ասատրյան, Աննա: «Տիգրան Չուխաճյանի «Արիֆի խորամանկությունը» օպերան (նվիրվում է հայկական առաջին կոմիկական օպերայի ստեղծման 150-ամյա հոբելյանին)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 5-27. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-5

1872-ի դեկտեմբերի 9-ին Կ. Պոլսի Գետիկ-փաշայի թատրոնում բեմադրվեց հայկական առաջին կոմիկական օպերան՝ Տիգրան Չուխաճյանի «Արիֆի խորամանկությունը»՝ միաժամանակ նշանավորելով թուրքական երաժշտական թատրոնի սկզբնավորումը: Օպերայի լիբրետոյի հեղինակն էր հայ օպերային երգիչ, Եվրոպայում մասնագիտական կրթություն ստացած արևմտահայ առաջին երգիչ, տենոր Հովհաննես Աճեմյանը (1838-1905), ով հանդես եկավ գլխավոր հերոսի՝ Արիֆի դերերգով: Գլխավոր հերոսուհի Մերիեմի դերերգը կատարեց օսմանյան բեմի պրիմադոննա Շազիկ Քյոյլյույանը (ծն. Սըլվաճեան, Լուսնակ Սարգսի Քյոյլյույան, 1854-1905):

«Արիֆի» ներկայացումը հայ երաժշտական իրականության մեջ առաջին դեպքն էր, երբ բեմ էր բարձրանում հայ կոմպոզիտորի օպերան, որը կատարում էին հայ արտիստները: Սա ոչ միայն հայկական կոմիկական օպերայի ծննդյան

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հումանիզմի պրոբլեմների ակադեմիայի փոխնախագահ, Տիգրան Չուխաճյանի հիմնադրամի նախագահ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, annaasatryan2013@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 30.03.2022, գրախոսելու օրը՝ 25.11.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

որն էր, այլև նշանավորեց հայ երաժշտական թատրոնի սկզբնավորումը:

Հետազոտության մեջ երաժշտական չութաճյանագիտության մեջ առաջին անգամ անգլալեզու ընթերցողին են ներկայացվում օպերայի համակողմանի ուսումնասիրության արդյունքները, հիմնավորվում է «Արիֆի»՝ որպես կոմիկական օպերայի, ժանրային բնորոշումը, բացահայտվում են օպերայի երաժշտական լեզվի և դրամատուրգիական առանձնահատկությունները, առաջ է քաշվում Հայաստանում օպերայի բեմադրման և պարտիտուրի ու կլավիրի ակադեմիական հրատարակության անհրաժեշտության հարցը:

Առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ է դրվում «Արիֆի» Պրեյլուդի կլավիրը, որի համակարգչային շարվածքն իրականացրել է արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Աննա Թամիրոզյանը:

**Բանալի բաներ՝** Տիգրան Չութաճյան, «Արիֆի խորամանկությունը», Կ.Պոլիս, 1872 թվական, կոմիկական օպերա, Հովհաննես Աճեմյան, Շազիկ:

**ОПЕРА ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА «УЛОВКИ АРИФА»  
(посвящается 150-летию созданию первой армянской  
комической оперы)**

АННА АСАТРЯН\*

**Для цитирования:** Асатрян, Анна. “Опера Тиграна Чухаджяна «Уловки Арифа» (посвящается 150-летию созданию первой армянской комической оперы)”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 5-27. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-5

9-го декабря 1872-го года в театре Гетик-паша Константинополя состоялась премьера первой армянской комической оперы «Уловки Арифа» композитора Тиграна Чухаджяна – событие, одновременно ознаменовавшее зарождение турецкого музыкального театра. Автором либретто оперы был оперный певец армянского происхождения, тенор Ованнес Аджемян (1838-1905) – первый западноармянский певец, получивший профессиональное образование в Европе. Он стал также исполнителем заглавной партии оперы; в роли главной героини Мерием выступила примадонна османской сцены Шазик Кёйлуян (Луснак Саргисовна Кёйлуян, ур. Свачян, 1854-1905).

Постановка «Арифа» явилась первым в армянской музыкальной действительности представлением на сцене оперы армянского композитора в исполнении армянских артистов. Этот день ознаменовал собой рождение не

---

\* Директор Института искусств НАН РА, заведующая отделом музыки, заслуженный деятель искусств Армении, вице-президент Академии проблем гуманизма, председатель Фонда Тигран Чухаджян, член Правления Союза композиторов Армении, доктор искусствоведения, профессор, annaasatryan2013@gmail.com, статья представлена 30.03.2022, рецензирована 25.11.2022, принята к публикации 15.12.2022.

---

только армянской комической оперы, но и начало формирования армянского музыкального театра как такового.

В исследовании впервые в Чухаджяноведении представляются вниманию англоязычного читателя результаты всестороннего изучения оперы, обосновывается определение жанра «Арифа» как комической оперы, выявляются особенности музыкального языка и драматургии оперы. Наряду с этим ставится вопрос о постановке оперы в Армении и о необходимости академического издания партитуры и клавира произведения.

Впервые вводится в научный оборот клавир Прелюдии «Арифа», компьютерный набор которой осуществила кандидат искусствоведения, доцент Анна Тамирогян.

**Ключевые слова:** Тигран Чухаджян, «Уловки Арифа», Константинополь, 1872 год, комическая опера, Ованнес Аджемян, Шазик.



# "Arif" in Hillessi

## Preludio dell atto Primo

music by` D.Tchouhadjian

The musical score is written for piano and grand piano. It begins with a piano section (measures 1-4) marked *p pizz.* in both hands. The grand piano section (measures 5-21) starts with *p pizz.* in the left hand and *ff arco* in the right hand. The score includes various dynamics such as *f p* and *f*, and features techniques like *tr* (trills) and *trm* (trills) in the right hand. Measure numbers 5, 9, 14, and 21 are indicated at the start of their respective systems. The score concludes with a final system of two measures.

2

"Arif" in Hillessi

Pno.

25

Pno.

29

Pno.

33

Pno.

37

Pno.

44

*f*

*p*

*cresc.*

*ff*

"Arif" in Hillessi

3

Pno.



Pno.



Pno.



Pno.



Pno.



4

"Arif" in Hillessi

The musical score is presented in five systems, each labeled 'Pno.' on the left. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score contains various musical elements:
 

- System 1 (Measures 69-72):** Features complex chordal textures in the bass and melodic lines in the treble.
- System 2 (Measures 73-76):** Continues the harmonic development with arpeggiated figures.
- System 3 (Measures 77-80):** Shows a more active treble part with eighth-note patterns.
- System 4 (Measures 81-84):** Includes trills (tr) in the treble and rhythmic patterns in the bass.
- System 5 (Measures 85-88):** Concludes with a trill (tr) in the final measure of the system.



"Arif" in Hillessi

The image displays a piano score for the piece "Arif" in Hillessi, spanning measures 89 to 113. The score is written for piano (Pno.) and is organized into six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 89 features a melodic line in the right hand with trills (tr) and a bass line with chords. Measure 94 shows a dense texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left. Measure 97 continues with similar textures. Measure 103 is marked with a piano (*p*) dynamic and features a change in the bass line. Measure 108 is marked with a forte (*f*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) section. Measure 113 concludes with a piano (*p*) dynamic. The score includes first and second endings, with a repeat sign and a fermata at the end of measure 113.

6

"Arif" in Hillessi

Pno.

118

123

129

136

143

*ff*

*p*

*p dolce*

8<sup>va</sup>

1.

2.

1.

2.

"Arif" in Hillessi

Piano score for "Arif" in Hillessi, measures 149-167. The score is written for piano (Pno.) in G major and 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 149-153) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a fortissimo (ff) dynamic marking. The second system (measures 154-157) includes a first ending (1) and a second ending (2) in the right hand, with a piano (p) dynamic marking. The third system (measures 158-162) continues the melody and bass line, with a forte (f) dynamic marking. The fourth system (measures 163-166) also includes first and second endings in the right hand. The fifth system (measures 167-171) concludes the passage with a steady bass line and chords in the right hand.

8

"Ari" in Hillessi

Piano score for "Ari" in Hillessi, measures 173-195.

Measures 173-176: *ff*

Measures 179-183: *ff*

Measures 184-188: *p f f p f p f*

Measures 189-195: *p f f p f p f*, ending with **Fine**.

**ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՎԱՆԱԿԱՆ ՎԱՐՂԱՊԵՏԻ  
«ՀԱՐԾՄՈՒՆՔ ԵՎ ՊԱՏԱՍԽԱՆԻՔ» ԵՐԿՈՒՄ**

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Արևշատյան, Աննա: «Հոգևոր երաժշտության խնդիրները Վանական վարդապետի «Հարցմունք և պատասխանիք» երկում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 28-39. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-28

Միջնադարյան Հայաստանի վանքերին կից գործող վարդապետարաններում դասավանդվող բազմապիսի նյութը ամփոփվում էր միջնադարյան ուսուցողական գրականությանը բնորոշ հարց ու պատասխանի ձևով շարադրված դասագրքերում: Մեզ հասած առաջին նմանատիպ համառոտ հարցարանը Հովհաննես Տավուշեցու կամ Վանական վարդապետի (1181-1251) կազմած «Հարցմունք եւ պատասխանիք»-ն է: Այն լայնորեն գործածվել է Հայաստանի միջնադարյան համալսարաններում և առաջին հերթին իր իսկ հիմնադրած Խորանաշատի հոջակավոր վարդապետարանում: Ի թիվս այլ գիտությունների, Հովհաննես Վանականի դասագրքում տեղ են գտել երաժշտական արվեստին վերաբերող հարցեր և պատասխաններ, ինչը վկայում է այն մասին, որ Խորանաշատի դպրոցի ուսումնական ծրագրում հոգևոր երգարվեստի գործնական ուսուցմանը, եկեղեցական երաժշտության պատմության, տեսության և գեղագիտության հարցերին լուրջ ուշադրություն էր հատկացվում: Հովհաննես Վանականի «Հարցմունք եւ պատասխանիք» երկը XIII դարի հայ միջնադարյան վարդապետարան-համալսարաններում շրջանառվող հանրագիտարանային բնույթի կարևոր ձեռնարկներից էր: Այդ աշխատության օրինակով են ստեղծվել հետագայի նմանատիպ երկերը, որոնց թվում՝ Վարդան Արևելցու «Ժղլանքը» և Գրիգոր Տաթևացու «Գիրք հարցմանց»-ը:

**Բանալի բաներ՝** Խորանաշատ, վարդապետարան, Վանական վարդապետ, «Հարցմունք եւ պատասխանիք», շարականագիտություն, Ութնայնի տեսություն, «Ճայնից» մեկնություններ:

### **Ներածություն**

Այս տարի նշվում է հայ միջնադարյան գրչության և կրթության կարևորագույն կենտրոններից մեկի՝ Խորանաշատի վանական համալիրի 800-ամյակը: Խորանաշատի անվանումը անբաժանելի է իր հիմնադրի՝ XIII դարի հայ մատենագրության ամենանշանակալի դեմքերից մեկի՝ Հովհաննես Տավուշեցու կամ Հովհաննես Վանական վարդապետի (1181-1251) անունից, ով հայտնի էր որպես աստվածաբան, մեկնիչ, պատմագիր, մանկավարժ և տոմարագետ: Հանրագիտակ մտավորական, ում գիտական հետաքրքրություններն ընդգրկել են գիտելիքների մի շարք բնագավառներ, ով եղել է Մխիթար Գոշի աշակերտը և օգնականը, ժառանգելով իր նշանավոր ուսուցչի հիմնած Նոր Գետիկի դպրոցի լավագույն ավանդույթները: 1222 թ. հիմնադրելով Խորանաշատի վանքը, նա ստեղծեց մեծ հոջակի արժանացած իր դպրոցը, պատրաստեց բազմաթիվ

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, [anna\\_arevshatyan@hotmail.com](mailto:anna_arevshatyan@hotmail.com), հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 29.08.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:



ասներ, որոնց թվում էին Կիրակոս Գանձակեցին, Վարդան Արևելցին, Գրիգոր Ակնեբցին և հետագայում հայտնի դարձած շատ ուրիշ եկեղեցական-քաղաքական և մշակութային գործիչներ [17]:

### Հիմնական նյութի շարադրում

Հայտնի է, որ վանքերին կից գործող վարդապետարաններում դասավանդվող բազմապիսի նյութը (աստվածաբանությունն ու եղյակ և քառյակ գիտությունները) ամփոփվում էր միջնադարյան ուսուցողական գրականությանը բնորոշ հարց ու պատասխանի ձևով շարադրված դասագրքերում<sup>1</sup>: Դրանցից մի քանիսը՝ տարբեր հեղինակների կողմից ստեղծված՝ պահպանվել են: Հաճախ այդ աշխատությունները կրել են հանրագիտարանային բնույթ՝ իրենց մեջ ներառելով հայ իրականության մեջ և առհասարակ Միջնադարում ձևավորված պատկերացումներն ու իմացությունը փիլիսոփայության, աստվածաբանության, ծիսագիտության, պատմության, քերականագիտության, աստղաբաշխության, երաժշտագիտության, տոմարագիտության, աշխարհագրության և այլնի մասին:

Մեզ հասած առաջին նմանատիպ համառոտ հանրագիտարան-հարցարանը Հովհաննես Վանականի կազմած «Հարցմունք եւ պատասխանիք»-ն է, որը Վանական վարդապետի պահպանված գործերից ամենաարժեքավորն է համարվում: Այն լայնորեն գործածվել է Հայաստանի միջնադարյան համալսարաններում և առաջին հերթին իր իսկ հիմնադրած Խորանաշատի հոշակավոր վարդապետարանում: «Հարցմունք եւ պատասխանիք»-ը շարադրված է մատչելի, միջին հայերենին մոտեցող լեզվով:

Ի թիվս այլ գիտությունների, Հովհաննես Վանականի դասագրքում տեղ են գտել երաժշտական արվեստին վերաբերող հարցեր և պատասխաններ, ինչը վկայում է այն մասին, որ Խորանաշատի դպրոցի կրթական ծրագրում հոգևոր երգարվեստի գործնական ուսուցմանը, եկեղեցական երաժշտության պատմության, տեսության և գեղագիտության հարցերին լուրջ ուշադրություն էր հատկացվում: Պետք է նշել, որ Վանական վարդապետի հարցարան-դասագրքի այս մասը մինչ այժմ չի արժանացել առանձին քննության, այնինչ երաժշտությանը վերաբերող պարբերությունները հատկանշվում են մի շարք ուշագրավ դիտարկումներով և մեկնաբանություններով<sup>2</sup>:

Բնագիրը կրում է «Հարցմունք եւ պատասխանիք արարեալ Վանական վարդապետէ» վերնագիրը: Ամեն ինչից երևում է, որ Հովհաննես Վանականը բանիմաց էր հոգևոր երաժշտության ոլորտում: Առաջին հերթին նա դրսևորել է իրեն որպես հմուտ շարականագետ-աստվածաբան: Հայտնի է, որ ի թիվս այլ գործերի, Վանական Վարդապետը հեղինակել է Անանիա Շիրակացու Վարդավառի առաջին օրվա կանոնի «Ուրախացիր, պսակ կուսից» ճաշու շարականի

<sup>1</sup> Հունալեզու մատենագրության մեջ նմանատիպ երկերը կոչվում էին 'ερωταποκρίσεις.

<sup>2</sup> Բացառություն են կազմում մեր մենագրություններում և հոդվածներում տեղ գտած Հովհաննես Վանականի հարցարանում արձարժված ձայնեղանակների մեկնության և գործնական կիրառությանը նվիրված հատվածների վերլուծությունները [3, էջ 58-63; 4, էջ 88-94; 21, էջ 208-210; 22, էջ 91-95]:

մեկնությունը: Իր հարցարանի մի շարք էջերում նա մեկնում է այլևայլ շարականների բովանդակության խորթին հատվածների աստվածաբանական խորհուրդը՝ հստակեցնելով վարդապետարանի սաների համար դժվարըմբռնելի տեղերի իմաստը [14, 61ա, 79բ, 104ա, 111ա և այլն]:

Նշենք նաև, որ Հովհաննես Վանականի սույն երկում է գետեղված շարականագիրների հնագույն պահպանված համառոտ ցուցակը, որն, ըստ երևույթին, հիմք է հանդիսացել հետագայի մյուս ցուցակագիրների համար: Մեջբերենք այն ամբողջությամբ, նկատի առնելով մի շարք հետաքրքրական մանրամասներ.

«Յաղագս շարականին թէ ո՛վ է արարեալ: Որ զծորան հոգւոյն արբին յիմանալի աղբիրէն երգեցին ի ժամանակս ժամանակս: ԶԾննդեանն՝ Մովսէս Քերթողն: ԶՓոխմանն, զՎարդավառին, զՄարգարէիցն, ու զՎարդապետացն, զՄեղաք ամենայնի մինչ յԱռաքելոց՝ Յոհան Մանդակունւոյ: ԶԱպաշխարութիւն՝ Մեսրոպ Վարդապետն: ԶՅայտնութեան Հարցնակարգն զբովանդակն՝ Անանիա Շիրակացին: ԶՅարութեան Արհնութեանն է. ձայնն՝ Ստեփաննոս Սինեցին, և զՎառն՝ Ներսէս կաթողիկոս: Զհանգստեանն, զՄարտիրոսացն՝ Պետրոս Կամրջաձորեցին: ԶԽաչին եւ զԵկեղեցւոյն՝ տէր Սահակ Կաթողիկոսն: ԶԱռաւօտու երգն եւ ձայնից բաժանումն՝ [Սահակ] Պարթեւն» [14, 76բ; 13, էջ 485; 12, 629]:

Ցուցակում արծարծված շարականագիրների ցանկն ընդգրկում է ազգային շարականերգության ձևավորման կարևորագույն շրջաններից V դարը՝ հայ հոգևոր ինքնուրույն երգի հիմնադիրների և նրանց վերագրվող շարականների հիշատակությամբ: Օրինակ, Մեսրոպ վարդապետը, այսինքն՝ Մեսրոպ Մաշտոցը՝ որպես Ապաշխարության շարականների հեղինակ կամ Սահակ Պարթև կաթողիկոսը՝ որպես հայոց եկեղեցական ձայնեղանակների առաջին կարգավորողը, ինչպես և հաղորդում է «Հայսմաւորքը» [10, էջ 74]: Այնուհետև դա տերունական տոներից Սուրբ Ծննդյանը նվիրված շարականների հեղինակ Մովսէս Քերթողն է, այսինքն՝ Մովսէս Խորենացին և մի շարք կանոններում գետեղված երգասացությունների հեղինակ Հովհան Մանդակունի կաթողիկոսը: Շարականագիրների դիտարկվող ցուցակում հաջորդիվ տեղ են գտել հայ հոգևոր երգաստեղծության մյուս կարևոր փուլի՝ VII-VIII դարերի երեք նշանավոր հեղինակների՝ Սահակ Ձորափորեցի կաթողիկոսի, Անանիա Շիրակացու և Ստեփանոս Սյունեցու անունների հիշատակությունը: Առաջինի դեպքում նշվում են Խաչի և Եկեղեցու տոներին նվիրված շարականները. «ԶԽաչին եւ զԵկեղեցւոյն՝ տէր Սահակ Կաթողիկոսն»: Անանիա Շիրակացու վերաբերյալ ասված է, որ նա է հեղինակել «զՅայտնութեան Հարցնակարգն զբովանդակն», ինչը, հավանաբար, պետք է ուղղվի «զՅարութեան Հարցնակարգն զբովանդակն», ինչպես հաղորդում են հետագայի մյուս բոլոր շարականագիրների ցուցակները [6, էջ 132-133; 7, էջ 48]: Ստեփանոս Սյունեցու մասին բնագիրն հաղորդում է, որ նա է հեղինակել յոթ ձայնեղանակներում ծավալվող Ս. Հարության Ավագ օրհնությունները, իսկ Վառ ձայնի, այսինքն՝ Գկ ձայնեղանակի օրհնությունները հեղինակել է Ս. Ներսես Շնորհալի կաթողիկոսը: Տվյալներ, որոնք

կրկնում են հետագայի շարականագիրների ցուցակների բոլոր հեղինակները (Սարգիս երեց, Գրիգոր Տաթևացի, Առաքել Սյունեցի և այլք): Այսպիսով, Վանական վարդապետի ցուցակում հիշատակվող ամենաուշ հեղինակներից են Պետրոս Կամրջաձորեցին կամ Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսը՝ որպես հանգստյան և մարտիրոսաց կարգերի մեջ մտնող շարականների հեղինակ և Ներսես Շնորհալին կամ Ներսես Դ Կլայեցի կաթողիկոսը՝ Վառ ձայնին պատկանող ավագ օրհնությունների առնչությամբ: Ուշագրավ է, որ տվյալ ցուցակում XIII դարի որևէ հեղինակ չի հիշատակված, ամենայն հավանականությամբ, դեռ չկանոնացված լինելու պատճառով. մի գործընթաց, որը երբեմն բավական երկար էր տևում: Վերը նշված հանգամանքը նույնպես հաստատում է տվյալ ցուցակի ժամանակագրական առումով առավել հին լինելու փաստը:

Ձեռագրում Շարակնոցի պատմությանն առնչվող նաև այլ շահեկան լրացումներ կան, օրինակ. «Հց. զՄանկունքն ո՞վ է սահմանել: Պատ. Եզր կաթողիկոս: Հց. Առաւօտու կանոն: Պատ. Գիտ կաթողիկոսի որ եւ զԲարձրացուցէ[ք]ն յուզել ի Դաւթա» [14, 76բ]: Պաշտոններգության բարեկարգմանը Եզր և Գիտ կաթողիկոսների մասնակցության մասին հաղորդող այս եզակի տեղեկությունները հայտնի են հենց Վանական վարդապետի հարցարանից, չկրկնվելով որևէ այլ աղբյուրներում:

Բնականաբար, Հովհաննես Վանականը չի շրջանցել սաղմոսներգության ոլորտը: Ավելացնենք, որ ի թիվս այլ մեկնողական երկերի, նրա գրչին է պատկանում նաև «Այս ծով Մեծ» սաղմոսի փոքրածավալ մեկնությունը: Անդրադառնալով սաղմոսներին, նա առաջին հերթին շեշտել է սաղմոսների «առաքելադիր», այսինքն՝ առաքյալների կողմից սահմանված լինելու հանգամանքը, այնուհետև բացատրել է դրանց կիրառությունը, մասնավորապես, գուրդանների, փոխերի և ալելուների կատարման ժամանակը.

«Հց. Ո՞վ է կարգեալ սաղմոսն. Պտ. Առաքեալքն ընդ տիւ և ընդ գիշեր բոլորեալ. Հց. Երինզկունն՝ զնեղութիւն. Պտ. Առաքեալքն յաւուրն յելն զի ելք աշտիճանաց ասի. Հց. կանոնն. պտ. անուն որ է սահման որպէս թուղթն Պաւղոսի և գորոդայն որպէս ընթերցուած. և փոխն որպէս գլուխ. հանգիստն որպէս մասնաւոր. և տունքն որ է կիսատուն՝ ներքնաբաժին. մասնաւոր: Իսկ փառքն և ալելու և արիհնութիւն և փառք, ամէն և ընդ հոգւոյդ քում, այս ամէն առաքելադիր է» [14, 46բ]:

Եկեղեցական ձայնեղանակների հարցում Վանական Վարդապետը առաջնային է համարել դրանց ծիսական-գործնական կիրառության խնդիրը, ուստի «Հարցմունք եւ պատասխանիք»-ում համապատասխան հատվածը նվիրված է Ավետարանի, առաքելոց թղթերի և մարգարեությունների երգեցիկ ընթերցանության համար սահմանված ձայնեղանակներին վերաբերող որոշակի ցուցումներին, այսպես. «Հց. Զգրեանքդ ի ձայնէ որպէ՞ս կարդան: Պատ. զԱւետարանն՝ յառաջի ձայն. Զառաքեալն՝ յերկրորդ է. զԵսային՝ յերրորդէ. Զներբողեանն՝ ի վերջին ձայնէ: Ստեղն՝ Յոհան կայ որ յերկրորդէ. եւ այլն՝ յառաջին ձայնէ: Յայերէն ներբողեան՝ ի ստեղն» [14, 57բ]:

Հիմնականում պարբերության իմաստը հստակ է, թեև ստեղծի ձայնեղանակներին վերաբերող հատվածը կարող էր ավելի որոշակի լինել: Հավանաբար, խոսքը վանական երգչական գործնականում շատ ընդհանրացված և հանրաձայն իրողությունների մասին է, այդ պատճառով հեղինակը հարկ չի համարել դրանք մասնավորելու: Պարզ չէ միայն, թե ի՞նչ երգասացություններ նկատի ունի Վանական Վարդապետը «ներբողեան» և «հայերէն ներբողեան» ասելով, որոնցից «ներբողեան»-ը պետք է երգվեր վերջին, այսինքն՝ չորրորդ ձայնեղանակում, իսկ «հայերէն ներբողեան»-ը՝ ստեղծի ձայնեղանակում: Այս հարցը թերևս կարոտ է լրացուցիչ հետազոտման, ուստի գերադասում ենք առաջմ ձեռնպահ մնալ ենթադրություններից:

Ուշագրավ է, որ «Հարցմունք եւ պատասխանիք»-ում առկա է մի փոքր պարբերություն՝ նվիրված ժողովրդական նվագարաններ քանոնի և փանդիոի նկարագրությանը, ընդ որում Հովհաննես Վանականը նշում է քանոնի երեք անվանում. «Հց. Առ ո՞րս խեցգետի է յասել: Պտ. երգարան է բոլոր և չորեք կուսի լար արկան: Կեսք կանոն ասեն եւ կեսք՝ խանոն» (գրիչն էլ իր կողմից լուսանցքում ավելացրել է չորրորդ անվանումը՝ «արղանոն»): Իսկ փանդիոի անվան տակ, որը երաժշտական միջնադարագիտության մեջ սովորաբար ներկայացվում է որպես ուղի տարատեսակ, պարկապզուկ է նկարագրված, այսպես. «Պարկ է ուլենի եւ փող է դրած ի ներս: Յանթն դնեն ցից ի վեր եւ ձայն տան ածել ձեռաքն» [14, 94ա]:

Նախ անհասկանալի է, թե ինչու՞ քանոնը «խեցգետի» է անվանված: Այնուհետև, սխալմունք է, թե՛, իրոք, Վանական Վարդապետի ժամանակներում փանդիո անվան տակ այլ երաժշտական գործիք են հասկացել: Դժվար է ասել, որովհետև դեռ Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ առկա վիպասանների ելույթները նկարագրող հայտնի դրվագում (խոսքը «ի նուագս փանդան եւ երգս ցցոց եւ պարուց» արտահայտության մասին է) [15, էջ 27] փանդիոն ընկալվում է որպես ուղի ընտանիքին պատկանող լարային գործիք: Բոլոր դեպքերում՝ նման փաստերը ևս մեկ անգամ հավաստում են, որ հասարակական մթնոլորտը և մշակույթն ամբողջությամբ այդ ժամանակաշրջանում ենթարկվել են նոր հովերի ազդեցությանը: Ժողովրդական կենցաղի և արվեստի արձագանքները թափանցում էին վանքերի պարիսպներից ներս՝ իրենց արտահայտությունը ստանալով անգամ վանական միջավայրում ստեղծվող ուսուցողական գրականության էջերում:

Տվյալ դարաշրջանի հեղինակների լայն մտահորիզոնի և շրջահայացության մասին խոսում է այն փաստը, որ ի թիվս տարբեր ավանդապատումների, նրանց գրավել են նաև երաժշտությանը վերաբերող հնագույն հավատալիքներ և առասպելներ պարունակող ավանդությունները: Այսպես, օրինակ, ձայնեղանակների գյուտի հետ կապված հարցմանը պատասխանելիս Հովհաննես Վանականը, ըստ երևույթին, տուրք տալով ազգային մատենագրության մեջ գոյություն ունեցող ավանդույթին, առաջ է բերում «Ձայնից գիտ ըստ փիլիսոփայից» խորագրով պահպանված հնագույն պատառիկը, որի մեջ առկա են ինչպես հի-

նավորց բնապաշտական պատկերացումները, այնպես էլ՝ անտիկ շրջանից եկող առասպելների արձագանքները.

«Հգ. Որպէ՛ս [է] ձայնից գիւտ. Պտ. Ըստ փիլիսոփայիցն՝ ա. [առաջին ձայն] ի հիւանականէ. բ. [երկրորդ ձայն] ի դարբնականէ. գ. [երրորդ ձայն] ի գետոց. դ. [չորրորդ ձայն]. յաղաւրեաց է. ե. [հինգերորդ ձայն]. յերկաթոյ. գ. [վեցերորդ ձայն]. ի ծովու ծփմանց. է. [յոթերորդ ձայն]. ի ծովու կենդանեաց. ը [ութերորդ ձայն]. ի յանասնոց. թ. [իններորդ ձայն]. ի գազանէ. ժ. [տասներորդ ձայն] ի հաւուց» [14, 71ա]: Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնությունների շարքում տվյալ հնագույն մեկնությունը ուշագրավ է նրանով, որ բնագրում արձարծված ձայնեղանակները դեռևս ենթարկված չեն Ութձայնի դասակարգմանը՝ չորս բուն, չորս կողմ և երկու ստեղի ձայնեղանակ, ինչն, անկասկած, վկայում է պատառիկի արխաիկ, նախաքրիստոնեական շրջանից սերելու մասին [4, էջ 43-46]:

Այս պարբերությանը հետևում է «Մաշտոց» ծիսարանին կցվող «Կարգաբերութիւն ցուցմանց արհնութիւնաբեր ցուցակի» հիշատակարան-վավերագիրը, որտեղ արձանագրված է հայկական եկեղեցու հիմնական ծեսերի կազմավորման և հայացման գործընթացը. «Երանելոյն Մովսէսի Խորենացոյ, թարգմանչի, որ էր գրիչ սրբոյն Սահակայ, որդոյն Ներսէսի սրբոյ...» [14, 71ա-72բ]: Տվյալ բնագիրը հաճախ է ընդգրկվել Ժողովածու կոչված մատյաններում, որոնք բովանդակել են աստվածաբանական և գիտական զանազան բնույթի նյութեր [5, էջ 19-21]: Այն ավարտվում է, ինչպես և այլ գրչագրերում, հետևյալ վերջաբանով. «ՃԺԱ ամի անցելոյ<sup>3</sup>, յորժամ այս ամենն նորոգեալ հաստատեցան հրամանաւ սրբոյն Սահակայ, ձեռամբ իմով Մովսէսի գրչի, Սահակայ Պարթևի» [14, 71բ]:

Վանական Վարդապետը անդրադարձել է նաև որոշ շարականագիրների, օրինակ, Ստեփանոս Սյունեցու, Համամ Արևելցու, Գրիգոր Մագիստրոս Պահլավունու կենսագրական ուշագրավ տվյալներին: Այսպես, նա առանձին մի ծավալուն պարբերություն ունի՝ նվիրված VII-VIII դդ. նշանավոր փիլիսոփա, քերական և շարականագիր Ստեփաննոս Սյունեցուն (†735 թ.), որտեղ Սյունեցի եպիսկոպոսի վարքից հայտնի նրա կյանքի դրվագները ներկայացված են ժողովրդական ավանդապատման ոճով, այսպես.

«Հգ. [Ո՛վ է] Ստեփաննոս Սյունեցին: Պատ. Երեց էր ի դիւան Աշոտ անուն իշխան<sup>4</sup> երկաբնակ: Խոսեցաւ ընդ նմա և հեգնեաց թե տգետ ես: Եւ նա գնաց ի Բիւզանդիոն առ միակեաց մի գիր և լեզու ուսաւ. Այս իշխանս աստ ի չար Աստուծոյ խոսեաց. թագաւոր կոչեաց միակեցն. խրատէր ետ, թե հարցանեն թե յի՞նչ ես եկել. կամ ի՞նչ մարդ ես: Ասա[ւ] թե աղքատ եմ և մուրուաջ ագաւ եկի: Ծանոթացաւ և գիր էառ ի թագաւորէն ի Հոռոմ գնաց և գիրք կարդաց:

<sup>3</sup> Խոսքը քրիստոնեությունը որպես պետական կրոն ընդունման՝ 301 թվականից 111 տարի անց (այսինքն՝ 412 թ.) կատարվող իրադարձությունների մասին է: Բնագրում պատմվում է, որ մինչ այդ տարեթիվը հայոց եկեղեցու ծիսակարգը հետևում էր հին՝ Գրիգոր Լուսավորչի կողմից սահմանված կարգին:

<sup>4</sup> Սմբատն այստեղ դարձել է Աշոտ, սակայն պարզ է, որ խոսքը Դվինի Սմբատ Բագրատունի իշխանի մասին է:

զԴիոնէսիոսն և զԿազմութիւն և զընութիւն [մարդոյ] գիրքն թարգմանեաց: Եւ ի գալն թուղթ տվին յազգս: Ոչ ով պատասխանելոյ փոյտ չարար. ինքն պատասխանի գրեաց: Բայց մինչ ի յայն տեղն թե սերմացողքն այսոցիկ ի հանդերձեալն ունին զպտուղն. զայն որ նախատինքն է այլք են գրել ժամանակին» [14, 71բ; 110ա]<sup>5</sup>: Խոսքն այստեղ Կոստանդնուպոլսի պատրիարք Գերմանոս Ա.-ի հայտնի նամակի մասին է, որը Ստեփաննոս Սյունեցու միջոցով պատրիարքն ուղարկեց Հայաստան: Դավանաբանական բովանդակության այդ նամակի պատասխանը գրեց հենց ինքը՝ Ստեփաննոս Սյունեցին, Հայաստան վերադառնալով [9, էջ 348-364]: Երկու նամակներն էլ պահպանվել են:

Խաչենի թագավոր, հետագայում հոգևորականի կոչում ընդունած և իրեն ամբողջությամբ մատենագրությանը նվիրած Համամ Արևելցու (†898 թ.) մասին Հովհաննես վարդապետը հայտնում է հետևյալը.

«Հգ. Ո՛վ է Համամն առակաց մեկնիչն. Պտ. Բագրատունեաց իմաստասէր արեղա Յոհան է անուն: Հգ. Զի՞նչ է արարել: Պտ. Զվերջին զգորբելայքդ նա է կարգել ի սաղմոսին վերայ. և զքերականն մեկնեալ» [14, 94բ]:

Այստեղ ուշադրություն է գրավում Վանական Վարդապետի հաղորդածն այն մասին, որ Համամ Արևելցին Սողոմոնի առակների և քերականի մեկնությունները հեղինակելուց բացի, զբաղվել է նաև սաղմոսերգության կարգավորումով, մասնավորապես, ըստ Վանականի՝ նրան է պատկանում վերջին գուրդաների հավելումը սաղմոսներին: Դա համաձայնեցվում է մի շարք այլ մատենագրական աղբյուրների հետ (Ստեփաննոս Ասողիկ Տարոնեցի, Մխիթար Այրիվանեցի և ուրիշներ)՝ հավաստելով Համամ Արևելցու՝ հոգևոր երգարվեստի հետ սերտ առնչության մասին: Համամի անունով պահպանված «Աստված երկնատր» սկզբնատողով ապաշխարական անվավեր շարականը, որը գաղափարված է ըստ անվանական ծայրակապի [19, էջ 163-164], ենթադրել է տալիս, որ նա կարող էր այլ երաժշտաբանաստեղծական գործեր ևս հեղինակել [2; 23, էջ 297-330]:

Գրիգոր Մագիստրոսի մասին Հովհաննես Վանականը հայտնում է.

«Մագիստրոսն Գրիգոր Դարուն եկեղեցի է շինել և ծախիք պատկեր բերել և անդ եղեալ. և զվեներանագիր անարատ ծնողի քո առաջի: Եւ Թումա պատմագիրն յիշել է զեկեղեցին. Տէր Վահրամ կաթողիկոս որդի է նմա» [14, 111բ]:

Այստեղ տեղի է ունեցել որոշակի խառնաշփոթ. ինչպես և այլ միջնադարյան աղբյուրներում՝ իրար են շփոթվել հայոց պատմությունից հայտնի երկու նշանավոր իշխանական տոհմերի ներկայացուցիչներ՝ VII դարում ապրած Աշոտ Պատրիկ Բագրատունին և X-XI դարերում ապրած ականավոր պետական գործիչ, գիտնական, բանաստեղծ և շարականագիր Գրիգոր Մագիստրոս Պահլավունին: Հետաքրքրական է, որ պատմական ավանդույթը այս երկու անձերի հետ է կապել Խաչի վերացման տոնի հինգերորդ օրվա «Զորս ըստ պատկերի Քում» շարականի ստեղծումը: Մի շարք հայագետներ՝ Կ. Կոստանյանցը [11, էջ

<sup>5</sup> Բնագրի հատվածները մեջբերված են տվյալ ձեռագրի ուղղագրությունը և կետադրությունը պահպանելով:

289-343], Գ. Հովսեփյանցը [16, էջ 3-6] և ուրիշներ հանդես են եկել իրենց վարկածներով այս կծիկը քանդելու համար: Տողերիս հեղինակը նույնպես անդրադարձել է այդ խնդրին: Ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ տվյալ պատմության մեջ միախառնվել են երկու իրադարձություն. ա) ըստ տարբեր մատենագրական աղբյուրների՝ պատկերամարտության շրջանում Աշոտ Պատրիկը Բյուզանդիայից Ամենափրկիչ հրաշագործ սրբապատկերը բերեց Հայաստան (փաստորեն՝ փրկելով ոչնչացումից) և այդ սրբապատկերի պատվին եկեղեցի կառուցեց Դարույնքում, ինչի մասին, իրոք, հաղորդել է Թովմա Արծրունին [18, էջ 133] և, բ) XI դ. Հավուց թառ վանական համալիրի մայր եկեղեցու վերանորոգության և նավակատիքի առիթով շինարարական աշխատանքի հովանավոր Գրիգոր Մագիստրոսն այդ սրբապատկերը նվիրաբերել է եկեղեցուն: Սրբապատկերն այդ ժամանակ արդեն պատկանում էր Պահլավունիներին՝ դառնալով ընտանեկան սրբություն, որը Մագիստրոսն ընծայել է Հավուց Թառին: Հենց այդ առիթով էլ ստեղծվել է «Ձորս ըստ պատկերի Քում» շարականը [8, էջ 106-115; 1, էջ 42-53; 20, էջ 44-54], որի տողերից երկուսը տեղ են գտել նաև Հավուց Թառի հայտնի արձանագրության մեջ [16, էջ 3]: Շարականի աղավաղված մի տող մեջբերել է նաև Հովհաննես Վանականը՝ «և զկենդանագիր անարատ ծնողի քո արկանեմ առաջի (...): Պարբերության եզրափակիչ տողը՝ «տէր Վահրամ կաթողիկոս որդի է նմա» հուշում է, որ խոսքը միանշանակ Գրիգոր Մագիստրոսի որդու՝ կաթողիկոս Գրիգոր Բ Վկայասերի մասին է, ում ավագանի անունը Վահրամ էր: Գրիգոր Մագիստրոսին նվիրված պարբերությամբ է ավարտվում դիտարկվող ձեռագրում Հովհաննես Վանականի «Հարցմունք եւ պատասխանիք» երկը, որը գուցե հասել է մեզ ոչ ամբողջական տեսքով:

Եվ, վերջապես, Վանական վարդապետի աշխատության մեջ առկա է ընդհանրապես երաժշտական արվեստին վերաբերող մի ուշագրավ հարցում. «Հց. յարվեստէ՞ն. պտ. թե լավ առնէ արվեստ՝ գովի և թե վատթար՝ պարսաւի» [14, 99բ]: Մեր կարծիքով, այս կարճառոտ գրառման մեջ խոսքը երաժշտական կատարողական արվեստի մասին է, որը պետք է գնահատվի ըստ առկա վարպետության աստիճանի: Ուշագրավ մի ասույթ, որը վերաբերում է բոլոր ժամանակներում ինչպես հոգևոր երգարվեստով, այնպես էլ՝ աշխարհիկ երաժշտությամբ զբաղվողներին:

### Եզրակացություն

Հովհաննես Վանականի «Հարցմունք եւ պատասխանիք» երկը XIII դարի հայ միջնադարյան բարձրագույն տիպի դպրոցներում շրջանառվող հանրագիտարանային բնույթի կարևոր ձեռնարկներից էր: Այդ աշխատության օրինակով են ստեղծվել հետագայի նմանատիպ երկերը, որոնց թվում՝ Վարդան Արևելցու «Ժղլանքը» և Գրիգոր Տաթևացու «Գիրք հարցմանց»-ը, որոնք աչքի են ընկնում ավելի մեծ ծավալով և հարցադրումների ավելի լայն շրջանակով: Սակայն Վանական վարդապետի ձեռնարկի հոգևոր երգարվեստի տեսությանն ու գեղագիտության հարցերին նվիրված հատվածները ներառվել են նրանց կողմից գրեթե



անփոփոխ, հաստատելով մի կողմից՝ այդ դրույթների հավաստիությունը, մյուս կողմից՝ Վանական վարդապետի հեղինակությունը հոգևոր երգարվեստի բնագավառում: Ակնհայտ է, որ և՛ Վարդան Արևելցին, և՛ Գրիգոր Տաթևացին իրենց դասագրքերը կազմելիս, որպես նմուշօրինակ, տեսադաշտում են ունեցել Հովհաննես Վանականի վերը դիտարկված երկը՝ լայնորեն օգտվելով և ոգեշնչվելով նրանից:

### Գրականություն

1. Արևշատյան Ա. Գրիգոր Մագիստրոսը՝ շարականագիր և գեղագետ. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014:
2. Արևշատյան Ա. Համամ Արևելցուն վերագրվող «Համառոտ յերաժշտական արուեստէ ի յարապ գրոց» երկը. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2021:
3. Արևշատյան Ա. Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ. Երևան, «Կոմիտաս», 2003:
4. Արևշատյան Ա. Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013:
5. Արևշատյան Ա. «Մաշտոց» ժողովածուն որպես հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հուշարձան. Երևան, ՀԳԱ հրատ., 1991:
6. Արևշատյան Ա. «Յաղագս գիտութեան ձայնից» մեկնության հեղինակի հարցի շուրջ. Անանիա Նարեկացի՞, թե՞ Անանիա Շիրակացի, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2014, № 1, էջ 131-136:
7. Արևշատյան Ա. Ներսես Տայեցի կաթողիկոսը և հայ հոգևոր երգարվեստը. Պատմական Տայք. Պատմություն. Դավանանք, Մշակույթ. Հոդվածների ժողովածու. Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2019, էջ 43-50:
8. Արևշատյան Ա. Ո՞վ է «Ձորս ըստ պատկերի Քում» շարականի հեղինակը. «Էջմիածին», 1997, Դ-Ե, էջ 106-115:
9. Արևշատյան Ա. Ստեփաննոս Սյունեցու վարքը որպես վաղքրիստոնեական Հայաստանի երաժշտական արվեստի արժեքավոր պատմական աղբյուր, «Բանբեր Մատենադարանի», 30. Երևան, 2020, էջ 348-364:
10. Գիրք որ կոչի Այսմաուրք. Կոստանդնուպոլիս, 1730:
11. Կոստանեանց Կ. Հին հիշատակք, «Արարատ», 1897, օգոստոս, էջ 289-343:
12. Մայր Յուզակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց վանքի, կազմեց Նորայր եպս. Պողարեան, հ. Բ. Երուսաղէմ, 1967:
13. Մայր Յուզակ հայերէն ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց վանքի, կազմեց Նորայր եպս. Պողարեան, հ. Դ. Երուսաղէմ, 1969:
14. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. 5611, ժողովածու, ԺԳ դ., Գրիչ Թումայ քիյ, անանուն:
15. Մովսէսի Խորենացոյ Պատմութիւն Հայոց. Տիփլիս, 1913:
16. Յովսէփեանց Գ. Հաւոց Թափի Ամենափրկիչը և նմանատիպ հուշարձաններ հայ արվեստի մեջ. Երուսաղէմ, 1937:
17. Ոսկեան Հ. Յովհաննէս վանական եւ իւր դպրոցը. Վիեննա, 1922:
18. Պատմութիւն տանն Արծրունեաց ի Թովմա վարդապետէ Արծրունոյ. Կ. Պոլիս, 1852:
19. Ս. վրդ. Ամատունի, Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ. Վաղարշապատ, 1911:

20. Аревшатыан А. Григор Магистрос – гимнограф и эстетик. Ереван, Изд-во «Гитутюн» НАН РА, 2018.
21. Аревшатыан А. Теории средневековых гласов, «Музыкальная Академия». Москва, 2005, № 1, с. 208-210.
22. Аревшатыан А. Учение о гласах в средневековой Армении. Ереван, Изд-во «Гитутюн» НАН РА, 2020.
23. Arevchatian A.S. Le traité *Brefs extraits des livres arabs sur l'art musical*, attribué à Hamam Arewelc'i. *Revue des Etudes Armeniennes*, 40. Paris, 2021, p. 297-330.

## References

1. Arevshatyan A. Grigor Magistros as Hymnographer and Aesthetician. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2014 (in Armenian).
2. Arevshatyan A. The Treatise “Brief Extracts from Arabic Books on Musical Art” attributed to Hamam Areveltsi. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2021 (in Armenian).
3. Arevshatyan A. Armenian Medieval Commentaries on the Musical Modes. Yerevan, Komitas, 2003 (in Armenian).
4. Arevshatyan A. The Theory of Musical Modes in Medieval Armenia. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2013 (in Armenian).
5. Arevshatyan A. The Ritual “Mashtotz” as a Document of Armenian Medieval Musical Culture. Yerevan, Publishing House of the AS RA, 1991 (in Armenian).
6. Arevshatyan A. About the Question of the Commentary “On the Science of Musical Modes”; Anania Narekatsi or Anania Shirakatsi? *Patmabanasirakan Handes* (Historical and Philological Journal), 2014, № 1, p. 132-133 (in Armenian).
7. Arevshatyan A. Nerses Tayetsil and the Art of Armenian Sacred Chant. Collection of articles. The Holy See of Eǰmiacin, 2019, p. 43-50 (in Armenian).
8. Arevshatyan A. Who is the Author of Hymn “According to Your Picture”. “Eǰmiajin”, 1997, IV-V, p. 106-115 (in Armenian).
9. Arevshatyan A. The Life of Stepanos Syunetsii as a Source of the History of Musical Life of the Early Christian Armenia, *Banber Matenadaran* (The Herald of Matenadaran), v. 30, 2020, p. 348-364 (in Armenian).
10. A Book Called Synaxary. Constantinopolis, 1730 (in Armenian).
11. Kostaneants K. The Old Memories, “Ararat”, 1897, p. 289-343 (in Armenian).
12. The General Catalogue of the Armenian Manuscripts of the Convent of Saints Jacobs, by Bishop Norayr Pořarean, v. II. Jerusalem, 1967.
13. The General Catalogue of the Armenian Manuscripts of the Convent of Saints Jacobs, by Bishop Norayr Pořarean, v. IV. Jerusalem, 1969.
14. Matenadaran after Mashtots (MM), mns. 5611, XIII c.
15. The History of Armenia by Moses Khorenatsi. Tiflis, 1913 (in Armenian).
16. Hovsepeants G. The All Saviour Icon from Havuts Tar and Similar Monuments in the Armenian Art. Jerusalem, 1937 (in Armenian).
17. Oskean H. Hovannes Vanakan and his School. Vienna, 1922 (in Armenian).
18. The History of the Artsrunis. Constantinople, 1852 (in Armenian).
19. Amatuni S. The Old and New Non-Canonical or Apocryphal Sharakans. Vařarshapat, 1911 (in Armenian).

20. Arevshatyan A. Grigor Magistros as Hymnographer and Aesthetician. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2018 (in Russian).
21. Arevshatyan A. The Theories of Musical Modes. Musical Academy. Moscow, 2005, № 1, p. 208-210 (in Russian).
22. Arevshatyan A. The Theory of Echoi (Church Modes) in Medieval Armenia. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2020 (in Russian).
23. Arevchatian A.S. Le traité *Brefs extraits des livres arabs sur l'art musical*, attribué à Hamam Arewelc'i. *Revue des Etudes Armeniennes*, 40. Paris, 2021, p. 297-330.

## ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В СОЧИНЕНИИ ВАНАКАНА ВАРДАПЕТА «ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ»

АННА АРЕВШАТЯН\*

**Для цитирования** Аревшатян, Анна. «Проблемы духовной музыки в сочинении Ванакана вардапета «Вопросы и ответы»». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 28-39. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-28

Разнообразный материал, преподаваемый в семинариях, действующих при монастырях средневековой Армении, был обобщен в учебниках, написанных в форме вопросов и ответов, типичных для средневековой дидактической литературы. Первым дошедшим до нас таким сочинением является учебник «Вопросы и ответы», составленный Ованесом Тавушеци, более известным как Ванакан Вардапет (1181-1251). Данное сочинение широко использовалось в средневековых университетах Армении и прежде всего в основанной им знаменитой Хоранашатской семинарии. Помимо сведений о других науках, учебник Ованеса Ванакана содержит вопросы и ответы, связанные с музыкальным искусством, что свидетельствует о том, что в учебной программе школы Хоранашата практическому изучению духовного пения, истории, теории и эстетике церковной музыки уделялось серьезное внимание. Книга Ованеса Ванакана «Вопросы и ответы» – одно из важных сочинений энциклопедического характера, циркулировавших в армянских средневековых семинариях-университетах XIII века. По образцу этого произведения были созданы последующие подобные произведения, в том числе «Беседы» Вардана Аревелци и «Книга вопрошений» Григора Татеваци.

**Ключевые слова:** Хоранашат, семинария, Ванакан Вардапет, «Вопросы и ответы», гимнология, теория Восьмигласия, комментарии на гласы.

---

\* Ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, заслуженный деятель искусств Армении, доктор искусствоведения, профессор, anna\_arevshatyan@hotmail.com, статья представлена 29.08.2022, рецензирована 01.12.2022, принята к публикации 15.12.2022.

---

**PROBLEMS OF SPIRITUAL MUSIC IN THE WORK *QUESTIONS AND ANSWERS*  
BY VANAKAN VARDAPET**

ANNA AREVSHATYAN\*

**For citation:** Arevshatyan, Anna. "Problems of Spiritual Music in the Work *Questions and Answers* by Vanakan Vardapet", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 28-39. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-28

Diverse material, taught in the seminaries at the monasteries of medieval Armenia, was summarized in textbooks written as questions and answers, typical of medieval didactic literature. The first such work that has come down to us is the textbook *Questions and Answers*, compiled by Hovhannes Tavushetsi, better known as Vanakan Vardapet (1181-1251). This work was widely used in the medieval universities of Armenia and, above all, in the famous Khoranashat seminary founded by him. In addition to information about other sciences, Hovhannes Vanakan's textbook contains questions and answers related to the art of music, which indicates that in the curriculum of the Khoranashat School, serious attention was paid to the practical study of spiritual singing, history, theory, and aesthetics of church music. The book *Questions and Answers* by Hovhannes Vanakan is one of the important works of encyclopedic nature that circulated in the Armenian medieval seminaries-universities of the 13<sup>th</sup> century. Following the model of this work, subsequent similar works were created, including *Conversations* by Vardan Areveltsi and *The Book of Questions* by Grigor Tatevatsi.

**Key words:** Khoranashat, seminary, Vanakan Vardapet, *Questions and Answers*, hymnology, theory of Octoechos, Commentaries on musical modes.

---

\* Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Member of the Board of the Composers Union of Armenia, Doctor of Sciences (Arts), Professor, anna\_arevshatyan@hotmail.com. The article was submitted on 29.08.2022, reviewed on 01.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

## ПРОШЛОЕ В НАСТОЯЩЕМ – СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ (стилистика Комитаса и ее осмысление в творчестве Авета Тертеряна)

ТАТЬЯНА БРОСЛАВСКАЯ\* (РФ, Санкт-Петербург)

**Для цитирования:** Брославская, Татьяна. “Прошлое в настоящем – связь поколений (стилистика Комитаса и ее осмысление в творчестве Авета Тертеряна)”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 40-49. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-40

Предлагаемая многоаспектная тема занимает важное место как в вузовском историческом курсе, так и в деятельности Кабинета истории национальных музыкальных культур Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. При изучении культуры Армении было проведено немало научных заседаний, посвященных творчеству избранных композиторов на разных площадках Петербурга.

Комитас и Тертерян – художники, принадлежавшие к разным временным периодам истории Армении, отдаленным друг от друга на весьма заметную дистанцию. Это этапы творческой зрелости культуры: рубеж XIX – начала XX века, время становления композиторской школы, и вторая половина XX столетия (эпоха бурного развития и расцвета). Такая дистанция обусловила обращение к иным музыкально-выразительным средствам и различные жанровые приоритеты: обработки народных песен и танцев у Комитаса, симфонии и музыкальный театр – в творчестве Тертеряна.

Комитас обозначил грань нового подхода к фольклору, к корневым народным традициям. Он решал многие проблемы: фольклорного многоголосия фактуры, её полифонизации и сонорности (фонизма). Продолжая традиции классика, Тертерян обращался к различным формам монодии, ее архитипам, активно переосмысливая выбранные варианты при яркой тембровой динамике.

Творчество музыкантов объединила энциклопедическая широта деятельности. Художников подобного «двуединства» характеризует особое ощущение звука, насыщенного содержательностью тона, чуткостью слышания протяженного «дама». Их объединяют содержательность сочинений, обращенных к истории страны, прошедшей через многие испытания. Они оба – уникальные провидцы, обогнавшие свое время, и в этом их величие!

**Ключевые слова:** Комитас, Авет Тертерян, музыкальный фольклор, от Комитаса к Тертеряну, гениальные провидцы армянской музыкальной культуры, обращение к «архетипам» народного, научно-творческие собрания Санкт-Петербургской консерватории.

### Вступление

Предлагаемая многоаспектная тема занимает важное место как в вузовском историческом курсе, так и в деятельности Кабинета истории национальных музыкальных культур Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. При изучении культуры Армении было проведено немало научных заседаний, посвященных творчеству избранных композиторов на разных площадках Петербурга.

---

\*Доцент кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, brostatyana@yandex.ru, статья представлена 15.09.2022, рецензирована 01.12.2022, принята к публикации 15.12.2022.

**Изложение основного материала исследования**

*Длиннее дум был унылый путь,  
Длиннее пути - унылые думы.  
Траурный шаг, где отдохнуть?  
Отдых у них угрюмый.  
Брела по дороге толпа армян,  
Мертвой казалась природа.  
Монах, предсмертной тоской  
обуян, пел о скорби народа...*

Эти пронзительные строки знаменитого поэта Геворга Эмина – о жизни и трагическом переходе в небытие Комитаса, полной чашей испившего судьбу своего многострадального народа. Через очередные пяти и десятилетия соединяются круглые даты названных талантливых композиторов: 150, 155... лет со дня рождения Комитаса (1869-1935); 90, 95... лет – Тертеряна (1929-1994). Эти годы незримой нитью связали важнейшие черты их творчества. Думается, глубинное родство и высокий нравственный потенциал всего, что создано композиторами-классиками, обусловлены опорой на духовных прародителей: имя известного католика прошлого Комитаса было дано Согомону Согомоняну и духовное имя Авет было принято Альфредом Тертеряном.

Студенты Санкт-Петербургской консерватории неизменно (через определенные промежутки времени) обращаются к творчеству данных композиторов и не только в дни их юбилеев и круглых дат («датские заседания»). Научно-творческие собрания, включающие теоретическую и музыкальную программы, ставят целью донести до слушателей важные и неизменно актуальные проблемные темы, объединившие доклады, сообщения, размышления за роalem.

Напомню лишь о некоторых заседаниях. Конечно, в творческих рассмотрениях мы опирались на известные труды замечательных ученых Армении, все имена которых сейчас невозможно назвать по причине ограничения заданных размеров текста статьи. Подобные заседания проходили не только на территории нашей Консерватории, но и на площадках города, таких как Дом национальностей (Моховая улица), Дом дружбы (на Таврической), лекторий Краеведческого музея города Ораниенбаума (ныне Ломоносова – малая родина И. Стравинского), Петербургский университет. В них принимали участие отечественные студенты музыковедческого и композиторского факультетов из разных городов России, иностранцы из Китая, Вьетнама, Кипра, Эквадора, обучающиеся здесь.

Важные свидетельства – сохранившиеся афиши заседаний, к примеру: «Новаторские и реформаторские тенденции в армянской музыке XX века» в марте 2009 г.; «Музыкальная культура Армении классического этапа становления» в ноябре 2014 г. и многие другие, посвященные каждому музыканту в отдельности из избранного сегодня «двуединства». Одно из последних заседаний «Кавказ “предо” мною» прошло в Университете в декабре 2018 г. В нем приняли участие вместе со студентами педагоги Консерватории и Университета, а слушателями были абитуриенты Восточного факультета СПбГУ и СПбГК. Здесь зву-

чали разные доклады, в том числе посвященные творчеству Комитаса и Тертер-яна. Эти темы студентов особо волнуют и привлекают.

Попробую кратко сформулировать причину такого отношения. Названные музыканты – неординарные и многозначные личности. Оба – истинные новаторы, опередившие своё время, поражающие масштабом сделанного.

Комитас – композитор, этнограф, ученый, публицист, страстный голос которого был услышан не только на родине, но далеко за ее пределами. Справедливо признается энциклопедическая широта деятельности Комитаса. Прежде всего, в его научно-этнографической работе. А это лишь часть его наследия. Он стал неутомимым собирателем сокровищ народного творчества. Оно влекло его не только как композитора, но и как исполнителя. Ведь он был обладателем выразительнейшего голоса, который, к счастью, сохранился в отдельных записях, имеются и фиксации исполнений его песен современниками. Народная музыка интересовала Комитаса и как исследователя, влюбленного в собранный материал и анализирующего его в разных аспектах: эстетическом, историческом, теоретическом. Его *credo* сформулировано в некоторых выступлениях, статьях. На весь мир прозвучал голос музыканта на международном конгрессе в Берлине: «Армянин имеет свою самобытную музыку!». Известно, что дискуссия возникла с подачи противников подобного утверждения на родине композитора. «Горе тебе, армянский народ! – с горечью восклицал он. Ты всеми признанная самобытная нация, имеешь язык, мозг и мыслишь. Только сердце, способное чувствовать, у тебя не свое: оно, оказывается, сирийско-византийское и индо-персидское». Перевод статьи Комитаса на Международном конгрессе хранится в Рукописном отделе Научной библиотеки СПб консерватории.

Армянские исследователи справедливо подчеркивают актуальность комитасовского положения об интонационной природе армянской музыки ее взаимосвязи со звучанием народной речи. Не менее важный аспект изучения – акцентирование значения древних церковных мелодий, их несомненной художественной ценности. Воспитанник духовного центра Армении – Эчмиадзина, прекрасно знакомый со знаменными записями, он имел право делать такие выводы. Ученые-медиевисты утверждают, что им были сделаны расшифровки, пропавшие в дни страшной трагедии геноцида армян, в годы Первой мировой войны.

Конечно же, как композитор Комитас – гений, который не имеет «завершающей формулы», чьи традиции развиваются и сегодня. Привлекший его основное внимание жанр – творческая обработка народных мелодий, где он впервые решал проблему внедрения многоголосия в одноголосную фольклорную традицию. Его оригинальные трудовые оровелы «Песня прополки», «Песня молотьбы», колоритные хоры «Яр скрылся за горой», «Мелкий дождик моросит» поражают яркостью фактуры, где доминирует горизонталь.



Лаборатория истории национальных музыкальных культур

**27 марта**  
2009 г.

Научно-творческое заседание  
на тему:  
Новаторские и реформаторские тенденции в армянской музыке XX  
века: от Комитаса (1869-1935) к Тертеряну (1929-1994)

Вступительное слово на тему заседания: доцент Т.В.Брославская

Сообщения, доклады, размышления за роком студентов 3 мв и км факультетов:

Открытие Комитаса — исследователя. Критическое наследие публициста  
Колесова Натальи, 3 мв

Особенности ритмической организации в вокальных сочинениях Комитаса  
Матвеева Наталья, 3 мв

Интонационная специфика песен для голоса с фортепиано («Ангуни») Комитаса  
Гигевич Екатерина, 3 км

Фактурные особенности жанра обработок народных песен в творчестве Комитаса  
Ивахова Татьяна, 3 км

Обработка армянской народной песни «Цицриак» Комитасом и М.Ипполитовым-  
Новиковым  
Лесова Анна, 4 км

Ладовые особенности песен для голоса с фортепиано Комитаса  
Королева Екатерина, 3 мв

Традиционное и новаторское в хоровых партитурах Комитаса («Мелкий дождик  
моросит», «Ты иди») Орехов Дмитрий, 3 км

Специфические черты фактуры «Фортепианных танцев» Комитаса  
Умаров Роман, 3 км

«Патара» («Литургия») в творчестве Есмязяна и Комитаса  
Станкевич Вероника, 3 мв

Роль монодии во 2 симфонии Авета Тертеряна  
Мышкина Ирина, 3 мв

Новаторские черты музыкального языка 3 симфонии Тертеряна  
Васильцова Марина, 3 мв

Специфика трактовки хора и балета в опере Тертеряна «Огненное кольцо»  
Алексеева – Ежикси Ольга, 3 мв

Реформаторские идеи 6 симфонии Тертеряна  
Гумен Ольга, 3 км

Просмотр фильма Каджоряна «Взгляд наверх» о Тертеряне (слово композитора)

Начало заседания в 11.30, класс 33-а. Приглашаются все желающие.

КАБИНЕТ ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОС. КОНСЕРВАТОРИИ  
им. П. А. РИМСКОГО – КОРСАКОВА  
при поддержке  
«СПбГКУ САНКТ – ПЕТЕРБУРГСКОГО ДОМА НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ»

**12 ноября 2014 г.**

Научно – творческое заседание:  
«Музыкальная культура Армении классического этапа  
становления. Традиции и современность»

**Приветственное слово:** По поручению Председателя С-Петербургской региональной  
армянской национально-культурной автономии – Донара Мирчян(науч.сопр.ИВРРАН –  
Инст.-та вост. рукоп., ст. преп. СПбГУ)

**Вступительное слово:** Брославская Т.В. (доцент СПбГУ): «Музыкальная культура  
Армении классического этапа становления. Реминисценция традиций классики в  
современности. 2014-й – год юбилейных и памятных дат»

**Доклады студентов композиторского факультета СПбГУ**

**Гость заседания:** Мангасарова Карина (аспирнт РИИИ): Литургии в творчестве Есмязяна и  
Комитаса

Заседание сопровождается просмотром видеофрагментов, музыкальными иллюстрациями.

Начало в 13.00, СПб Дом национальностей (Мохомая 15), 2 этаж, Концертный зал

Санкт-Петербургская гос. консерватория  
им. П. А. Римского-Корсакова  
Кабинет истории национальных музыкальных культур  
Санкт-Петербургский гос. Университет  
Восточный факультет, кафедра Центральной Азии и Кавказа

**22 декабря 2018 г.**  
Научно – творческое заседание  
на тему:  
«Кавказ “предо” мною»

1. Вступительное слово: «Особенности ориентальной традиции в русской музыке»  
Брославская Т. В., доцент, канд. иск-в

2. Трехмерная судьба Армении  
Ариаднаовна Константинов, 4 км.

3. Армянский дудук и преторские инструментальные традиции композиторов XIX столетия  
Михаил Соболев, 4 км

4. Балет «7 дочерей короля джидное» в постановке М. Фокина на музыку А. Спендиарова  
Федор Калмаев, 4 км.

5. Армянская «Саломея», запечатленная на преддверье гибели князя и его воина  
Леонид Ильинович, 4 км.

6. Заключительный творческий путь А. Спендиарова  
Ярослена Дарья, 4 км.

7. Новаторство Авета Тертеряна на примере музыки его 3 симфонии  
Петра Артем, 4 км.

8. Особенности грузинского народа – песенного многоголосия  
Чикова Анастасия, 4 км.

9. Духовная музыка, инструментальный и городской песенная культура Грузии  
Джен Енсеок (Корей), 4 км.

10. Драматические судьбы некоторых оперных вцарских невест  
Вайтени Евгений, 4 км.

11. История создания «Маленького Имбера» Г. Канчели  
Жаркова Исенца, 4 км.

12. Симфонизм Г. Канчели  
Вадим Совадьский, 4 км.

13. Заключительное слово  
Мирчян Д.С., ст. преп. кафедры Ср. Азии и Кавказа

Выступления сопровождаются демонстрацией фрагментов видео и аудио записей,

Начало в 13 часов, Университетская набережная, д. 7/11, вход с Менделеевской  
линии, здание 12 коллегий, Петровский зал (2 этаж)

ГКУ ДО «Дом Дружбы Ленинградской области»  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. П.А. Римского-Корсакова

**11 декабря 2019 года** **14:00 часов**

Научно-творческое заседание  
на тему:  
«Прошлое в настоящем»  
К 150-летию со дня рождения армянского композитора Комитаса  
(Сотомона Кеворк Сотомоняна)

В программе:

1. Новаторские и реформаторские тенденции в армянской музыке XX  
столетия. Брославская Татьяна Владимировна, доцент, кандидат  
искусствоведения.

2. Песенное творчество Комитаса. Исполнение двух песен композитора:  
«Ручеек» и «Цицриак». Самсонова Алена, 4 курс, факультет  
дирижирования и композиции.

3. Стилистические особенности хоров Комитаса. Вишняя Рачель,  
4 курс, факультет дирижирования и композиции.

4. Об армянском дудуке. Сансоева Алена, 4 курс, факультет  
дирижирования и композиции.

5. Особенности фактуры «Фортепианных танцев». Жак Татьяна,  
4 курс, факультет дирижирования и композиции.

6. Эволюция творческого пути А.Спендиарова. Юрченко Петр, 4 курс,  
факультет дирижирования и композиции.

7. «Третья симфония для дудука и струн с оркестром» Авета Тертеряна.  
Елизавита Дмитрий, 4 курс, факультет дирижирования и композиции.

Выступления докладчиков сопровождается музыкальными фрагментами

Драматическая напряженная лирика таких песен для голоса с фортепиано, как «Бездомный», «Абрикосовое дерево», «Весна», соседствует со светлыми нюансами картинок «Куропаточка», «Ручеек» и других. Прекрасно сказано Анаит Григорян, отметившей, что при всем разнообразии красок «многоголосие Комитаса часто является средством колорирования мелодико-ритмической линии». Это «...своего рода импрессионистическая полифония, достигаемая в условиях разряженной фактуры, частого использования широких интервалов с незаполненной серединой». Она же продолжает: «Общий характер мышления можно определить как конструктивно-логический». По вескому мнению автора статьи, «в ощущении звука интонационной содержательностью наполняется не только отдельный мотив, но даже один тон» [5, с. 199].

Важная тема для исследователей – фортепианные танцы, с исполнением которых мы знакомы и в интерпретации талантливых петербургских пианистов Олега Малова и Григория Соколова.

К особенностям их фактуры с полным основанием можем применить и названные характеристики А. Григорян. Важны функции разных голосов фактуры: ударно-ритмические и гармонические. Темброво-вариационные изменения, форшлаговые рассеивающие послезвучия («Марали»), множественные артикуляционные и динамические нюансы, ладовые краски... Монодийность, характерная для песенной традиции, оттеняется басовыми опорами, часто на большом расстоянии друг от друга («Унаби»). Фактурные достижения Комитаса связаны и с исполнителями на дудуках, когда, в подражание известной традиции, непрерывный «дам» (органный пункт) импровизирует заглавный голос ведущего дудукиста. В Петербург нередко приезжал «легенда дудукистов» Дживан Гаспарян. Все эти особенности находят неизменное отражение в творчестве Комитаса. Вспомним, что такие инструментальные приемы блестяще претворены во второй части «Ереванских этюдов» А. Спендиарова, названной «Гиджас» (1925).

Естественно, что и для музыкантов второй половины двадцатого столетия открытия Комитаса стали чрезвычайно актуальными. Большого внимания заслуживают уникальные опыты Авета Тертеряна, примененные им в сфере разных жанров.

Тертерян – композитор, мыслитель, драматург-философ, психолог. В его творчестве сплелись истоки и стилевые тенденции многих видов художественного творчества. В фильме «Взгляд наверх» Александра Каджворяна прекрасно воссоздан образ композитора. Характеризуя сочинения Тертеряна, исследователи пишут о «гипнотическом воздействии» его «неистойвой» музыки, отражающей трагические конфликты армянской истории [2, с. 33].

В ней мы слышим страстный голос автора. Здесь всегда присутствует тема Родины, ибо его муза национальна и патетична. Он реагирует на «трагическое смятение» Григора Нарекаци. Ему близка его драматическая амбивалентность. Хочется вспомнить и строки из открытого письма Чингиза Айтматова о книге «Скорбных песнопений» Нарекаци. Перескажу их не как цитату, хотя и близко к тексту: уже «тысячу лет назад люди могли так мыслить, страдать и возвышаться

духом, мучительно пытаюсь постичь сущность человека...», и вывод в том, чтобы «достигнуть такого нравственного максимализма»..., мало быть потребителями научно-технического прогресса, жить в век атома и космонавтики. Важно «заглянуть в себя всевидящим оком» и понять насколько ты есть человек, эволюционирующий к добру. Примеров немало: так, сольное пение в народной манере (2 часть Второй симфонии Тертеряна) «несет заряд огромной духовной силы». Неумолимое ожидание катастрофы (середина Третьей симфонии). В его музыке «гениальный Восток» сочетается с библейской символическостью Мартироса Сарьяна и ритуальностью картин Минаса Аветисяна. В сочинениях Тертеряна мы часто слышим старейшие формы армянской монодии, но не в «пассивной ретроспекции», а в остром современном озвучивании [использованы краткие цитаты из статей армянских исследователей Н. Аветисян, К. Джагацпанян, М. Рухкян, С. Саркисян и других: 1; 5; 6; 8; 9]. Ритуальность музыки проявляется и во введении народных инструментов (дудук, зурна) в партитуру оркестра Третьей симфонии. Этот прием, как справедливо отмечено, «не для местного колорита». Он «воссоздает атмосферу «выработанных веками звуковых ассоциаций». И здесь «статическая драматургия», иное, нежели в европейском понимании отношение к звуку, его сонорной значимости.

Конечно же, музыканты Комитас и Тертерян принадлежали к разным периодам: этапа становления композиторской школы Армении и времени ее активного развития и расцвета. Естественно, это обусловило обращение к разным музыкально-выразительным средствам и отличные жанровые приоритеты: обработки народных песен и танцев у Комитаса, симфония и музыкальный театр – доминанты творчества Тертеряна.

Однако, объединяет их многое: оба композитора обращаются к общезначимым историческим идеалам, национальной монодии, ставшей «архетипом» народного.

Комитас обозначил вескую грань нового подхода к фольклору, к корневым национальным традициям, новым направлениям в его изучении: точность фиксации, руководство принципом Гиппократ – «не навреди», столь значимом в его излюбленном жанре обработок народных песен. Он решал многие вопросы, стоящие перед родной культурой. Здесь проблемы многоголосной культуры, ее полифонизации, фонизм, сонорная функция гармонии, осознание значимости ритмо-ударного фактора в музыке...

Комитас сыграл роль своего рода «катализатора», соединяя глубинные народные традиции с языком современных композиторов.

Тертерян – новатор и реформатор таких кардинальных музыкальных жанров, как опера и симфония. Важно, чем он наполняет форму там, где отсутствуют традиционные сонатные аллегро, привычные схемы движения. Исследователи справедливо отмечают факт обращения к разным формам армянской монодии, но не в расслабленном созерцании, а в активном переосмыслении. Форма сочинений реализуется через яркую тембровую динамику, поражают краски его оркестра. Не оставляет равнодушным введение чистых тембров

народных инструментов в партитуре симфонического оркестра, когда тембр становится символом, вызывающим вековые ассоциации. Глубокий ритуальный смысл «закрашивает» его сочинения.

Безусловно, студенты-композиторы находят в музыке избранных композиторов приемы, интересующие их и сегодня, а музыковеды приобщаются к важной и актуальной проблематике ученых Армении. Этот интерес приходится постоянно наблюдать!

В заключении поставим акцент на том, что так прочно соединило двух уникальных музыкантов, оказавших столь значимое влияние на последующее развитие армянской национальной музыки. К каким бы жанрам они не обращались – всюду Армения, ее история, ее народ, прошедший через страшные испытания, сумевший все выдержать и выстоять. И в этом величие художников-новаторов, гениальных провидцев, сумевших обогнать время.

### **Заключение**

Таким образом, Комитас и Тертерян – художники, принадлежавшие к разным временным периодам истории Армении, отдаленным друг от друга на весьма заметную дистанцию. Это этапы творческой зрелости культуры: рубеж XIX – начала XX века, время становления композиторской школы, и вторая половина XX столетия (эпоха бурного развития и расцвета). Такая дистанция обусловила обращение к иным музыкально-выразительным средствам и различные жанровые приоритеты: обработки народных песен и танцев у Комитаса, симфонии и музыкальный театр – в творчестве Тертеряна.

Комитас обозначил грань нового подхода к фольклору, к корневым народным традициям. Он решал многие проблемы: фольклорного многоголосия фактуры, её полифонизации и сонорности (фонизма). Продолжая традиции классика, Тертерян обращался к различным формам монодии, ее архетипам, активно переосмысливая выбранные варианты при яркой тембровой динамике.

Творчество музыкантов объединила энциклопедическая широта деятельности. Художников подобного «двуединства» характеризует особое ощущение звука, насыщенного содержательностью тона, чуткостью слышания протяженного «дама».

Их объединяют содержательность сочинений, обращенных к истории страны, прошедшей через многие испытания. Они оба – уникальные провидцы, обогнавшие свое время, и в этом их величие!

### **Литература**

1. Аветисян Н. Драматургические и конструктивные особенности балета Э. Оганисяна «Антуни», Сборники музыковедческих трудов, т.т. I, II. Ереван, 2000, 2003.
2. Берко М. Отбор – это всегда обновление. «Советская музыка», 1979, № 5.
3. Брославская Т. Вопросы изучения музыкально-исторических взаимосвязей в работах С.Л. Гинзбурга, Петербургские страницы русской музыкальной культуры. Сборник статей и материалов. Ред.-сост. Т. Брославская. СПб., 2001.
4. Гинзбург С. Из истории музыкальных связей народов СССР. Л.-М., 1972.
5. Григорян А. Живая, плодотворная традиция, «Советская музыка», 1981, № 2.

6. Джагацпанян К. По следам ритмов национальной музыки. Ереван, 1999.
7. Зурабян Ж. Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-60 гг. Ереван, 2002.
8. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван, 2002.
9. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. Москва, 2002.

**References** (all in Russian)

1. Avetisyan N. Dramaturgical and Constructive Features of E. Hovhannisyanyan's Ballet "Antuni" Musicological Transactions, vols. I, II. Yerevan, 2000, 2003.
2. Berko M. Selection is Always Renewal, Soviet Music, 1979, № 5.
3. Broslavskaya T. Issues of Studying Musical-Historical Interrelations in the Works by S.L. Ginzburg, Peterburg Pages of Russian Musical Culture. Collection of Articles and Materials. Editor-Compiler T. Broslavskaya. St. Petersburg, 2001.
4. Ginzburg S. From the History of Musical Ties of the USSR. L.-M., 1972.
5. Grigoryan A. The Living, Fruitful Tradition, Soviet Music, 1981, № 2.
6. Jaghatspanyan K. Tracing the Rhythms of the National Music. Yerevan, 1999.
7. Zurabyan Zh. Intonational Sources and the National Feature of Thematism in Armenian Symphonic Music of the 1950s-60s. Yerevan, 2002.
8. Ruhkyan M. Avet Terteryan. Creative Activity and Life. Yerevan, 2002.
9. Sarkissyan S. Armenian Music in the Context of 20<sup>th</sup> Century. A Study. Moscow, 2002.

**ԱՆՑՅԱԼԸ՝ ՆԵՐԿԱՅՈՒՄ. ՍԵՐՈՒՆԴՆԵՐԻ ԿԱՊԸ**

(Կոմիտասի ոճը և դրա իմաստավորումը Ավետ Տերտերյանի ստեղծագործության մեջ)

SUSSEAN AFRONSILYAN \* (Ռ-Դ, Սանկտ Պետերբուրգ)

**Հղման համար:** Բրոսլավսկայա, Տառյանա: «Անցյալը՝ ներկայում. սերունդների կապը (Կոմիտասի ոճը և դրա իմաստավորումը Ավետ Տերտերյանի ստեղծագործության մեջ)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 40-49. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-40

Առաջարկվող բազմաշերտ թեման կարևոր տեղ է գրավում ինչպես բուհական պատմական դասընթացում, այնպես էլ Սանկտ Պետերբուրգի Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիայի ազգային երաժշտական մշակույթների պատմության կաբինետի գործունեության մեջ: Հայաստանի մշակույթի ուսումնասիրության ընթացքում Պետերբուրգի տարբեր հարթակներում կազմակերպվել են ընտրյալ կոմպոզիտորների ստեղծագործությանը նվիրված բազմաթիվ նիստեր:

Կոմիտաս և Տերտերյան՝ արվեստագետներ, որոնք պատկանում են Հայաստանի պատմության տարբեր՝ իրարից բավական նկատելի հեռավորության

---

\* Սանկտ Պետերբուրգի Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիայի ռուս երաժշտության ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու, brostatyana@yandex.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 15.09.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

վրա գտնվող ժամանակաշրջաններին: Դրանք XIX դարի և XX դարասկզբի մշակույթի ստեղծագործական հասունության փուլերն են՝ կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման ժամանակաշրջանը, և XX դարի երկրորդ կեսը՝ բուն զարգացման և ծաղկման շրջանը: Նման հեռավորությունը պայմանավորեց երաժշտական-արտահայտչական այլ միջոցների կիրառում ու ժանրային տարբեր գերակայություններ. Կոմիտասի մոտ՝ ժողովրդական երգերի ու պարերի մշակումներ, Տերտերյանի ստեղծագործության մեջ՝ սիմֆոնիաներ և երաժշտական թատրոն: Կոմիտասը ցույց տվեց ֆոլկլորի, ժողովրդական արմատական ավանդույթների հանդեպ նոր մոտեցման սահմանը: Նա լուծեց բազմաթիվ՝ շարադրանքի ֆոլկլորային բազմաձայնության, նրա պոլիֆոնիզացիայի և սոնորայնության (ֆոնիզմի) պրոբլեմները: Շարունակելով դասականի ավանդույթները, Տերտերյանը դիմեց մոնոդիայի տարբեր ձևերին, նրա արքեոտիպերին՝ տեմբրային վառ դինամիկայի պայմաններում ակտիվորեն վերաիմաստավորելով ընտրված տարբերակները: Երաժիշտների ստեղծագործությունը միավորեց նրանց գործունեության հանրագիտարանային ընդգրկումը: Նման «երկմիասնության» արվեստագետներին բնորոշ է հնչյունի առանձնահատուկ զգացողությունը, որը հագեցած է տոնի բովանդակությամբ, ձգվող «դամի» զգայուն ընկալումը: Նրանց միավորում է բազում փորձությունների միջով անցած երկրի պատմությանը նվիրված ստեղծագործությունների բովանդակալիությունը: Նրանք երկուսն էլ եզակի մարգարեներ էին, ովքեր առաջ էին ընկել ժամանակից, և դրանում է նրանց Մեծությունը:

**Քանալի բաներ՝** Կոմիտաս, Ավետ Տերտերյան, երաժշտական ֆոլկլոր, Կոմիտասից՝ Տերտերյան, հայ երաժշտական մշակույթի հանճարեղ մարգարեներ, ժողովրդականի «արքեոտիպերի» օգտագործումը, Սանկտ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի գիտաստեղծագործական հավաքներ:

## THE PAST IN THE PRESENT - CONNECTION OF GENERATIONS (stylistics of Komitas and its comprehension in the works by Avet Terteryan)

TATYANA BROSLAVSKAYA \* (RF, St. Petersburg)

**For citation:** Broslavskaya, Tatyana. "The past in the present - connection of generations (stylistics of Komitas and its comprehension in the works by Avet Terteryan)", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 40-49. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-40

The proposed topic of numerous aspects occupies an important place both in the university's history course and in the activities of the Cabinet of the History of

---

\* Assistant Professor of the Chair of the History of Russian Music at the N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory in St. Petersburg, Doctor of Arts, brostatyana@yandex.ru. The article was submitted on 15.09.2022, reviewed on 01.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

National Musical Cultures at the N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory in St. Petersburg. When studying the culture of Armenia, many scientific meetings were held dedicated to the work of selected composers at various venues in St. Petersburg.

Komitas and Terteryan are artists who belonged to different periods in the history of Armenia, quite noticeably distant from each other. These are the stages of the creative maturity of culture at the turn of the 19th - early 20th centuries, the period of the composer school formation and the second half of the 20th century, the era of rapid development and prosperity. Such a distance led to an appeal to other musical and expressive means and various genre priorities: arrangements of folk songs and dances by Komitas, symphonies and musical theatre in Terteryan's creative work.

Komitas designated a new approach to folklore, and the fundamental folk traditions. He solved many problems: folklore polyphony of texture, its polyphonization and sonority (phonism). Continuing the traditions of the classic, Terteryan turned to various forms of monody, its archetypes, actively rethinking the chosen options with bright timbre dynamics.

The encyclopedic breadth of activity united the creative work of these musicians. A special feeling of sounds, saturated with the content of the tone, and the sensitivity of hearing the extended *dam*, the background music accompaniment, characterize the “double-unity” of the artists.

They are united by the pithiness of the works addressed to the history of the country, which has gone through many trials. Both of them are unique visionaries, ahead of their time, and this is their Greatness!

**Key words:** Komitas, Avet Terteryan, musical folklore, from Komitas to Terteryan, great visionaries of Armenian musical culture, appeal to the “archetypes” of the folk, scientific and creative meetings of the St. Petersburg Conservatory.



## THE PARADOX OF TRADITION: ALEXANDER SPENDIARYAN, LEV REVUTSKY, IGOR STRAVINSKY

LARISA GONTOVAYA \* (Ukraine, Dnieper)

**For citation:** Gontovaya, Larisa. "The paradox of tradition: Alexander Spendiaryan, Lev Revutsky, Igor Stravinsky", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 50-59. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-50

The article is devoted to relevance of the folklore tradition in the work of composers of various national schools, namely, A. Spendiaryan, I. Stravinsky, L. Revutsky. Tradition is considered from the perspective of the main characteristics of metamodern as one of the important semantic guidelines for the listener, who is in the conditions of semantic uncertainty and oscillation in modern culture.

The article attempts to highlight the paradoxical nature of tradition, which lies in its avant-garde potential against the background of "habitualness" of innovations in modern culture. From the history of arts, examples of using traditional elements by the avant-garde in the works of A. Archipenko, K. Malevich, M. Saryan, A. Erdeli are given.

The interpretation of folklore in the works of Spendiaryan, Stravinsky and Revutsky reveals both common and different features, which indicates the innovative potential of tradition. Spendiaryan and Revutsky follow the integrity of the original folklore source and its active development, creating a new colorful material, while Stravinsky explores it and, on its basis, creates a new synthesis of word, movement and sound.

The conclusion is made that tradition may sound modern, it may sound more "avant-garde" than many of the presented innovations

**Key words:** paradox, national tradition, folklore, avant-garde, metamodern, culture, song.

### Relevance of the research

The anniversary date of Alexander Spendiaryan is significant not only for Armenian culture, but also for musicians all over the world. The symphonic, vocal, operatic music of the Armenian classic, the heartfelt and bright in their national specifics "Erevan Etudes" make you think about the life of tradition in art, which is ensured by its polyphony and plasticity. According to American scholars, for more than a hundred years folklorists were interested in finding the sources of tradition and explaining its boundaries, but in the modern age, expansion of the means of communication, research and travel, as well as globalized cultural and economic interdependence have complicated the task. L. Wright, the author of an impressive

---

\* Doctor of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer at the Department of History and Theory of Music, Dnepropetrovsk Academy of Music named after M.I. Glinka, dneprlara@gmail.com. The article was submitted on 15.02.2022, reviewed on 25.11.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

photographic chronicle of folklore studies, speaks even more clearly: “People – that is the “name of the secret”..., which describes the process of oblivion and innermostness necessary for... practice, in contrast to the simply known and limited. A people that is acutely aware of its “nationality”... is something completely different from the everyday habitual ideas in which we are all involved every day” [14]. To what extent is this “otherness” of the folk, traditional in the space of modern art criticism, realized? Perhaps it is exactly this “otherness” that allows tradition to “radiate” ambiguity and propel the interpretation of its forms.

Taking into account the debatability and instability of the concept of “metamodern”, we note that the attitude to tradition is one of the most stable issues. Metamodern projects onto tradition a special tactic for understanding literary texts: its designation as oscillations or fluctuations between ...caused both positive and negative attitudes (“low heuristic value” of the concept of oscillation [12]). The authors who spoke in favor of this phenomenon point to its “ethical turn towards authenticity and indifference” (A. Dumitrescu), “the path to a new dialectical synthesis”, “new sincerity” (D.F. Wallace). However, do these positive positions mean the certainty, so much desired by listeners (and ordinary addressees of art)? The topos “between” different meanings, the uncertainty, “shakyness” of truth can obviously give it a different status, emphasize other functions of tradition in art, which has determined the problem of this article.

The scientific significance of the article is related to the study of artistic tradition in the context of dominance of innovations in art, which is specified by comparing three different contemporary composers of various national schools, namely, A. Spendaryan, L. Revutsky, I. Stravinsky.

**The purpose** of the article is to reveal the paradoxical nature of the perception of tradition, which acquires new functions in the modern artistic context.

### **The main part**

The study of scientific sources on this problem makes it possible to single out the fact of evolution of the sensual aspect of perception of modern man and, consequently, corporality as a factor of existence. As S. Venkova notes, “for metamodernism, new aesthetics lies in the creation of atmospheres, the perception of which is associated with the idea of a bodily-emotional experience of presence, the impact of the environment on all the sense organs. People, objects and the environment that connects them are immersed in a single space... The artistic statement is built here in the space between man and the environment in which one is immersed” [3, p. 209]. Due to such changes, when sensorics seems to require more “food” and of a better quality, a peculiar response arises to the limitation (and even impossibility) of emotional expression, to fading of the need for it. In response to the state of non-involvement in the work, a so-called “new sensibility” and depth of affect arise, which, to a large extent, can be revived by artistic tradition.

One of the most powerful traditions is folklore, the interpretation of which continues to be important for composers, since it is a source of fine-tuned forms of people's memory about the most important. Probably, this quality of folklore led to its active inclusion in the process of radical transformation of art in the 20th century, namely, in the 1910s-20s, when Spendiaryan ("Crimean Sketches", 1903, 1912, "Erevan Etudes", 1925), Revutsky (Symphony No. 2, 1926-1927, first edition) and Stravinsky ("The Wedding", 1923) composed their most notable works. For Spendiaryan and Revutsky, who knew folklore from the inside, the use of folk songs was determined not only by the need to develop their national culture, but by their personal sensation of the aesthetic potential inherent in folklore. Evidence of this is Avetik Isahakyan's recollection about A. Spendiaryan's perception of folk melodies: "I watched with interest how the incomparable lord of consonances perceived the elements of a folk song with childish spontaneity and admiration. And he explained to me with enthusiasm the crystal clarity, sonority, ingeniousness and sincerity of the folk song – the Lied". This concerns not only Armenian folklore, but also other national strata, such as Ukrainian or Crimean Tatar. Spendiaryan's knowledge of the language allowed him to record and, accordingly, reproduce the Crimean Tatar folklore in his "Crimean Sketches". It is important that this was an expression of an almost traditional passion for folk songs by composers of different nationalities. So, speaking of Spendiaryan's adaptation of the city song "To the Beloved" (1916), A. Demchenko underscores in it the "individual-intelligent feeling of life", common for that time, which, according to the author, was best expressed precisely in lyrical genres [5, p. 52].

Lev Revutsky's interest in the folk song was fueled not only by the situation in Ukrainian culture and the tasks of its further development, but also by his personal interest as a composer, which is obvious from his comments on the collection of "Galician Songs" he published. The composer demonstrates refined understanding of the language peculiarities, types of harmonization of each of the songs. Therefore, his turn to the folk primary sources in Symphony No. 2 proved surprisingly lifelike, conveyed the naturalness of the music, permeated with the folklore thinking. And this did reach the listeners, which explains the extraordinary popularity of the work and its numerous performances. It is this symphony, all the main themes of which use Ukrainian folk songs, that determines the principal line of future searches for composing ideas and artistic solutions in folklore traditions.

In folk texts and songs, Igor Stravinsky sees a match to his inheriting ability, "which enabled him to embody some of... people's non-conscious recollections." D. Likhachev saw in them the reason for the authors to turn to tradition in art: "The «spontaneous, non-conscious aspect of creation includes traditional elements, which are not reinvented, but which the artist uses when necessary»; then its presence is obvious" [9].

The obviousness of presence of folklore in culture (including today) is a unique feature of it as tradition: by its nature, it does not pursue the task to actively transform a person, does not call him to transform the life, does not engage in direct moralizing and does not claim to be a global truth. Its truths are first of all directed toward the foundations of everyday life, which explains their accessibility to every person. This is probably why folklore, embodying tradition, paradoxically enough, becomes one of the foundations for formation of the avant-garde non-traditional thinking, which happened in almost all art forms of the early 20th century. Incidentally, inconsistency, as a certain trait of tradition, was noted at the Venice Biennale 2015, where the Armenian pavilion “Armenity” received the title of “Best National Pavilion”. The curator D. Vinogradova also writes about this: “...in this pavilion, contradiction, hidden in the very concept of tradition, was revealed. The problem is that it is impossible to clearly distinguish between new and old traditions used by artists. All of them apply not only modernist practices – video art, installation, but also traditional techniques – ceramics, carpet weaving and more. The authors boldly give themselves up to the traditional practices of Armenians, inspired by the modernist tradition, whose roots lie in the even more ancient strata of formation of the peoples of the Caucasus” [4].

Returning to how tradition nourished the avant-garde of the early twentieth century, let us remember Kazimir Malevich, who justified his desire for geometrism, inclusiveness and vitality by his familiarity with folk art. Exploring the formation of the Ukrainian avant-garde, T. Kara-Vasilyeva points out that the workshops in the villages of Skoptsy and Verbovka became centers, where new ideas of synthetic art and, in particular, Suprematism were used.

“The avant-gardists’ attention to the peasant creativity was programmatic and furthered a more intensive renewal of the plastic language and democratic orientation, formed the specific language of Suprematism, its “lexicon”” [6].

The avant-garde proved able to discover the most diverse actual forms and techniques in the traditions of folk art. The first Ukrainian cubist sculptor Oleksandr Archipenko, fascinated by the symbolism of archaic art, focused on the simplicity, demonstrated by traditional forms.

The artist argued that the role of an artist is to give the viewer an impulse, which in turn gives rise to a creative independent thinking. This seems to be one of the grounds, combining tradition and the avant-garde.

The similarity of expressive means in the works of the Ukrainian artist, philosopher and poet, representative of the so-called Second Ruthenian Revival Adalbert Erdeli and the Armenian educator, painter, theater artist, a true poet of the Armenian landscape Martiros Saryan shows how much both artists were “included” in the avant-garde art movements of the 1910-20s and interpreted it in line with their national traditions. Erdeli relied on primitivism of the frescoes of old Ukrainian churches, the direct perception of Transcarpathian mountains, while in Saryan’s canvases, the influence of Armenian medieval miniatures is

perceptible. This is emphasized in the study by O. Filippova: “The starting point for M.S. Saryan’s stylistic quests was the aesthetics and plasticity of Armenian medieval miniatures and frescoes, the traditions of the art of the East” [15, p. 319]. For both artists, the starting point in their avant-garde search was French art, their visits to Paris, participation in the exhibitions of “Cezannists” and fauvists.

The new principles of interpretation of national traditions were formed in the atmosphere of the St. Petersburg school, and in his music, Spendiaryan combined the impressionistic mode, as enjoyment of impression, with the splendor of colorfulness of Armenian intonation. The variational development becomes a reason for the composer to create an exquisite polyrhythmic fabric, in which some layers seem to “fix the rhythmic figures of the melody, while the others create the ornamental texture”.

It should be noted that today ornamentation as a result of figurative elaboration of texture looks like not only an obvious consequence of the Eastern thinking, but also the most important impulse for musical development. According to M. Mishchenko, “the reason why ornament is the basis of music is that the future creative forces ripened in it. Development and form came to life when the ornamental and the rectilinear became the “consciousness” of music.

With them, the art of composition mastered the ability to pass the turning point in the movement of the melody, and with them, the plasticity and architectonics of music took shape” [10, p. 10]. As an example of inexhaustible fantasy of rhythmic figurativeness, which creates the polyrhythm of the timbre layers in “Erevan Etudes”, we will cite a fragment from the second part of Hijas. All the timbre-textural drawings are in the state of rhythmic-timbre complementarity, which creates a real feeling of action, sparkling with various colors-timbres.

With Stravinsky, rhythm becomes the fundamental principle for the renewed, unusual sounding of the “usual” traditional material, in particular, in “The Wedding”. The said rhythm is primarily of speech rather than bodily nature; the accentual syllabic shifts from the people’s speech here are not only a specific authenticity of the folk lifestyle and pronunciation of a song, but also a means for “estrangement” of the sounding. Particularly suitable for this was not so much the lyrics, like in the cases cited by A. Demchenko, but the phonetics of the ritual pronunciation, which turns corporality into a tool for embodying this stringent aforesaid set of actions. Stravinsky’s famous syllabic measurability creates a new fabric construction. This is what the composer would write in the margins of B. Asafiev’s book “Igor Stravinsky” in a polemic with the author: “The Wedding” is nothing but a symphony of the Russian song and Russian style” [1]. Stravinsky does not seek to convey to the listener the feeling of adaptation, situationality, in which alone tradition lives, does not aim, like Spendiaryan and Revutsky, to embody simple emotions. His conventionality and observation as if “from the outside” determine the

alienation of the sound and presentation of the material, the extent of freedom of its transformation. If, for example, the *khaitarma*, by definition, involves smooth and rounded female movements, the choreography of “The Wedding” implies “rough peasant movements (crouching, jumping, body swaying in the Russian style), strict graphicness and sharpness. The arms with pointed elbows and clenched fists lose their smoothness and range of motion” [7].

Thus, what is the place of interpretation of folklore, its principles of thinking and worldview in the conditions of metamodernism? Folklore, in our view, both in the version of Spendaryan and Revutsky, and that of Stravinsky, not only balances the possible fluctuations and vagueness of metamodern in relation to meaning, but also provides the listener with what can be called “new certainty”. The reproduction of sensuality in its simplest modalities, that is, in the basic life situations, is connected with the ritual, which is the responsibility for a human life at least at the level of destiny. Spendaryan and Stravinsky’s special attention to the reproduction and transformation of the rhythm of the primary source naturally brings about new aesthetics of movement. Today, translucence of the bodily practice, as is the case with Stravinsky’s graphicness or Revutsky and Spendaryan’s dance element, is not enough to perceive as awakening of natural forces in man. Rather, we would propose to interpret it as compensation for modern aggressive intrusion of social standards into our bodily expressiveness. Therefore, the artistic tradition (folklore as part of it) in the interpretation of Alexander Spendaryan and his contemporaries bears an imprint of one of the main paradoxes of modernity: today tradition does not only allow us to sense the spirit of collectivity and subconscious belonging to our roots, but above all – our own “Self”, preserved and intact. At that, folklore does not become anything “secondary”; in the interpretations of geniuses, it leaves behind an echo of authenticity.

**Postscript.** “And yet, traditions are not inherently ‘malicious’: they are also the cordial conductors of human sociability, filled with ingenuity and generosity, whose endless adaptations and calls for action help us place appropriate accents and be aware of time and place” (Lucy Wright).

## References

1. Baranova T. Stravinsky – reader and bibliophile (on the composer’s Russian library). *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*, 2013, No. 1.
2. Belomoeva O.A. Ethnocultural tradition in the context of contemporary artistic practice. *Finno-Ugric world*, 2009, No. 3.
3. Venkova A.V. The policies of identification in the art of metamodernism. *Bulletin of the Tomsk State University, Culturology and Art History*, 2018, No. 32.
4. Vinogradova E.I. National traditions in Armenian art (on the example of expositions at the Venice Biennale of Contemporary Art (1995-2015)). <https://hal.archives-ouvertes.fr>
5. Demchenko A. The finest hour of the genre of folklore adaptation, Volume 9, No. 1 (29), 2008, p. 49-56.

6. Kara-Vasilyeva T. Folk art and the avant-garde artists. *Library of Ukrainian art*, February 2018.
7. Kirpichenkova O.V. Stravinsky-Nijinska's legendary "The Wedding" in the interpretations of I. Kilian and A. Preljocaj. *Bulletin of the A.I. Vaganova Academy of Russian Ballet*, No. 3 (38), 2015.
8. Kokzhaev A. Symphonism of Alexander Spendiaryov (Spendiaryan) – heritage of the Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov school. *Petersburg and national musical cultures: proceedings of the International Scientific Conference (St. Petersburg, November 25, 2010)*. Russian Institute of Art History. SPb., 2010, 92 p.
9. Likhachev D.S. Selected works on Russian and world culture. 2<sup>nd</sup> edition revised and updated / comp. and scientific ed. A.S. Zapesotsky. SPb. : SPbGUP, 2015, 540 p. (Honorary Doctors of the University).
10. Mishchenko M. On the ornament, *Opera musicologica*, 2014, p. 4-31.
11. National schools in the era of globalization: "history with geography" (interviews and conversations with L.O. Akopyan, K.V. Zenkin, L.V. Kirillina, A.M. Raskatov, J. Selimkhanov, V.N. Yunusova, hosted by A.A. Amrakhova. *Journal of the Society for Music Theory*, 2017/2 (18), p. 2-28.
12. Nechaeva E.A. Metamodernism as a discourse of a new anthropological myth. *Actual problems of philology and pedagogical linguistics*, 2021, No. 1, p. 191-202.
13. Spivakovsky P. Metamodernism: contours of depth. *Bulletin of the Moscow University*, Series 9, Philology, 2018.
14. Fedorov R.Yu. Images of the Ruthenian world in the creations of the Transcarpathian school of fine arts. *Rusin*, 2018, p. 329-343.
15. Filippova O.N. The original oeuvre of M.S. Saryan (1880-1972). "Young Scientist", No. 4 (68), April 2019, p. 316-323.
16. Tradition in the Twenty-First Century: Locating the Role of the Past in the Present. Edited by Robert Glenn Howard and Trevor J. Blank, *Utah State University Press*, 2013.
17. Wright Lucy. 21st Century Folk Art.

## ПАРАДОКС ТРАДИЦИИ: АЛЕКСАНДР СПЕНДИАРЯН, ЛЕВ РЕВУЦКИЙ, ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

ЛАРИСА ГОНТОВАЯ\* (Украина, Днепр)

**Для цитирования:** Гонтová, Лариса. «Парадокс традиции: Александр Спендиарян, Лев Ревуцкий, Игорь Стравинский». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 50-59. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-50

Статья посвящена актуальности фольклорной традиции в творчестве композиторов различных национальных школ: А. Спендиаряна, И. Стравинского, Л. Ревуцкого. Традиция рассмотрена в ракурсе основных характеристик метамо-

---

\* Кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры Истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки им. М.И. Глинки, dneprlara@gmail.com, статья представлена 15.02.2022, рецензирована 25.11.2022, принята к публикации 15.12.2022.

дерна в качестве одного из важных смысловых ориентиров для слушателя, который находится в условиях смысловой неопределенности и осцилляции в современной культуре.

В статье сделана попытка высветлить парадоксальность традиции, которая заключается в ее авангардном потенциале на фоне «привычности» новаций в современной культуре.

Приведены примеры из истории искусства об использовании авангардом традиционных элементов в творчестве А. Архипенко, К. Малевича, М. Сарьяна, А. Эрдели.

Интерпретация фольклора в творчестве Спендиаряна, Стравинского и Ревуцкого обнаруживает как общие, так и различные черты, что указывает на новаторский потенциал традиции. Спендиарян и Ревуцкий следуют целостности фольклорного первоисточника и его активной разработке, создавая новую красочность материала. Стравинский исследует его и создает на его основе новый синтез слова, движения и звука.

Делается вывод о современном звучании традиции, которая сегодня может звучать более «авангардно», чем многие из презентованных новаций.

**Ключевые слова:** парадокс, национальная традиция, фольклор, авангард, метамодерн, культура, песенность.

## ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ՊԱՐԱԴՈՔՍԸ. ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԱՐՅԱՆ, ԼԵՎ ՐԵՎՈՒՅԿԻ, ԻԳՈՐ ՍՏՐԱՎԻՆՍԿԻ

ԼԱՐԻՍԱ ԳՈՆՏՈՎԱՅԱ\* (Ուկրաինա, Դնեպր)

**Հղման համար.** Գոնտովայա, Լարիսա: «Ավանդույթի պարադոքսը. Ալեքսանդր Սպենդիարյան, Լև Րևուցկի, Իգոր Ստրավինսկի». *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022). 50-59. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-50

Հոդվածը նվիրված է տարբեր ազգային դպրոցների պատկանող կոմպոզիտորներ Ա. Սպենդիարյանի, Ի. Ստրավինսկու, Լ. Րևուցկու ստեղծագործություններում բանախյուսական ավանդույթի արդիականությանը: Ավանդույթը դիտվում է մետամոդերնի հիմնական բնութագրերի տեսանկյունից՝ որպես իմաստային անորոշության և տատանումների պայմաններում գտնվող ունկնդրի համար հիմնական կողմնորոշիչներից մեկը:

---

\* Դնեպրոպետրովսկի Մ.Ի. Գլինկայի անվան Երաժշտության ակադեմիայի Երաժշտության պատմության և տեսության ամբիոնի ավագ դասախոս, մանկավարժական գիտությունների թեկնածու, dneprlara@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 15.02.2022, գրախոսելու օրը՝ 25.11.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:



Հողվածում փորձ է արվել պարզություն հաղորդել ավանդույթի պարադոքսությանը, բացատրելով այն ժամանակակից մշակույթում նորույթների «սովորականության» ֆոնին ավանդույթին հատուկ ավանգարդային ներուժով:

Արվեստի պատմությունից բերվել են ավանգարդում, մասնավորապես՝ Ա. Արխիպենկոյի, Կ. Մալևիչի, Մ. Սարյանի, Ա. Էրդելիի ստեղծագործություններում ավանդական տարրեր կիրառելու օրինակներ:

Բանահյուսության մեկնաբանությունը Սպենդիարյանի, Ստրավինսկու և Ռևուցկու ստեղծագործություններում ի հայտ է բերում ինչպես ընդհանուր, այնպես էլ տարբեր հատկանիշներ, ինչը վկայում է ավանդույթի նորարական ներուժի մասին: Սպենդիարյանը և Ռևուցկին կողմնակից են բանահյուսական սկզբնաղբյուրի ամբողջականությանը և նրա ակտիվ մշակմանը, նյութին հաղորդելով նոր գունեղություն: Ստրավինսկին այն ուսումնասիրում է և ապա նոր հենքի վրա ստեղծում է խոսքի, շարժման և հնչյունի նոր սինթեզ:

Եզրակացվում է, որ ավանդույթը կարող է ունենալ ժամանակակից հնչողություն, կարող է այսօր հնչել ավելի «ավանգարդային», քան ներկայացված նորույթներից շատերը:

**Քանալի բաներ՝** պարադոքս, ազգային ավանդույթ, բանահյուսություն, ավանգարդ, մետամոդեռն, մշակույթ, երգայնություն:



A. Archipenko, *Woman styling her hair*, 1925



Adalbert Erdeli, *Rivulet in the Carpathes*, 1940



Martiros Saryan, *Armenia*, 1959

## THE TRAGIC PAGES OF ARMENIAN HISTORY IN ALAN HOVHANESS' WORKS

LILIT YERNJAKYAN\*

**For citation:** Yernjakyan, Lilit. "The Tragic Pages of Armenian History in Alan Hovhaness' Works", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 60-68. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-60

The American Armenian composer Alan Hovhaness' "otherness" in the context of the 20<sup>th</sup> century musical discourse can be explained by his Armenian-Scottish origins, Armenian-Eastern musical identity and his unique interpretation of different artistic traditions of eastern musical cultures - Indian, Japanese, Korean etc., available in his works.

The tragic pages of Armenian history are reflected in Alan Hovhaness' immense heritage; this article particularly focuses on the "Exile" symphony (No. 1, 1939), dedicated to the Armenian Genocide. The "Exile" is a kind of catharsis in the long run of Hovhaness' pursuit of national spirit and musical identity to achieve solution to his psychological and creative crisis. The symphony became a symbolic self-acknowledgement of the composer's Armenian identity, and an offering in commemoration of the Genocide victims in the realm of the musical space of the composer's individual perceptions.

**Key words:** Alan Hovhaness, identity, genocide, Exile symphony, Anatolia, eastern music, musical instruments.

### Introduction

The issue of preserving national music as an important factor of identity was perceived in the Armenian historical narrative long before the Great Genocide and the subsequent formation of the Diaspora. This is evidenced by the life and work of Komitas Vardapet (Archimandrite), his scientific activity, and primary interest in discovering and collecting authentic examples of Armenian folk songs, free of any foreign influences. Zealously differentiating Armenian music and purifying it from distortions, as a matter of fact, he solved the fundamental problem of substantiating the distinctive portrayal of Armenian music. He proved its unique style by studying two main branches: church and folk, as paramount representations of the nation's musical identity. Naturally, Armenian urban, *gusan* and *ashugh* (bard and minstrel) songs and music remained beyond his sight, as a branch characterized by a different system of aesthetic values and bridged to a foreign Oriental artistic tradition.

Due to political circumstances, in the context of endangered national identity issues, Komitas's cautious approach had its say in a certain phase of Armenian musicology, generating contradictory Eastern and Armenian perceptions of alienated genres<sup>1</sup>.

---

\* Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Member of the Board of the Composers Union of Armenia, Doctor of Sciences (Arts), Professor, lilityernjakyan@gmail.com. The article was submitted on 21.11.2022, reviewed on 25.11.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

<sup>1</sup> In general, Komitas's ideas and diverse evaluations related to the *ashugh* and urban art music, and the concepts of "Oriental" and "Armenian" are still not fully clarified and may give

### Presentation of the Basic Material

Komitas' works and activities, sealed with the confirmed originality and uniqueness of the Armenian music, made him a cultural hero. Given such a perception, some researchers managed to see in Komitas' beliefs the confirmation of the uniqueness of the Armenian people, in general. As a proof, Komitas' intense indignation, connected with the publication of Levon Yeghiazaryan's "Collection of Armenian Folk Songs" in 1900, is noted, which presents "the foreigners a wrong opinion of the ethos and intellect, past and present of our people" [5; 4, p. 231; 3, p. 186-189]. Leaving aside the real grounds of Komitas' anger and concern due to the non-Armenian origin of some melodies in the collection, let us contend, noting that among them are also "Cilicia", "Lullaby" (Come, My Nightingale) and D. Tchouhadjian's song "We are the Children of a Brave Family" from the opera *Leblebji (The Chickpea Vendor)*, which causes a national emotional upsurge in the broadest strata of the people.

After the Genocide, especially for the artists working in the Armenian diasporic communities, Komitas and his activity acquired the significance of a symbol, embodying the Motherland, a guide to imagine and feel the Motherland in the musical language, and to set apart the borders between the native and the foreign. Naturally, the discourse on the national and cultural self-preservation cannot be the same in the homeland and in the diaspora [1]. With one example, it is possible to realize the pathos of the importance given to the national music and instruments in the imagination of the diasporic Armenians, while visualizing their perception of the Armenian world, i.e. *Yerkir Nairi*.

Among the musical instruments canonized in the national musical tradition: *tar*, *kamancha*, *duduk*, *sring*, *zurna*, *oud*, and others, most of which are equally widespread in the musical life of different peoples of the Middle East; *oud* is more important than *duduk* in different Armenian diaspora communities. There is an undeniable symbolism and emotion in the tradition of preserving and practicing *oud*. For the Western Armenians, it is a precious relic inherited from the native home and a means to overcome the memory of the tragedy, the nostalgic feeling, and the trauma of that "memory of feelings". The preservation of the art and repertoire of *oud* and the mission of passing it on to the generations is one of the constant indexes of the national identity of American Armenians, a manifestation of their Armenianness. With the presence and music of the *oud*, they do relive their history, with the mastery of the *oud* they establish the consciousness of being an equal member and bearer of the multiethnic musical culture of Anatolia.

We deal with this reality as well when examining the large-scale work of the

---

rise to divergence in views. It is not our task to refer to their detailed interpretations in this paper. However, it can be said that using some materials of bard music, which he collected, and arranged in his works, he softened his unconditional position towards the standards of national music of "Armenians as Eastern people" [2, p. 68; 7, p. 58].

American-Armenian composer Alan Hovhaness. Certainly, Hovhaness' Armenian musical perceptions were formed owing to his study of spiritual and folk songs by Komitas. The combination of Western polyphony and Armenian spiritual song art guided the composer to his favourite sphere of long-lasting canonic imitations. In his piano and chamber works, he applied Komitas' arrangement principles in piano dances. Along with original interpretations of different genres of Armenian monody, urban music genres, as *bayatis*, *gazelles*, and *taksims*, canonized in the multiethnic cultural environment of Anatolia, occupy an important place in the composer's work. The most frequently used instruments in the composer's works are the *oud*, *kanun*, *tar*, and *saz*, which belong to the Pan-Eastern musical tradition.

The Armenian Genocide added new elements to the paradigm of Armenian identity, which differentiate the ethno-cultural perceptions formed in the historical memory of the Eastern and Western Armenians. More than words, music became a key to the complex search for the multi-compound identity of diasporic Armenian artists.

The foundations of the "foreign" sound of American-Armenian composer Alan Hovhaness in the music of the 20th century are related to his Armenian-Scottish origin, Armenian-Oriental identity, as well as to the problems of original interpretation of various Eastern cultures found in his musical world: Indian, Japanese, Korean, and many other artistic traditions (for example, Japanese Gagaku and Noh drama, Indian Ragas). The composer's search for identity has been agitated, but has revealed wide horizons for his musical orientations and aesthetic perceptions, shaping his Armenian-Eastern musical world in the context of Western music. The composer's turn to the East is conditioned by the revelation of his Armenian identity; manifestations of that identity are present in the author's various "Eastern" works. Armenianness is not just a chronological period enclosed by dates in Alan Hovhaness' creative biography, but a discovery of one's self, a space for self-perception and a starting point to communicate with different spheres of ancient Eastern civilizations [8].

In his formative years until the 1940s, Hovhaness seemed to have overlooked his Armenianness, which caused him an unusual psychological disturbance. Overcoming the barrier of Armenian origin and turning to Armenian monophonic music as a necessity for self-expression, the composer marked a new stage in his life. The artist of a spiritual-religious credo, who was looking for a mystical-creative material, carried out the mystery of this transition period; he abolished about 500 previously written works, emphasizing the idea of sacrifice.

That extraordinary and fateful decision was provoked by the appearance of the composer's symphony "Exile" (1937), dedicated to the Armenian Genocide; it was the first one out of his 70 symphonies. Alan Hovhaness' symbolic dedication, perpetuating the memory of his ancestors, received contradictory reactions and assessments in different circles of the American music community.

Leslie Heward, the chief conductor of the BBC Midland Orchestra, who

performed Alan Hovhaness' "Exile" symphony, highly evaluating it. The American composers Leonard Bernstein and Aaron Copland, the influential figures of the time, spoke loudly while listening to that work at Boston University Tanglewood Institute Music Centre and deliberately disturbed it, calling it "ghetto music", or containing cheap intervals. Offended, Hovhaness left Tanglewood [6].

In one of his letters addressed to William Saroyan, Hovhaness writes about the intolerant, even sarcastic attitude of Copland and Bernstein, and his wounded pride. If we also take into consideration his disagreement with authoritative figures of Western music John Cage and Karlheinz Stockhausen, once like-minded friends, and his later publicly expressed disdain for them, it would be easy to understand the causes and consequences of the unhealthy atmosphere created around Hovhaness, which brought forth alienation from musical and academic circles. Hovhaness received far less attention in musicological circles than other modern composers who were interested in the music of the East as well..

Perhaps, the negative charges received from Tanglewood and the followed depression would have deepened and significantly affected the creative work of the composer, if during that period he had not met Hermon Di Giovanni, a Greek-born philosopher, primitivist painter, and his spiritual teacher, who "converted" Hovhaness to his Armenian roots. Upon his advice, the composer began seriously studying Armenian music and found ways to get out of the creative-psychological crisis, turning to the cultural heritage of his ancestors. Hovhaness became the organist of the Armenian Church in Watertown (Massachusetts), took lessons from spiritual fathers, studied the music of Komitas and presented his six piano dances in a concert performance.

Example 1.

## LOUSADZAK

(coming of Light)

The musical score for "LOUSADZAK (coming of Light)" is presented in a multi-staff format. The top staff is for Piano, showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Below it are staves for Violin 1, Violin 2, Solo Viola, All Violins, and Violoncello. The Violin 1 staff is marked "Senza misura - Free Tempo" and includes a "humming effect" section. The Solo Viola staff is marked "Solo" and "pizz". The Violin 2, All Violins, and Violoncello staves are marked "Wait for Solo Viola" and "pizz".

The “Exile” symphony was Hovhanness’ “first public confession” of his new identity, which clarified his “spiritual state”. In the Armenian period that followed in the 1940s-50s, the composer created his famous Armenian works: *Lousadzak (Coming of Light)*, *Three Armenian Rhapsodies*, *Saint Vardan Symphony*, *Etchmiadzin, Anahit, Khrimyan Hayrig* and others, which marked new steps in music. In *Lousadzak* composed for piano and strings (1944), the composer put forth his way of monophonic thinking: the piano solo with large-scale melismatic phrases imitates the sounds of Eastern string instruments. In this innovative work, Hovhanness used a distinctive aleatoric technique, calling it “spirit murmur”.

The “Exile” symphony is void of national musical quotations, one of the characteristic expressions of the author’s musical thinking. The subtitles “Lament”, “Conflict” and “Triumph” reflecting the emotional-ideological direction of the three-part symphony and associated with an artistic pictorial image, as well as the genre forms used in the individual parts: chorale, dance, and fugue, are verbal and musical indicators of chaotic changes of discrete emotions and feelings. The symphony’s stylistic-structural features: ostinato rhythmic textures, combinations and variations of melodic patterns and dance rhythms, interspersed with aleatoric episodes and polyphonic forms are found in Hovhanness’ different Armenian and Eastern works. They have a certain intonation stylistic commonality with the *Saint Vardan Symphony* and the *Khorhurd Nahatakats (The Mystery of Martyrs)* suite, which immortalize martyrdom. In this thematic genre, we can also consider *Return and Rebuild the Desolate Places*, *The Ruins of Ani* and many other works, which were criticized or appraised beyond the context of their titles, without hurting the national pride of the composer. The suite “Khorhurd Nahatakats” is a unique tribute to the thousand martyrs who died in the Vardanants Battle. Spiritual melodies and the composer’s favourite genre units (songs, processions, laments, etc.) are used in the Oriental mosaic-like texts of the above-mentioned suite and *Saint Vardan Symphony*.

However, in the *Saint Vardan Symphony*, it is difficult to see a direct emotional and ideological connection between the program titles of the music and the heroic personality of the leader Vardan Mamikonyan, or the historical significance of his deed. Whereas the main units of the textual content of the Liturgical singing: “*Holy, Holy*”, “*All Father Holy*”, “*Our Father*”, “*Lord Mercy*” and others are available in the basis of “*The Mystery of Martyrs*”. From this viewpoint, the title of the symphony *Saint Vardan* seems purely conventional to us. Perhaps, considering the fact that Vardan Mamikonian ranked among the saints of the Armenian Church, Hovhanness used spiritual melodies in some parts of the symphony dedicated to him. Nonetheless, with the powerful and vital character of the last part of the symphony, Estampie, he emphasized the idea of the spiritual and moral victory of the Vardanants battle, crystallized in the historical memory of the Armenian people.

English composer and conductor Leslie Heward lavished the warmest appraisals on Hovhanness’ works, considering them “powerful, musically solid,

fundamental without delving into chromaticism, which tempts many... He is a genius and will create even greater works"<sup>2</sup>. After the premiere of *Exile* symphony, musicologist Isabelle Jones wrote that the work, full of emotion, lamentation, conflict and victory, leaves a great impression... and although the composer specified a program for his symphony: lamentation, conflict and triumph, it could be without those headlines and be equally impressive as well... his music is as abstractly modern as contemporary fine arts. And one of the American literary critics explained the triumphant finale of the symphony by the composer's American vitality<sup>3</sup>.

## Example 2.

**YERK**  
(Sensual Love)

♩ = 96

E♭ Alto  
Saxophone

With its prevailing melismatic style in melodic thinking, the musical text of Alan Hovhaness' *Exile* symphony differs from the works of Western European composers, who embodied the 20th century tragedies, relying on expressionist and avant-garde techniques. It is distant from the musical offerings to the *Yegherni Khoran (Genocide Altar)* by modern Armenian composers as well, where human speech is given a special function.

<sup>2</sup> See Alan Hovhaness' archives, Armenian Students' Association Will Sponsor Concert by Alan Hovhaness, by Gladys Aroossian, also Alan Hovhaness in Town Hall Concert by Don A. Donelian.

<sup>3</sup> New England Topics by Rose Minassian.



The unhealthy atmosphere, created around Alan Hovhannes' *Exile* symphony and the composer's emotional-psychological response, prove that the Genocide theme implies a subjective field, where criticism can also be conditioned by political considerations. On the other hand, the exclusiveness of the theme does not in any way guarantee the value of the given work of art. The works "dedicated to the Genocide" imply a specific analysis with philosophical reflections. In the *Exile* symphony, Alan Hovhannes immortalized the memory of the Genocide victims in the sound space of his imagined cosmic perception and Francis Bacon's idea of "angelic knowledge". Years later, the composer dedicated the work to the English philosopher Francis Bacon.

### Conclusion

The reference to a sacred or tragic theme is not equivalent to the artistic value of the perception of a given work: sometimes, extreme means of expression, for example, textual quotations of eyewitness accounts, can be more effective, creating empathy or compassion, and turn the work into tragic reality, pushing back the expected emotional impulses from music. However, the works bearing the sacred titles "dedicated to the Genocide" and "Commemoration of the Genocide victims", regardless of their equivalent or non-equivalent artistic perceptions, are united in a thematic genre whose ethical, psychological and moral-political context cannot be ignored. In all cases, objective or subjective evaluations do not overshadow the importance of performing such works.

In the collective memory of the people, the theme of the tragedy in its various genre incarnations is part of the institutional structure of the national commemoration of the Genocide both in homeland and diaspora: they are essential in the discourse of "Post-Genocide" art with their "reminiscent and accusing" presence.

### References

1. Alajaji S. *Music and the Armenian Diaspora: Searching for Home in Exile*, 2015, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
2. Atayan R. *Remarks on the Armenian Urban Folklore: Bulletin of Social Sciences*. Yerevan, 1959, № 1 (in Armenian).
3. Komitas, *Essays and Articles*. Yerevan, 1944 (in Armenian).
4. *Literary Relics to the Prolific Work of Komitas Vardapet*. Montreal, 1994.
5. *Recueil de Chants Populaires Arméniens*, 1ère livraison. Paris, 1900.
6. Rohter L. *A Composer Echoes in Unexpected Places*, *The New York Times*, Nov. 4, 2011.
7. Yernjakyán L. *Newly Discovered Pages from the History of Armenian-Turkish Musical Relations: Issues on Armenian Art*, 2. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2009 (in Armenian).
8. Yernjakyán L. *The Music of Alan Hovhannes at East-West Crossroads*. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2015 (in Armenian).

## ՀԱՅՈՑ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆ ԷՋԵՐԸ ԱԼԱՆ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ԵՐԿԵՐՈՒՄ

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ \*

**Հղման համար.** Երնջակյան, Լիլիթ: «Հայոց պատմության ողբերգական էջերը Ալան Հովհաննեսի երկերում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 60-68. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-60

Ամերիկահայ կոմպոզիտոր Ալան Հովհաննեսի «օտար» ծայնի հիմքերը 20-րդ դարի երաժշտական համայնապատկերում առնչվում են նրա հայ-շոտլանդական ծագման, հայ-արևելյան ինքնության և իր երաժշտական աշխարհում տեղ գտած զանազան արևելյան՝ հնդկական, ճապոնական, կորեական, մշակույթների գեղարվեստական ավանդույթների ինքնատիպ մեկնաբանությունների խնդիրներին:

Հոդվածում քննարկվում են Ալան Հովհաննեսի մեծածավալ ժառանգության մեջ անդրադարձ ստացած հայոց պատմության ողբերգական էջերը, մասնավորապես «Աքսոր» սիմֆոնիան (№ 1, 1937 թ.)՝ նվիրված Եղեռնի զոհերին: Այս ստեղծագործությունը կատարսիս է դարձել Հովհաննեսի ազգային ոգու և երաժշտական ինքնության որոնումներում, կանխորոշել ստեղծագործական և հոգեբանական ճգնաժամից դուրս գալու ուղիները: Սիմֆոնիան կոմպոզիտորի հայկական ինքնության խորհրդանշական նվիրաբերումն է Եղեռնի զոհերին, նրանց հիշատակի հավերժացումը «տիեզերական իմացության» անհատական ընկալումների հնչյունային տարածքում:

**Բանալի բաներ՝** Ալան Հովհաննես, ինքնություն, Եղեռն, «Աքսոր» սիմֆոնիա, Անատոլիա, արևելյան երաժշտություն, երաժշտական գործիքներ:

## ТРАГИЧЕСКИЕ СТРАНИЦЫ АРМЯНСКОЙ ИСТОРИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АЛАНА ОВАННЕСА

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН \*

**Для цитирования:** Ернджакян, Лилит. «Трагические страницы армянской истории в творчестве Алана Ованнеса». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 60-68. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-60

Корни «чужого» голоса американо-армянского композитора Алана Ованнеса в музыкальной панораме 20-го века лежат в его армяно-шотландском происхождении, армяно-восточной идентичности и присутствующим в его музыкальном

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, liliternjakyana@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 21.11.2022, գրախոսելու օրը՝ 25.11.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

\* Ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, заслуженный деятель искусств РА, доктор искусствоведения, профессор, liliternjakyana@gmail.com, статья представлена 21.11.2022, рецензирована 25.11.2022, принята к публикации 15.12.2022.

мире своеобразным трактовкам художественных традиций разных восточных культур, как то: индийской, японской, корейской.

В статье рассматриваются нашедшие отражение в обширном наследии Алан Ованнеса трагические страницы армянской истории, в частности, посвященная жертвам Геноцида Симфония «Изгнание [Аксор]» (№ 1, 1937 г.). Это сочинение стало катарсисом в поисках Ованнесом его национального духа и музыкальной идентичности, предопределило пути выхода из творческого и психологического кризиса. Симфония является символическим приношением армянской идентичности композитора жертвам Геноцида, увековечением их памяти в звуковом пространстве личных восприятий «космического знания».

**Ключевые слова:** Алан Ованнес, идентичность, Геноцид. «Изгнание», Симфония, Анатолия, восточная музыка, музыкальные инструменты.

## ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՏԵՍԱԿԱՆԸ. ԷԹՆՈԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ

ՀՈՒՓՍԻՄԵ ՊԻԿԻՉՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Պիկիցյան, Հոփսիմե: «Ազգային երաժշտության զարգացման խորհրդային տեսլականը. էթնոերաժշտագիտական դիտարկումներ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 69-92. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-69

Խորհրդային Միության կազմում ներառված հանրապետությունների զարգացման ռազմավարական ծրագրերում առանձնակի դեր էր հատկացվում մշակութային քաղաքականությանը, որի գերնպատակը մշակույթի միջոցով խորհրդային հասարակության, քաղաքացու ընդհանրացված աշխարհայացքի ու կերպարի ստեղծումն էր:

Հոդվածի նպատակն է, ավանդական նվագարանային մշակույթի ոլորտում ծավալվող գործընթացների համատեքստում, քննարկել խորհրդային հանրապետություններում ազգային երաժշտության զարգացման տեսլականը:

1930-ական թթ. ԽՍՀՄ հանրապետություններում երաժշտական մշակույթի համաչափ զարգացմանն ուղղված նախագծերում ազգային երաժշտության առաջընթացը դիտարկվում էր իբրև ֆոլկլորայինից անցում դեպի ավելի բարձր վարկանիշով գնահատվող մասնագիտացված արվեստի: Այդ կերպ փորձ էր արվում ընդհանուր համակարգի մեջ ներառել տարբեր երաժշտամտածողության ու զարգացման ճանապարհի անցած ժողովուրդների մշակութային ավանդույթները: Ոլորտի կառավարման գործընթացներում նախատեսվում էր բոլոր հանրապետություններում ձևավորել պետական երաժշտական կազմակերպությունների ինստիտուցիոնալ համակարգ: Այս գործընթացի գերնպատակը տեղական ազգային երաժշտական ավանդույթների կանոնակարգումն ու համահարթեցումն էր՝ իբրև հիմք ընդունելով արևմտյան դասական երաժշտության հարացույցը: Նույն տրամաբանությամբ՝ նախատեսվում էր սիմֆոնիկ նվագախմբի օրինակով՝ ստեղծել ազգային նվագարանների նվագախմբեր:

Հոդվածում, մասնագիտական գրականության և հավաքված դաշտային ազգագրական նյութերի հիման վրա, բնութագրվում ու վերլուծվում է տարբեր հանրապետություններում նվագարանային մշակույթի ոլորտի համաշխարհայնացման (գլոբալացում) նպատակին միտված գործընթացը՝ ավանդական նվագարանների վերակառուցման, նոր տեսակների ստեղծման, համապատասխան մասնագետների ու լսարանի ձևավորման ոլորտներում, դրանց հետևանքներն ու մերօրյա զարգացումները:

**Բանալի բառեր՝** խորհրդային շրջան, ժողովրդական երաժշտական մշակույթ, ավանդական նվագարան, նվագարանագործ վարպետ, արևելյան նվագարանների սիմֆոնիկ նվագախումբ, Վարդան Բունի, Ալեքսանդր Օգանեզաշվիլի:

### Ներածություն

Բուն հարցի քննությունից առաջ, հակիրճ ուրվագծենք խորհրդային Միության կազմում հայտնված երկրների ու ժողովուրդների մշակութային բնութագիրը՝ 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարի սկզբին: Գաղտնիք չէ, որ 1920-ական

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Երևանի պետական համալսարան, պատմական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, riposh@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 29.08.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.09.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

թվականներին ձևավորված այդ հսկայական պետության մեջ միավորված ժողովուրդներն ու երկրները միմյանցից մեծապես տարբերվում էին էթնիկ ու մշակութային ցուցիչներով (ինքնության հարացուցցով), կենսակերպով, պատմական ճակատագրով ու զարգացմամբ: Բնականաբար, նշված գործոնները որոշակիորեն արտահայտվում էին նաև երաժշտական աշխարհընկալումներում ու դրանցից բխող երգային, նվագարանային ու պարային ավանդույթներում: Երգային մշակույթում ինքնության յուրահատկությունները դրսևորվում էին երաժշտական մտածողության, երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթի, մշակութային կենցաղի և դրանցով պայմանավորված գեղարվեստական դրսևորումների առանձնահատուկ բնութագրերով: Ի շարս նշվածների՝ նվագարանային մշակույթում տարբերություններն ակնհայտ էին նաև միևնույն հանրապետության մեջ ներգրավված ժողովուրդների ազգային նվագարանների պատրաստման եղանակների ու հմտությունների, տեսականու, կատարման տեխնիկական ու արտահայտչական հնարավորությունների և կենցաղավարման ոլորտներում: Որոշ մշակույթներում նվագարանների հիմնական գործառույթը սահմանափակվում էր ձայնային-ազդանշանային հաղորդակցությամբ, մեղեդու ռիթմական պատկերի ընդգծմամբ կամ նվագակցային բնույթով: Ըստ այդմ՝ նվագարանների տեսականին մեծ չէր, պարզ կառուցվածքով, համեմատաբար զուսպ տեխնիկական հնարավորություններով ու արտահայտչամիջոցներով: Օրինակ, քոչվոր՝ անասնապահ ժողովուրդների կենցաղում առանցքային էին փողային (շնչական) ու հարկանային (թաղանթավոր) նվագարանները, թեև չէին բացառվում լարայինների պարզ տարբերակները ևս: Իսկ նստակյաց՝ երկրագործ ժողովուրդների միջավայրում, ի շարս հարկանային ու փողային նվագարանների, առավել զարգացած էին լարայինները՝ աղեղնային, կամիթային ու լարային-հարկանային տեսակների բազմաբնույթ տարբերակներով (նվագարանների դասակարգումն՝ ըստ Վ. Մայոնի)<sup>1</sup> [25, էջ 24]:

Նշված բոլոր երկրներում էլ նվագարան պատրաստելու ունակություն ունեցող ինքնուս երաժիշտների ու արհեստավորների միջավայրում աստիճանաբար ձևավորվում էր նվագարանագործության մեջ առավել հմտացած անձանց շերտ, որոնք մասնագիտանում էին որոշակի տիպի (լարային, փողային կամ հարկանային) նվագարանների կամ դրանց առանձին տեսակների (օրինակ՝ քամանչա, քանոն, դուդուկ, զուռնա) պատրաստման ոլորտում: Հետագայում, մասնագիտական ու սոցիալական խնդիրներն առավել դյուրին լուծելու նպատակով (այլ արհեստավորների նման) նվագարանագործները ևս աստիճանաբար միավորվում էին առանձին ընկերություններում (եղբայրություն, համքարություն):

18-20-րդ դդ. Անդրկովկասի խոշոր քաղաքներում գործող արհեստավորական համքարությունների շարքում առանցքային դեր ունեին նաև հայ երաժիշտ-

<sup>1</sup> Ի. Մացիևսկու դիտարկմամբ՝ լարային նվագարաններն աղեղնային, կամիթային ու հարկանային տեսակների բաժանելու Վ. Մայոնի մոտեցումը կարող է անճշտություններ առաջացնել, քանի որ նույն նվագարանը տարբեր նվագախմբերում կարող է հանդես գալ թե՛ իբրև աղեղնային, թե՛ կամիթային:

ներն ու նվագարանագործ վարպետները: Մասնագիտացված երաժշտական արհեստանոցներում, շուկայի վաճառատներում աշխատող լարային, փողային, հարկանային նվագարաններ, աղիքե լարեր պատրաստող վարպետների ու ենթավարպետների համբավն ու արտադրանքը տարածվում էր Կովկասի ու Արևելքի տարբեր բնակավայրերում, և լավագույն նվագարանները պահանջված էին դառնում ամենուր<sup>2</sup> [1, էջ 55-67]: Հայրմ, պատահական չէ, որ դարավոր ավանդույթներով հղկված ու զարգացած նվագարանային մշակույթի շնորհիվ՝ տարածաշրջանի հայկական բնակավայրերում ստեղծվել էր նվագարանների ավելի բազմազան տեսականի՝ օժտված տեխնիկական ու կատարողական լայն հնարավորություններով, բազմաշերտ ժանրերի հարուստ նվագացանկով: Եվ, ինքնուս ժողովրդական երաժիշտներից բացի, այստեղ գործում էին նաև ժողովրդապրոֆեսիոնալ ու պրոֆեսիոնալ երաժիշտների տարաշերտ անսամբլներ: Օրինակ, արդեն միջին դարերից, հայկական քաղաքների հրապարակներում և հանրային հավաքների, առևտրի ու ժամանցի տարաբնույթ վայրերում հաճախ կարելի էր ունկնդրել ժողովրդական երաժիշտների կատարումներ կամ փողային, լարային ու հարկանային նվագարանների տարբեր համադրություններով ձևավորված սազանդարների և աշուղների անսամբլների ելույթներ [7, էջ 175-205; 24, էջ 214-219]: Իսկ գյուղական բնակավայրերում առավել տարածված էին տեղական նվագուրդները (դուդուկ, դամբաշ, դափ/դիող կամ զուռնա, դամբաշ,

<sup>2</sup> Ըստ Վ.Ա. Աբրահամյանի գրքում հղված Մ. Թամրազյանի և Ն. Նիկողոսյանի արխիվային նյութերի՝ 19-րդ – 20-րդ դդ. կեսերին Ալեքսանդրապոլի արհեստավորների ցուցակում առանձին խումբ էին կազմում խանութներում աշխատող աղիքից լար պատրաստողները (քիլաջի) և զուռնաչիները, ինչպես նաև դրսում գործող աշուղները (սազանդար): Նվագողների ընդհանուր թիվը. քաղաքում՝ 6 վարպետ, 12 ենթավարպետ (տարեկան եկամուտը՝ 300ռ.), իսկ շրջանում՝ 55 վարպետ, 10 ենթավարպետ (տարեկան եկամուտը՝ 1600ռ.), էջ 56-58: 1865 թ. Ալեքսանդրապոլում կար երաժշտական գործիքներ պատրաստող 8 վարպետ (տարեկան եկամուտը՝ 300ռ.), իսկ շրջանում՝ 44 վարպետ (տարեկան եկամուտը՝ 1400ռ.): Կարինում 19-րդ դ. առաջին երեք տասնամյակում (մինչև գաղթը) առանձին խումբ էին կազմում լար պատրաստողներ (քիրիչճի) և նվագողները (չալդճի). տվյալներն՝ ըստ Ս. Եղիազարյանի «Մշակ»-ում հրատարակված հոդվածի, տե՛ս [1, էջ, 66-67]: Նույն գրքում՝ ըստ 1860-1865 թթ. զուռնաչիների համաքրությունների ցուցակների՝ Ալեքսանդրապոլում կար 4 վարպետ, 7 ենթավարպետ (էջ 60), Նախիջևանում՝ 3 վարպետ (էջ 62), Օրդուբադում՝ 5 վարպետ, 7 աշակերտ (էջ 63), Նոր Բայազետում՝ 15 վարպետ (էջ 64): Երևանում՝ թառ պատրաստող 4 վարպետ, 7 աշակերտ (էջ 50-51), զուռնաչիներ և երաժիշտներ՝ 10 հիմնական բնակիչ, 2 ներգաղթող (էջ 44, ըստ Ի. Շոպենի): Տե՛ս նաև [8, էջ 3-7; 10, էջ 171-201; 17, էջ 158-252; 20, էջ 5-30; 28, էջ 230-250]: Ըստ 1828 թ. Ցարական Ռուսաստանի պաշտոնյա Ի. Շոպենի ներկայացրած՝ Հայկական մարզի (ներառյալ՝ Նախիջևանի խանությունը) վիճակագրական տվյալների՝ Երևանում գործում էր 12 երաժիշտ, որից 7-ը՝ հայ: Երևանի շրջակա գյուղերում գործող երաժիշտների թիվը հասնում էր 59-ի, որից 54-ը հայեր էին: Նախիջևան քաղաքի 9 և շրջակա գյուղերի բոլոր 10 երաժիշտները ևս հայեր էին, իսկ Օրդուբադի շրջանում գործող 6 երաժշտից 5-ը հայ էր: Հայրմ՝ հայկական մարզի ամբողջ տարածքում գործող 96 երաժշտից 85-ը հայ էր: Դրանց թվում էին շրջիկ աշուղները, զուռնա և դուդուկ նվագողները, որոնք մասնակցում էին ժողովրդական տոներին, խնջույքներին ու հարսանիքներին [28, էջ 840-900]:

դիոյ) և ավանդական տոներին, ծեսերին, ուխտագնացություններին մասնակցելու եկած աշուղների ու երաժշտությամբ ուղեկցվող լարախաղացների ելույթները:

**«Ձևով ազգային, բովանդակությամբ՝ սոցիալիստական» կարգախոսի փոխակերպումը երաժշտության ոլորտում**

1930-ական թթ. ԽՍՀՄ հանրապետություններում երաժշտական մշակույթի համաչափ զարգացմանն ուղղված նախագծերում ազգային երաժշտության առաջընթացը դիտարկվում էր իբրև ֆոլկլորայինից անցում դեպի ավելի բարձր վարկանիշով գնահատվող մասնագիտացված արվեստի: Այդ կերպ փորձ էր արվում ընդհանուր համակարգի մեջ տեղավորել տարբեր երաժշտամտածողության ու զարգացման ճանապարհ անցած ժողովուրդների մշակութային ավանդույթները: Ոլորտի կառավարման գործընթացներում նախատեսվում էր բոլոր հանրապետություններում ձևավորել պետական երաժշտական կազմակերպությունների ինստիտուցիոնալ համակարգ՝ ֆիլհարմոնիա, օպերային թատրոն, սիմֆոնիկ, կամերային և ժողգործիքների նվագախմբեր, երգի-պարի և պարի պետական անսամբլներ [9, թիվ 77; 15, էջ 37-41]:

Այս գործընթացի գերնպատակը տեղական ազգային երաժշտական ավանդույթների ընդհանրացումն ու կանոնակարգումն էր՝ իբրև հիմք ընդունելով դասական երաժշտության արևմտյան հարացույցը: Նույն տրամաբանությամբ՝ նախատեսվում էր սիմֆոնիկ նվագախմբի օրինակով՝ ստեղծել ազգային նվագարանների նվագախմբեր: Ըստ էության, «Ձևով ազգային, բովանդակությամբ՝ սոցիալիստական» հայտնի կարգախոսը երաժշտության ոլորտում կարելի է դիտարկել իբրև գլոբալացման խորհրդային հայեցակարգի տարբերակ (խորհրդայնացում):

Եվ քանի որ Միության մի շարք հանրապետություններում վերը ներկայացված երաժշտախմբերի, նվագարանների ու կատարողական արվեստի մասին շատերն անգամ պատկերացում չունեին՝ հույժ կարևորվում էր հրավիրյալ համապատասխան մասնագետների միջոցով տեղերում ուսուցում կազմակերպելու գործընթացը: Նկատենք նաև, որ այդ տարիներին դեռ շատ երկրներում չէր լուծվել համատարած անգրագիտության վերացման խնդիրը [13, էջ 41-47; 18, էջ 38], մինչդեռ վերը նկարագրված երաժշտական կառույցների գործունեության համար անհրաժեշտ էր եվրոպական նոտագրության և երաժշտական տեսության վերաբերյալ առաջնային գիտելիքների իմացություն: Բացի այդ, սիմֆոնիկ նվագախմբի նմանողությամբ ժողովրդական նվագարանների անսամբլներ ունենալու համար անհրաժեշտ էր ընդլայնել ժողովրդական փողային, լարային ու հարկանային նվագարանների տեսականին, համապատասխան ձայնաձավալով, հնչողությամբ ու տեխնիկական-կատարողական հնարավորություններով նոր նվագարաններ ստեղծել, որի համար նախ պետք էր ձևավորել պրոֆեսիոնալ նվագարանագործ վարպետների, կոմպոզիտորների ու կատարողների դաս: Առանձին հարց էր՝ տարբեր ժողովուրդների ազգային նվագարանների երաժշտական ընկալումներից դեպի արևմտյան դասական երաժշտության բազմաձայնության համակարգ անցում կատարելը:

ՍՄԿԿ Կենտրոնից բոլոր հանրապետությունների համապատասխան կառույցներին հղված վերոնշյալ հրահանգն ի գործ դրվեց ամենուր [19, էջ 45-52]: Համաձայն կենտրոնից ստացված նախագծի՝ անհրաժեշտ էր եղբայրական հանրապետություններում առկա հնարավորությունների սահմաններում՝ աջակցել այն երկրներին, որտեղ ավանդական և ծրագրով նախատեսվող մշակութային առանձնահատկությունների անհամատեղելիության կամ նվազարանագործ ու երաժիշտ մասնագետների պակաս կար: Ըստ այդմ, անկախ ազգային պատկանելությունից ու բնակավայրից, լավագույն վարպետներն ու երաժիշտները հրավիրվում էին տարբեր հանրապետություններ՝ վերոնշյալ խնդիրները լուծելու և հաստատված չափանիշներով երաժշտության զարգացման համախորհրդային տեսլականը կյանքի կոչելու [16, թիվ 1]:

### **Ավանդական նվագարանների վերակառուցման/արևմտականացման գործընթացը**

Ինչպես նշեցինք, ավանդական նվագարանների կատարելագործմանն ու սիմֆոնիկ նվագախմբի նմանությամբ ժողգործիքների նվագախմբեր ստեղծելուն միտված գործընթացը ծավալվում էր ԽՍՀՄ բոլոր հանրապետություններում: Այն ենթադրում էր նաև վերակառուցված, փոխակերպված ժողովրդական նվագարանների ու դրանցից արտածվող նոր տարբերակների ստեղծում, զանգվածային արտադրություն և ուսուցում: Ասվածն ավելի հստակ պատկերացնելու համար՝ ուրվագծենք այդ գործընթացի շրջանակներում տարբեր հանրապետություններում ավանդական նվագարանների կատարելագործման, վերակառուցման ու զանգվածային արտադրության կազմակերպման ընթացքն ու ձևավորվող արդյունքները:

**Վրաստանում** [21, էջ 94-97] 1930-ական թթ. Ս. Թամարաշվիլին, Կ.Ա. Վաշակիձեն և Կ. Յանավան ստեղծեցին ավանդական *փանդուրի* (լարային-կամիթային) նվագարանի մի նոր ընտանիք<sup>3</sup>: Պահպանելով խևսուրական տիպի ժողովրդական եռալար նվագարանի ձևը՝ Ս. Թամարիշվիլին փանդուրիի վզիկին քառորդտոնային ինտերվալներով մետաղական լադեր տեղադրեց, սակայն, Կ. Յանավայի և Ս. Թամարիշվիլու ստեղծած տարբերակները լայն տարածում չստացան: Կ. Վաշակիձեն քարթլի-կախեթական տիպի փանդուրիի հիման վրա ստեղծեց կատարելագործված՝ պրիմա, ալտ, տենոր քրոմատիկ հնչյունաշարով տարբերակներ՝ լադերի թիվը հասցնելով 12-ի: Ընդլայնված ձայնածավալով ու քրոմատիկ հնչյունաշարով փանդուրիի պրիմա, ալտ (մաժոր եռահնչյունի լարվածքով) և տենոր (կվինտային լարվածքով) տեսակները հետագայում կիրառվեցին Վրաստանի ժողովրդական երգի ու պարի պետական անսամբլում: Այդ նոր՝ վերակառուցված տեսակների հիմքում դրվել էին փանդուրիի խևսուրական,

<sup>3</sup> Էրիխ Մ. Ֆոն Հորնբոստելի և Կուրտ Ջաքսի տիպաբանությամբ՝ *ընփանիք* եզրը կիրառվում է նույն կառուցվածքն ունեցող, բայց չափերով ու լարվածքով տարբերվող նվագարանների դեպքում, օրինակ՝ ջութակի ընտանիքում ներառվում են ջութակը, ալտը և թավջութակը [27, էջ 234]:



քարթիական ու կախեթական ավանդական տարբերակները: Երաժիշտ-նվագարանագործների հիշյալ եռյակն այդ տարիներին ձեռնամուխ եղավ վերափոխելու նաև ավանդական *չոնգուրի* (լարային-կամիթային), *չանգի* (լարային-կամիթային), *չունիրի* (լարային-աղեղնային) նվագարանները: Կանանց շրջանում առավել տարածված ավանդական չանգի նվագարանը տեխնիկապես կատարելագործելու ընթացքում նվագարանագործ Ի. Կուրգուլին հիմնվում էր սվանական վեցալար տարբերակի վրա՝ լարերի թիվը հասցնելով 16-ի: Ս. Թամարիշվիլին ստեղծեց չանգի նվագարանի առավել կատարյալ՝ 23 լարով տարբերակը, իսկ Կ. Վաշակիձեն՝ մի ամբողջ ընտանիք, որի կազմում ներառվել էին տարբեր չափերի ու ձայնածավալի քրոմատիկ լարվածքով, 13 լարով երեք նվագարան՝ առաջին, երկրորդ, երրորդ չանգիներ: Հենց այս վերջին տարբերակներն էլ հետագայում ներմուծվեցին Վրաստանի ժողովրդական երգի ու պարի պետական անսամբլի կազմում: Կ. Վաշակիձեն վերակառուցեց ավանդական եռալար չունիրին (լարային-աղեղնային), ստեղծելով դրա նվագախմբային՝ առաջին, երկրորդ, երրորդ, բասային և կոնտրաբասային<sup>4</sup> տեսակները, որոնք ևս համալրեցին վերոնշյալ պետական անսամբլը [21, էջ 94-97]:

Փողային նվագարանների վերակառուցման գործընթացը համեմատաբար ավելի փոքր ծավալ ընդգրկեց՝ հիմնականում սահմանափակվելով ավանդական *գուդասսուվիրի* (փողային-լեզվակային) նոր տարբերակի ստեղծմամբ: 1930-ական թթ. Ս. Թամարիշվիլու վերակառուցած գուդասսուվիրի օրինակում ավանդական միափող, դիատոնիկ տեսակին ավելացվել էր ևս երկու նվագակցող փող: Սակայն *գուդասսուվիրի*-պարկապզուկի այս տարբերակը լայն տարածում չգտավ:

**Ռուսաստանում՝** դեռևս 19-րդ դարի վերջերին, մասնագիտական շրջանակներում որոշակի միտում էր նկատվում ավանդական նվագարանների կատարելագործման, նոր տեսակների ու տարբերակների ստեղծման ուղղությամբ: Այսպես, 1896 թ. Վ.Վ. Անդրեևը վերակառուցեց ռուսական *բալալայկայի* (լարային-կամիթային) Վյատսկի տարբերակը՝ ստեղծելով ռուս սկոմորոխների ավանդական նվագարան համարվող *դոմրայի* (լարային-կամիթային) նոր օրինակ: Իսկ 1908 թ. Գ.Պ. Լյուբիմովը, նվագարանագործ վարպետ Ս.Ֆ. Բուրովի հետ, վերակառուցեց դոմրայի անդրեյան տարբերակը՝ ստեղծելով քառալար, կվինտային լարվածքով նոր տեսակ, որի հիման վրա 1914 թ. ձևավորվեց դոմրաների կվարտետը, իսկ 1919 թ.՝ քառալար դոմրաների նվագախումբը: 1930 թ. Ս.Ի. Նալիմովի ստեղծած ավանդական եռալար *բալալայկայի* պրիմա տարբերակն արտադրվեց Լենինգրադի Ա.Վ. Լունաչարսկու անվան ֆաբրիկայում: 1951 թ. նույն ֆաբրիկայում արտադրվեցին նաև բալալայկայի պրիմա, սեկունդա, ալտ, բասային և կոնտրաբասային գործառույթ կատարող նվագախմբային տեսակները, իսկ 1952 թ.՝ Գ.Պ. Լյուբիմովի ստեղծած քառալար *դոմրաների*

<sup>4</sup> ՍՍՀՄ տարբեր հանրապետություններում ավանդական նվագարանների տիպաբանությունն ու բասային գործառույթն ապահովող նորաստեղծ նվագարանների *կոնտրաբաս* անվանումն ըստ [21, համապատասխան հղումների]:

նոր տարբերակները՝ պիկոլո, պրիմա, ալտ, տենոր, բաս և կոնտրաբաս [21, էջ, 29, նկ. 42-47, 52-61]<sup>5</sup>:

**Ուկրաինայում** Ա.Դ. Նեզովիբատկոն ստեղծեց գուցուպական ավանդական *ցիմբալների* (լարային-հարկանային) նվագախմբային՝ ուռնակով և հենակ-ոտքերով կատարելագործված տարբերակներ, որոնք 1956 թ. Չերնիգովի ֆաբրիկայում զանգվածային արտադրության դրվեցին: 1940-1952 թթ. Ի.Մ. Սկյարը վերափոխեց ուկրաինական ավանդական *բանդուրան* (լարային-կամիթային) և նոր տարբերակներ ստեղծեց: Իսկ 1940-ական թվականներին Վ.Պ. Տուզիչենկոն փորձեց կատարելագործել նախորդները և ստեղծեց նվագախմբային բանդուրաների պրիմա, ալտ, բաս տեսակներ [21, նկ. 127-148]:

**Էսպրանտոյում** մինչև 19-րդ դ. կեսերը տարածված էին ավանդական *կաննել* նվագարանի (լարային-կամիթային) միակտոր փայտից փորված իրանով հինգ կամ յոթ լարով տեսակները, որի աղիքե լարերն ամրանում էին փայտե կոճերին: Իսկ 19-րդ դարի կեսերից արդեն նվագարանը վերափոխվեց և ստեղծվեց առանձին փայտերից սոսնձված իրանով, շուրջ 30 մետաղական լարով ու ականջներով տարբերակ: Հետագայում ստեղծվեց նաև նվագարանի մեկ այլ՝ մաժոր և մինոր եռահնչյուններով ակորդային տարբերակը, որը կոչվեց *սասարե կաննել* և լայն տարածում ունեցավ երկրի հարավային շրջաններում: Էստոնացի երաժիշտներն ու նվագարանագործները բազմիցս փորձել են կատարելագործել այս նվագարանը: Օրինակ, 1947 թ. Յու. Յեյգերը և Ֆ. Յանզելը վերակառուցեցին ավանդական *կաննելը*՝ ստեղծելով 22 լարով, տարբեր տոնայնությունների, մեխանիկական, 7 ստեղով տարբերակներ, որոնք լայն կիրառում չստացան: Ավելի ուշ՝ Ֆ. Յանզելը, Ի. Կրիստալը ստեղծեցին նվագարանի 37 լարով քրոմատիկ սոպրանո, տենոր, բաս տարբերակներ: Իսկ 1951-1953 թթ. Յու. Յեյգերը, Ֆ. Յանզենը, Ի. Կրիստալը, Վ. Մաալը և Յա. Խիվասկը ստեղծեցին նոր, առավել կատարելագործված գրեթե չորս օկտավա հնչյունաձավալով (47 լարով) տարբերակներ [21, էջ 68, նկ. 237-243]: «Ակորդային» և «Մեղեդային» կաննելներն սկսեցին արտադրվել «Էստոնիա» մակնիշը կրող դաշնամուրի ֆաբրիկայում:

Խորհրդային տարիներին ավանդական նվագարանների կատարելագործման և նվագախմբային տարբերակների ստեղծմանը միտված աշխատանքները շարունակվեցին նաև **Լատվիայում**: 1947 թ. Ս.Մ. Կրասնոպետրովի ջանքերով վերակառուցվեց ավանդական չորս, հինգ կամ յոթ ձայնանցքով (մեկը՝ հակառակ կողմում) և դիատոնիկ հնչյունաշարով *սոպրուլե* (փողային-սուլիչային) նվագարանը՝ ստեղծվեցին սոպրուլեի նվագախմբային նոր՝ պիկոլո, սոպրանո, ալտ և տենոր տեսակներ: Նույն հեղինակը վերակառուցեց նաև փայտից ու եղջյուրից բաղկացած ավանդական ութ ձայնանցքով (մեկը՝ հակառակ կողմում) *գանուրազու* (փողային-լեզվակային) նվագարանը՝ ստեղծելով գործիքի նվագախմբային սոպրանո, ալտ, տենոր, բարիտոն, կոնտրաբասային տարբերակներ

<sup>5</sup> Խորհրդային հանրապետությունների ազգային նվագարանների և դրանց նոր տարբերակների մասին մանրամասն տե՛ս [21, նկ. 270-275]:

(մինչև տասնմեկ ծայնանցքով, երեք օկտավա հնչյունաձավալով և քրոմատիկ ձայնաշարով) [21, էջ 70-71]:

Ս.Մ. Կրասնոպետրովը կատարելագործեց նաև լատվիական ավանդական *կոկլե* (լարային-կամիթային) հնգալար նվագարանը (նման է էստոնական կան-նեյին, ռուսական գուսլին)՝ ստեղծելով գործիքի նորացված, նվագախմբային տարբերակներ՝ երկու և երեք օկտավ ձայնաձավալով պիկոլո, սոպրանո, ալտ, տենոր, բաս և կոնտրաբասային տեսակներ: 1950 թ. այդ նոր նվագարաններն առավել հղկվեցին և տեխնիկապես կատարելագործվեցին, ընդլայնվեցին հնչյունաշարն ու ձայնաձավալը (շուրջ քսանյոթ լար, որի շնորհիվ այն նմանվում է քանոնի) [21, էջ 72-73]:

**Հայաստանում** 19-րդ դ. կեսերից աստիճանաբար քաղաքային կենցաղ էին ներմուծվել նաև եվրոպական նվագարանները (դաշնամուր, ջութակ, կիթառ, մանդոլինա) և ռուսական կայագորի փողային նվագախմբերի նվագարաններ [2, էջ 79]: Ռուսաստանում և եվրոպական տարբեր երկրներում կրթություն ստացած հայ երաժիշտների համար վերը ներկայացված խնդիրները հիմնականում յուրացված էին, և հայրենիք վերադարձած երաժիշտներն իրենց սաներին էին փոխանցում ձեռք բերված նոր գիտելիքներն ու եվրոպական նոտագրության համակարգը (Մակար Եկմայան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, Սպիրիդոն Մելիքյան, Ներսես Ղորղանյան, Արշակ Բրուտյան, Նիկողայոս Տիգրանյան, Կոմիտաս և այլք): Նկատենք, որ դեռ 1861 թ. Կ. Պոլսում Հարություն Սինանյանի նախաձեռնությամբ ստեղծված նվագախմբի կազմում (ջութակ, կոնտրաբաս, ֆլեյտա, կլարնետ, տրոմբոն) ընդգրկված երաժիշտների թիվը 1988 թ. հասնում էր քառասունի: Նվագախմբի երկացանկում հաստատուն տեղ էին գրավել իտալական օպերաների, ֆրանսիական օպերետների հատվածներ, սիմֆոնիկ երկեր, ինչպես նաև հայկական, հունական, թուրքական երգերի ու նվագների Հ. Սինանյանի կատարած փոխադրությունները: Իսկ 1907 թ. Թիֆլիսում Վ. Քեշիշյանի նախաձեռնությամբ հիմնված «Արևելյան երաժշտական ընկերության» երեսուն երաժշտից բաղկացած նվագախմբի կազմում ներառվել էին արևելյան ու եվրոպական նվագարաններ (թառ, քամանչա, դուդուկ, շվի, ջութակ, ֆլեյտա և այլն): Երկացանկում ընդգրկված էին հայկական, վրացական, պարսկական, քրդական և այլ երգերի ու նվագների Վ. Քեշիշյանի կատարած բազմաձայն մշակումները, որն արևելյան երաժշտության բազմաձայն հնչեցման լուրջ փորձերից էր [12, էջ 81]:

Չմոռանանք նաև, որ միջնադարյան խազային նոտագրությունից հետո հայ երաժիշտները հաջողությամբ կիրառում էին Համբարձում Լիմոնջյանի [2, էջ 82-85] ստեղծած հայկական նոտագրության համակարգը, որի շնորհիվ գրանցվում էին հազարավոր երգեր ու նվագներ: Ուստի բնական է, որ խորհրդային շրջանում ավանդական նվագարաններից սիմֆոնիկ նվագախմբի արևելյան տարբերակ ստեղծելու գաղափարը բուռն արձագանք գտավ նաև հայ երաժիշտների շրջանում: Եվ Կովկասի մշակութային կենտրոններում՝ Բաքվում, Թիֆլիսում, Երևանում ու Ալեքսանդրապոլում գործող անվանի երաժիշտները դարձան այդ գործի առաջամարտիկները: Օրինակ, 1909 թ. արևելյան նվագարանների ու

երաժշտության տեսության քաջ գիտակ, վիրտուոզ քամանչահար (նաև՝ սանթուրի, քանոնի, ուդի, սազի, թառի, ջութակի հմուտ կատարող ու դասավանդող) Ալեքսանդր (Սաշա) Օգանեզաշվիլին ավանդական եռալար, կվարտային լարվածքով (e-a-e) քամանչան վերափոխեց քառալարի (e-a-e-a), որի շնորհիվ ընդլայնվեցին քամանչայի հնչողության ծավալը, տեխնիկական ու կատարողական հնարավորությունները: 1914 թ. Ալ. Օգանեզաշվիլին սեփական միջոցներով Բաքվում հիմնեց «Արևելյան երաժշտության դասընթացներ», որն Անդրկովկասի ու Մերձավոր Արևելքի ողջ տարածքում արևելյան նվագարանների նոտային ուսուցման առաջին կրթօջախն էր [21, էջ 91; 6, էջ 11; 5, էջ 39]: Այդ նպատակով ստեղծվեց նաև արևելյան նվագարանների դասավանդման ձեռնարկ: Ցավոք, առաջին աշխարհամարտի պատճառով այս գործընթացը կարճ կյանք ունեցավ: 1920 թ. սեպտեմբերին նրա ջանքերով Բաքվում բացվեց Արևելյան կոնսերվատորիան, որի առաջին ռեկտորը ևս Ալ. Օգանեզաշվիլին էր: Նրա պատկերացմամբ՝ նորաստեղծ կոնսերվատորիան պիտի դառնար արևելյան երաժշտության դասական ժառանգության ուսումնասիրության, ժամանակակից երաժշտության զարգացման, պրոֆեսիոնալ երաժիշտ-կատարողների պատրաստման դարբնոց: Ինչպես նշում է Գ. Գևորգյանը, Արևելյան երաժշտության զարգացմանը միտված նրա համալիր ծրագրում նախատեսվում էր «Արևելքի երաժշտության ուսումնասիրում և ուսուցում, արևելյան երաժշտության հարմոնիզացիայի, ձևի և ռճի հայտնաբերում, մեղեդիների ճշգրիտ ձայնագրում, արևելյան գործիքների ուսումնասիրում, գրագետ երաժիշտների պատրաստում»: Հիշյալ խնդիրները մասնագիտորեն քննարկելու նպատակով առաջարկում էր հրավիրել արևելյան երաժիշտների անդրկովկասյան կոնֆերանս: Սակայն, դասավանդման մեթոդի, նվագարանների լարվածքի, տեսության ու պրակտիկայի վերաբերյալ նրա համակողմանի պատկերացումները միշտ չէ, որ ընդունվում էին մասնագիտական շրջանակներում, որի պատճառով 1922 թ. նա տեղափոխվում է Թիֆլիս: 1924 թ. Թիֆլիսի հայկական արվեստի տանը (Հայարտուն) բացվում է երաժշտական ստուդիա՝ դաշնամուրի, ջութակի, երգի, երաժշտության տեսության, սոլֆեջիոյի, արևելյան գործիքների բաժիններով և խմբավարական դասընթացներ (վարիչն Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանն էր, իսկ արևելյան նվագարանների՝ քամանչա, թառ, ուդ, քանոն, սազ, երաժշտության տեսության ու նվագարանների պատմության դասընթացի ուսուցիչը՝ Ալ. Օգանեզաշվիլին) [6, էջ 25-27]:

1920 թ. բժիշկ, Անդրկովկասի երաժշտության գիտակ, Շուշիի գինվորական նվագախմբի կապելմայստեր Հովհաննես Իոննիսյանը Բաքվում հիմնեց ժողգործիքների առաջին պետական նվագախումբը [12, էջ 290; 23, էջ 395-396]:

1921 թ. դեկտեմբերին Երևանում հիմնվեց երաժշտական ստուդիան, իսկ 1923 թ.՝ կոնսերվատորիան: 1926 թ. Լուսժողկոմատի որոշմամբ՝ կոնսերվատորիայում բացվեց արևելյան գործիքների ֆակուլտետ, որտեղ, ժամանակակից եվրոպական երաժշտության սկզբունքներով, պետք է ուսուցանվեին քամանչա, թառ, քանոն և այլ ժողովրդական նվագարաններ: Այդ նպատակով լուսժողկոմ Ասքանազ Մուսվաթյանը Երևան հրավիրեց Ալ. Օգանեզաշվիլուն [6, էջ 11-45]:

Ժամանակի մամուլը բազմիցս անդրադարձել է Թիֆլիսում, Երևանում, Բաքվում, Իրանի, Ռուսաստանի ու Եվրոպայի մի շարք քաղաքներում Ալ. Օգանեզաշվիլու համերգային գործունեությանը՝ հիացական արտահայտություններով բնութագրել նրա բարձր պրոֆեսիոնալիզմն ու կատարողական արվեստի առանձնահատկությունները: Այս առումով, հատկանշական է 1928 թ. ռուսական «Արվեստ և կյանք» ամսագրում (N 10) անվանի երաժշտագետ Բ. Ասաֆևի բնորոշումը, որտեղ Ալ. Օգանեզաշվիլու կատարումը համեմատվում է աշխարհահռչակ կոմպոզիտորներ Կ. Դեբյուսիի և Ալ. Սկրյաբինի արտիստիզմի ու հնչողության նրբագույն զգացողության հետ [5, էջ 41]:

1920-1930-ական թթ. արևելյան սիմֆոնիկ նվագախումբ ստեղծելու նպատակով Կոմիտասի աշակերտ Վարդան Բունին [5, էջ 89-109] Երևանում ստեղծեց սազի, քամանչայի, թառի, քամանիի, թութակի, բլուլի, դուդուկի, զուռնայի ամբողջական ընտանիքներ: Վերակառուցեց *սազի ընտանիքը* և ստեղծեց ջուռա, չոնգուր, ալտ, բաս տարբերակները: Նույն թվականին ստեղծեց կվարտակվինտային լարվածքով *քամանիների ընտանիք*<sup>6</sup> պրիմա, ալտ, բաս, կոնտրաբաս, որոնք կիրառվեցին արևելյան սիմֆոնիկ նվագախմբում, ապա՝ կվարտակվինտային լարվածքով *թառի ընտանիք*<sup>6</sup> պիկոլո (8-9 լար), պրիմա (8 լար), բարիտոն (6 լար), կոնտրաբաս (6 լար): Վ. Բունին վերակառուցեց նաև քամանչան՝ ստեղծելով կվինտային լարվածքի *քամանչաների* մի ամբողջ *ընտանիք*<sup>6</sup> պրիմա, ալտ, թավջութակ (թավ քամանչա) և կոնտրաբաս (բաս քամանչա) տարբերակներով: 1925 թ. Երևանում հիմնեց Արևելյան վերակառուցված սիմֆոնիկ նվագախումբ, որի կազմում ներառվել էին նրա ստեղծած ու վերակառուցած բոլոր նվագարանները: Վ. Բունու Արևելյան սիմֆոնիկ նվագախումբը գործեց մինչև 1936 թ.: Ու թեև Հայաստանում այդ նվագարաններից շատերը լայն արձագանք չգտան, այսուհանդերձ, թառի բարիտոն և կոնտրաբասային գործառույթ իրականացնող տարբերակները կայուն տեղ գրավեցին Դուռնաբեի տաջիկական ժողգործիքների նվագախմբում: Հետագայում Վ. Բունու ստեղծած նվագարանները տարածվեցին նաև Դաղստանում, Տաջիկստանում և միջինասիական մյուս հանրապետություններում [12, էջ 131; 21, էջ 89-92]:

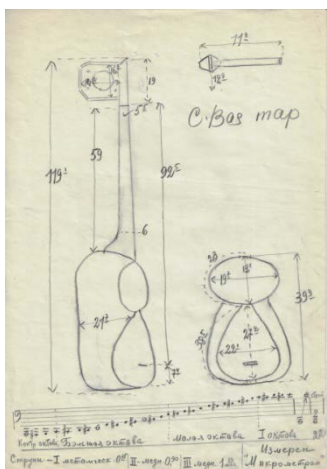
Այս գործընթացներին զուգահեռ՝ 1927 թ. Երևանում, Արամ Մերանգույլյանի գլխավորությամբ, հիմնվեց նաև Ռադիոյի ժողգործիքների անսամբլը [12, էջ 457]:

**Միջինասիական հանրապետություններում** ազգային նվագարանների կատարելագործման և սիմֆոնիկ նվագախմբի օրինակով ժողգործիքների անսամբլ ստեղծելու գործընթացը դյուրին չէր կարող ընթանալ, քանի որ լարային նվագարանների տեսականին բավականին սահմանափակ էր, սուղ հնարավորություններով ու առավելապես նվագակցության գործառույթով<sup>6</sup>: Այսուհանդերձ, սիմֆոնիկ նվագախմբին վայել արևելյան նվագախմբի տարբերակի ստեղծմանը միտված բուռն գործունեությունն անհետևանք չմնաց:

<sup>6</sup> Միջինասիական հանրապետություններում ավանդական նվագարանների վերակառուցման և նոր տարբերակների ստեղծման մասին մանրամասն տե՛ս [21, էջ 120-131, նկ. 560-674]:



1. Վարդան Բունի, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ), Վ. Բունու արխիվ, N 611



2. Վ. Բունու վերակառուցած թափի գծագիրը, ԳԱԹ, Վ. Բունու արխիվ, N 234



3. Վ. Բունու վերակառուցած քամանչայի գծագիրը, ԳԱԹ, Վ. Բունու արխիվ, N 243



4. Վ. Բունու վերակառուցած թութակի բնութագիրը, ԳԱԹ, Վ. Բունու արխիվ, N 2



5. Վ. Բունին Ուզբեկստանում կազմակերպված երաժշտական կոնֆերանսի մասնակիցների հետ, ԳԱԹ, Վ. Բունու արխիվ, N 613

1930-1955 թթ. ծավալվող աշխատանքների առաջամարտիկներն Աշոտ Պետրոսյանն ու Ս.Ե. Դիդենկոն էին: Նրանց նախաձեռնությամբ ու հեղինակությամբ կատարելագործվեցին ու վերակառուցվեցին Ուզբեկստանի, Թուրքմենստանի, Ղրղզստանի, Կարակալպակյան ժողովուրդների ավանդական նվագարանները (յոթ գործիք՝ իրենց տարբերակներով. ընդհանուր թվով՝ յոթանասունութե նվագարան): Ստեղծվեց *դուբարի* ընտանիք (լարային-կսմիթային)՝ պրիմա, սեկունդա, ալտ (երկար), բասային (քառալար) և կոնտրաբասային (հնգալար) տարբերակներով: Դուբարի քրոմատիկ տարբերակներում վարպետները երկար կոթին (գրիֆ) կապվող լադերը փոխարինեցին կայուն, փորված լադերով: Ձայնի որակը և տեխնիկական հնարավորությունները կատարելագործվեցին: Բասային նվագարանի համար հենակ ստեղծվեց՝ ավելի կայուն դիրք պահպանելու նպատակով: Վերակառուցելով ավանդական *թամբուրը* (լարային-կսմիթային)՝ ստեղծեցին նոր ընտանիք՝ բասի և կոնտրաբասի գործառույթ իրականացնող եռալար թամբուրների նոր տեսակներով [21, նկ. 585-587]: 1940-ական թթ. Ա. Պետրոսյանն ու Ս.Ե. Դիդենկոն աղվանական-տաջիկական (բուխարական) և կաշգիրական ռուբաբների հիման վրա ստեղծեցին նաև *ռուբաբի* (լարային-կսմիթային) նոր ընտանիք՝ պրիմա (քառալար), ալտ, տենոր (հնգալար) տարբերակներով [21, նկ. 589-592] և ներմուծեցին ուզբեկական նվագախումբ: Այդ նվագարանները հետագայում տարածվեցին նաև Թուրքմենստանում: Ապա ստեղծեցին նաև *հիդժալի* [21, նկ. 597-600] ընտանիք (աղեղնային, քառալար նվագարան), սոպրանո, ալտ (քամանչայի նման), բասային և կոնտրաբասային հնչողություն ապահովող տարբերակներ (թավջութակի նման)՝ Ուզբեկստանի նվագախմբի համար: *Չանգի* [21, նկ. 602-604] ընտանիք (լարային-հարկանային, սանթուրի նմանողությամբ), որի պրիմա տարբերակը նվագում էին ծնկին դնելով, իսկ տենորի և բասային գործառույթ կատարող տարբերակներին ավելացվեցին ոտքեր ու ոտնակ: *Կամուզի* ընտանիք՝ պրիմա, սեկունդա, ալտ, բա-

սային, կոնտրաբասային տարբերակներով (լարային-կամիթային, եռալար) [21, նկ. 664-673]: *Կիյակի* ընտանիք (լարային-աղեղնային) պրիմա (երկլար), սեկունդա (եռալար), ալտ (քառալար), բասային և կոնտրաբասային գործառույթ կրողները՝ քառալար, առանց աղեղի տարբերակներով՝ դրոզական նվագախմբի համար: Ստեղծեցին նաև *նաղարայի* (միաթաղանթ-հարկանային), վերափոխված, արդիականացված, լարվող տարբերակ [21, նկ. 607]: Իսկ *հիդժակների* ընտանիքի (լարային-աղեղնային, քամանչայի նման) ստեղծման ու վերակառուցման գործընթացին (եռալար և քառալար պրիմա, ալտ, կոնտրաբասային տեսակներ) մասնակցում էր նվագարանագործ-վարպետ Թումանյանը [21, նկ. 563-566]:

Կարճ ժամանակ անց, դրոզական նվագախմբում ևս կիրառվեցին Ուզբեկստանի արվեստագիտության գիտահետազոտական ինստիտուտում Ա. Պետրոսյանի և Ս.Ե. Դիդենկոյի ստեղծած նոր նվագարանները: Կատարելագործված ու վերակառուցված այդ նվագարանների շնորհիվ՝ միջինասիական նվագախմբերում ներմուծվեց բազմաձայնությունը: 1938 թ. Աշոտ Պետրոսյանն Ուզբեկստանում հիմնադրեց Տաշքենդի ֆիլհարմոնիայի ժողգործիքների առաջին պրոֆեսիոնալ նվագախումբը: 1943 թ. կոնսերվատորիայում ստեղծեց ժողգործիքների փորձարարական լաբորատորիա, մինչև 1958 թ. Տաշքենդում հավաքեց շուրջ ութհարյուրից ավել արևելյան նվագարան [12, էջ 548]:

1960-ական թթ. միջինասիական հանրապետություններում ժողովրդականին բնորոշ նոր նվագարանների ստեղծման ու վերակառուցման աշխատանքներին մասնակցել են նաև հայր և որդի՝ Գրիգոր և Հովհաննես Փափազյանները (հայտնի է նրանց ստեղծած *այումա* (կամիթային, տասնչորս լարով)՝ կոր քնար հիշեցնող նվագարանը: Մեր զրույցների ընթացքում Գ. Փափազյանը նշում էր, որ այդ տարիներին Հայաստանում վարպետների թիվը գերազանցում էր տեղական պահանջարկը և նվագարանագործների մի մասը հաջողությամբ պատվերներ էր ընդունում նաև հարևան հանրապետություններիցում ու վաստակած գումարների շնորհիվ՝ կարողանում էր լուծել ընտանիքի սոցիալական խնդիրները: Այլ ժողովուրդների համար նվագարաններ ստեղծելիս՝ առաջնորդվում էին պատվիրատու երկրին բնորոշ երաժշտամտածողության ու ավանդական նվագարանների առանձնահատկություններով և ապավինում իրենց ստեղծագործական ու վարպետության կարողություններին [15]:

Հայաստանում ավանդական նվագարանների վերակառուցման, կատարելագործման, նոր տարբերակների ստեղծման միտումը շարունակվում էր նաև հետագա տարիներին՝ հասնելով մինչև մեր ժամանակները: Նկատենք նաև, որ ազգային ինքնության վերագարթոնքի տարիներին՝ 1960-ական թվականներից ի վեր, խորհրդային տարբեր հանրապետություններում մտավորականության ու երիտասարդության որոշակի շրջանակներում ընդգծված հետաքրքրություն էր ձևավորվում սեփական արմատները նորովի բացահայտելու և դրանց վերադառնալու ուղղությամբ: Հայաստանում ազգային վերագարթոնքն արտահայտվեց հատկապես Մեծ Եղեռնի 50-ամյակի առիթով ծավալվող հանրային դիսկուրսում: Այն արտահայտվում էր ազգային գաղափարախոսության, աշխարհայացքի վերաիմաստավորման, ինչպես նաև նյութական և ոչ նյութական մշակույ-



թի ժառանգության վերակենդանացման ու առանձին տարրերի արդիականացման ոլորտներում: Ի շարս ամենի՝ փորձ էր արվում վերստեղծել ու վերականգնել նաև մոռացված հնագույն նվագարանները, ձևավորել ազգային հնամենի (արխաիկ) երաժշտության, նվագարանների ու պարի նոր ու ինքնատիպ անսամբլներ, որոնք երբեմն նաև հակասական վերաբերմունքի էին արժանանում ունկնդիրների ու մասնագետների շրջանում<sup>7</sup>: Այդ տարիներին երաժշտագետները, նվագարանագործ վարպետներն ու երաժիշտները սկսեցին հնագիտական, պատկերագրական նյութերի ու թանգարանային հավաքածուների հիման վրա վերակառուցել ու վերստեղծել մոռացված նվագարանների տարբեր տեսակներն ու փորձել հնչեցնել հնագույն մեղեդիների ու երգերի յուրօրինակ նմուշները [14, էջ 21-24]<sup>8</sup>:

1960-1970-ական թվականներից ի վեր՝ դասական, էստրադային, ջազային և ժողգործիքների տարաբնույթ նվագախմբերի ծայնային, տեմբրային և կատարողական-տեխնիկական տարբեր պահանջները բավարարելու նպատակով՝ հայ նվագարանագործներն առավել ակտիվ էին համագործակցում երաժշտագետների, երաժիշտների, կոմպոզիտորների հետ ու ստեղծում պահանջվող չափանիշներին համապատասխան նվագարանների նոր տեսակներ: Հրատարակում էին նաև ավանդական նվագարանների ուսուցման ձեռնարկներ, դասագրքեր ու նոտային բազմաժանր գրականություն<sup>9</sup>:

Հայ նվագարանագործ վարպետների շուրջ տասնյակ վերակառուցումների անդրադառնանք մի քանիսին: 1970-ական թվականներին երաժիշտ *Մարտին Խաչատրյանը* փորձեց փոխակերպել ավանդական քեմանին՝ նոր տարբերակներ ստեղծելով, ապա նաև ժողովրդական նվագարանների անսամբլի բասային գործառույթը հստակեցնելու նպատակով՝ ստեղծեց *բամբիռ* կոչվող մի նոր՝ թավջութակ հիշեցնող նվագարան, որի միայն անունն էր նման Մովսես Խորենացու հիշատակած հնամենի բամբիռին: Հետագայում թավ հնչողությամբ աղեղնային նվագարանի նոր տարբերակներին անդրադարձան նաև երիտա-

<sup>7</sup> Ավանդական փողային նվագարանների փոխակերպման նման օրինակներից էր 1982 թ. ստեղծված «Տկզար» համույթը (ղեկ.՝ Խմբավար-երգահան Կառլեն Միրզոյան):

<sup>8</sup> Այս տարիներին գործող ազգագրական համույթներին անդրադարձել ենք «Հեռափոխելով քաղաքը. մարդաբանական դիտանկյուն» միջազգային գիտաժողովին ներկայացրած «Ավանդական երաժշտության քաղաքային կենտրոնացրը. ազգագրական դիտարկումներ» թեմայով մեր զեկուցման շրջանակներում, Երևան, 2022 թ. մարտ: Իսկ հիշյալ գործընթացում ներգրավված նվագարանագործների ու անսամբլների գործունեությանը հետագայում կանդրադառնանք առավել հանգամանալից:

<sup>9</sup> Նկատենք, որ երաժշտական դպրոցների, ուսումնարանների ու կոնսերվատորիայի ավանդական նվագարանների դասարանների ուսանողների համար սկսեցին կազմել ու հրատարակել հայ և եվրոպացի կոմպոզիտորների դասական ստեղծագործությունների տարաբնույթ փոխադրումների ժողովածուներ, ժողովրդական երգերի ու մեղեդիների մշակումներ, հետագայում՝ նաև ազգային նվագարանների համար գրված մեծ կտավի ստեղծագործություններ (օրինակ՝ Խ. Ավետիսյանի հեղինակած քանոնի, ապա նաև՝ շվիի կոնցերտները և այլն):

սարդ սերնդի այլ նվագարանագործներ՝ տարբեր տեխնիկական հնարավորություններով օժտելով ու նոր անուններ տալով դրանց:

Փողային նվագարանների վերակառուցման ու նոր տարբերակների ստեղծման գործընթացում 1970 թվականից ի վեր նկատելի ակտիվություն է ցուցաբերում նվագարանագործ *Ռուբեն Ռուշանյանը*՝ առաջարկելով հայկական պլուի, շվիի, զուռնայի, փողի, դուդուկի իր հեղինակած նոր տեսակներ, իսկ 2000-ականներին՝ նաև բազմափող սրինգի տարբերակներ: 1980-ական թթ. շեփորահար, գործիքագետ *Էդուարդ Բարսեղյանը* Մշակույթի նախարարության մասնագիտական հանձնաժողովին ներկայացրեց ավանդական փողի իր վերակառուցած մեծ ու փոքր (փող, փողակ) տարբերակները, որոնց տրվեց *վանափող* անվանումը: 1992-2001 թթ. Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, դուդուկահար *Գեորգի Մինասովը* ստեղծեց վերափոխված դուդուկի նոր տեսակներ՝ բաս, տենոր, բարիտոն և ստեղծեց երաժշտական նոր քառյակ՝ դուդուկահարների կվարտետ:

2000-ական թվականներին հնագույն տավրիղի վերակառուցման փորձերից մեկն էլ կատարեց երաժիշտ-նվագարանագործ *Մարտին Երիցյանը*, որի ստեղծած նվագարանը ներմուծվեց Հովիկ Սահակյանի ջանքերով ստեղծված հայկական ավանդական նվագարանների անսամբլում<sup>10</sup>:

2020 թ. ինժեներ, նվագարանագործ *Ալբերտ Զաքարյանը* ժողովրդական նվագարանների պետական նվագախմբի համար ստեղծեց ավանդական սանթորի վերակառուցված ու բաս քանոնի նոր տարբերակներ:

Ուշագրավ է, որ ավանդական նվագարանների վերակառուցման ու տեխնիկական, արտահայտչական հնարավորությունների կատարելագործման

<sup>10</sup> ՀՀ Մշակույթի նախարարության աջակցությամբ և երաժիշտ Հովիկ Սահակյանի նախաձեռնությամբ՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի տարածքում հիմնվեց նվագարանների պատրաստման փորձարարական լաբորատորիա և համագործակցելով նվագարանագործ վարպետների (Մարտին Երիցյան, Ալբերտ Զաքարյան, Միխայիլ Սադոն) և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի մասնագետների (Հռիփսիմե Պիկիյան, Զավեն Թազակչյան, Միեր Նավոյան) հետ, փորձ արվեց վերականգնել հայկական տավրիղի մի տարբերակ: Կրկնօրինակվեցին Հայաստանի ազգագրության թանգարանում պահվող Սեբաստիայի սանթորը (19-րդ դար), համշենական քեմանին (20-րդ դ. սկիզբ), ծնծղայավոր դափը, ինչպես նաև աղմկային նվագարաններից՝ մատների զիլերը և չխչխկանները: Հիշյալ նվագարանները ներդաշնակորեն համադրվեցին հայկական քանոնի, թառի, դուդուկի, սրնգի հետ, և ստեղծվեց ավանդական նվագարանների բոլորովին նոր անսամբլ, որի երկացանկը կազմվել էր ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ծայնադարանային հավաքածուի և Կոմիտասի ակադեմիական ժողովածուներում ամփոփված երգերի ու նվագների հիման վրա: Անսամբլի կազմում ընդգրկվել էին երաժշտական դպրոցների ավագ դասարանի և կոնսերվատորիայի սաները: Անսամբլն, իր նվագարանային կազմով և երգացանկով հայտնություն էր՝ բոլորովին նոր ոճ և գույն հայկական ժողովրդական երաժշտության ասպարեզում: Դրա ապացույցը խմբի անդրանիկ ելույթն էր Գյումրիի միջազգային փառատոն-գիտաժողովի շրջանակներում կազմակերպված համերգի ժամանակ, որը հիացական զնահատանքի արժանացավ տարբեր երկրներից ժամանած մասնագետների կողմից: Ցավոք, երկու տարի անց անսամբլը կազմալուծվեց:

հարցերը հուզում էին նաև Հայաստանի տարբեր բնակավայրերում գործող վարպետներին, որոնց հեղինակած նվագարանները համալրում էին Հայաստանի ազգագրության թանգարանի հավաքածուները: Նշենք, օրինակ, Արագածոտնի Բյուրական գյուղից Կոյա Թորոսյանի և Շիրակի Ձիթանքով գյուղից Գևորգ Ալոյանի պատրաստած տարատեսակ զուռնաներն ու բլուլները:

### **Ավանդական նվագարանների զանգվածային արտադրության գործընթացը**

Գաղտնիք չէ, որ Խորհրդային կառավարման համակարգում մասնավոր գործունեությունն արգելված էր: Իսկ հետպատերազմյան տնտեսությունը ոտքի կանգնեցնելու նպատակով ձևավորվող արտադրական հիմնարկներում ժողովրդական նվագարանների պատրաստման ու վերականգնման արտադրամասեր ստեղծելու խնդիրը դեռևս առաջին անհրաժեշտություն չէր դիտարկվում: Ըստ այդմ, տնտեսության համայնացման ու զարգացման գործընթացներում աստիճանաբար վերանում կամ ընդհատակ էին անցնում նաև նվագարանագործների մասնավոր արհեստանոցները: Դիտելի է, որ հետագայում ձևավորվող ստեղծագործական միությունների (գրողների, ժուռնալիստների, կոմպոզիտորների, նկարիչների և այլ) ստեղծման շրջանում ևս, Հայաստանի նվագարանագործ վարպետները պաշտոնապես որևէ կազմակերպության մեջ չէին ներգրավվում: Այսուհանդերձ, ոլորտում տարերայնորեն շարունակվում էին գործել համքարական ավանդույթները [26, էջ 245-261]:

Միայն 1960-ական թվականների կեսերին Երևանում ստեղծվեց ժողովրդական նվագարանների զանգվածային արտադրության արհեստանոց, որտեղ պատրաստում էին քանոն, քամանչա ու թառ, սակայն, այն չարդարացրեց սպասելիքներն ու կարճ կյանք ունեցավ: Ավելի ուշ, պիոներ-պալատներում, մշակույթի տներում, երաժշտական դպրոցներում ժողովրդական նվագարանների դասարաններ հիմնելու, հետագայում՝ նաև ուսումնարաններում ու Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում համապատասխան ամբիոնների ստեղծման շնորհիվ՝ ավելացավ որակյալ ավանդական նվագարանների պահանջարկը, որն առավելապես բավարարվում էր անհատական պատվերների միջոցով: Ըստ այդմ՝ նվագարանագործ վարպետների շրջանում նկատելի ակտիվություն ու մրցակցություն էր նկատվում:

1962 թ. Երևանում հիմնվեց երաժշտական գործիքների փորձարարական ֆաբրիկան, որտեղ միայն դաշնամուրներ էին արտադրում: Սկզբնական շրջանում այն հենց այդպես էլ կոչվեց՝ «Դաշնամուրի ֆաբրիկա»: 1974 թ. ֆաբրիկայի արտադրական գործընթացների կատարելագործման շնորհիվ՝ դաշնամուրներին զուգահեռ՝ սկսեցին թողարկվել նաև «Կռունկ» անվանումով էլեկտրակիթառներ և էլեկտրամանդոլինա [11, էջ 537]<sup>11</sup>:

<sup>11</sup> Եվրոպական հայտնի ֆիրմաներում վերապատրաստված հայ վարպետների արտադրած «Կոմիտաս», «Երևան» մականիշի դաշնամուրները ժամանակի ընթացքում սկսեցին պահանջարկ ձեռք բերել նաև Ռուսաստանում, Հունաստանում, Լեհաստանում, Հոլանդիայում և Գերմանիայում:

1973 թ. Շուշիում հիմնվեց Արևելյան երաժշտական գործիքների ֆաբրիկա, որի 80-100 նվագարանագործ վարպետների ու արհեստավորների գերակշիռ մասը հայեր էին: Զանգվածային արտադրության դրված ավանդական նվագարանները՝ թառը<sup>12</sup>, քամանչան ու նաղարան (դհոլ) երկու տարբերակիչ հատկանիշ ունեին. առաջին խումբը նախատեսվում էր երաժշտական դպրոցների և մշակույթի տների սաների, իսկ երկրորդը՝ մասնագետ երաժիշտների համար<sup>13</sup>: Բնականաբար, դրանք առանձնանում էին չափերով ու տեխնիկական-կատարողական հնարավորություններով, բայց երկու տարբերակում էլ կարևորվում էր բարձր որակը: Այդ նվագարանների լավագույն օրինակները ցուցադրվում էին նաև Շուշիի թանգարանում: Այստեղ արտադրվող արևելյան նվագարանները մեծ պահանջարկ ունեին Բաքվում և Ադրբեջանի այլ բնակավայրերում, ինչպես նաև Միջին Ասիայի հանրապետություններում: Այդ նվագարանների որոշ օրինակներ կարելի էր ձեռք բերել նաև Հայաստանում: Ընդունված կարգի համաձայն՝ Շուշիում արտադրվող արևելյան նվագարանները պարբերաբար ներկայացվում էին Մոսկվայում կազմակերպվող ամենամյա ցուցահանդեսների, տոնավաճառների տաղավարներում և միշտ մասնագիտական բարձր գնահատականի էին արժանանում: Շուշիի ֆաբրիկան գործեց մինչև 1990-ական թվականները: Ցավոք, Արցախյան ազատամարտի շրջանում ֆաբրիկան Ստեփանակերտ տեղափոխել չհաջողվեց<sup>14</sup>:

### Եզրակացություն

Ամփոփելով՝ կարելի է նկատել, որ ավանդական երաժշտական մշակույթի, հատկապես ժողովրդական նվագարանների կատարելագործման ու արդիականացման գործընթացները սկսվել էին դեռևս 19-րդ դարի կեսերից և շարունակվում են մինչ մեր ժամանակները: Ըստ էության, խորհրդային տարիներին ոլորտի զարգացմանն ուղղված տեսլականի իրականացումը լենինյան ազգային քաղաքականության՝ ազգերի զարգացման պլանային գործընթաց էր, որը շարունակելով դեռ նախորդ փուլից սկիզբ առած եվրոպականացման միտումները՝ փորձում էր արևմտյան դասական երաժշտության ստանդարտների միջոցով ընդհանրացնել ու համահարթեցնել ԽՍՀՄ տարբեր ժողովուրդների երաժշտա-

<sup>12</sup> Իրանական մշակույթից ներմուծված ադրբեջանական թառը նախկինում 19 աստիճանից բաղկացած հնչյունաշար է ունեցել, որը խորհրդային շրջանում վերափոխվել է 12 աստիճանից բաղկացած համաչափ տեմպերացված լարվածքի: Թառի կատարելագործման գործընթացը սկսվել է դեռևս 19-րդ դարից, իրանցի անվանի թառահար Սադիխ Ասադ Օղլու շնորհիվ, իսկ խորհրդային տարիներին նվագարանի վերակառուցման գործընթացը շարունակել է նաև կոմպոզիտոր Ուզեիր Հաջիբեկովը: Դասական և արևելյան երաժշտության համադրման օրինակներից է Գ. Խանմամետովի հեղինակած կոնցերտը՝ թառի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար [21, էջ 84]:

<sup>13</sup> Աշակերտների համար նախատեսվող նվագարանները վաճառվում էին 17, իսկ մասնագետներինը՝ 45 ռուբլով:

<sup>14</sup> Տեղեկությունները հաղորդել է Լեոնային Ղարաբաղի Տեղական արդյունաբերության վարչության գործադիր վարիչ Ռոբերտ Ներսեսի Բաղդասարյանը (ծնվ. 1931 թ.):

կան ինքնությանը բնորոշ առանձնահատկությունները: Այդ կերպ փորձ էր արվում ընդհանուր համակարգի մեջ ներառել տարբեր երաժշտամտածողության ու զարգացման ճանապարհի անցած ժողովուրդների մշակութային ավանդույթները: Ոլորտի կառավարման գործընթացներում նախատեսվում էր բոլոր հանրապետություններում ձևավորել պետական երաժշտական կազմակերպությունների ինստիտուցիոնալ համակարգ:

Այսպես կոչված, արևելյանը ստորադասելով արևմտյանին և համարելով ցածրորակ՝ Ռուսաստանում և Եվրոպայում կրթություն ստացած տեսաբանների, երաժիշտների ու կոմպոզիտորների միջոցով իրականացվող կրթական համակարգը, նոր ստեղծված կամ վերակառուցված նվագարանների զանգվածային արտադրությունն ու պրոֆեսիոնալ նվագախմբերի համերգային լայնածավալ գործունեությունը, ռադիոյի և հեռուստատեսության հեռարձակումները՝ ձևավորեցին հանրային նոր վերաբերմունք, գեղարվեստական ճաշակ և ժողովրդական երաժշտական արվեստի գնահատման նոր չափանիշներ: Իսնդիին առանձնապես նկատելի էր համերգային մեկնաբանությունների ու ավանդական մշակույթը բեմի պահանջներին համապատասխանեցնելու գործընթացներում: Օրինակ՝ Արամ Մերանգույանի ղեկավարած ժողգործիքների անսամբլը (1926) ավանդական նվագարանների համադրման, բազմաձայնության, ժողովրդական ու աշուղական երգի ու նվագախմբի գործիքավորման ու կատարման որոշակի ոճ ձևավորեց, որն էապես տարբերվում էր աշուղական ու սազանդարական ավանդույթներից: Խորհրդային կյանքի ու աշխարհայացքի գեղարվեստական մոնետիկներն էին նաև Թաթուլ Ալթունյանի ստեղծած Հայկական ժողովրդական երգի ու պարի (1938) և Հայաստանի պարի պետական անսամբլները, որոնք մշակութաբան Հ. Բայադյանի բնորոշմամբ՝ «...այդ շրջանում ազգերի սոցիալիստական զարգացման դիսկուրսի ներսում ի հայտ եկած ավանդույթի օրինակներ են»<sup>15</sup>:

Առաջնորդվելով նոր և առաջատար համարվող երաժշտական աշխարհայացքով, չափանիշներով ու մասնագիտական կրթություն իրականացնելով երաժշտական տարբեր կրթօջախներում՝ աստիճանաբար սովորվեցին ազգային նվագարանների բնիկ առանձնահատկությունները՝ համարվելով ժամանակակից ունկնդրի ու բեմի պահանջներին անհամապատասխան, ոչ վարկանիշային, արևելյան ճաշակի ու մտածողության արդյունք, իսկ դրանցից մի քանիսն էլ աստիճանաբար դուրս մղվեցին կենցաղից՝ պահպանվելով միայն հեռավոր բնակավայրերի տարեցների շրջանում ու հիշողություններում: Հայդմ՝ թե՛ նվա-

<sup>15</sup> Խորհրդային շրջանում երաժշտական կյանքի կազմակերպման հարցերին անդրադարձել են տարբեր մասնագետներ: Այն հարցին, թե ինչով էր պայմանավորված երաժշտական մշակույթում ձեռնարկված այս բուռն փոփոխությունը՝ ուշագրավ ենք համարում Հ. Բայադյանի մոտեցումն, ըստ որի՝ «...Ստալինյան շրջանում ֆոլկլորի և տարբեր ազգերի անցյալից վերցված ավանդական պատմությունների նկատմամբ ուշադրությունը, կազմակերպվող մշակութային տասնօրյակներն ու ցուցահանդեսները, ոչ թե իրական էին, այլ հորինվում էին պետության նախաձեռնությամբ և ազգային էլիտաների խանդավառ մասնակցությամբ [4, էջ 192-204]:

գարանների կառուցվածքում, տեմբրում, թե՛ կատարողական տեխնիկայում ու արտահայտչամիջոցներում աստիճանաբար առավելությունը տրվեց արևմտյան հարացույցներին: Օրինակ, կոմպոզիտոր, երաժիշտ Խաչատուր Ավետիսյանի ջանքերով հայկական քանոնը վերակառուցվեց և հեռացավ նախնական կերպից՝ կորցնելով արևելյանին բնորոշ քառորդ տոները, դիատոնիկ լարվածքը, կատարողական ավանդույթը և այսօր նվագարանի կատարելությունը չափվում է օրինակ՝ Նիկոլո Պագանինիի ջութակի համար գրված բարդ ստեղծագործությունների, Մոնտիի «Չարդաշ»-ի կամ ջազային ստեղծագործությունների անթերի կատարմամբ: Մոռացվեցին սանթուրի, սազի, քեմանիի, ուդի, թառի կատարման և պատրաստման նվագարանագործական հնագույն ավանդույթները, որոնք այսօր բավականին պահպանվել ու կատարելագործվել են արաբական երկրներում կամ թուրքական մշակույթում: Ի հակադրություն՝ ստեղծվել է հայաստանյան ավանդական նվագարանային նոր մշակույթ, գրվում են այդ նվագարանների կատարողական վարպետությունը ցուցադրող տարաբնույթ ժանրերի ստեղծագործություններ, բարդ կոնցերտներ, որոնք զարմացնում ու հիացնում են տարբեր երկրների երաժիշտներին ու ունկնդիրներին: Նշենք նաև, որ Հայաստանի անկախացումից հետո, երբ առավել ծավալվեցին տարբեր մշակույթների հետ հաղորդակցվելու և համերգների ու փառատոների շրջանակներում փորձի փոխանակման հնարավորությունները՝ մեր անվանի երաժիշտներն ու վարպետները գիտակցեցին, որ այսօր աշխարհին կարելի է զարմացնել ազգային ինքնատիպ մշակույթը համադրելով բարձր պրոֆեսիոնալիզմին: Ըստ այդմ՝ մասնագետների մի մասի մոտ հստակ միտում է նկատվում վերադարձնելու կատարողական տեխնիկայի ավանդական որոշ հմտություններն ու մեկտեղել արևելյանն ու արևմտյանը:

Այսուհանդերձ, դժվար է անտեսել նաև ավանդական երաժշտության զարգացման խորհրդային հարացույցից արտաձվող դրական կողմը, որի շնորհիվ մասնագետներն ու հասարակության լայն շերտերը հնարավորություն ստացան առավել համակողմանի հաղորդակցվելու եվրոպական (դասական) երաժշտական մշակույթի տարբեր ոլորտներին: Տարիներ անց ձևավորվեց նաև ավանդական կենսակերպից ինչ-ինչ պատճառներով դուրս մղված մշակույթային ժառանգության վերարժևորման, պահպանման, վերականգնման ու զարգացման գործընթացը, որը շարունակվում է նաև մեր ժամանակներում: Խնդրի քննարկման շրջանակներում կարևոր ենք համարում նաև Արթուր Ավանեսովի դիտարկումներն Անդրկովկասի հանրապետություններում երաժշտության միջոցով ազգապահպանման և ազգակերտման գործընթացների վերաբերյալ [3]:

### Գրականություն

1. Աբրահամյան Վ. Հայ համբարությունները Անդրկովկասի քաղաքներում (18-20-րդ դարի սկիզբը). Երևան, «Հայաստան», 1971:
2. Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության, Ակնարկներ հայ արվեստի պատմության 1. Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1963:

3. Ավանեսով Ա. Ազգապահպանում, թե՛ ազգաստեղծում. դարաբաղյան հակամարտության բազմաձայնությունը: Դասական երաժշտությունը Հայաստանում և Ադրբեջանում, Բուն TV, 2019, օգոստոս 27:
4. Բայադյան Հ. Երևակայելով անցյալը. խորհրդահայ արդիականության պատումներ, ժողովրդական երաժշտության նոր կյանքը. Երևան, հեղինակային հրատարակություն, 2020:
5. Բրուտյան Մ. Հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության կատարողական արվեստի պատմության էջեր. Երևան, «Տիգրան մեծ», 2001:
6. Գևորգյան Գ. Սաշա Օգանեզաշվիլի, խմբ. Է.Ա. Մանուկյան. Երևան, «Հայաստան», 1973:
7. Թահմիզյան Ն. Նյութեր հայկական միջնադարյան երաժշտական գործիքագիտության, «Բազմավեպ», 1991, N 1-2, ՃԽԹ տարի, էջ 175-205:
8. Թառայեանց Ա. Հայ ժողովրդի արհեստագործությունը, Ազգագրական հանդես (ԱՀ), գիրք Գ, N 1. Թիֆլիս, 1898, էջ 3-71:
9. Լուսավորության ժողովրդական կոմիսարիատ, 1921, հրաման 21, Գավառական թանգարաններ հիմնելու մասին, «Կոմունիստ», թիվ 77:
10. Հակոբյան Թ. Երևանի պատմությունը. 1500-1800, խմբ. Ա. Պողոսյան, Քաղաքի տնտեսական-հասարակական կյանքը 16-18-րդ դդ. Երևան, Երևանի պետական համալսարանի հրատ., 1971:
11. Հայկական Սովետական հանրագիտարան, հ. 3. Երևան, 1977:
12. Հայ երաժշտության հանրագիտարան. Երևան, «Հայկական հանրագիտարան», 2019:
13. Մռավյան Ա. Ժողովրդական լուսավորության հերթական խնդիրները, Կոմ(մ)ունիստ, թիվ 1-2, 1923, էջ 41-47:
14. Պիկիցյան Հ. Ժողովրդական նվագարանների վերածնունդը, «Գիտություն և տեխնիկա». Երևան, 1983, N 7, էջ 21-24:
15. Պիկիցյան Հ. Դաշտային նյութեր. Երևան, 1978-2022:
16. «Պրոլետարական երգի նախակարապետը», «Ո՞րն է իսկական ուղին», «Նաիրի Զարյանի պոեզիան» և այլ նմանատիպ հոդվածները դառնում են խորհրդահայ մշակույթի ստեղծման ուղեկիշները, «խորհրդային արվեստ», 1933, թիվ 1:
17. Սեղբոսյան Կ. Արհեստավորական ավանդույթները և դրանց արտահայտությունները Լենինականցիների կենցաղում (պատմա-ազգագրական ուսումնասիրություն), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (ՀԱԲ), հ. 6. Երևան, 158-252, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1974:
18. Ստեփանյան Կ. Խրճիթ-ընթերցարանը և անգրագիտության վերացումը, «Ժողովրդական լուսավորություն», 1927, թիվ 1, էջ 37-41:
19. Քարամյան Ա. Կուլտուրական շինարարության ճակատում, «Լենինյան ուղի», թիվ 1-2, 1928, էջ 45-52:
20. Ахвердов Ю. Тифлиские амкары, записка 1. Тифлис, тип. И. Питоева, 1882.
21. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Москва, Государственное музыкальное издательство, 1963.
22. Егизаров С. Исследование по истории учреждений в Закавказье, ч. II, Городские цехи. Казань, тип. Имп. ун.-та, 1891.
23. История музыки народов СССР, т. 1. Москва, 1970.
24. Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1958.
25. Мациевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки, Народные музыкальные инструменты и

инструментальная музыка, часть 1, под общей редакцией Е.В. Гиппиуса. Москва, «Советский композитор», 1987, с. 6-38.

26. Пикичян Р.В. Внутриэтнические и межэтнические отношения амкарств (братств) армянских музыкантов в традиционной культуре. Լրարբեր հասարակական գիտությունների, 2020, մայիս-օգոստոս 2 (659), էջ 245-261:

27. Хорнбостель Э.М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов, Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка, часть 1, под общей редакцией Е.В. Гиппиуса. 2020. Москва, «Советский композитор», 1987, с. 229-261.

28. Шопен И. Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи. Санкт-Петербург, тип. Императорской АН, 1852.

## References

1. Abrahamian V.A. Armenian Guilds in the Cities of Transcaucasia (18th century - early 20th century). Yerevan, Hayastan Publishing House, 1971 (in Armenian).

2. An Overview of the History of the Armenian Music, Overviews of the History of the Armenian Art 1. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1963 (in Armenian).

3. Avanesov A. Nation Preserving, or Nation Building? The Diversity of the Karabakh Conflict. Classical Music in Armenia and Azerbaijan, Bun TV, 2019, August 27 (in Armenian).

4. Bayadyan H. Imagining the Past: narratives of the Soviet-Armenian modernity, the new life of folk music. Yerevan, author's publication, 2020 (in Armenian).

5. Brutyan M. Pages of the History of Performing Art of Armenian Urban Folk Music. Yerevan, Tigran Mets Publishers, 2001 (in Armenian)

6. Gevorgyan G. Sasha Oganezashvili, editor: E.A. Manukian. Yerevan, Hayastan Publishing House, 1973 (in Armenian).

7. Tahmizian N. Materials on the Armenian Medieval Musical Instruments, Bazmavep, 1991, N 1-2, p. 175-205 (in Armenian).

8. Tarayanc S. The Craftsmanship of the Armenian People, Ethnographic Journal, Book C, N 1. Tiflis, 1898, p. 3-71 (in Armenian).

9. People's Commissariat of Enlightenment, 1921, order 21, on establishing provincial museums, "Communist", No. 77 (in Armenian).

10. Hakobyan T. The History of Yerevan: 1500-1800. Editor: S. Poghosian, Economic and Social Life of the City in the 16th-18th Centuries, Yerevan, Publishing House of Yerevan State University, 1971 (in Armenian).

11. Soviet Armenian Encyclopedia, vol. 3. Yerevan, 1977 (in Armenian).

12. Armenian Musical Encyclopedia. Yerevan, Armenian Encyclopedia Publishing House, 2019 (in Armenian).

13. Mravian A. The Next Problems of People's Enlightenment, Communist, N 1-2, 1923, p. 41-47 (in Armenian).

14. Pikichian H. The Renaissance of Folk Musical Instruments, Science and Technology Journal. Yerevan, 1983, N 7, p. 21-24 (in Armenian).

15. Pikichian H. Field Materials. Yerevan, 1978-2022 (in Armenian).

16. "The Forerunner of the Proletarian Song", "What is the Real Way", "Nairi Zaryan's Poetry" and other similar articles become the landmarks of creating Soviet-Armenian culture, "Soviet Art", 1933, No. 1 (in Armenian).



17. Seghbosian K. Craft Traditions and their Expressions in the People's Life of Leninakan (historical-ethnographic study), Armenian Ethnography and Folklore, no. 6. Yerevan, p. 158-252, RA NAS Publishing House, 1974 (in Armenian).
18. Stepanian K. The Hut-Reading Room and the Eradication of Illiteracy, "People's Enlightenment", No. 1, 1927, p. 37-41 (in Armenian).
19. Karamian A. On the Front of Cultural Construction, "Lenin's Way", No. 1-2, 1928, p. 45-52 (in Armenian).
20. Akhverdov Ju. Tiflis Craftsmen, note 1. Tiflis, I, Pitoev Printing House, 1882 (in Russian).
21. Vertkov K., Blagodatov G., Jazovickaja E. Atlas of Musical Instruments of the USSR Peoples. M., State Musical Publishing House, 1963 (in Russian).
22. Yegiazarov S. Research on the History of Institutions in Transcaucasia, part II, City Workshops. Kazan, Printing House of the Imperial University, 1891 (in Russian).
23. History of Music of the USSR Peoples. M., vol. 1, 1970 (in Russian).
24. Kushnarev H.S. Issues of History and Theory of Armenian Monodic Music. L., State Music Publishing House, 1958 (in Russian).
25. Matsievsky I. Main Problems and Aspects of Studying Folk Musical Instruments and Instrumental Music, Folk Musical Instruments and Instrumental Music, part 1, under general editorship of E.V. Gippius. M., "Soviet Composer", 1987, p. 6-38 (in Russian).
26. Pikichian R.V. Intraethnic and Interethnic Relations of the Guilds of Armenian Musicians. Herald of Social Sciences, May-August 2 (659), 2020, p. 245-261 (in Russian).
27. Hornbostel E.M., Zaks K. Sistematika muzykal'nyh instrumentov // Folk Musical Instruments and Instrumental Music part 1, under general editorship of E.V. Gippius. M., "Soviet composer", 1987, p. 229-261 (in Russian).
28. Shopen I. Historical Monument of the State of the Armenian Oblast in the Epoch of its Joining the Russian Empire. St. Peterburg, Printing House of the Imperial Academy of Sciences, 1852 (in Russian).

## СОВЕТСКОЕ ВИДЕНИЕ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ: ЭТНОМУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ

РИПСИМЕ ПИКИЧЯН\*

**Для цитирования:** Пикичян, Рипсима. "Советское видение развития национальной музыки: этномузыковедческие наблюдения". *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 69-92. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.8(7)-69

В стратегических планах развития республик, входящих в Советский Союз, особая роль отводилась культурной политике, главной целью которой было создание посредством культуры обобщенного мировоззрения и образа советского общества и гражданина.

---

\* Старший научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА, Ереванский государственный университет, кандидат исторических наук, доцент, rishop@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 29.08.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.09.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

В статье обсуждается видение национального музыкального развития в Советских республиках в контексте процессов, наблюдаемых в области традиционного инструментального искусства. В 1930-х годах, в проектах, направленных на гармоничное развитие музыкальной культуры в республиках СССР, прогресс национальной музыки рассматривался как переход от фольклорного к оцениваемому более высоко профессиональному искусству. Таким образом предпринималась попытка объединить в общую систему культурные традиции народов, обладающих различным музыкальным мышлением и прошедших разные пути развития. В процессе управления данной отраслью предусматривалось формирование институциональной системы государственных музыкальных организаций во всех республиках. Целью этого процесса было регламентирование и нивелирование местных национальных музыкальных традиций, приняв за основу образцы западной классической музыки. По той же логике предусматривалось создание оркестров народных инструментов на примере симфонического оркестра.

В статье излагается основанная на специальной литературе и собранных во время полевых работ фольклорных материалах характеристика и анализ процесса, нацеленного на глобализацию инструментальной культуры в разных республиках – реконструкцию традиционных и создание новых инструментов, формирование соответствующих специалистов и аудитории; рассматриваются последствия и современные тенденции этого процесса.

**Ключевые слова:** советский период, народная музыкальная культура, традиционный инструмент, мастер-инструменталист, симфонический оркестр восточных инструментов, Вардан Буни, Александр Оганезашвили.

## THE SOVIET VISION OF DEVELOPING NATIONAL MUSIC: ETHNOMUSICOLOGICAL OBSERVATIONS

HRIPSIME PIKICHIAN\*

**For citation:** Pikichian, Hripsime. “The Soviet Vision of Developing National Music: Ethnomusicological Observations”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 140-151. 69-92. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.8(7)-69

In the strategic plans of developing the republics in the Soviet Union, a special role was assigned to the cultural policy, the main goal of which was to create a generalized worldview and image of the Soviet society and citizens through culture.

---

\* Senior Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, Yerevan State University, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, riposh@mail.ru. The article has been delivered on 29.08.2022, reviewed on 01.09.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

The purpose of this article is to discuss the vision of developing national music within the processes, unfolding in traditional instrumental music in the Soviet republics. In the 1930s, in the projects aimed at the balanced development of musical culture in the republics of the USSR, the progress of national music was considered as a transition from folklore to a highly valued specialized art. Thus, an attempt was made to include the cultural traditions of the peoples, who had passed the path of different musical thinking and development, into a common system. In the management of this field, it was envisaged to form an institutional system of state music organizations in all republics. The main goal of this process was the regulation and levelling of local national musical traditions, taking as a basis the paradigm of Western classical music. According to the same logic, it was planned to create orchestras of national instruments, exemplified by a symphonic orchestra.

Based on specialized literature and collected field ethnographic materials, the process, aimed at globalizing the music culture in different republics, has been characterized and analyzed in the article, in the fields of reconstructing traditional musical instruments, creating their new types, and forming relevant specialists and audiences, as well as studying their consequences and today's developments.

**Key words:** Soviet period, folk musical culture, traditional instruments, craftsmen of musical instruments, symphonic orchestra of oriental instruments, Vardan Buni, Alexander Oganezashvili.

## НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЭПОС КАК ОСНОВА АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА. НА ПРИМЕРЕ АРМЯНСКОЙ СИМФОНИИ

МАРГАРИТА РУХКЯН\*

**Для цитирования:** Рухкян, Маргарита. «Национальный эпос как основа армянского искусства. На примере армянской симфонии». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 93-103. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-93

Искусство Армении прочно основано на эпическом наследии. Эпос «Давид Сасунский» сформировал в народе особый взгляд на отечественную историю. Загадочная мудрость эпоса «Давид Сасунский» вобрала в себя и отразила вечную пограничность армянской судьбы, двойственность истоков происхождения, широкую почву армянского искусства, граничащего и с Востоком и с Западом, героическую устремленность народа к единому духовному ориентиру, осознанную готовность к испытаниям, жертвенность... Сложные повороты истории не снижают в народе уровня высокого эпического мироощущения. Это и выражает армянское искусство. Жанр симфонии – самой крупной формы в музыкальном искусстве, стал в Армении прочной национальной художественной традицией.

**Ключевые слова:** симфония, жанр, эпос, история, современность, композитор, дирижер, оркестр, духовность.

### Вступление

Каждая национальная культура на определенных этапах своего исторического развития выбирает те формы художественного воспроизведения, которые в наибольшей степени выражают ее национальную идею.

Время, конечно, в этом выборе играет ключевую роль, поскольку художественные традиции в процессе общественного и культурного развития, обогащаясь влияниями и тесными контактами с культурными традициями других стран, обретают новые формы. И все же, сущностное бытие народа, отраженное в устных сказаниях, а затем и в форме национального эпоса, в конечном счете формирует свой, особый тип художественного мышления, наиболее полно отражающий характер народа, его устремления и запросы, его историческую и генетическую память.

### Изложение основного материала

Эпос – вот форма, способствующая народу увидеть и понять себя в контексте истории. Эпос обременен историей. Повествование здесь держится на памяти самой древней формации человеческого общества – крестьянской массе – корневой среде всякого народа, и, соответственно, на усовершенствовании устной передачи информации, которая постепенно переходит в ранг художественного явления, в область творчества, но творчества коллективного, много-

---

\* Ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Армении, [gukhkyan.margarita@gmail.com](mailto:gukhkyan.margarita@gmail.com), статья представлена 29.08.2022, рецензирована 01.09.2022, принята к публикации 15.12.2022.

пластового, временного, питающегося народной мудростью, способного создавать символы и знаки общенационального значения.

К тому же, эпос содержит в себе разнообразные истоки национального художественного спектра, начиная с описания внешности героев, их одеяний, их повседневного и праздничного стола, описания и характеристики жилищ, домашних и полевых работ, традиций и, конечно, музыки. Например: эпос «Давид Сасунский», обладая сюжетной динамикой и тонкими психологическими оттенками во взаимоотношениях героев, содержит в себе глубинно традиционные музыкальные разделы, музыкальные вкрапления, интонационные комментарии. Эта особенность эпоса также оказала огромное влияние на развитие новой профессиональной музыки Армении в период, когда эпос был заново осмыслен и востребован народом как исторический и образный компонент на волне национального возрождения.

При всей однотипности в мировом контексте эпического жанра, национальные особенности отчетливо обозначаются в эпосах каждого народа. Они различимы и в сюжетно-образном формате, отражающем жизнь человека, и в психологическом плане, и в том, как построено эпическое сказание, какое историческое пространство оно охватывает, на что претендует и что возвышает. Суть идеи раскрывает не только картину прошлого, – эпос всегда о прошлом, – но обозначает картину будущего, того будущего, какое вынашивал народ в течение своей истории, на протяжении довольно длительного времени, и теперь, в настоящем, ее осознает.

В эпосе закладывались семена будущих всходов иррационального мышления, которые способствовали прорывам во всех сферах жизни – и в построении своего национального дома, и во взаимоотношениях с соседями, и в художественном творчестве и ремесленных сферах, и в смелых мечтах о бессмертии своего рода. Эпос, собственно, и выполнял эту иррациональную народную идею, – остаться в истории человечества, сохранить в этой истории себя.

Загадочная мудрость эпоса «Давид Сасунский» вобрала в себя и отразила вечную пограничность армянской судьбы, двойственность истоков происхождения, широкую почву армянского искусства, граничащего и с Востоком и с Западом, героическую устремленность народа к единому духовному ориентиру, осознанную готовность к испытаниям, жертвенность... Трагичная интрига эпоса «Давид Сасунский» как раз и выражала готовность народа к жертвенному ответу за свою освобожденность, требующую, повсеместно и постоянно, героического и бдительного поведения. Эпос «Давид Сасунский» подлинно велик в ряду других эпических сказаний создавшего его народа. Это подлинно армянский народный эпос. «Эпос этот называется народным не только потому, что он живет в народных толщах и сказывается им, он народен прежде всего потому, что все мировоззрение его героев неразрывно связано с подлинно народными низами, что все его герои неразрывно связаны с народом, а не с теми, кто тысячелетия

держал в своих руках судьбы армянского народа», – писал Иосиф Орбели<sup>1</sup>.

В 1939 году Советская Армения вместе со всей страной отмечала 1000-летие эпоса «Давид Сасунский». Это событие определило для Армении новый отсчет ее национального возрождения. Были подняты и открыты для изучения национальные архивы, которые одновременно пополнялись новыми документами, присылаемыми в Армению со всего мира. Были объявлены конкурсы на лучшие произведения посвященные этой дате. Сотни художников, композиторов, режиссеров, писателей и поэтов приняли участие в этом творческом соревновании. Мы знаем их кульминационные результаты, – оперу Аро Степаняна «Давид Сасунский», созданную в 1936 году, монументальную скульптуру Ерванда Кочара «Давид Сасунский», установленную на Вокзальной площади Еревана, замечательные гравюры Акопа Коджояна на эту тему, прекрасные коллекционные издания эпоса на армянском и русском языках, переводы эпоса на другие языки, расширение исследований по восстановлению полной версии эпоса и, конкретно, ее музыкальной части.

Из воспоминаний Эдварда Мирзояна: «В 1939 году был объявлен конкурс, посвященный 1000-летию эпоса «Давид Сасунский» (этот юбилей широко отмечался в республике). Александр Арутюнян написал к конкурсу песню на текст из эпоса в переводе на русский язык: «Воспою, восхваляю Хандут-ханум». Я же решил в конкурсе не участвовать. Но когда Арутюнян показал мне свою песню, я, воодушевившись, пошел домой, открыл книгу и написал «Песню Мгера Младшего» (текст был опять же в переводе на русский). Сочинил я ее довольно быстро. Времени до начала конкурса было предостаточно, и я написал еще одно произведение – «Песню Давида Сасунского», – на этот раз на языке оригинала.

В итоге Александр Арутюнян получил на конкурсе 1-ую премию (750 рублей), я за «Песню Мгера Младшего» – 2-ю (500 рублей) и за «Песню Давида Сасунского» – 3-ю (300 рублей). Еще одну 2-ю премию получил наш друг Адик Худоян, который тогда еще не посещал класс композиции, а обучался на теоретическом отделении консерватории. Все эти конкурсы обставлялись очень торжественно, что, не скрою, было приятно. Солидны были и денежные вознаграждения...» [4, с. 19-20].

Эпос «Давид Сасунский» фактически и ментально вел армянский народ по ступеням его истории, вел издавна, отметив свое формальное признание 1000 лет назад, но явно имея под собой более долгий путь формирования.

Эпос, возвращенный народу как художественное явление уже в формальном контексте изданного произведения, переведенного на русский и другие языки, отраженный во всех сферах художественной жизни, являл собой не только свое возрождение, но и возрождение народа.

Именно так соединялись и сливались в мощный поток реальной жизни

---

<sup>1</sup> Иосиф Орбели, известный востоковед и общественный деятель, академик Академии наук СССР, академик Академии наук Армянской ССР и ее первый президент (1943-1947), директор Эрмитажа (1934-1951).

традиции истории и культуры. В 30-ые годы XX века армянский народ, на пятой части своей исторической территории, в Восточной Армении, обрел ту геополитическую данность, которая дала возможность ему возродиться из пепла. И разбуженная историей сила созидания подняла на невероятную высоту культурную жизнь новой Армении.

Уже и тогда, в первых крупных музыкальных произведениях новой армянской профессиональной музыки, – в четырех симфониях Аро Степаняна (1940–50-ые годы), в его опере «Давид Сасунский» (1936), в Первой симфонии Арама Хачатуряна (1934) и его трех инструментальных концертах (Фортепианный – 1937-й, Скрипичный – 1940-й, Виолончельный – 1946-й) угадывались какие-то глубинные, загадочные в своей эмоциональной мощности пласты традиций. Было здесь огромное ментальное воодушевление, которое будило скрытые пласты истории. Энергетика европейского классицизма легла на удобренную глубинными традициями почву армянской музыки. И, конечно, главной точкой контакта этих двух традиций стала искра национального вдохновения, переживаемая Арменией в 30-ые годы XX века. «Есть какая-то глубинная связь между редким в данных явлениях сосредоточением творческих сил в индивидууме, обладающем способностями к симфонизму, с одной стороны, и потенциями окружающей его культуры, или взрывом в ней энергии – с другой», – писал Борис Асафьев в 1944 году в своей статье «Симфония» [5, с. 79].

В судьбоносные моменты переживаний национального подъема многое вершится на пике интуиции, и лишь потом, со временем подтверждается закономерность развития событий, логичность избрания того или иного пути.

Все как-то закономерно и символично совпадало в это время, – и празднование 1000-летия эпоса «Давид Сасунский», и подготовка к Первой декаде армянского искусства в Москве, намеченной на 1939-й год... Эти два события соединили историю и современность, вывели на единую линию художественный образ Давида Сасунского и образ современного героя в лице тех, кто работал во славу своей страны. Стало ясно – эпическое время и современность неразделимы, одно перетекает в другое.

Опера Аро Степаняна «Давид Сасунский», созданная в 1936 году, не была поставлена на сцене, но отдельные ее номера – пролог и эпилог – звучали в концертном исполнении в 1935 году в Москве, под управлением дирижера Александра Мелик-Пашаева, и в 1944-ом в Ереване под управлением Михаила Тавризяна, – читаем в первом томе «Истории армянского музыкального театра» Г.Г. Тигранова. Исследователь отмечает высокое мастерство полифонической разработки, тонкость колорита и гармоническое богатство музыки.

В 1976 году на сцене Театра оперы и балета имени Александра Спендиаряна с огромным успехом состоялась премьера оперы-балета Эдгара Оганесяна «Давид Сасунский». Работа над этим монументальным произведением заняла у композитора многие годы, она брала свое начало все с тех же размышлений, которые обращали взгляд в глубь истории, искали обнадеживающие об-

разы и символы [5, с. 45-50]. В конце 1970-ых Александр Аджемян пишет свою Пятую симфонию, которая называется «Давид Сасунский», а следом за ней Шестую – по прочтению поэмы Геворка Эмина «Семь песен об Армении», опять же эпический сказ. В этих сочинениях эпическое прошлое сливается с эпическим настоящим. Армения в своем государственном развитии, – строительство, экономика, сельское хозяйство, культура, – идет, опережая свои возможности, одухотворенная созидательным пафосом эпического мировоззрения.

Да, дело не только в отражении самого эпоса в современных произведениях. Вся музыкальная жизнь Армении была проникнута эпическим духом, творческим абсолютизмом, что и определило стилистику развития армянского искусства XX века. Обращение к монументальным формам в архитектуре, в изобразительном искусстве, в музыке, в театре было осознанным возрождением глубинных национальных основ. Вспыхнул дух Давида Сасунского и невольно, опосредованно, интуитивно рождались в искусстве прекрасные образцы монументальной формы. Но тут стоит вспомнить и армянский минимализм, искусство книжной графики, искусство армянской миниатюры...

Армянская миниатюра как стиль, начиная с памятников книжной графики раннего армянского Ренессанса – VIII-XI веков, кончая фортепианными миниатюрами Комитаса и прекрасной романсовой лирикой Романоса Меликяна, выражала нечто большее, выходящее за рамки миниатюры, владела значительным, часто героическим содержанием и сильной энергетикой. Приведем пример из живописи. Вот что говорил известный американский художник армянского происхождения Аршил Горки про Тороса Рослина, мастера книжной живописи, миниатюриста, жившего и творившего в середине XIII века в Киликийском Армянском государстве, которое образовалось во второй половине XI века на северо-восточном берегу Средиземного моря и просуществовало до последней четверти XIV века (1375): «...Торос Рослин был первым. Учелло же сделал следующий шаг. У этих двух гениев я различаю истоки того, что связывается с представлением о новой живописи: овладение цветом, протяженностью и пространством, – особенно в использовании ими цвета и дальнего плана. Наш Рослин опередил византийцев и итальянцев. Он достиг восприимчивости за столетие до них...» [3, с. 7].

Действительно, в миниатюрах Рослина поражает монументальная сущность. В его портретах и композициях присутствует тот смысловой и образный масштаб, который свойственен большим, крупным по формату произведениям. Настолько, что даже противоречит миниатюрному жанру. Его произведения воспринимаются как уменьшенные копии картин, созданных во времена итальянского Ренессанса. Миниатюра Рослина разрывала рамки своего жанра, как и своего времени. Так и в музыке; например, духовный гимн «Авик» Григора Нарекаци, – это XI век, – выпевание его мелодии занимает не более двух минут. Но своим героически-торжественным духом и содержащимся в мелосе драматизмом «Авик» поразил Бориса Асафьева, путешествующего в 20-ые годы



XX века по югу России и захватившего в Армению. Он прочел таг в нотной записи. «Да здесь же присутствует симфоничность!», – воскликнул он<sup>2</sup> [1, с. 79].

Эпос «Давид Сасунский», выдвинутый на поверхность истории интригой юбилейного летосчисления, оказался мощным катализатором в развитии армянского искусства. Самой восприимчивой к значимости символов эпоса проявила себя сфера музыки. Народно-профессиональное искусство гусанов и ашуггов, деятельность танцевальных ансамблей получили новые стимулы развития. В концертных программах появилась тенденция к смысловой и драматургической цельности представлений, к жизненной правде. Прекрасным венцом этого направления стала программа Государственного ансамбля песен и плясок Армении, посвященная целостному художественному воплощению ритуала армянской свадьбы. Это было в начале 1970-ых, когда художественным руководителем Ансамбля был замечательный композитор Эдгар Оганесян. Консультантом этой программы была известный фольклорист Алина Пахлеванян. К сожалению, по неизвестным причинам, эта прекрасная, талантливая работа Ансамбля не была допущена до всенародного показа<sup>3</sup>.

Подготовка к празднованию эпоса продолжалась годы, в которые издавались книги, писались исследования, активно работали художники, задумывались спектакли и фильмы. Армянские композиторы, получив в юности эту духовную подпитку, формировали свои планы и творческие интересы в русле оптимистического и горделивого видения мира.

В свое время, размышляя над развитием армянского симфонизма и, в частности, жанра симфонии, я делала акцент на плодотворный контакт армянской музыки с традициями европейского классицизма. Строительная функция симфонизма словно бы легла на чертеж строительства новой жизни Армении, как закономерное соединение этапов ее истории – трагического прошлого, созидательного настоящего и светлого будущего. И это логически соответствовало трехчастному, образно-контрастному, ведущему к торжествующему финалу строительному плану жанра классической симфонии. Конечно, у армянской симфонии была своя, исторически осмысленная программа, и в трех симфониях Арама Хачатуряна она воплощала современное представление исторического развития Армении – ее прошлого, настоящего и будущего.

Однако сквозь эту содержательную целесообразность формы армянской симфонии проглядывала и другая, еще более прочная основа. История не просто вспоминалась, она руководила действием и питала концепцию. Симфония утверждала дух сопротивления, борьбы. Мощной энергетикой такого противоборствующего настроения на пути к истине были наполнены симфонии, появившиеся на гребне 1950–60-ых годов. И эти симфонии пронизывал эпический дух. Некоторые из них прямо адресованы страницам истории, эпическим сказаниям и мифам. Например, Симфония «Раздан» Григория Егиазаряна для

<sup>2</sup> Из воспоминаний Г.Г. Тигранова, рассказанных автору статьи.

<sup>3</sup> Мне довелось увидеть ее на генеральной репетиции (М.Р.).

большого симфонического оркестра в четырех частях (1962). Каждой части симфонии предпослан эпиграф – стих из поэмы Ованеса Шираза «Раздан»<sup>4</sup>. Програмная основа, наличие стихотворной канвы, повествовательные интонации, торжественное развитие – все говорит о присутствии эпического настроения. Или – Симфония Александра Арутюняна для большого симфонического оркестра в четырех частях; короткое выразительное вступление (*Maestoso*), призыв к вниманию, начало действия, где главная тема словно «выковывается» под ударами литавр. Все четыре части симфонии последовательно разворачивают перед внутренним взором панораму исторического пути, который проходит древний народ. Это путь постоянного созидания, сопротивления, борьбы во имя будущего. Темы второй части симфонии восходят к интонациям армянских патриотических песен. Скорбные интонационные сдвиги с мажорной терции на минорную, пространственные полифонические противосложения и гулкий бой литавр – не это ли историческое поле героического сопротивления? И тут вдруг красочное, живописно *Risoluto*, которое сменяется жанровой панорамой Скерцо. И сливающиеся в разработке финала все действенные истоки симфонии – патриотические песни, красочная палитра инструментов, поэтически выраженные музыкальные изречения – все полно глубокого смысла. Это – адресованный в вечность современный эпический сказ.

Еще один яркий пример эпичности национального симфонизма дает нам Первая симфония Эдгара Оганесяна для большого симфонического оркестра в четырех частях. Это выношенные размышления о судьбе народа, это тоже эпический сказ с ярко выраженной тенденцией к апробации традиций армянской духовной музыки. Лаконично и монументально звучит в роли главной темы знаменитый таг Григора Нарекаци «Авик», исполняемый оркестром в унисон. От средневековой монодии расходятся все мелодические линии симфонии и в финале вновь сходятся к унисонному звучанию тага. Монументальность этой формы так выразительна, что невольно сравниваешь ее с армянской древней храмовой архитектурой, с «плечистыми» армянскими церквями, лаконичная и строгая архитектура которых наполнена библейским духом.

В те же годы создана Первая симфония Дживана Тер-Татевосяна, главной мелодической линией которой стала широко известная народная песня «Крунк», сама являющаяся символом армянской истории, голосом армянской судьбы.

Есть все основания сделать следующее обобщение – *жанр симфонии в армянской музыке формировался как музыкальный эпос*. Историческая тематика армянских симфоний очевидна; история получает в этих симфониях реалистическое, повествовательное воплощение, образы симфоний формируются в символы, вырастают в мифологические сюжеты.

Выдающийся исследователь жанров эпоса и романа Михаил Бахтин пишет: «Эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен. Так утверждает форма эпопеи» [2].

---

<sup>4</sup>Раздан-Зангу – река в Армении, берущая начало в ледниках Гегамских гор.

Если это так, то, видимо, можно ответить на возникающий сегодня вопрос – откуда эти громады симфоний? Ведь многие из них, которые уже написаны и пишутся, не будут исполнены, и, может быть, никогда! Но армянские композиторы мыслили и мыслят в этой творческой инстанции, – инстанции высокого духа и романтического абсолютистского состояния души.

Недавно Давид Сакоян закончил свою Двенадцатую симфонию. Десять симфоний и у известного симфониста Ваграма Бабаяна. В 2013 году Государственным филармоническим оркестром под управлением Эдуарда Топчяна была исполнена Восьмая симфония Ваграма Бабаяна. В 2015-ом состоялась премьера Пятой симфонии Ерванда Еркяна, в 2016-ом – Шестой. Седьмая симфония Ерванда Еркяна в исполнении Государственного симфонического оркестра под управлением Эдуарда Топчяна прозвучала в 2021 году. Все творчество Ерванда Еркяна проникнуто чувством историзма. Оно у него сформировалось с детства, и этому способствовала история жизни семейств отца и матери – отца, родители которого осели, спасаясь от турок, во Франции, в Марселе, и матери, родители которой оказались в Египте, в Александрии, откуда и репатриировались на родину в 1948 году. В этом своем остром ощущении истории Ерванд Еркян как бы становится негласным свидетелем ее самых ярких и самых трагических страниц. Его ощущение истории, подкрепленное глубокими знаниями, которые он постоянно умножает, со временем сложилось в стройную концепцию, воплощенную им в целом ряде больших сочинений – симфоний, опер и балетов, вокальных циклов. Неким эпицентром по этой тематике воспринимается произведение, написанное композитором для камерного оркестра под названием «Хроникон». Сочинение это сложное, поднявшееся на документальной основе, на отражении исторической хроники и обуреваемое спонтанностью чувств. Оно впервые было исполнено камерным оркестром «Алан Ованес» под управлением Меружана Симоняна в 2007 году. Вокруг «Хроникона» росли новые творческие идеи, обращенные к истории народа, отражающие позиции сегодняшнего дня. Этими сопутствующими «Хроникон» сочинениями стали симфонии Ерванда Еркяна – Пятая, Шестая, Седьмая...

Ярким музыкальным событием стала премьера Четвертой симфонии Вардана Аджемяна, исполненная в 2016 году Государственным симфоническим оркестром под управлением Сергея Смбацяна. Симфония была посвящена 100-летию Армянского геноцида.

Большое впечатление оставила Третья симфония Эдуарда Айрапетяна, написанная по роману-притче Меружана Симоняна «Большая Огненная Бабочка», исполненная, и не раз, Государственным симфоническим оркестром под управлением Сергея Смбацяна. И здесь, опять же, музыкальный рассказ о природе предстал в возвышенном эпическом прочтении. В 2020 году, в исполнении Государственного симфонического оркестра Армении под управлением Сергея Смбацяна была записана на видео Четвертая симфония Эдуарда Айрапетяна. Композитор глубоко осмысливает историю жанра симфонии, претворяя в музы-

ке ее символические образы. Он вслушивается в глубинные истоки армянкой монодии, озвучивая их в хоральном воплощении в звучании струнных, что еще и еще раз дает нам пример переключки григорианского хора и армянской духовной монодии. Истоки соприкасаются, вдохновленные высоким чувством истории. Недавно композитор завершил работу над Пятой симфонией, написанной для большого симфонического оркестра.

Эпический сказ об армянском народе заполняет наше музыкальное пространство. Прекрасным подтверждением востребованности со стороны слушателя и зрителя этого высокого стиля творчества стала премьера оперы Аро Степаняна «Давид Сасунский», поставленная 1 сентября 2017 года в Арцахе, в городе Шуши, на открытой площадке, по инициативе и под руководством Сарины Автандилян. Постановка была осуществлена силами музыкантов и артистов Театра оперы и балета имени Александра Спендиаряна и перенесена на сцену театра 9 сентября того же года.

### **Заключение**

Творческий опыт оперных и балетных постановок, симфонических премьер, да и многого другого в области искусств постоянно демонстрирует тяготение армянского массового слушателя и зрителя к большим эпическим формам творчества, раскрывая этим внутреннюю потребность народа жить и мыслить в категориях эпического историзма.

Известно уже несколько лет, что в планах Театра оперы и балета имени Александра Спендиаряна постановки опер Ваче Шарофяна «Царь Абгар» и Ерэванды Еркяняна «Цезарь» (Из истории Византии). Их постановки смогли бы сполна заполнить вакуум исторических тем на сцене национального академического театра. Есть и другие инициативы. Дело за дееспособностью государственных учреждений, призванных содействовать творческой инициативе композиторов, художников и всей творческой братии, способной удовлетворить потребность народа жить и мыслить в атмосфере высокой духовности.

### **Литература**

1. Асафьев Б. Избранные труды, т. 5, Симфония. Москва, 1957.
2. Бахтин М. Эпос и роман. Монография. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975.
3. Дрампян И. Торос Рослин. Ереван, 2000.
4. Мирзоян Э. Фрагменты. Литературная запись, составление приложений и общая редакция Армена Будагяна. Ереван, 2005.
5. Ռուփսլյան Մ. Դաւթի նոր ծնունդը, «Սովետական արվեստ», 1977, N 7:

### **References**

1. Asafyev B. Selected Works, vol. 5, Symphony. Moscow, 1957 (in Russian).
2. Bahtin M. Jepsos i roman. Monografija. Voprosy literatury i jestetiki. Moscow, 1975 (in Russian).
3. Drampyan I. Toros Roslin. Yerevan, 2000 (in Russian).

4. Mirzoyan E. Fragments. Compiled, supplemented and edited by Armen Budagyan. Yerevan, 2005 (in Russian).

5. Rukhkyan M. The New Birth of Davit, "Sovetakan arvest", 1977, N 7 (in Armenian).

## ԱԶԳԱՅԻՆ ԷՊՈՍԸ ՈՐՊԵՍ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՔ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍԻՄՖՈՆԻԱՅԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ

ՄԱՐԳԱՐԻՏԱ ՌՈՒԽԿՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Ռուսկյան, Մարգարիտա: «Ազգային էպոսը որպես հայ արվեստի հիմք. հայկական սիմֆոնիայի օրինակով»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 93-103. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-93

Հայաստանի արվեստն ամուր հենվում է էպիկական ժառանգության վրա: «Սասունցի Դավիթ» էպոսը ժողովրդի շրջանում ձևավորեց հայրենական պատմության հանդեպ առանձնահատուկ հայացք: «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հանելուկային իմաստնությունն իր մեջ ներառեց ու արտացոլեց հայկական ճակատագրի հավերժական սահմանամերձությունը, և՛ Արևելքի, և՛ Արևմուտքի հետ սահմանակցող հայ արվեստի ծագման երկակիությունը, ամուր հիմքը, ժողովրդի՝ դեպի հոգևոր միասնական կողմնորոշիչն ուղղված հերոսական նպատակամղվածությունը, գիտակցված պատրաստակամությունը փորձություններին, անձնագոհությունը:

Պատմության բարդ շրջադարձերը ժողովրդի մեջ չեն նվազեցնում էպիկական աշխարհագրոգության բարձր մակարդակը: Հենց դա էլ արտահայտում է հայ արվեստը: Սիմֆոնիայի ժանրը՝ երաժշտական արվեստի ամենախոշոր ձևը, Հայաստանի համար դարձավ ազգային գեղարվեստական ամուր ավանդույթ:

**Բանալի բաներ՝** սիմֆոնիա, ժանր, էպոս, պատմություն, արդիականություն, կոմպոզիտոր, դիրիժոր, նվագախումբ, հոգևորություն:

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, rukhkyan.margarita@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 29.08.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.09.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

---

**THE NATIONAL EPIC AS THE BASIS OF ARMENIAN ART:  
EXEMPLIFIED BY THE ARMENIAN SYMPHONY**

MARGARITA RUKHKYAN\*

**For citation:** Rukhyan, Margarita. "The National Epic as the Basis of Armenian Art: Exemplified by the Armenian Symphony", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 93-103. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-93

The art of Armenia is firmly based on the epic heritage. The epic *David of Sasun* has formed a special view of national history among the people. The mysterious wisdom of the epic *David of Sasun* incorporates and reflects the eternal nature of the Armenians' existence, duality in their origins, the wide grounds of Armenian art, bordering upon the East and the West, the people's heroic aspiration towards a single spiritual guideline, conscious readiness for trials, sacrifice... Complicated twists and turns of history do not lower the level of the people's high epic worldview. This is what Armenian art expresses. The genre of the symphony, the largest form in the art of music, has become a strong national artistic tradition in Armenia.

**Key words:** symphony, genre, epic, history, modernity, composer, conductor, orchestra, spirituality.

---

\* Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts), rukhkyan.margarita@gmail.com. The article was submitted on 29.08.2022, reviewed on 01.09.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

## «ԲԱՏՈՒԼԱ» ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԳԻ ԵՐԳԱՅԻՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԸ ԵՎ ԱՐԴԻ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐԸ

ՄԱՐԳԱՐԻՏ ՍԱՐԳՍՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Սարգսյան, Մարգարիտ: ««Բատուլա» ծիսական պարերգի երգային ավանդույթը և արդի փոխակերպումները»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 104-128. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-104

«Բատուլա»-ն հնագույն ծիսական-հարսանեկան պարերգ է, որը հայկական ավանդական հարսանիքում կատարել են հատկապես «ճաղկոց տանը»՝ նորահարսի ընկերուհիները, իսկ հետագայում՝ ավանդույթի մոռացման արդյունքում սկսել են կատարել տարբեր աղիթներով՝ ուրախ հավաքույթների ժամանակ: Մեր օրերում այն տարածված է Հայաստանի Հանրապետության մի շարք մարզերում և Վրաստանի Հանրապետության հայաբնակ Ջավախքում:

Պարերգը ճանաչելի է երաժշտական տաղաչափության դիպիրիխի/ամֆիմակր կայուն բանաձևով, որով նաև զուգահեռվում է հարսանեկան ծիսական մեկ այլ՝ «Թամգարա» պարերգի հետ: Քննության առնված բոլոր օրինակները միևնույն երգի տարբերակներ են:

**Բանալի բառեր**<sup>1</sup>՝ «Բատուլա», ծիսական պարերգ, տարածաշրջան, անվանում, բանաստեղծական տեքստ, երաժշտություն, տարբերակներ:

### Ներածություն

Հոդվածը նվիրված է հայկական հնագույն «Բատուլա» պարերգին, որի տարբերակներն այսօր կարելի է հանդիպել Հայաստանի տարբեր բնակավայրերում՝ ավանդական տոների և առօրյա հավաքույթների ընթացքում:

Հետազոտության համար հիմք են հանդիսացել ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Արամ Քոչարյանի անվան ծայնադարանում, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ֆոլկլորի ամբիոնի ծայնադարանում պահվող գիտարշավային նյութերը, Սրբուհի Լիսիցյանի «Հայ ժողովրդի հինավուրց պարերը և թատերական ներկայացումները» հիմնարար աշխատության առաջին հատորում [10] ընդգրկված նյութերն ու մեկնաբանությունները, ինչպես նաև՝ մեր դաշտային աշխատանքների ընթացքում բանասացներից գրանցված բանավոր տեղեկություններն ու պարերգի տեսագրությունները:

Հետազոտության նպատակն է ներկայացնել հայկական ավանդական հարսանեկան ծեսում լայնորեն տարածված «Բատուլա» պարերգի ընդհանուր բնութագիրը, բանաստեղծական տեքստում կրկնակ-խաղիկ փոխհարաբերության, մեղեդիական կառույցի, չափակշռության (մետրառիթմական), ձայնակարգային և երաժշտական տաղաչափության առանձնահատկությունները:

### Պարերգի բնութագիրն ու մեկնաբանությունները

«Բատուլա»-ն հայկական հնագույն ծիսական պար է, որ կատարել են ավանդական հարսանիքների, հետագայում՝ նաև այլ ժողովրդական տոների,

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, margfolk63@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 12.09.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.09.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

հավաքույթների ժամանակ: Պարի հնագույն ծագման և ծիսական բնույթի մասին վկայում են էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանի հետևյալ տողերը. «...ձախ, աջ, ձախ, աջ ցատկերի ժամանակ կտրուկ ճոճումները, անկախ նրանից մեկ ոտքով թե զույգ ոտքով են կատարվում ցատկերը, վկայում են այն մասին, որ Բատոլա շուրջպարը պտղաբերման և աճի ծեսերի մնացուկներից բացի, որոնց պատկանում են ճոճումները, կարող է իր մեջ նաև բովանդակություն պարունակել: Հավանաբար այստեղ գործ ունենք նաև ոստոստել-ու՛ որևէ թռչնի ցատկոտելու նմանակման, կամ էլ օդում որևէ առարկայի ճոճումների պատկերման հետ» [10, էջ 388]:

Ըստ Մարտունու և Ապարանի շրջաններում էթնոերաժշտագետ Հ. Պիկիչյանի գրանցած գիտարշավային նյութերի՝ «Բատոլա»-ն հարսանեկան պարերգ է: 2004 թ. մեր դաշտային հետազոտությունների ընթացքում տեսագրած նյութերը ևս փաստում են, որ այս պարերգը կատարել են ինչպես հարսանիքներին, այնպես էլ այլ առիթներով՝ ուրախ հավաքույթների ժամանակ (Քասախի բնակչուհի Լենա Գևորգյան, 78 տ.): Հարսանեկան ծեսում այն կատարել են հատկապես «ծաղկոց տանը»՝ նորահարսի ընկերուհիները:

Մյուս բանասացները չեն նշում, թե ինչ առիթով և երբ է կատարվում սույն պարատեսակը, ինչն էլ վկայում է «Բատոլա»-ի, ինչպես և առհասարակ ավանդական պարերի, երբեմնի ծիսական պատկանելության մոռացության և ավանդույթի նահանջի մասին: Այդուհանդերձ, նշված պարերգը բավական տարածված է Հայաստանի տարբեր մարզերում՝ Շիրակում, Գեղարքունիքում, Արագածոտնում, Վայոց Ձորում, Արարատում և Վրաստանի Հանրապետության հայաբնակ Ջավախքում: Հայտնի է տարբեր անվանումներով՝ «Բատոլա», «Բաթոլա», «Բատալո», «Բատոլո», «Բաթ Օլա», կատարում են թե՛ իբրև պարերգ՝ երգն ու պարը միասին, թե՛ առանձին-առանձին՝ իբրև պար կամ երգ: Այն շուրջպար է, որին կարող են մասնակցել երկու սեռի երիտասարդներն ու տարեցները: Մասնակիցների դասավորությունը շրջանաձև կամ կիսաշրջանաձև է, ձեռքերը միացվում են ճկույթներով: Պարաքայլերը «Երկու գնալ, երկու դառնալ» հիմնական պարատեսակի տարբերակներ են: Երաժշտական և պարային ֆրազները համաչափ են, փոխհամաձայնեցված: Նշենք, որ ժողովրդական որոշ այլ շուրջպարերի դեպքում այս համաչափությունը կարող է խախտված լինել:

«Բատոլա» բառի բացատրության վերաբերյալ տեղեկությունները շատ սուղ են, սակայն՝ հավանական: Սրբուհի Լիսիցյանը գրում է. «Անգին Աբրահամյանը ցուցադրեց Ապարանի շրջանի Բատոլա շուրջպարը: Անվանումը վերծանել չհաջողվեց: ...Կրկներգում «Բատոլա»-ն կիրառվում է որպես անձնանուն, տղամարդու թե կնոջ՝ հայտնի չէ» [10, էջ 389]: Մեր դիտարկած տարբերակներից մի քանիսում ևս «Բատոլա»-ն կիրառվում է որպես անձնանուն (տե՛ս օր. 11).

Ես Բատալոյ զորքից եմ,  
Տժվածանի զորքից եմ:  
Մեր Բատալոն խիվանդ ա,  
Երկու խնձորի բանդ ա:



Էթնոպարագետ Նաիրա Կիլիցյանը նշում է, որ հայկական «Բատուլա»-ին շատ նման պոնտական «Պատուլա» պարում Պատուլա-ն աղջկա անուն է<sup>1</sup>: Այսպիսով, «Բատուլա»-ն ևս կարելի է մեկնաբանել որպես անձնանուն, որը բանավոր փոխանցման ընթացքում տարբերակվել է:

Նկատի ունենալով «Բատուլա»-ի տարբերակների միջև ոչ մեծ և էական փոփոխությունները, առանձնացրել և քննության ենք առել պարերգի 14 նմուշ: Անշուշտ, նշված քանակով չի սահմանափակվում այս պարերգի տարբերակների թիվը, սակայն տվյալ երգատեսակի առանձնահատկությունները դուրս բերելու համար մեր դիտարկած նմուշները միանգամայն բավարար են<sup>2</sup>:

Ուսումնասիրության համար հիմք են հանդիսացել.

**Ա. պարերգի ամբողջական տեքստով** (երգ-պար-խոսք) գրառված, Սրբուհի Լիսիցյանի նշված աշխատության առաջին հատորից մեկ նմուշ՝ մանրամասն տեղեկություններով [10, էջ 388-389] (օր. 1), երաժշտագետ-բանահավաք Անահիտ Գևորգյանի անձնական հավաքածուից երկու նմուշ [7, էջ 31, բանասաց՝ Բ. Մնացականյան, գ. Քասախ, էջ 71, բանասաց՝ Խ. Դավթյան, գ. Մռավյան, վերծանությունը՝ Ա. Գևորգյանի] (օր. 3 և 4), ինչպես նաև մեր գրանցած և վերծանած պարերգի մեկ նմուշ՝ (օր. 2):

**Բ. առանց պարային տեքստի** (միայն՝ երգ-խոսք) ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ծայնադարանից (այսուհետ՝ ԱԻՁ) Հակոբ Գրքաշարյանի հավաքածուից երկու նմուշ<sup>3</sup> (օր. 7 և 8), ԱԻՁ Քրիստափոր Կուշնարյանի հավաքածուից երկու նմուշ (օր. 9 և 10), որոնցից մեկը՝ հրատարակված [1, էջ 133]: Ի դեպ՝ վերջինները տվյալ պարերգի ամենավաղ գրառումներից են՝ ծայնագրված 1927 թ. Գեղարքունիքի մարզի Վարդենիկ գյուղում (նախկինում՝ Գյոզալդարա): Վասպուրականի նահանգից ծայնագրված երկու նմուշ [2, էջ 169, բանասացներ՝ Արեգ Գասպարյան, Սերոբ Վարդանյան] (օր. 5 և 6), ՀՀ Անիի շրջանի գիտարշավային գրառումներից մեկ նմուշ [6, էջ 82, բանասաց՝ Անահիտ Հակոբյան] (օր. 13), Մարգարիտ Սարգսյանի Մարտունու հավաքածուից մեկ նմուշ՝ (օր. 1) և Սրբուհի Լիսիցյանի Արթիկի գիտարշավային նյութերից մեկ նմուշ [3, էջ 103, բանասաց՝ Հերիքնազ Հարթենյան] (օր. 14):

**Գ. պարեղանակի վոկալ կատարում**՝ Վասպուրականի մշակույթից [1, էջ 193, բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան] (օր. 12):

<sup>1</sup> «Արևմտյան Պոնտոսում տարածված Պատուլան Արևելյան Պոնտոսում անվանում են Պիպիլոմատենա (Πιπιλομάταινα): Պատուլա անվանումը տարբեր մեկնաբանություններ ունի, սակայն հիմնականում կապվում է աղջկա անվան հետ, որի վկայությունն է սիբիրյին-կատակային երգը» [8, էջ 137]:

<sup>2</sup> Հնարավորության դեպքում «Թամգարա»-ի տարբերակների հետ մեկտեղ, ամբողջական ժողովածուի տեսքով կներկայացնենք սույն ուշագրավ պարերգի մեր ձեռքի տակ եղած բոլոր տարբերակները:

<sup>3</sup> ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Ա. Քոչարյանի անվան ծայնադարան, Հ. Գրքաշարյանի հավաքածու, տ. 271, թ. 8, բանասաց Կոստանյան Յազգ, տ. 274, թ. 2, բանասաց՝ Նավոյան Աստղիկ, վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի:

Բանավոր տեղեկություններ են հաղորդել՝ Ապարանի շրջանի Մելիք գյուղից Լենա Գևորգյանը, ծնունդով Գյումրիից՝ Անահիտ Մառանջյանը, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատողներ՝ էթնոերաժշտագետ Հռիփսիմե Պիկիջյանը և երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Զավեն Թագակչյանը, ինչպես նաև՝ երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Լուսինե Նազարյանը:

Աշխատանքի վերջում ներկայացված են վերոհիշյալ բոլոր նմուշները՝ նուսագրված և բանաստեղծական տեքստերով: Օրինակները դասավորված են ըստ ձայնակարգային պատկանելության:

### «Բատոլա»-ի բանաստեղծական կառույցի քննություն

Բոլոր տարբերակներն ունեն ավանդական պարերգերին բնորոշ կրկնակխադիկ փոխհարաբերությունը, և որպես երգի անվանում վերցված է կրկնակի առաջին բառը: Կրկնակը բոլոր տարբերակներում գրեթե նույնն է, աննշան փոփոխությունները պայմանավորված են վերծանողի տրամաբանությամբ կամ բանասացի մեկնաբանությամբ: Այսպես՝ կրկնակի երկրորդ տողում «Շաքարու շար, Բապոլա» տողը մեկ այլ տարբերակում փոխակերպվում է «Շաքար ու շարբաթ օլա»-ի, որտեղ օլա-ն Բապոլա բառի հետ հարմարեցրած ձայնարկություն է:

Բատոլա ջան, Բատոլա,

Շաքարու շար, Բատոլա: /բանասաց՝ Անգին Աբրահամյան, օր. 1/

Կամ

Բատոլա ջան, Բատոլա,

Շաքար ու շարբաթ օլա,

Բատոլա ջան, Բատոլա,

Լուսնակն անուշ կցոլա: /բանասաց՝ Անահիտ Մառանջյան, օր. 2/

Որոշ տարբերակներում (տե՛ս նաև վերը նշված օր. 2), կայուն երկտող կրկնակին ավելանում են նոր տողեր<sup>4</sup> (նոր տողերը բանաստեղծական տեքստում գրված են շեղագիր)

Բատոլա ջան, բատոլա,

Շաքար ուրող ջան փղա,

Բատոլա ջան, բատոլա,

Շաքար ու շար, բատոլա: /բանասաց՝ Խաչիկ Դավթյան, օր. 4./

Կրկնակն ավանդական պարերգերում հաճախ հանդիպող 7 վանկանի երկտող կամ քառատող է՝ խաղիկների հետ դասավորված տողընդմեջ կամ երկու տողընդմեջ: Խաղիկները, ինչպես և կրկնակը, մեծ մասամբ երկտող են, ավելի քիչ՝ քառատող, բովանդակությամբ՝ կատակային-սիրային են, այդուհանդերձ՝ յուրաքանչյուր տարածաշրջանում կան առավել սիրված և նախընտրելի խաղիկներ:

Երբեմն, բանասացի անփորձության կամ անվարժության արդյունքում, բանաստեղծական տեքստի կառուցում կրկնակ-խաղիկ հարաբերակցությունը խախտվում է: Այսպես, 1927 թ. Գեղարքունիքի մարզի Վարդենիկ գյուղում<sup>5</sup> հովիվ Խաչատրյանից (16 տ.) Քրիստափոր Կուշնարյանի ձայնագրած տարբերա-

<sup>4</sup> Հիմնական երկտող կրկնակին հավելված նոր տողերը գրված են շեղագիր:

<sup>5</sup> Նախկին անվանումը՝ Գյոզալդարա:

կում (օր. 10) կրկնակի և խաղիկների փոխհարաբերությունը հստակ չէ. առաջին տան 6 տողերից 1-ին և 4-րդ տողերը կրկնակային տողեր են, ընդ որում՝ երկու դեպքում էլ հնչում է կրկնակի միայն առաջին տողը.

Բատուլ ջանը<sup>6</sup>, Բատուլ,  
Ուր գնացիր, ուրը եկար,  
Դուն իմը սրըտինը դուր եկար,  
Բատուլ ջանը, Բատուլ,  
Ուր գնացիր, ուր եկար,  
Դուն իմը սրըտինը դուր եկար:

Երկրորդ տան 6 տողերից 1-ին և 2-րդ տողերում հնչում է պարզապես մեղեդին առանց կոնկրետ բառերի՝ որպես նվագարանային մաս, 3-րդ և 4-րդ տողերում հնչում է խաղիկը, 5-րդ և 6-րդ տողերում հնչում է կրկնակը, հայդմ՝ 6-րդ տողի բառերը վերցված են 1-ին տան խաղիկից.

Դամ, տիրը, նարա, նիրը, նարը, նանի,  
Տի, նարի, նարի, նարի, տանայ, նանայ:  
Գնա, արի, ման արի,  
Խնձոր քաղեմ, յան արի,  
Բատուլ ջանը, Բատուլ,  
Դուն իմը սրըտիկը, Բատուլ:

Երրորդ տան 6 տողերից 4-ը՝ 1-ինը, 2-րդը, 5-րդը և 6-րդը հնչում են առանց կոնկրետ բառերի՝ որպես նվագարանային մաս, իսկ 3-րդ և 4-րդ տողերը ամբողջական կրկնակն է՝ ավանդական տեքստով:

Տայ, նարի, նարի, նարի, նանա, նայ, տի, նայնամ,  
Տիր, նարա, նիրը, նանայ, նամ:  
Բատուլ ջանը, Բատուլ,  
Շաքար ու շերբաթ օլա:  
Տամ, տիրը, նարա, նիրը, նանամ, նայնամ  
Տայ, նարի, նարի, նարի, տարի, նայնայ:

Այսպիսով, գործ ունենք մի անսովոր տարբերակի հետ, որտեղ ավանդական բանաստեղծական կառույցը խարխուլվել է՝ ենթադրաբար երգասացի տարիքի և անփորձության հետևանքով: Նման տարբերակները հազվադեպ են:

### Պարերգի երաժշտագիտական քննությունը

1. Խառը չափակարգ (մետր) ունեցող պարերգ է. դիտարկվող բոլոր նմուշներում կանոնավոր ներտակտային բաժանման արդյունքում մետրը ստացվում է.

**ա.** մեջընդմիջվող. 9/8 (4/8+5/8) չափով 12 նմուշ, որոնցից միայն մեկում՝ Բ. Կուշնարյանի գրառած Մարտունու տարբերակում (օր. 9) առաջին նախադասությունը 4/8+6/8 ներտակտային բաժանում ունի, իսկ շարունակությունը մինչև վերջ՝ 4/8+5/8: Ամենայն հավանականությամբ բանասացը մի փոքր ձգելով է

<sup>6</sup> Շեղագրով գրված ը ձայնավորները բանասացի կողմից ավելացրած հնչյուններ են, որոնք կիրառվում են երկու բառերն իրար կապելու կամ տողի վանկաչափը պահելու համար [5, էջ 9]: Երբեմն էլ դա պարզապես բանասացի երգելու կերպն է, որն առհասարակ բնորոշ է ժողովրդական երգեցողությանը:

սկսել, երևույթ, որ բնորոշ է առհասարակ. երգը սկսելիս՝ տոնայնությունը կամ մետրը որոնելով բանասացը մեկ-երկու տակտ կարող է խարխափել:

**բ.** մեջընդմիջվող. 9/4 (4/4+ 5/4) չափով 1 նմուշ (օր.1): Տվյալ դեպքում 9/4 մետրի ընտրությունը լոկ վերձանողի նախընտությունն է եղել: Ըստ իս՝ նպատակահարմար կլիներ ընտրել 9/8 մետրը:

**գ.** մեջընդմիջվող. 10/8 (4/8+6/8) չափով 1 նմուշ (օր. 10), որը հավանաբար բանասացի «քմահաճ» կատարման արդյունքն է. պարերգը կտրված է իր գործառույթից՝ կատարվում է առանց պարի. նման դեպքերում երգասացը կարող է պարին բնորոշ մետրը չզգալ: Տվյալ դեպքում՝ 4/8+5/8-ի փոխարեն պարերգը կատարվել է 4/8+6/8 մետրով:

2. «Բատոլա» պարերգին բնորոշ է մեջընդմիջվող 9/8(4/8+5/8), 9/4 (4/4+ 5/4) մետրական հիմքով երաժշտական տաղաչափության դիափրիփսի/ամֆիմակր բանաձևը, որով պարերգը ճանաչելի է նույնիսկ առանց մեղեդու.



Հենց այս բանաձևով և 9/8 (9/4) մետրով խնդրո առարկա «Բատոլա» ծիսական պարերգը հաճախ զուգահեռվում, երբեմն նաև նույնացվում է ավանդական հարսանիքում տարածված ու սիրված մեկ այլ՝ «Թամզարա» պարերգի հետ: Կենցաղավարման ընթացքում նկատելի է հետևյալ փոփոխությունը. «Բատոլա»-ի մեղեդուն միանում է «Թամզարա» պարերգի կրկնակի տեքստը.

Թամզարա հայ, Թամզարա,  
Ինչ բան ասես, հըմեն կա<sup>7</sup>:

Նկատենք, որ «Թամզարա» պարերգը «Բատոլա»-ի հետ նշված տաղաչափական նմանությունից զատ՝ ունի բազմաթիվ տարբերություններ [9, էջ 188-204]:

3. Դիտարկած նմուշների մեծ մասը միևնույն մեղեդու տարբերակներ են՝ առավելապես էոլական ձայնակարգային դրսևորումներում.

**ա.** էոլական<sup>4</sup> հնգալարում ծավալվում է 6 նմուշ (օր. 1՝ Ապարան, օր. 2՝ Շիրակ, օր. 3՝ գ. Քասախ, օր. 4՝ գ. Մռավյան, օր. 5՝ Վասպուրական, օր. 6՝ Վասպուրական, Վարդենիս): Մռավյանի տարբերակում V աստիճանը հանդես է գալիս որպես զարդարող հնչյուն՝ նախշլագ, բայց բոլոր տակտերում ակտիվ առկայության պարագայում այն ձեռք է բերում ձայնակարգում գործառույթային նշանակություն:

<sup>7</sup> 2002 թ. ավանդական երգի և պարի «Կարին» համույթի երգացանկի համար երաժշտագետ Լուսինե Նազարյանը «Թամզարա»-ի երեք տարբերակ համադրելով ստացել է այդ պարերգի նոր՝ համերգային հետաքրքիր տարբերակ, որը հետագայում տարածվել է և 2014 թ. ընդգրկվել հանրակրթական դպրոցների «Ազգային երգ ու պար» առարկայի 5-րդ դասարանի ծրագրում: Այս տարբերակի կրկնակի մեղեդին «Բատոլա»-ի կրկնակի մեղեդին է: Լ. Նազարյանն այս տարբերակը վերցրել է կոմպոզիտոր, երգիչ, բանահավաք Կարո Չալիկյանի անձնական գիտարշավային նյութերից, որտեղ այն գրառված է «Թամզարա»-ի խոսքերով:

**բ.** էդլական<sup>5</sup> հնգալարում (կվինտա)՝ 2 նմուշ (օր. 7՝ գ. Վարդենիս, օր. 8՝ գ. Ակունք):

**գ.** հիպոէդլական<sup>4</sup> վեցալարում (սեքստա)՝ 4 նմուշ (օր. 9՝ Գեղարքունիք, օր. 10՝ Գեղարքունիք, օր. 11՝ Գեղարքունիք, օր. 12՝ Վասպուրական), որոնցում հիմնաձայնից ցած գտնվող VII աստիճանը հանդես է գալիս միայն ավարտներում և կիսավարտներում (բացառությամբ՝ 33-րդ տակտի), ամրապնդելով հիմնաձայնի դերը:

Առանձին անդրադառնանք այս ձայնակարգում ծավալվող պարերգի նվագարանային տարբերակին, որը սակայն գրառվել է վոկալ կատարմամբ (օր. 12՝ Վասպուրական): Երաժշտագետ Զավեն Թագակչյանը գրում է. «Մեղեդու կառույցը պարերգից տարբերվում է երկմաս կառուցվածքով: 1-ին մասի մեղեդին մոտ է մեկ մասանի կառուցվածք ունեցող թիվ 179-ին (մեր հոդվածում՝ օր. 6: Ի դեպ՝ այս երկու օրինակն էլ գրանցվել է նույն բանասացից՝ Սերոբ Վարդանյանից, Մ. Ս): Երկրորդ մասում նախընթացին հարիր նոր մեղեդի է շարադրված, որը համադրվելով 1-ին մասի էդլական միևնորին, սկսվում է եռյակ վեր իոնական մաժոր ձայնակարգում և միայն պարբերության ավարտին զարտուղվում 1-ին մասի ձայնակարգ-տոնայնություն» [2, էջ 229]: Ձայնակարգում նմանօրինակ շեղումները, երբ առաջին մասում օժանդակ հենակետ հանդիսացող 3-րդ աստիճանը երկրորդ մասում ստանձնում է ժամանակավոր հիմնաձայնի դերը, հաճախ են հանդիպում: Սակայն սա ընդամենը շեղում է, ուստի դժվար է տվյալ տարբերակի ձայնակարգը դիտարկել որպես փոփոխական: Ի դեպ այս իմաստով նշված տարբերակը զուգահեռվում է «Թամզարա»-ի որոշ տարբերակների հետ [9, էջ 194]:

**դ.** «Բատուլա» պարերգին բնորոշ էդլական ձայնակարգային ընդհանուր օրինաչափությունից դուրս են մնում մեր կողմից դիտարկված երկու նմուշ (օր. 13՝ Անի և օր. 14՝ Արթիկ): Անիում գրառված օրինակը ծավալվում է հիպոիոնական<sup>3</sup> հնգալարում, սակայն հիմնաձայնից ցած վեցերորդ աստիճանը հնչում է միայն ամենասկզբում, կարծես երգասացի կողմից տոնայնությունը փնտրելիս, իսկ հիմնաձայնից ցած՝ 7-րդ ձգտող աստիճանը հնչում է մեկ անգամ՝ հպանցիկ, որպես ֆորշլագ, այսինքն՝ այս երկու հնչյունները ձայնակարգային որևէ գործառույթ չեն կրում: Հետևաբար կարելի է նշված օրինակի ձայնակարգը համարել իոնական<sup>3</sup> եռալարը:

Հաջորդ՝ Արթիկի տարբերակը (օր. 14) ծավալվում է փոփոխական՝ հարմունիկ և էդլական հնգալարում, միևնույն հիմնաձայնով<sup>8</sup>: Մեղեդու վարընթաց շարժման ժամանակ ձայնակարգը հարմունիկ է՝ III և IV աստիճանների միջև 1,5 տոնով, իսկ վեր ընթանալիս՝ էդլական: Նշված տարբերակը կատարել է արթիկցի հայտնի բանասաց Հերիքնազ Հարթենյանը, որի յուրօրինակ կատարումներին նախկինում անդրադարձել ենք: Նրա մեկնաբանումներն առհասարակ

<sup>8</sup> Այս նմուշը ժամանակին վերծանվել է առանց պլտերազիայի նշանների և այդպես էլ հրատարակվել է 2010-ին «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի 6-րդ պրակում: Հետագայում՝ սույն ուսումնասիրության համար կրկին անդրադառնալով հրատարակված օրինակներին և լսելով ձայնագրություններն, այս նմուշում կատարել ենք ուղղումներ՝ 3-րդ և 4-րդ աստիճանների մոտ ավելացնելով պլտերազիայի նշաններ:

կրում են բանասացի ստեղծագործ անհատականության դրոշմը՝ հաճախ դուրս գալով տվյալ երգի կամ պարի տիպական առանձնահատկությունների սահմաններից [9, էջ 195]: «Բատոլա»-ի պարագայում գործ ունենք Հերիքնազ Հարթենյանի ինքնատիպ և անսովոր տարբերակի հետ. բանասացի ստեղծագործ մոտեցման արդյունքում նկատվում է ավանդույթի աստիճանական նահանջի փաստը<sup>9</sup>: Ըստ երաժշտագետ Անահիտ Գևորգյանի՝ այսպիսի ծայնակարգային դրսևորումը բնորոշ է ապարանյան շատ այլ պարերգերի, բայց ոչ «Բատոլա»-ին:

Այս պարերգին բնորոշ ծայնակարգային և կառուցվածքային ընդհանուր առանձնահատկություններից շեղվող փոքրաթիվ տարբերակներ կան նաև այլ ժողովածուներում, որոնց կանդրադառնանք առանձին հոդվածով:

4. «Բատոլա»-ի գրեթե բոլոր տարբերակներում կրկնակն ու խաղիկներն ունեն միևնույն մեղեդին, բացառությամբ ավարտների. կենտ տողերը, անկախ նրանից, կատարվում է կրկնակը թե խաղիկը, ավարտվում են օժանդակ հենակետ հանդիսացող 4-րդ աստիճանով, իսկ զույգ տողերը՝ հիմնածայնով: Հազվադեպ մեղեդու զարգացման նման տրամաբանությունը կարող է խախտվել. քասախցի բանասաց Լենա Գևորգյանի տարբերակում հիմնօղակի առաջին և երկրորդ տակտերը տարբեր են, կենտ տողերն ավարտվում են ոչ թե օժանդակ հենակետ հանդիսացող 4-րդ աստիճանով, այլ՝ երկրորդ աստիճանով, որը մծց. 2 քայլով սահուն անցում է կատարում դեպի զույգ տողերը սկսող երրորդ աստիճան: Այստեղ 4-րդ աստիճանի դերը որպես օժանդակ հենակետ մի փոքր թուլացած է:

Մեկ նախադասության կամ երաժշտական հիմնօղակի (երկու տող կրկնակ կամ մեկ տող կրկնակ - մեկ տող խաղիկ) մեղեդին ծավալվում է երկու տակտի սահմաններում՝ եթե մետրը նշված է 9/8, կամ չորս տակտի սահմաններում՝ եթե մետրը նշված է 4/8-5/8, պարզ մեկմաս ձևում: Հաջորդիվ կրկնվում է միևնույն կառույցը (հաճախ ոչ զգալի ռիթմական կամ ելևէջային տարբերակումներով) այնքան ժամանակ, որքան ցանկանում է բանասացը կամ ընթանում է պարը:

<b>A</b>		<b>A<sub>1</sub></b>		<b>A</b>		<b>B</b>
1 կամ 2 տակտ	1 կամ 2 տակտ	Կամ	1 կամ 2 տակտ	1 կամ 2 տակտ	1 կամ 2 տակտ	

Հազվադեպ մեղեդու զարգացման նման տրամաբանությունը կարող է խախտվել, եթե մեղեդին կատարվում է առանց խոսքերի, որպես նվագարանային պարեղանակ: Նախորդիվ անդրադարձանք նման մի օրինակի, որտեղ պարեղանակը ընդլայնվելով դարձել է երկմաս [2, էջ 229]:

### **Եզրակացություն**

Այսպիսով՝ «Բատոլա»-ն հնագույն ծիսական-հարսանեկան պարերգ է, որը հայկական ավանդական հարսանիքում կատարել են հատկապես «ծաղկոց տանը»՝ նորահարսի ընկերուհիները, իսկ հետագայում՝ ավանդույթի մոռացման արդյունքում սկսել են կատարել տարբեր առիթներով՝ ուրախ հավաքույթների

<sup>9</sup> Հարմոնիկ քառալարում է ծավալվում նաև քասախցի բանասաց Լենա Գևորգյանի տարբերակը:

ժամանակ: Մեր օրերում այն տարածված է Հայաստանի Հանրապետության մի շարք մարզերում և Վրաստանի Հանրապետության հայաբնակ Ջավախքում:

Հայտնի է տարբեր անվանումներով՝ «Բատոլա», «Բաթոլա», «Բատալո», «Բատոլո», «Բաթ Օլա», կատարում են թե իբրև պարերգ՝ երգն ու պարը միասին, թե՛ առանձին-առանձին, իբրև պար կամ երգ: Շուրջպարին կարող են մասնակցել երկու սեռի երիտասարդներն ու տարեցները: Պարաքայլերը «Երկու գնալ, երկու դառնալ» հիմնական պարատեսակի տարբերակներ են: Երաժշտական և պարային ֆրազները համաչափ են, փոխհամաձայնեցված:

Բանաստեղծական տեքստն ունի կրկնակ-խաղիկ ավանդական կառույցը, խաղիկները հիմնականում կատակային-սիրային բովանդակությամբ են:

Պարերգի մեղեդին ծավալվում է 9/8 կամ 9/4 խառը մետրի հենքով, էոլական ձայնակարգի տարբեր դրսևորումներում, երկու միանման նախադասություններից բաղկացած մեկմասանի կառույցի սահմաններում: Պարերգը ճանաչելի է երաժշտական տաղաչափության դիպիրիխի/ամֆիմակր կայուն բանաձևով, որով նաև զուգահեռվում է հարսանեկան ծիսական մեկ այլ՝ «Թամզարա» պարերգի հետ<sup>10</sup>: Քննության առնված բոլոր օրինակները միևնույն երգի տարբերակներ են:

Դրանցից բացի կան թե՛ գրառված (առանց պարի շարժումների) և թե՛ բանավոր փոխանցված բազմաթիվ տարբերակներ, որոնք տվյալ պարերգին բնորոշ առանձնահատկություններից գրեթե չեն շեղվում, ինչպես նաև ավելի քիչ տարբերակներ, որոնք առանձնանում են ձայնակարգային տարբեր դրսևորումներով (վերջիններիս կանդիդատանք առանձին ուսումնասիրությամբ): Հազվադեպ կարող են հանդիպել «Բատոլա» անվանումով ձայնագրություններ, որոնք սակայն որևէ ընդհանրություն չունեն նշված պարերգի հետ<sup>11</sup>:

### Գրականություն

1. «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշար, պրակ 3, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2008:
2. «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշար, պրակ 5, Վասպուրականի ավանդական երգեր և նվագներ. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2010:
3. «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշար, պրակ 6, Հայ ավանդական պարերգեր. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2011:
4. «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշար, պրակ 9, Ջավախք. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2012:
5. «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշար, պրակ 13, Արամ Քոչարյանի գիտարշավային նյութերի ընտրանի. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2015:

<sup>10</sup> Թամզարայի տարբերակները մեղեդիապես և կառուցվածքով շատ ավելի բազմազան են, երբեմն ունեն եռամաս կառուցվածք, որոշ տարբերակներ, հատկապես նվագարանային կատարումներն ունեն ավելի ծավալուն և բարդ մեղեդի: Այդուհանդերձ՝ երաժշտատաղաչափական բանաձևը կայուն է բոլոր տարբերակներում: Տե՛ս նախորդ հղումը:

<sup>11</sup> 1970 թ. Ջավախքի Աբով գյուղում գրառվել է «Բատոլա» անվանումով այլ պարեղանակ: Հնարավոր է, որ բանասաց Երվանդ Խանջյանը մոռացած կամ սխալված լինի պարի անվանումը նշելիս [4, էջ 99, ձայնագր.՝ Ժ. Խաչատրյանի, վերծ.՝ Զ. Թազակչյանի]:

6. Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ, Անի, Ա հատոր, պրակ II. Երևան, «Կոմիտաս», 2010:
7. Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ, Ապարան (2000-2001), պրակ 12. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2015:
8. Կիլիչյան Ն. Հայկական պարերի համանուն պոնտական զուգահեռները, Պատմա-բանասիրական հանդես, 2008, № 2, էջ 131-140:
9. Սարգսյան Մ. Թամզարա. ավանդույթ և արդիականություն, Հայ արվեստի հարցեր: Գիտական հոդվածների ժողովածու. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 188-204:
10. Лисициан Срб., Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1958.

## References

1. “Armenian Traditional Musi” series, issue 3. Yerevan, “Amrots Group”, 2008 (in Armenian).
2. “Traditional Armenian Music” series, issue 5. Yerevan, “Amrots Group”, 2010 (in Armenian).
3. “Armenian Traditional Music” series, issue 6. Yerevan, “Amrots Group”, 2011 (in Armenian).
4. “Armenian Traditional Music” series, issue 9. Yerevan, “Amrots Group”, 2012 (in Armenian).
5. “Armenian Traditional Music” series, issue 13. Yerevan, “Amrots Group”, 2015 (in Armenian).
6. Armenian Folk Songs and Music, Ani, issue 2. Yerevan, “Komitas”, 2010 (in Armenian).
7. Armenian Folk Songs and Music, Aparan (2000-2001), issue 12. Yerevan, “Amrots Group”, 2015 (in Armenian).
8. Kilichyan N. Pontic Parallels of the Same-Name Armenian Dances, Historical and Philological Journal, 2008, № 2, p. 131-140 (in Armenian).
9. Sargsyan M. Tamzara: tradition and modernity, Issues of Armenian art. A collection of scientific articles. Yerevan, *Gitutyun* (Science) Publishing House of the NAS RA, 2009, p. 188-204 (in Armenian).
10. Lisician Srb. Ancient dances and theatrical performances of the Armenian people, t. 1. Yerevan, 1958, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR (in Russian).

## ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ ОБЯРДОВОЙ ПЛЯСОВОЙ ПЕСНИ «БАТОЛА» И ЕЕ СОВРЕМЕННЫЕ ВАРИАНТЫ

МАРГАРИТ САРГСЯН\*

**Для цитирования:** Саргсян, Маргарит. “Песенная традиция обрядовой плясовой песни «Батола» и ее современные варианты”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 104-128. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-104

«Батола» – древнейшая свадебная обрядовая плясовая песня, которую во время армянской традиционной свадьбы подружки новобрачной исполняли в «цветнике», т.е. в доме невесты. Позднее эта традиция была утрачена, и «Батола» стала исполняться во время различных увеселений по самым разным

---

\* Научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА, margfolk63@gmail.com, статья представлена 29.08.2022, рецензирована 01.09.2022, принята к публикации 15.12.2022.



поводам. В наши дни «Батола» распространена на территории Армении и в Грузии, в регионе Джавахетия, с многочисленным армянским населением.

Плясовая *батоло* узнаваема благодаря устойчивой метрической формуле дипирихий/амфимакар, благодаря чему прослеживается параллель с другой свадебной обрядовой плясовой – «Тамзара». Все примеры, рассмотренные в данной статье, представляют собой различные варианты одной и той же песни.

**Ключевые слова:** «Батола», обрядовая плясовая песня, ареал, название, поэтический текст, музыка, варианты.

## THE SINGING TRADITION OF THE *BATOLA* RITUAL DANCE AND ITS PRESENT MODIFICATIONS

MARGARIT SARGSYAN\*

**For citation:** Sargsyan, Margarit. "The Singing Tradition of the *Batola* Ritual Dance and its Present Modifications", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 104-128. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-104

*Batola* is an ancient wedding ceremony dance song, which was performed by bridesmaids at the "flower garden" i.e., in the bride's house, during the Armenian traditional wedding. Later, this tradition was lost, and *batola* began to be performed during various festivities on different occasions. Nowadays, *Batola* is common in Armenia and in Javakheti region of Georgia, with a large Armenian population.

*Batola* is recognizable owing to the stable dipyrriechium/amphimacer metrical structure; therefore, there is a parallel with another wedding ceremonial dance song *Tamzara*. All examples considered in this work are different versions of the same song.

**Key words:** *Batola*, ritual dance song, area, name, poetic text, music, variants.

---

\* Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, margfolk63@gmail.com. The article has been delivered on 29.08.2022, reviewed on 01.09.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

# 1. ԲԱՏՈՒԼԱ

(Ապարան)

Ս. Լիսիցյան, հ. 1, էջ 582

Երգ-գ՝ Անգին Աբրահամյան

Բա - տո - լա ջան, Բա - տո - լա,  
Դր - ոան ա - ռեջ գա - ըի է,  
Բա - տո - լա ջան, Բա - տո - լա,  
Գաղ - թա - կա - նի տա - ըի է,  
Շա - քա - թու շար Բա - տո - լո,  
Բա - տո - լա ջան, Բա - տո - լա:

Բատուլա ջան, Բատուլա,  
Դռան առեջ գարի ա,  
Բատուլա ջան, Բատուլա,  
Գաղթականի տարի ա:

Բատուլա ջան, Բատուլա,  
Երկեր արտը փուշ կըլ՛նի,  
Շաքարու շար, Բատուլա,  
Կարճ երկարին թուշ կըլ՛նի:

Բատուլա ջան, Բատուլա,  
Կանաչ արտի քնարը,  
Բատուլա ջան, Բատուլա,  
Վառիք սրտիս ֆանարը:

Բատուլա ջան, Բատուլա,  
Խոսքս մերժող, ա՛յ աղջիկ,  
Բատուլա ջան, Բատուլա,  
Ինձ էլ դնից կհանես:

Բատուլա ջան, Բատուլա,  
Շաքարու շար, Բատուլա:

## 2. ԲՍՏՈԼԱ

## Շիրակ

Երգասաց՝ Անահիտ Մատանջյան  
 Չայնագր. և վերծ.՝ Մ. Սարգսյանի, 2009թ.

Բա - տո - լա ջան, Բա - տո - լա,  
 Շա - քար ու շար - քաթ օ - լա,  
 Բա - տո - լա ջան, Բա - տո - լա,  
 Լուս - նակն ա - նուշ կը - ցո - լա:  
 Աղ - ջիկ կայ - նե կար - ճըն - ջին,  
 Բա - տո - լա ջան, Բա - տո - լա,  
 Օս - կե գըն - դեր ա - - - կըն - ջին,  
 Շա - քար ու շար - քաթ օ - լա:

### 3. ԲԱԹ ՕԼՍ

գ. Քասախ (2001թ.)

Երգ.-ց՝ Բավական Մնացականյան

Բա - թո - լա ջան, բա - - - թո - լա,  
Շա - քյար ու շար - բաթ օ - լա,  
Գը - նա, գը - նա, գա - - լիս եմ,  
Բա - թո - լա ջան, բա - - - թո - լա,  
Քըր - տը - նած եմ, լա - լիս եմ,  
Շա - քյար ու շար - բաթ օ - լա:  
Ախ - չի, դու հուր ես, մուր ես,  
Բա - թո - լա ջան, բա - - - թո - լա,  
Ես ծա - բավ եմ, դու ջուր ես,  
Շա - քյար ու շար - բաթ օ - լա:  
Կայ - նա սա - բին, կուշ է - լա,  
Բա - թո - լա ջան, բա - - - թո - լա,  
Ե - թիմ տը - դին թուշ է - լա,  
Շա - քյար ու շար - բաթ օ - լա:

## 4. ԲԱՏՈՒԼԱ ՋԱՆ

Ապարան, գ. Մոսվյան, (2001թ.)

Երգ.-ց՝. Լուսինի Դավթյան

Կա - նաչ ար - տի քը - նա - ըր,  
 Բա - տո - լա ջան, քա - տո - լա,  
 Վա - ոսվ սըր - տիս ֆա - նա - ըր,  
 Շա - քար ու - տող շան սը - դա:  
 Բա - տո - լա ջան, քա - տո - լա,  
 Շա - քար ու շար քա - տո - լա:  
 Կա - մաց քը - շեք սե - լե - ըր,  
 Բա - տո - լա ջան, քա - տո - լա,  
 Կա - պեմ շով - բուս քե - լե - ըր,  
 Շա - քար ու շար քա - տո - լա:  
 Գը - նա, գը - նա, գա - լիս եմ,  
 Բա - տո - լա ջան, քա - տո - լա,  
 Հե - տե - վի - ցըղ լա - լիս եմ,  
 Շա - քար ու - տող շան սը - դա:

### 5. ԷՆ ՍԱՐԸ ՄԵԳԻ, ՄԵԳԻ (Բատուլը ջան, Բատուլը)

Վասպուրական

գ. Ներքին Դվին, 1987թ.

Երգ.-գ Արեգ Գասպարյան

$\text{♩} = 144$

Էն սա - րը մե - զի, մե - զի,  
Բա - տա - լը ջան, բա - տա - լը,  
Ձի - ա - վոր, մեռ - նեմ քե - զի,  
Շա - քար ու շիր բա - տա - լը:  
*Տարբերակ*

Էն սա - րը մե - զի, մե - զի,  
Բա - տա - լը ջան, բա - տա - լը,  
Ձի - ա - վոր, մեռ - նե - մը քե - զի - յի,  
Շա - քար ու շիր բա - տա - լը:

Էն սարը մեզի, մեզի,  
Բատուլը ջան, բատուլը,  
Ձիավոր, մեռնեմ քեզի,  
Շաքար ու շիր բատուլը:

Աղջի՛, արի բան ասեմ,  
Բատուլը ջան, բատուլը,  
Մագերդ մանդր ուսեմ,  
Շաքար ու շիր բատուլը:

### 6. ԲԱՏԱԼՈ ՋԱՆ, ԲԱՏԱԼՈ

Վասպուրական

գ. Ներքին Դվին, 1987թ.

Երգ-ց՝ Սերոբ Վարդանյան

$\text{♩} = 68$

Բա - տա - լո ջան, բա - տա - լո,  
 Շա - քար ու շիր բա - տա - լո:  
 Բա - տա - լո ջան, բա - տա - լո,  
 Շա - քար ու շիր բա - տա - լո:  
 Բան - դիմ կառ - կա - ռի բու - նը,  
 Բա - տա - լո ջան, բա - տա - լո,  
 Ո - տրս կը - ծեց սև շու - նը,  
 Շա - քար ու շիր բա - տա - լո:

## 7. ԲԱՏԱԼՈ

գյուղ Վարդենիս (1964)

ՀՀ ԳԱԱ ԱԲԶ, Հ. Գրքաշարյանի ֆոնդ  
Տ. 271, թ. 8, երգ.-ց Յազո Կոստանյան

Բա - տա - լո ջան, Բա - տա - լո,  
 Շա - քյար ու շար - բաթ օ - լա,  
 Ուր գը - նա - ցիր, ուր է - կար,  
 Բա - տա - լո ջան, Բա - տա - լո,  
 Դու իմ սրբ - տին դուր է - կար,  
 Բա - տա - լո ջան, Բա - տա - լո,  
 Բա - տա - լո ջան, Բա - տա - լո,  
 Բա - տա - լո ջան, Բա - տա - լո,  
 Շա - քյար ու շար - բաթ օ - լա:

2. Արի, արի չիմ յարբս,  
 Ձեռ տու, պարիմ իմ յարբս:  
 Բատալո ջան, Բատալո,  
 Շաքյար ու շարբաթ օլա: } 2 անգ.

4. Արի գնանք մեր բաղը,  
 Բատալո ջան, Բատալո,  
 Երգիմ սիրածիս խաղը,  
 Բատալո ջան, Բատալո: } 2 անգ.  
 Շաքյար ու շարբաթ օլա:

3. Սարի արտը քաղ կանեն,  
 Բատալո ջան, Բատալո,  
 Թշնամու սիրտ կղաղեն,  
 Բատալո ջան, Բատալո:  
 Բատալո ջան, Բատալո,  
 Շաքյար ու շարբաթ օլա: } 2 անգ.

5. Ու՞ր գնացիր, ու՞ր էկար,  
 Դու իմ սրտին դուր էկար:  
 Բատալո ջան, Բատալո,  
 Շաքյար ու շարբաթ օլա: } 2 անգ.



## 8. ԲԱՏԱԼՈ

Վարդենիսի շրջան, գ. Ակունք (1964)

ԱԻՁ, Հ. Գրքաշարյանի ֆոնդ

S. 274, թ. 2, երգ.-ց՝ Նավոյան Աստղիկ

Մեր Բա - տա - լոն իի - վանդ ա,  
 Շի - րին, շա - քյար Բա - տա - լո,  
 Էր - կու դար - չին, մի բամ - բակ,  
 Շի - րին, շա - քյար Բա - տա - լո,  
 Բա - տա - լո ջան, Բա - տա - լո,  
 Շա - քյար ու շըր Բա - տա - լո,  
 Բա - տա - լո ջան, Բա - տա - լո,  
 Դար - չինը, մե - խակ Բա - տա - լո:  
 Տա - րի նա - րի րա - րը թի րայ,  
 Ռայ - նա թի - նայ նայ - նը նա - նայ,  
 Ռայ - նի նի - նայ նա - րը նա - նայ,  
 Ռայ - նա թի - նա նա - րը նա - նայ:

2. Երևան ուխտ իեմ արիե,  
 Բատալո ջան, Բատալո,  
 Թարսամըջուխտ եմ արիե,  
 Շիրին, շաքյար Բատալո,  
 Դոստ ու դուշմանի միջին,  
 Բատալո ջան, Բատալո,  
 Լացս ծիծաղ եմ արիե,  
 Բատալո ջան, Բատալո:

Բատալո ջան, Բատալո,  
 Շիրին, շաքյար Բատալո,  
 Տարի նի-նայ, րայ, նանայ,  
 Ռայնա րինա, նարը, րինայ,  
 Ռայնի րինա, նարը, նանայ,  
 Տայնա րանա, նարը, նանայ:

## 9. ԲԱՏԱԼՈ ՋԱՆ

ԱԻԶ, Բ. Քուշնարյանի ֆոնդ (1927-29թթ.)  
 Գեղարքունիք, Մարտունի

Բա - տա - լո ջա - նջ, Բա - տա - լո,  
 Բա - տա - լո ջա - նջ, Բա - տա - լո,  
 Գը - նա, ա - րի, ման ա - րի,  
 Բա - տա - լո ջան,<sup>3</sup> Բա - տա - լո,  
 Օ - րա - խի մեջ<sup>3</sup> յան ա - րի,  
 Բա - տա - լո ջան, Բա - տա - լո:

Սարի մըջի օձխերը,  
 Բատալո ջան, Բատալո,  
 Առնիս, լցնիս ծոցերը,  
 Բատալո ջան, Բատալո:

Ջըրի մըջի ձրկները  
 Բատալո ջան, Բատալո,  
 Տանը մըջի մրկները,  
 Բատալո ջան, Բատալո:

(կրկնել I քառյակը լրիվ)

## 10. ԲԱՏՈՒՆ ԶԱՆ, ԲԱՏՈՒՆ\*

ԱԻԶ, Բ. Քուշնարյանի ֆոնդ  
(1927-29թթ.), Գեղարքունիք

$\text{♩} = 88$

Բա - տո - լո ջա - նջ, Բա - տո - լո,  
 Ուր գը - նա - ցիր, ու - րջ է - կար,  
 Դուն ի - վջ սը - րջ տի - նջ դու - րջ է - կար,  
 Բա - տո - լո ջա - նջ, Բա - տո - լո,  
 Ուր գը - նա - ցիր, ու - րջ է - կար,  
 Դուն ի - վջ սը - րջ - տի - նջ դուր է - կար:  
 Դամ, տի - րը, նա - րա, նի - րը, նա - րը, նա - նի,  
 Տի, նա - րի, նա - րի, նա - րի, տա - նայ, նա, նայ:  
 Գը - նա, ա - րի, ման ա - րի,  
 Խըն - ձոր քա - դեմ, յան ա - րի,  
 Բա - տո - լո ջա - նջ, Բա - տո - լո,  
 Դուն ի - վջ սը - րջ - տի - կջ, Բա - տո - լո:

Տայ, նա - րի, նա - րի, նա - րի, նա, նա, նայ, Տի, նայ, նամ,  
 տի - րի, նա - րա, նի - րը, նա - նայ, նամ:  
 Բա - տո - լո ջա - նը, Բա - տո - լո,  
 Շա - քյար ու շեր - բաթ օ - լա:  
 Տամ, տի - րը, նա - րա, նի - րը, նա - րամ, նայ - նամ,  
 Տայ, նա - րի, նա - րի, նա - րի, տա - րի, նայ - նայ:

## 11. ԲԱՏԱԼՈ

Մարտունի 2009, գ. Ծովասար  
 երգ.-ցներ Քնարիկ և Քարմիկ  
 Հակոբյաններ

Բա - տա - լո ջան, բա - տա - լո,  
 Շա - քյար շի - րին բա - տա - լո,  
 Ես Բա - տա - լոյ գոր - քից եմ,  
 Տվժանի գորքից եմ:

Բատալո ջան, Բատալո,  
 Շաքյար շիրին Բատալո:  
 Ես Բատալոյ գորքից եմ,  
 Տվժանի գորքից եմ:  
 Բատալո ջան, Բատալո,  
 Շաքյար շիրին Բատալո:  
 Մեր Բատալոն խիվանդ ա,  
 Երկու խնձորի բանդ ա:

## 12. ԲԱՏԱԼՈ

Վասպուրական

Պարերգի նվագարանային տարբերակի վոկալ կատարում

գ. Ներքին Դվին, 1987թ.

Երգ.-ց Սերոբ Վարդանյան

$\text{♩} = 96$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking of quarter note = 96. The time signature is primarily 4/4, but it frequently changes to 2/4 and 3/4 throughout the piece. The melody consists of eighth and quarter notes, often with rests. The score is divided into six staves. The fifth staff starts with a repeat sign (double bar line with two dots). The sixth staff ends with a bracketed section labeled '1, 2, 3.', indicating first, second, and third endings.

### 13. ԲԱՏՈՒԼԱ

Անի (1981թ.)

Անիի շրջան, գ. Լանջիկ,  
Երգ.-գ Անահիտ Հակոբյան

$\text{♩} = 200$

Բա - տո - լա ջան, Բա - տո - լա,  
Շա - քյար ու շար - բաթ օ - լա:  
Բա - տո - լա ջան, Բա - տո - լա,  
Շա - քյար ու շար - բաթ օ - լա:  
Ես ի՞նչ է - րի իմ յա - րին,  
Բա - տո - լա ջան, Բա - տո - լա,  
Գը - լուխ դը - րե չոր քա - րին,  
Շա - քյար ու շար - բաթ օ - լա:

Բատուլա ջան, Բատուլա,  
Շաքյար ու շարբաթ օլա:

(թուրքերեն խաղիկ) -----  
Բատուլա ջան, Բատուլա,  
(թուրքերեն խաղիկ) -----

Ես ի՞նչ էրի իմ յարին,  
Բատուլա ջան, Բատուլա,  
Գլուխ դրե չոր քարին,  
Շաքյար ու շարբաթ օլա:

## 14. ԲԱՏՈՒԱ

ԱԻՋ, Ս. Լիսիցյանի ֆոնդ, տ. 437ա

գյուղ չոռոմ

Երգ.-ց Հերիքնազ Հարթենյան

♩ = 112

Կա - քա - վը կայ - նազ քա - ռին,  
 Բա - տո - լա ջան, բա - տո - լա,  
 Կը - տու - ցը լի - բը՛ն ա - ռին,  
 Շա - քար ու շար - քաթ օ - լա:  
 Սա - ռեն ի - ջազ ջուխ - տը՛ն - ղ ղոչ,  
 Բա - տո - լա ջան, բա - տո - լա,  
 մի - նը փըն - ջած, մի - նը՛ ոչ,  
 Շա - քար ու շար - քաթ օ - լա:

Կաքավը կայնազ քարին,  
 Բատոլա ջան, բատոլա,  
 Կտուցը լիբը՛ն արին,  
 Շաքար ու շարքաթ օլա:

Սարեն իջազ ջուխտը՛ն ղոչ,  
 Բատոլա ջան, բատոլա,  
 Մինը փնջած, մինը՛ ոչ,  
 Շաքար ու շարքաթ օլա:

## BERJ FAZLIAN'S "OTHELLO" ON THE ARMENIAN STAGE IN CANADA

ANAHIT BEKARYAN\*

**For citation:** Bekaryan, Anahit. "Berj Fazlian's "Othello" on the Armenian Stage in Canada", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 129-137. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-129

From the beginning of their settlement in Canada, since the early 1900s, Armenians have been actively engaged in organizing and holding modest shows and gatherings with recitals, songs, theatrical rehearsals, and impromptu performances. Their purpose was to unite the Armenians of the community, as well as to raise funds in favour of Armenian immigrants, schools, and hospitals. Although the performances of those shows and gatherings did not have any outstanding artistic value, it is an undeniable fact that they played a significant role in educating the younger generation of Armenians in the spirit of national-cultural traditions, preserving national identity, and served their main goal of uniting the Armenians of Canada to acquaint and connect them with the national theatre. In this regard, the organizers of the aforementioned events deserve all the praise and high evaluation.

**Key words:** Perch Fazlian, "Othello", Shakespeare, "Hay Bem", Tekeyan Cultural Association, amateur actors, dramaturgy.

### Introduction

The theatre rehearsals in Canadian cities with large Armenian populations contributed to the further development and delivery of more sustainable national programs, ensuring the preservation of national identity. It was based on these rehearsals that a number of Armenian theatrical companies appeared and worked successfully.

However, it should be noted that until the mid-1970s, theatre groups in the Armenian diaspora in Canada were mostly amateur and led by amateur directors. As we know, the difficult situation, connected with the civil war in Lebanon, forced many Armenians, including many artists, to emigrate to the USA, Canada, France, Australia, and other countries in the second half of the 1970s. That is why in 1976, Berj Fazlian, an experienced theatre figure who had played a significant role in the theatre life of Lebanon, and had shown his theatrical talent and abilities in different languages on the stages of many countries, settled in Canada, and founded the "Hay Bem" (Armenian Stage) theatre group of the Tekeyan Cultural Association in Montreal, conveying new energy, high artistic quality and level to the Canadian-Armenian theatre life.

---

\* Senior Researcher at the Department of the Art of the Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Philology, abekaryan@mail.ru. The article was submitted on 19.09.2022, reviewed on 01.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.



Directed by Fazlian, "Hay Bem" theatre group presented *Marriage* by N. Gogol, *The Miser* by Molière, *An Inspector Calls* by J. B. Priestley, *Shroudless Bodies* by B. Fazlian, *A Trap for Lonely Man* by R. Thomas, *Uncle Paghtasar* by H. Paronian, *The Servant of Two Masters* by C. Goldoni, *Othello* by W. Shakespeare and other plays. The theatre company toured almost every city in Canada and the USA, as well as in London.

### Othello of "Hay Bem"

The present paper touches upon the performance of *Othello* by Shakespeare. It was an important and particularly significant occurrence in the Armenian diaspora in Canada since, as the famous Armenian poet Hovhannes Tumanyan noted in his fairly extensive analytical article "*Hamlet, a tragedy by Shakespeare*" (*Translated from English by Hovhannes Khan Masehian. Publisher: The Armenian Publishing Company in Tiflis, 1894*), published in 1896, "Shakespeare has become a criterion to determine the development degree of nations. If a nation does not translate him, this means that they are ignorant; if they do not understand him, this means they are underdeveloped; if a language does not fit well with it, then it is weak. From this viewpoint, we can say that we have succeeded..." [10].

"Indeed, as early as the first half of the 19<sup>th</sup> century, Shakespeare's works were mentioned in the Armenian press, individual lines were translated, and in 1853, "Arpi Araratyan" magazine published his *Comedy of Errors*" (translated by K. Teteyan) [2].

Later, Shakespeare was translated by many other translators, among them Hovhannes Masehian whose extensive prefaces to his translations have an exceptional value. Armenian productions of Shakespeare's plays began in 1866 and continue to our days.

In February 1984, the "Hay Bem" theatre company of Tekeyan Cultural Association in Montreal presented *Othello* by William Shakespeare in Armenian under the direction of Berj Fazlian. The performances were hosted in Gundjian Hall of the AGBU Alex Manoogian School over the last two weekends in February: 18-19 and 25-26.

It was, indeed, an event of exceptional importance and a daring initiative, as with all its complications, *Othello* is Shakespeare's most performed play on the Armenian stage, directed by such outstanding directors as Armen Gulakyan and Vardan Ajemyan, and more than forty Armenian actors had embodied the character of Othello, including such giants of the Armenian stage as the first Armenian Othello Gevorg Chmshkyan (1867), the inimitable Petros Adamyan, Hovhannes Zarifyan, and Hovhannes Abelyan, Vahram Papazyan, and Hrachya Nersisyan, Gurgen Janibekyan, Khoren Abrahamyan and many others, each of whom interpreted Othello's psychological-emotional state and behaviour in their own way.

This daring step of "Hay Bem" company was crowned with victory. The high level of *Othello*'s production opened a new page in the history of the Armenian

diaspora theatre. The information retrieved from the press proves that both Canadian Armenians and foreign theatre-lovers attended these performances with great interest. First, the number of spectators was much higher than expected. Secondly, using Hovhannes Masehyan's unparalleled translation, Berj Fazlian had rendered it from Eastern to Western Armenian with minor changes to facilitate the work for the actors, and why not, for the audience as well. Of course, H. Masehyan's translation suffered to some extent and lost some of its attractive art.

As we know, in many Shakespearean tragedies, the inglorious fall and death of the main characters do not occur due to a conflict with external forces, but are the result of the very nature of a character, manifesting and developing some of their negative traits. In this respect, the destructive influence of ambition appears in *Macbeth*, *King Lear* reveals egocentrism, *Coriolanus* demonstrates pride and finally, *Othello* shows incredulity. At the end of all these tragedies, realizing the perniciousness of their actions, the protagonists understand that they are the only culprit of their own suffering and ruin, and take their own life.

As Othello, Berj Fazlian created an expressive image of a Moor, able to rationally and calmly consider situations and make appropriate decisions; however, his chief shortcoming is infinite jealousy, which Iago gradually awakens in him. Fazlian successfully presents how gradually Othello's personality transforms for the worse, as a result of the rapid development of his feelings of envy and hatred. According to the press, Fazlian managed to "uncover Othello's psychology to the audience, first as a husband who adores his wife, then as a powerless man, suffering more and more from his doubts, who finally in the clutches of jealousy, completely yields to exploding and unbridled negative emotions. As Othello, Fazlian's instinctive outbursts were convincing, and the crime scene was truly tragic and impressive" [11].

It should be noted that except B. Fazlian, who played a most difficult role of Othello, the others were amateur actors and actresses, some of them appearing on stage for the first time. Despite this, as the press notes, "they had a flawless pronunciation, self-confident presence and movements on stage, natural and without excessive manners," and "the main actors Berj Fazlian (Othello), Varsenik Nazoyan (Desdemona), and Abel Vardivarian (Iago) excelled themselves, playing their characters" [7].

B. Fazlian's good knowledge of international and Armenian theatre art and his experience of many years helped him provide very successful, original, and modern solutions to a range of production problems. He also stood out "for his exceptionally eloquent facial expressions, rich projections of his voice, finger movements, and tension in every muscle of his body. Fazlian-Othello transformed before the eyes of the audience: the brave, self-confident, bold, and loving seafarer-warrior of the first scene got gradually consumed by jealousy and passion, and closed his soul to logic and common sense" [3]. B. Fazlian presented all this deformation, that terrible collapse of the human soul, which is the culmination of Shakespeare's genius, in such an

original and highly artistic way that "we do not often get the chance to see on our stages" [3].

At the same time, it should be noted that no matter how well B. Fazlian had studied the *Othellos* interpreted before him on the Armenian stage, and no matter how convincing and flawless he was as Othello, perhaps, this performance would not have been such a success, and the audience would not have welcomed it with such enthusiasm, if Abel Vardivaryan, a permanent "Hay Bem" actor, who B. Fazlian "moulded for eight years," had not shown self-confidence and high ability in meeting the requirements of the role to truly and exactly interpret Iago, one of the complex characters created by Shakespeare [7].

By highlighting the specific features of Iago's psychological portrait, A. Vardivarian managed to secure an exceptional individual victory and contribute to the overall success of the performance. His Iago was "different from the classical Iago, an occurrence that made the character original. Taking the brutality of Iago's nature into consideration, many directors have given the role to unpleasant-looking actors, but Vardivarian's presentable appearance created a contradiction to Iago's inner cruelty, making the character even more hateful" [1]. A. Vardivaryan's Iago was "sincere" in carrying out his cruel actions; he "destroyed all around, simply for the pleasure of destroying" [1], "used his abilities to harm others and felt a demonic pleasure in seeing others suffering" [11].

Desdemona has a special and unique place among Shakespeare's female characters because the fact of her martyrdom becomes inevitable due to fate. Director B. Fazlian required a great deal of responsibility and courage to make the decision of entrusting the difficult role of Desdemona to a young aspiring actress as her debut. However, according to the spectators, following the director's instructions, Varsenik Nazoyan gave a pleasant surprise to the audience with her sincere and exciting performance; she managed to interpret Desdemona's character with great talent and authenticity. Nazoyan-Desdemona showed her sincere love for Othello, she showed that love logically and "when Nazoyan-Desdemona fell down strangled, it became clear that Desdemona had no other way to prove her loyalty and love, except self-sacrifice" [1].

Sirvard Fazlian in Emilia's role followed the logical development of the character in Shakespeare's tragedy. Until the last scene, she seemed to be left out of the tragic events on the stage and acted as a silent witness, but in the last act, she was the only one who dared to tell the bitter truth to the furious and savage Othello. With her experience, exceptional performance and theatrical skills, Sirvard Fazlian accurately interpreted Emilia's character, maintaining the tension in the last act, and creating the tragic atmosphere that brings the play to its climax.

Hakob Toshikian (Roderigo), Hakob Glychian (Cassio) and Onnik Galustian (Brabantio) also performed successfully. As the press notes, "Toshikian's Roderigo", who was "in Iago's clutches", was so true and convincing that it might be difficult to find an equally convincing Roderigo among the *Othellos* of the Armenian theatre [1]. The key

to Shakespeare's sentences seemed to be on H. Tshikian's "super expressive face, even when he is silent, and yet listens to his interlocutors" [4]. Hakob Glychian's "Cassio was not gallant at all; instead, he emphasized the character's passionate and irritable nature" [1], i.e. H. Glychian interpreted Cassio's character in a new and original way. Onnik Galustian confidently and truthfully presented Brabantio's character, an extremely conservative and tyrannical father who could not understand his daughter; as a result of which there was a sort of alienation between him and Desdemona.

Other role performers were Vahan Shakarian (Duke of Venice), Lena Khachikian (Bianca), Saro Tshikian (Gratiano), Raffi Mghtesian (Lodovico), Ara Demirchian (Montano), who harmoniously merged into *Othello* by "Hay Bem" theatre group, and contributed to the success of the performance.

Vahé Emmiyan and Ara Piliposian, responsible for the stage decoration, approached their work with a clear understanding of the task, in a modern way and restrained manner; they managed to create a Shakespearean atmosphere with the simplest equipment and contribute to the success of the performance with a quick change of scenes. Sirvard Fazlian, the designer and costume-maker, in general, avoided light and bright colours in the performance and conveyed the integrity of the Shakespearean tragic world through a combination of the dark hues. In the final act, the dazzling whiteness of Desdemona's bed and dress, contrasting with the general atmosphere of the tragedy, only made the scene even more tragic.

Thus, owing to the combination of stage decoration, light, music and costumes, high-level performance of the actors, Berj Fazlian's highly artistic, inventive and skillful production, the "Hay Bem" theatre group of Tekeyan Cultural Association "turned the four-night performances of *Othello* by Shakespeare into an artistic pleasure: a pleasure that the Armenian art-loving community in Montreal received with a standing ovation" [1].

Overall, owing to his painstaking work, the theatre director B. Fazlian, who had paved a hard theatrical way, managed to create a homogeneous group in the tough and limited conditions of the Armenian diaspora in Canada and bring it to a level that is closer to a professional, rather than an amateur, theatre company.

During the rehearsals, all role performers strenuously followed the strict instructions of director Berj Fazlian, "who was everywhere, at every moment, flexible, powerful, with his sparkling imagination and forty-year experience of respectable theatrical life" [7]. The actors themselves also speak about B. Fazlian: "I am pleased to have gained experience in the "Hay Bem" theatre company; I owe a lot to Berj Fazlian's strictness" (Hakob Tshikian); "I admire my director, Berj, for his insightful meticulousness. I always find his instructions appropriate" (Onnik Galustian), an actor, who already has a theatrical mentality and temperament, will be shaped well in the hands of Berj Fazlian. And one of his biggest advantages is working with promising young actors, and he has always succeeded" [7].

Congratulating and thanking the members of the theatre group after the first performance of *Othello*, Arshavir Gundjian, the president of the Tekeyan Cultural

Association, also noted that "with the performance of *Othello*, "Hay Bem" reached its peak" and added: "it has been decided to properly celebrate the honoured artist Berj Fazlian's 40-year theatre activity, in the coming year" [9].

The general director of the National Theatre School of Canada (L'école Nationale de Théâtre du Canada) watched the first performance. For him, Armenian was not an obstacle at all to follow *Othello* directed by Berj Fazlian with attention, a conscious approach and admiration. Full of feelings of surprise and admiration, he noted, "...I was under the impression I would be cheering up an amateur group tonight; it was a pleasant surprise to see that I have only congratulatory words to say" [6]. Talking about Fazlian-artist with great pleasure, he noted: "Berj has really accomplished a feat, and I think he has succeeded. ...And what I am particularly impressed with are the facilities offered by this modern stage, and especially his talent for making the best use of them and his "inventions" of stage decoration." Then he added: "...we have had long conversations about the tasks of the modern theatre, and, no doubt, he is erudite. And today, when I first see him on stage, I am simply captivated by his acting on stage" [6].

*Othello* performances in Montreal were covered not only by Canadian-Armenian, but also by other diaspora Armenian periodicals, which also highlighted B. Fazlian's and his amateur actors' professional acting. Thus, for example, as the press notes, "Tempered by many years of stage activity, the director and performer of the main role Berj Fazlian... and the "Hay Bem" theatre group in Montreal have remained at their best over the past years..., having passed the test by such a touchstone as *Othello* with honour" [4, p. 121].

Further, speaking about the character played by the actor, the author of the article writes, "A thunderous voice, deeply felt emotional experiences, delicately expressed facial expressions, fierce and terrifying eyes, rage, uproar, a cry of repentance, and convulsions, all these embellished the hard performance for him" and adds: "Around *Othello*, with their skilled and unswervingly appreciable performance, amateur actors participated..." [4, p. 121].

Due to the successful performances of *Othello* in Montreal in February 1984, "Hay Bem" was invited to present the tragedy in the cities of Canada and the USA (Toronto, New York, Detroit, Los Angeles, etc.) with large Armenian populations.

On May 20, 1984, "Hay Bem" presented Shakespeare's *Othello*, directed by Berj Fazlian in the theatre hall of Ackinford College in Toronto. The performers were basically the same, and only Desdemona's actress had changed. Talin Svazlyan, who had joined the theatre group only three weeks before, was quite convincing as Desdemona. Mostly positively evaluating the work of the theatre group (both the actors and the technical staff), a spectator of that performance suggested that "every Armenian person, a theatre lover, or a person indifferent to the theatre art, should definitely see that *Othello*. At the same time, he noted, "The four soldiers (actors: Norayr Gharibian, Artash Boyajian, Varuzh Artokun and Richard Zakarian – A.B.) and the two guards (actors: Saro Toshikeyan and Varuzh Artokun –

A.B.) were very weak in their military stance”, and Onnik Galustian had spoiled Brabantio with his superfluous hand movements. If he managed to forget those gesticulations, his character would be more convincing” [6].

### Conclusion

Concluding our brief overview of *Othello* performances in the Armenian diaspora in Canada, we should note that Shakespeare has been “Armenized” and staged in Armenian since the mid-19<sup>th</sup> century, and the Armenian translations of his work are quite successful and sound authentic. During this period of over 150 years, Shakespeare’s works in Armenian were staged in many countries worldwide; however, *Othello* was probably the most frequently performed play. Why this particular work? Berch Fazlian himself gives quite an interesting, and perhaps, an accurate answer to that question: “This is not accidental; firstly, it requires artistic mastery, and secondly, the topic is very close to the heart of Armenians – a Moor among the white people, is like an Armenian among strangers, this is the edge of similarity” [7].

To conclude, looking back at the theatrical activity of the gifted and exceptional diaspora Armenian director and actor Berj Fazlian, we can record that if he had silenced his national conscience and worked in foreign theatres (we emphasize that he had that opportunity many times), he might have been internationally famous today. However, he mainly served to develop the diaspora Armenian theatre and, in his words, “if there are torchbearers of Armenian-speaking theatre in the diaspora today, and if there are fans of stage art in the coming generations”, he believes that “among them all”, there is “some sweat drops”, belonging to him. [5, p. 352]. Berj Fazlian was convinced that “if after years, there is at least one person, remembering for a moment that someone named Berj Fazlian in this weary world wanted to preach the ideas and reflections by Shakespeare, Molière, Chekhov, Goldoni, Paronian, Schehadé, Gogol, Shant and other great thinkers, - which seemed to be his thoughts, - only then, will I have the right to believe that I have lived a life worthy of a HUMAN” [5, p. 352]. Even today, and not “years later”, we can confidently and unequivocally assert: we are convinced and believe that “a person named Berj Fazlian in this weary world”, has already left his indelible trace on the theatre of the Armenian diaspora.

### References

1. A.A. The Successful Performance of Othello Created Great Enthusiasm. “Apage” (“Future”). Montreal, 12 March, 1984 (in Armenian).
2. Concise Armenian Encyclopedia in 4 Volumes, Vol. 4. Yerevan, 2003 (in Armenian).
3. A.G. “Hay Bem” of Tekeyan Cultural Association Presents Othello, “Baykar”. Boston, 3 March, 1984 (in Armenian).
4. Evereklian Davit. On the Occasion of Berj Fazlian’s Othello, “Kulis” (Behind the Scenes) Stambul, 11 April, N 895, 1984. Idem., On the path of my Theatrical Life... Los Angeles, 1989 (in Armenian).

5. Fazlian Berj Tents on the Avenues (Reminiscences). Antilias, 2004 (in Armenian).
6. Inkilizian Nerses, A Performance that was a Pleasure: Othello of "Hay Bem", "Apaga". Montreal, 18 June, 1984 (in Armenian).
7. Shakarian - Der Ohannessian Srбуhi "At the Threshold of a New Haven for Theatrical Activities", "Apaga". Montreal, 13 February, 1984 (in Armenian).
8. Shakarian - Der Ohannessian Srбуhi "When Language is not an Obstacle", "Apaga". Montreal, 12 March, 1984 (in Armenian).
9. The New Achievement of the TCA "Hay Bem". Othello's First Staging in Armenian Presented in Canada, "Apaga", 27 February, 1984 (in Armenian).
10. Tumanian Hovhannes, Complete Works in 10 Volumes "Gitutyun" ("Science") Publishing House NAS RA. Yerevan, 1994 (in Armenian).
11. Othello: "Hay Bem" and Triumphed Ascent "Apaga". Montreal, 12 March, 1984 (in Armenian).

## ՊԵՐՃ ՖԱԶԼՅԱՆԻ «ՕԹԵԼԼՈՆ» «ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ»

### ԱՆԱՀԻՏ ԲԵՔԱՐՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Բեքարյան, Անահիտ: «Պերճ Ֆազլյանի «Օթելլոն» «Հայ բեմում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 129-137. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-129

1976-ին թատերական գործիչ, դերասան, բեմադրիչ Պերճ Ֆազլյանը (1926-2016) հիմնեց Մոնրեալի Թեքեյան մշակութային միության «Հայ բեմ» թատերախումբը, որը կանադահայ թատերական կյանքին հաղորդեց բարձր որակ ու նոր մակարդակ: 1984 թ. փետրվարին թատերախմբի ուժերով Կանադայում առաջին անգամ հայերենով բեմադրվեց Շեքսպիրի «Օթելլոն», որն ունեցավ մեծ հաջողություն ինչպես հայ, այնպես էլ օտար հասարակության շրջանում:

Մամուլից քաղված տեղեկությունները վկայում են Պերճ Ֆազլյանի և սիրող դերասանների բարձր պրոֆեսիոնալիզմի մասին: Կանադայի և ԱՄՆ-ի հայաշատ քաղաքներից ստացած հրավերները ևս հաստատում են, որ ներկայացումը ունեցել է մեծ հաջողություն:

**Բանալի բառեր՝** Պերճ Ֆազլյան, «Օթելլո», Շեքսպիր, «Հայ բեմ», Թեքեյան մշակութային միություն, սիրող դերասաններ, թատերգություն:

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, abekaryan@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 19.09.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

---

**«ОТЕЛЛО» ПЕРЧА ФАЗЛЯНА НА СЦЕНЕ «АЙ БЕМ»**

АНАИТ БЕКАРЯН\*

**Для цитирования:** Бекарян, Анаит. «Отелло» Перча Фазляна на сцене «Ай бем». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 129-137. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-129

В 1976 году известный армянский театральный деятель Перч Фазлян (1926-2016) основал в Монреале армянскую театральную труппу «Ай бем» (Армянская сцена) культурного общества Текеян. Силами этой труппы в феврале 1984 года впервые в Канаде на армянском языке была поставлена трагедия Шекспира «Отелло». Спектакль имел огромный успех как у армянских, так и иностранных зрителей.

Канадская периодика отметила высокий профессиональный уровень П. Фазляна и актеров-любителей. Труппа получала приглашения из разных армянонаселенных городов Канады и США, и везде спектакль шел с неизменным успехом.

**Ключевые слова:** Перч Фазлян, «Отелло», Шекспир, «Ай бем», Культурный союз Текеян, актеры-любители, драматургия.

---

\* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат филологии, abekaryan@mail.ru, статья представлена 19.09.2022, рецензирована 01.12.2022, принята к публикации 15.12.2022.



## ГÄRTNERPLATZTHEATER В МЮНХЕНЕ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ И КОМПАРАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

АЛЕКСАНДР ЧЕПАЛОВ\* (Украина, Киев)

**Для цитирования:** Чепалов, Александр. "Gärtnerplatztheater в Мюнхене: социокультурные и компаративные аспекты творческого процесса". *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 138-151. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-138

Статья посвящена истории и сегодняшним творческим процессам второго по значению музыкального театра Мюнхена и Баварского региона Gärtnerplatztheater. Исследованы истоки формирования репертуарных тенденций, которые выделили Театр на Гертнерплац в качестве поставщика зрелищ легкого жанра. Изучены процессы, позволившие ему снять эти ограничения. В частности, анализируется постановка принципиально новых по стилистике немецких опер («Джонни наигрывает» Э. Кшенека) с параллельным рассмотрением подобных авангардных тенденций в театрах СССР. В качестве примера резонансной мировой премьеры рассматривается постановка оперы «Землетрясение» А. Тертеряна и судьба этого талантливого композитора.

Отмечено, что со временем театр на Гертнерплац выработал свой стиль и репертуар, который, не выказывая сочувствия к власти имущим, в то же время прибавлял жизненных сил и радостных эмоций у малообеспеченных слоев общества. Театр сумел в исторической перспективе повысить уровень исполнительской культуры и с пользой обратиться к старым традициям, переосмысливая прежние фундаментальные постановки. Отмечено, что первые мюзиклы «Целуй меня, Кэт», «Моя прекрасная леди» были поставлены на сцене Gärtnerplatztheater в 1956 году и давно стали классикой жанра. Безошибочными как с точки зрения подбора репертуара, так и с точки зрения проявляемого к ним зрительского интереса оказались переделанные в жанр мюзикла американские фильмы прошлых лет, особенно те из них, которые затрагивают злободневные темы.

В театре на Гертнерплац проходит актуальный процесс отдаления от системы актерских амплуа, но в одном случае это происходит в угоду концептуальным притязаниям постановщиков, в другом – в силу их профессиональной ограниченности и отхода от канонов жанра. В то же время не прекращается работа над повышением престижа Gärtnerplatztheater как театра оперы, оперетты и мюзиклов в Мюнхене, стремящийся показать современный музыкальный театр во всем его многообразии и быть в тесном контакте со своей аудиторией.

**Ключевые слова:** немецкий музыкальный театр, Gärtnerplatztheater, мировые премьеры, Авет Тертерян, социокультурные процессы, межкультурные контакты, жанровые модификации.

### Вступление

В 2015 г. Театр на Гертнерплац в Мюнхене отметил 150-летие. С начала своего существования он соперничал со статусом знаменитой Баварской оперы,

---

\* Заведующий кафедрой хореографического искусства Киевского Национального университета культуры и искусств, заслуженный деятель искусств Украины, доктор искусствоведения, профессор, chepalovst@gmail.com, статья представлена 10.10.2022, рецензирована 01.12.2022, принята к публикации 15.12.2022.

основанной в 1653 г. Принцессой Савойской. Но до того, как помещение обрело привычный современный вид, прошло почти два века. В XIX столетии молодой король Людвиг II с его несокрушимой любовью к искусству, особенно оперному, распорядился построить этот театр по образцу Национальной оперы, но с залом вдвое меньшим и фасадом, далеким от исторического величия и декоративного украшательства. Он не был посвящением придворным традициям, а предназначался для поддержания буржуазной жизнерадостности.

Фасад выполнен в стиле позднего классицизма с декоративными элементами максимилиановской эпохи. Фронтонная фигура работы Макса фон Виднеманна представляет Талию, одну из мифологических греческих муз, считавшуюся покровительницей театров. В левой руке она держит маску, в правой – пастуший посох, а на голове у нее – венок из плюща.

Сам театр и зрительный зал выглядели скромнее в расчете на более демократическую аудиторию, с радостью заполнившую его в конце 1865 года. Но поскольку не только репертуар, но и цены в новом театре отличались от придворного, в нем вскоре наступил финансовый кризис. «Людвиг Баварский все же ухитрился выкупить театр-банкрот и вновь открыл его в 1870 году. А спустя еще три года назвал его в честь одного из виднейших баварских архитекторов XIX-го века Фридриха фон Гертнера «Королевский театр на Гертнерплац», хотя здание Театра было построено по проектам другого архитектора – Франца Михаэля Рейффенштуэля. Но и титул «Королевский» не стал спасением. В конце 1870-х герб с фронтонна пришлось снять» [8]. Для Театра вновь наступили тяжелые времена, а вскоре ушел из жизни и сам король, его фактический основатель.

"Theater am Gärtnerplatz", реконструированный в 1913 году, незадолго до начала I Мировой войны, был вновь реорганизован в 1923 г. Примерно с этого времени идет отсчет новейшей истории Театра. Основной проблемой в его творческой и финансовой жизни оставался все тот же репертуарный вопрос. С 1899 года труппа «работала исключительно как театр оперетты и в этом качестве была признана одной из ведущих в Германии. А поскольку этот жанр только начинал развиваться, частью программы для демократической аудитории были зингшпили, музыкальные фарсы и народные спектакли, в том числе не для изысканного вкуса» [8]. Конечно, Театр на Гертнерплац не мог похвастаться такими громкими премьерными, какими гордилась Баварская опера, ставившая В. Моцарта, Р. Вагнера, Р. Штрауса. Но для его публики привлекательными были и Ж. Оффенбах, К. Целлер, И. Штраус и другие представители преобладавшего на афише «легкого» жанра.

### **«Джонни» как герой нового времени**

Со временем национал-социалистическая цензура окончательно «утвердила» Gärtnerplatztheater как театр оперетты и подтвердила в этом качестве его престиж, стараясь в то же время оградить аудиторию от произведений еврейских авторов и неоднозначных для социума произведений. Этот процесс не

всегда шел гладко. Бывали и скандалы, как например на мюнхенской премьере оперы Э. Кшенека «Джонни наигрывает» в 1928 г., что не помешало постановке стать весьма значимой в ряду других интерпретаций. Отметим, что годом раньше произведение 27-летнего композитора вышло на оперную сцену в Лейпциге и имело никем не ожидаемый сенсационный успех. Ни одно сравнимое с ним произведение музыкального театра в XX столетии, даже «Трехгрошовая опера» Курта Вайля, не покоряло оперные театры от Вены до Москвы и от Киева до Нью-Йорка. Всего за два года “Jonny spielt auf” вошел в репертуар около ста оперных театров Европы и Америки. Но не прошло и двух лет, как «Джонни» исчез – так же внезапно, как появился. И это нельзя объяснить быстротекущей модой на джазовую музыку, характерную для эпохи и используемую в опере. Для Германии привлекательной была стремительная, почти пародийная история о композиторе Максе, который влюбляется в оперную певицу Аниту, и лидере джаз-бэнда Джонни, укравшего драгоценный инструмент у сомнительного скрипача-виртуоза Даниэлло. Никогда прежде новейшие технические достижения – радио и громкоговорители, телефон и пылесос, автомобиль и роскошный вестибюль гранд-отеля с собственным джаз-бэндом, вокзал с подъезжающим поездом – не играли драматургическую роль в либретто. На здании станции появлялся огромный вращающийся глобус; на нем Джонни играл на скрипке, как бы символизируя Новый мир, который вот-вот наступит, чтобы овладеть культурным наследием приходящего в упадок Старого Света.

В театрах Советского Союза (Москва, Ленинград, Киев, Одесса) опера «Джонни наигрывает» считалась самой прогрессивной среди других оперных новинок Запада. «Особая роль в процессе этого знакомства с зарубежным авангардом принадлежала Ассоциации современной музыки, организованной в Москве в 1924 г. Она «провозгласила своей целью систематическое изучение и распространение современной музыки во всех ее проявлениях» [1, с. 382]. Но в конце 1930-х гг. такие спектакли задним числом получали ярлыки формалистических и становились образцами искусства, не нужного пролетарскому зрителю, а часто и приговором их создателям.

В Киеве опера Кшенека шла на украинском языке под названием «Джонни играет» (1929). Постановку вместе с дирижером Львом Брагинским и художником Александром Хвостенко-Хвостовым осуществил режиссер Михаил Дысковский, испытавший в этот период воздействие Николая Фореггера, культового режиссера и балетмейстера, поставившего в Харькове оперу «Машинист Хопкинс» другого германского экспрессиониста Макса Бранда.

«Концепция спектакля Дысковского была отлична от предшествующих западноевропейских и советских постановок. Она строилась на противопоставлении позднеромантического героя-композитора и негритянского джазового музыканта – пассионария, жулика и вора. И, если в спектакле своей московской студии Владимир Немирович-Данченко разоблачал Джонни, а мастера ленинградского МАЛЕГОТа (Михайловского театра в Ленинграде) восхищались не-



Настольные экспонаты выставки должны были оказывать на посетителей отпугивающее воздействие, но интерес к запретному вызывал прямо противоположную реакцию. Люди стекались на выставку как на единственное место, где можно было услышать произведения Пауля Хиндемита, Курта Вайля или Эрнста Кшенека. На последнего нацисты изливали особую ненависть, хотя попытки перечеркнуть былой успех у публики его «Джонни» были бесполезны. Официальный символ выставки – Джонни в образе играющего на саксофоне в джаз-бэнде негра с еврейской звездой на лацкане, якобы олицетворявшего все, что следовало понимать под «дегенеративной музыкой» – вместо отторжения стал символом их поражения [8].

С апреля 1937 года театр был продан Свободному государству Бавария. Обнародовались планы разрушить здание и на его месте построить новое, но дело вновь ограничилось капитальным ремонтом. Театр в обновленном виде открылся 20 ноября 1937 года спектаклем «Летучая мышь», что сделало его первой и единственной государственной сценой оперетты. Не без одобрения Адольфа Гитлера был создан новый стиль, основанный на образцах берлинского ревю и кинооперетты: массовый актерский состав, великолепные декорации, стремительный, не прерываемый паузами темп.

Историки удивляло, что «этот стиль, изначально создававшийся, как не сочувствовавший власти имущим, особенно пропагандировался культурными деятелями, находившимися в то время у власти. Однако они подчеркивали значение такого рода оперетты для оздоровления и повышения жизненных сил и жизнерадостности, в частности, в среде раненых или оставшихся дома на отдыхе солдат» [8].

21 апреля 1945 года, во время последнего авианалета на Мюнхен, театр подвергся бомбардировке. Сцена некоторое время оставалась непригодной для игры. Праздник восстановления спектаклей в Gärtnerplatztheater состоялся летом 1948 года опереттой И. Штрауса «Ночь в Венеции», за ней последовали оперетты Ж. Оффенбаха, Ф. Легара, К. Целлера, И. Кальмана.

Руководивший в период с 1952 по 1955 год Баварской государственной оперой Рудольф Хартманн принял на себя ответственность и за Gärtnerplatztheater. Между оперными и опереточными спектаклями была четкая грань: первые исполнялись коллективом Баварской государственной оперы, а вторые предоставлялись ансамблю Театра на Гертнерплац. Дом служил, образно говоря, двум господам: «народной веселой музе» и музыкальному театру как «институту нравственности» [8].

### **«Землетрясение» на Гертнерплац**

За последние четверть века в Государственном театре на Гертнерплац состоялось несколько мировых оперных премьер, в их числе – состоявшаяся в 2003 г. премьера оперы «Землетрясение» армянского композитора Авета Тертеряна (1929-1994). Созданная в 1984 г., она как бы явилась предчувствием

разрушительного землетрясения в Спитаке в 1988, памятного гибелью двадцати пяти тысяч человек. На самом деле сюжет оперы был связан с рассказом немецкого писателя Генриха фон Клейста (1777-1811) «Землетрясение в Чили».

Но не только литературная основа привлекла инициаторов постановки оперы в Gärtnerplatztheater и прежде всего режиссера Клауса Гута. Спектакль получился успешным благодаря авангардным тенденциям музыки А. Тертеряна и получил высокую оценку на конкурсе современных оперных произведений. Это произошло в 2004 г., когда Комитет по музыкальному театру Международного института театра провел в Мюнхене представительный международный форум, посвященный новым музыкально-театральным проектам.

Жюри предварительно выбрало двенадцать произведений в форме видео-показов с комментариями участников постановок. Кроме различных театров Германии, свои проекты демонстрировали также театры Польши, Греции, Швеции и Австралии. Это, кстати, дало повод известному специалисту в области музыкального театра Елене Третьяковой сопоставить Баварскую оперу и Театр на Гертнерплац не в пользу последнего.

«В знаменитой Баварской опере, писала Третьякова, шли вполне традиционные оперные постановки, музыкальный и театральный уровень исполнения которых был, несомненно, высок. Рангом ниже был Гертнерплацтеатр. Это ощущалось именно в неравноценности спектаклей как по музыкальному, так и по театральному качеству» [4]. Критик, однако, признала приоритет мировой премьеры оперного спектакля «Землетрясение» в постановке Клауса Гута, так что ярлык «рангом ниже» явился не более чем мимолетной вкусовой оценкой. Гертнерплацтеатр действительно иного ранга, но прежде всего – по избранной репертуарной политике и соответствующим бюджетным ограничениям.

Опера «Землетрясение» А. Тертеряна на родине композитора в Ереване была поставлена только в 2008 г., к 20-летию трагической даты в истории Армении и через пять лет после премьеры в Мюнхене. Соотечественники Тертеряна не сразу смогли оценить «специфику стиля композитора, совмещающую различные театральные формы собственно оперы с традициями народного и литургического ритуала, элементами площадных зрелищ европейского Средневековья и символистского театра XX века» [3].

Успех на международном поприще мало повлиял на судьбу Тертеряна в Армении, не сложилась и повторная творческая командировка в Германию. Композитор был вынужден сменить Ереван как место проживания и работы на Екатеринбург, где преждевременно скончался.

### **Новые репертуарные тенденции**

На Гертнерплац существует традиция через много десятилетий переосмысливать старые фундаментальные постановки и доказывать неоднозначность репертуара, который принято называть «развлекательным». Так случилось в 2022 году с оперой Стравинского «Похождения повесы» (старая версия 1957 г.),

основанной на сложных музыкальных и театральных принципах неоклассики, и с упомянутой «Джонни наигрывает» – с большой дистанцией между постановками (1928-2022).

Опера Кшенека напомнила о своей принадлежности к музыкальному экспрессионизму, а не только джазу, как считалось раньше. Ее постановщики Михаэль Брандштеттер (дирижер), Петер Лунд (режиссер) и Юрнер Франц Кирнер (художник) вместе со специалистами по свету, видео и звуку приблизили зрелищную часть к современным сценическим возможностям Театра на Гертнерплац. Хорошо выступили и исполнители. Но напоминание о былом триумфе скандального спектакля прошло без сенсаций, не был обнаружен и нерв современной трактовки.

Безошибочными и с точки зрения подбор репертуара, и с точки зрения зрительского интереса оказались переделанные в жанр мюзикла американские фильмы прошлых лет. Иногда в них оказываются актуальные для социума темы, в том числе подсказанные ЛГБТ-сообществом. Рассмотрим эту тему подробнее.

Первые мюзиклы «Целуй меня, Кэт», «Моя прекрасная леди» были поставлены на сцене Gärtnerplatztheater в 1956 году и давно стали классикой жанра. Интеллектуально-философский мюзикл «Кандид» Леонарда Бернштейна по произведению Вольтера ожил на сцене в 2022 г. благодаря темпераменту музыкального руководителя Энтони Брамалла и остроумно-изобретательной трактовке режиссера и балетмейстера Адама Купера.

Постановщик нашел выразительный пластический язык для всех участников представления (а многие выступали последовательно в двух, трех и более ролях). Но главное в том, что авторы спектакля, вслед за Вольтером, нашли критический аргумент против чересчур оптимистичного взгляда на жизнь. И это был не скепсис, а протест против любой формы государственной, военной или экономической власти, в том числе против власти церкви, которая в те времена казнила еретиков с целью предотвращения землетрясений. Другими словами, постановщики через партитуру Бернштейна парадоксально воплотили мысль Вольтера, что оптимизм, понимаемый как твердая вера, «порождает самоуспокоенность, летаргию и подавляет человеческую способность к изменениям, развитию и восстанию против несправедливости» [7, с. 32]. Жаль, что в следующей премьере – «Похождения повесы» И. Стравинского (2022), Купер в качестве режиссера и балетмейстера не одарил исполнителей столь яркими пластическими характеристиками, отчего спектакль несколько потерял динамику. Тем не менее, как и в «Кандиде», согласно авторскому замыслу, мораль в финальной сцене подведена режиссером убедительно. Она напоминает финал оперы В. Моцарта «Дон Жуан», разоблачающий распутную сущность главного героя. У Стравинского же мораль в том, что Дьявол (в лице Ника, одного из главных героев) всегда найдет себе ленивую жертву, чтобы заманить в свой капкан и сбить с пути праведного.

«Приключения Присциллы, королевы пустыни» (2020) – мюзикл, поставленный по книге австралийского режиссера-сценариста Стефана Эллиотта и Аллана Скотта, где в качестве партитуры используются известные поп-песни. В основе – одноименный фильм Эллиотта 1994 года, рассказывающий историю двух трансвеститов и трансгендерной женщины, которые оказываются в отдаленной австралийской пустыне. Трое друзей, выйдя на передний план комедии ошибок, все же отдают предпочтение гомофобии как традиционному способу социума продолжать род человеческий.

Интересно, что выпускник Мюнхенской Театральной академии Армин Каль, исполнявший одну из ведущих ролей в «Присцилле» и отлично владеющий приемами травестии (голос, пластика, умение носить женский костюм), принял участие и в премьере 2022 г. «Тутси» (по одноименному фильму с Дастином Хоффманом в главной роли). Речь идет, прежде всего, о виртуозности актерского перевоплощения, а не об идентичности противоположному полу (для кого-то, возможно, и желаемому). Я думаю, что, как и режиссер и балетмейстер «Кандида» Адам Купер, этот актер принадлежит к новому поколению творческих людей, которым доступны сдвиги к новым универсальным сценическим жанрам XXI века.

Так, например, в музыкальном театре уже проходит процесс отдаления от системы актерских амплуа, на что, кстати, указывает постановка на Гертнерплац оперетты И. Кальмана «Принцесса цирка». Режиссер Йозеф Кепплингер с помощью группы удивленно-ироничных, но безмолвных клоунов как бы комментирует действие, отдаляя его от слишком серьезного восприятия опереточных страстей. Однако при этом из спектакля не просто уходят бурные чувства героев, но и нивелируются шутки комиков, заложенные в природе музыкальной комедии и оперетты, то есть фактически тускнеют те краски, которыми окрашена партитура и драматургия классических произведений этого жанра. В одних случаях это происходит в угоду концептуальным притязаниям постановщиков, а в других – в силу их профессиональной ограниченности или сознательному отходу от канонов жанра.

### **Заключение**

Gärtnerplatztheater в Мюнхене имеет богатую творческую биографию и по праву считается вторым по значению музыкальным театром Баварии. Он еще в XX веке преодолел художественную планку, относившую его к исключительно развлекательным и увеселительным учреждениям культуры. Театр находил своего зрителя в сложных репертуарных поисках и постепенно освобождался от клейма жанровой ограниченности, поставленного на нем национал-социалистической цензурой. В Gärtnerplatztheater состоялось много мировых премьер, обеспечивших труппе известность далеко за пределами Баварии и Германии в целом.

Обращаясь сегодня к малоизвестным, но популярным в первой половине XX столетия оперным произведениям и мюзиклам, труппа старается переосмыс-



лить их в духе современности и расставить верные акценты в понимании заложенных авторами идей (Кшенек, Стравинский, Бернштейн и др.). Это имеет значение не только в исторической ретроспективе, но и в освоении жанровой стилистики музыкального театра XX в. и его последовательной трансформации. При этом у актеров-певцов и постановщиков возникают проблемы, связанные с устаревшими системами актерских амплуа, канонами жанра и пересмотром вкусов зрительской аудитории своеобразного Баварского региона.

Все это (в том числе участие хореографов и танцовщиков в общем творческом процессе) находится в поле зрения художественного руководства баварского театра и решается в повседневной работе. Команда специалистов работает над повышением престижа труппы как театра оперы, оперетты и мюзиклов и стремится представить современный музыкальный театр во всем его многообразии для более тесного и плодотворного контакта со своей избранной аудиторией.

### Литература

1. Власова Н.О. Письма из 1920-х: к истории первых постановок опер Шрекера, Берга и Кшенека в России // Вестник СПбГУ. Искусствоведение, 2018, т. 8, вып. 3, с. 381-398.
2. Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги. Москва, 2010, 479 с.
3. Саркисян С.К. Синтез театральных форм в опере Тертеряна «Землетрясение» // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве западноевропейской и отечественной музыкальной культуры, <https://elibrary.ru/item.asp?id=46299939>
4. Третьякова Елена. Дни перед рождеством // ПТЖ 2005, № 1, <https://ptj.spb.ru/archive/39/chronicle-39/dni-pered-rozhdestvom/>
5. Учитель К.А. «Джонни играет» Эрнста Кшенека на сцене Киевской государственной оперы // Мир науки, культуры, образования, 2014, № 6 (49), с. 448-449.
6. Учитель К.А. «Джонни наигрывает» на сцене Одесской оперы, [https://vestnik.narfu.ru/archive/?ELEMENT\\_ID=212776](https://vestnik.narfu.ru/archive/?ELEMENT_ID=212776)
7. Bernstein Leonard. «Noch fragen?» // Candide. Gärtnerplatz, 2022, p. 32.
8. Staatstheater am Gärtnerplatz // [https://de.wikipedia.org/wiki/Staatstheater\\_am\\_Gärtnerplatz](https://de.wikipedia.org/wiki/Staatstheater_am_Gärtnerplatz)

### References

1. Vlasova N.O. Pis'ma iz 1920-h: k istorii pervykh postanovok oper Shrekera, Berga i Ksheneka v Rossii // Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie, 2018, v. 8, issue 3, p. 381-398.
2. Monsaingeon B. Richter: écrits et conversations. 1998 (Russ. ed.: Monsenzhon B. Rikhter. Dnevniky. Dialogi. Moscow, 2010, 479 p.
3. Sarkisyan S.K. Sintez teatral'nykh form v opere «Zemletryasenie» Terteryana // Sovremennye aspekty dialoga literatury, muzyki i izobrazitel'nogo iskusstva v prostranstve zapadnoevropejskoj i otechestvennoj muzykal'noj kul'tury, <https://elibrary.ru/item.asp?id=46299939>
4. Tretyakova Elena. Dni pered rozhdestvom // PTZH, 2005, № 1, <https://ptj.spb.ru/archive/39/chronicle-39/dni-pered-rozhdestvom/>
5. Uchitel' K.A. «Dzhonni igraet» Ernsta Ksheneka na scene Kievskoy gosudarstvennoy opery // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya, 2014, № 6 (49), p. 448-449.

6. Uchitel' K.A. «Dzhonni naigryvaet» na scene Odesskoj opery, [https://vestnik.narf.ru/archive/?ELEMENT\\_ID=212776](https://vestnik.narf.ru/archive/?ELEMENT_ID=212776)

7. Bernstein Leonard. «Noch fragen?» // Candide. Gärtnerplatz, 2022, p. 32.

8. Staatstheater am Gärtnerplatz // [https://de.wikipedia.org/wiki/Staatstheater\\_am\\_Gärtnerplatz](https://de.wikipedia.org/wiki/Staatstheater_am_Gärtnerplatz)

## ՄՅՈՒՆԽԵՆԻ GÄRTNERPLATZTHEATER-Ը. ՍՏԵՂՃԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑՆԵՐԻ ՍՈՑԻԱԼ-ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԵՎ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԵՏԵՐԸ

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՉԵՊԼՈՎ\* (Ուկրաինա, Կիև)

**Հղման համար.** Չեպալով, Ալեքսանդր: «Մյունխենի Gärtnerplatztheater-ը. ստեղծագործական գործընթացների սոցիալ-մշակութային և համեմատական հայեցակետերը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 138-151. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-138

Հոդվածը նվիրված է Մյունխենի և Բավարիա երկրամասի երկրորդ նշանավոր պետական երաժշտական թատրոնի՝ Gärtnerplatztheater-ի պատմությանը և ներկայիս ստեղծագործական գործընթացներին: Ուսումնասիրվել են խաղացանկային նախընտրությունները ձևավորող ակունքները, որոնց շնորհիվ Գերտներպլացի թատրոնն առանձնացվել է, որպես թեթև ժանրի հանդիսախաղերի մատակարար: Քննության են առնվել այդ սահմանափակումները վերացնող ձեռնարկումները, մասնավորապես, սկզբունքորեն նոր ոճի գերմանական օպերաների բեմադրումը («Ջոնին նվագում է», Է. Կշենեկ)՝ ԽՍՀՄ-ի թատրոններում նման ավանգարդային տենդենցներին անդրադառնալուն զուգահեռ: Դիտարկվել է Ա. Տերտերյանի՝ մեծ արձագանք առաջացրած «Երկրաշարժ» օպերայի համաշխարհային պրեմիերան, ինչպես նաև այդ տաղանդավոր հեղինակի ճակատագիրը:

Նշվում է, որ ժամանակի ընթացքում Գերտներպլացի թատրոնը մշակել է իր ուրույն ոճը և խաղացանկը: Այն, իշխանավորների հանդեպ համակրանք չցուցաբերելով հանդերձ, նպաստում էր հասարակության կարիքավոր խավերի կենսական ուժերի և ուրախ զգացմունքների աշխուժացմանը: Այդուհանդերձ, թատրոնը կարողացավ պատմական հեռանկարում բարձրացնել կատարողական մշակույթի մակարդակը և շահեկանորեն անդրադառնալ հին ավանդույթներին՝ վերաիմաստավորելով նախկին հիմնարար բեմադրությունները: Նշվում է, որ առաջին մյուզիքլներ «Համբուրի ինձ, Քեթ» և «Իմ չքնաղ լեդին» բեմադրվել էին Գերտներպլացի թատրոնում դեռևս 1956 թ. ու վաղուց դարձել ժանրի դասընտիր: Այժմ անխափան են մյուզիքլի վերածված անցած տարիների ամե-

\* Կիևի մշակույթի և արվեստի ազգային համալսարանի խորեոգրաֆիկ արվեստի ամբիոնի վարիչ, Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, [chepalovst@gmail.com](mailto:chepalovst@gmail.com), հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.10.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

րիկյան ֆիլմերը թե՛ խաղացանկի ընտրություն կատարելու, թե՛ հանդիսատեսի հետաքրքրությունը շարժելու տեսակետից, հատկապես եթե նրանցում շոշափվում են օրվա կենսահույզ հարցեր: Գերտներպլացի թատրոնը ձգտում է հեռանալ դերասանական ամպլուայի համակարգից: Դա տեղի է ունենում կամ բեմադրողների հավակնությունները բավարարելու միտումով, կամ էլ նրանց մասնագիտական սահմանափակության հետևանքով ու ժանրի կանոններից հեռանալու ձգտումով: Միննույն ժամանակ աշխատանքներ են տարվում Գերտներպլացի թատրոնի հեղինակությունը բարձրացնելու ուղղությամբ, այն դարձնելու Մյունխենում օպերայի, օպերետի և մյուզիքլի օջախ, որտեղ կցուցադրվի ժամանակակից երաժշտական թատրոնն իր ողջ բազմազանությամբ և սերտ ու արդյունավետ կապեր կհաստատի իր հանդիսատեսի հետ:

**Քանայի բաներ՝** գերմանական երաժշտական թատրոն, Gärtnerplatztheater, համաշխարհային պրեմիերաներ, Ավետ Տերտերյան, սոցիալ-մշակութային գործընթացներ, միջմշակութային կապեր, ժանրային վերափոխություն:

## GÄRTNERPLATZTHEATER IN MUNICH: SOCIOCULTURAL AND COMPARATIVE ASPECTS OF THE CREATIVE PROCESS

OLEKSANDR CHEPALOV\* (Ukraine, Kyiv)

**For citation:** Chepalov, Oleksandr. “Gärtnerplatztheater in Munich: sociocultural and comparative aspects of the creative process”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 138-151. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-138

The article is devoted to the history and current creative processes in the Gärtnerplatztheater, the second most important musical theater in Munich and the Bavarian region. The author investigates the origins of the repertoire trends that highlighted the Theater at Gärtnerplatz as a producer of light entertainment shows. The article also looks into the processes that allowed the theatre to remove these restrictions. In particular, the staging of German operas that are fundamentally new in style (“Jonny spielt auf” by E. Krenek) is reviewed. Simultaneously, the author is exploring similar avant-garde trends in the USSR theaters. As an example of a resonant world premiere, the performance based on A. Terteryan’s opera “The Earthquake” and the fate of the talented composer are analyzed.

It is noted that over time, the Theatre on Gärtnerplatz developed its own style and repertoire that did not show empathy for those in power and, on the other hand, contributed to the increase in vitality and joyful emotions of the low-income

---

\* Head of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Doctor of Sciences (Arts), Professor, chepalovst@gmail.com. The article was submitted on 10.10.2022, reviewed on 01.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

---

strata of the society. At the same time, from historical perspective, the theatre managed to improve the culture of performance and to skillfully turn to old traditions, rethinking the old fundamental productions. It is noted that the first musicals “Kiss Me, Kate” and “My Fair Lady” were staged at the Gärtnerplatztheater in 1956 and have long become classics of the genre. Nowadays, the American films of the past years that have been remade into musicals turn out to be trouble-free in the selection of repertoire. The audience shows interest in them, especially if they raise topical issues.

In the Theater on Gaertnerplatz, an actual process of moving away from the system of acting roles is taking place. It sometimes happens to accommodate to the directors’ conceptual claims, at other times – to adapt to their limited professional skills and refusal from the canons of the genre. Concurrently, efforts continue towards enhancing the prestige of the Gärtnerplatztheater as Munich’s opera, operetta, and musical theatre that seeks to show modern musical theater in all its diversity while staying in close fruitful contact with its audience.

**Key words:** German musical theatre, Gärtnerplatztheater, world premieres, Avet Terteryan, sociocultural processes, intercultural contacts, genre modifications.



Das\_Staatstheater\_am\_Gärtnerplatz



Thalia\_Gärtnerplatztheater



Gärtnerplatzthea 1900



Priscilla



Zirkusprinzessin



Tootsie



Candide



Jonny



Джонни В.В. Дмитриев



Хвостенко Хвостов, 1929

## КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ЕРЕВАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. А. СПЕНДИАРЯНА В 30-40-Е ГОДЫ XX ВЕКА

НАЗЕНИК САРГСЯН\*

**Для цитирования:** Саргсян, Назеник. “Краткий очерк истории балетной труппы Ереванского государственного театра оперы и балета им. А. Спендиаряна в 30-40-е годы XX века”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 152-166. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-152

Очерк написан около сорока лет назад (не опубликован). Он почти полностью опирается на записи, сделанные в процессе личных бесед с балеринами, танцовщиками и хореографами, стоявшими у истоков формирования и первых двух десятилетий деятельности балетной труппы Ереванского государственного театра оперы и балета им. А. Спендиаряна. Охарактеризованы ведущие балерины и танцовщики 30-40-х гг. и отчасти репертуар. Значительное место уделено основоположнику армянского национального балета Илье Арбатову (Ягубяну).

**Ключевые слова:** балетная труппа Армении, Илья Арбатов, Любовь Воинова-Шиканян, Сергей Саркисян, Елена Араратова, Заре Мурадян, Тереза Григорян, Азат Гарибян.

### Вступление

Настоящий очерк примечателен тем, что написан около сорока лет назад (не опубликован). Он почти полностью опирается на записи, – сделанные в процессе личных бесед с балеринами, танцовщиками и хореографами, стоявшими у истоков формирования и первых двух десятилетий деятельности балетной труппы Ереванского государственного театра оперы и балета им. А. Спендиаряна. Они рассказывали не только о себе, но и о других исполнителях, хореографах и постановках того периода. Сопоставив эти характеристики, нам удалось составить более или менее полную картину исполнительского и балетмейстерского искусства начального этапа деятельности нашей профессиональной балетной труппы. Мы искренне благодарим Дмитрия Азарьевича Шиканяна, Любовь Павловну Воинову-Шиканян, Сергея Константиновича Саркисяна, Елену Христофоровну Араратову, Зарé Мурадовича Мурадяна, Терезу Рачиевну Григорян, Азата Торгомовича Гарибяна за содержательную беседу и ценные сведения, легшие в основу предлагаемого вниманию читателей очерка. Светлая им память...

---

\* Ведущий научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, nazeniks@gmail.com, статья представлена 12.01.2022, рецензирована 07.12.2022, принята к публикации 15.12.2022.

## Изложение основного материала

*«Трдат, разгоряченный вином, увидел женщину, чрезвычайно красивую, по имени Назеник, которая пела руками...» [10, с. 110].*

Приведенные в эпитафии строки, написанные Мовсесом Хоренаци о придворной танцовщице III века, являются по существу, первой, очень краткой и очень образной «балетной» рецензией. Наверное, было бы правильнее начать историю танцевального искусства Армении с этого периода, поскольку исполнительские традиции и исполнительский стиль, проявляющиеся и через десять, и через двадцать столетий, складываются на протяжении всей истории народа, на протяжении неотрывной от нее истории искусства. Сопоставим приведенные выше строки из написанной в V веке «Истории Армении» с высказыванием М. Горького об армянских танцовщицах XX века: «...И снова все мы были очарованы изумительной ритмичностью их движений, красотой жестов» [2, с. 138]. Преемственность очевидна, но тем не менее в нашем очерке мы рассматриваем лишь небольшой временной отрезок истории исполнительского искусства армянского балетного театра, точнее, истории балетной труппы Ереванского театра оперы и балета имени Спендиаряна, а именно, 30-50-е гг. XX века.

Не уходя в глубину столетий, скажем несколько слов о почти столетнем процессе становления в Армении сценического танцевального искусства европейской традиции.

Итак, в 40-60-е годы XIX века первый армянский танцовщик Георг Чилинкирян выступал в полуцирковой-полудраматической труппе Ованнеса Гаспаряна Театра Арамян в Константинополе. В труппе были и первые танцовщицы-армянки – девочки 10-13 лет, родители которых, с трудом переборов восточные предрассудки (женщина на сцене!) разрешили им до достижения брачного возраста принимать участие в концертных программах в массовых танцах. Первым армянским композитором, создавшим «балетную» музыку – тоже в XIX веке – был Тигран Чухаджян: в его операх получили сценическое воплощение танцевальные сцены. Первым армянским постановщиком танцев и педагогом был Еранос-Микаэл Чапраст, изучивший искусство танца у итальянских педагогов в Константинополе. Чапраст организовал несколько танцевальных школ бытового бального танца, а также осуществил постановку танцев в опереточных представлениях Театра Вардовяна, а затем и в опереточной труппе Серовбе Пенкляна. Здесь выделялись исполнением танцев актрисы Анник Чухаджян, Астхик, Гоарик Ширинян... Это были 60-90-е годы XIX века. А в начале XX заблистали исполнительницы восточных танцев Виктория Хачикян, получившая признание на всемирном фестивале в Париже в 1900 году, Армен Оганян – вызвавшая на поэтическое откровение не одного французского поэта и писателя, в числе которых был Анатоль Франс.



В дальнейшем одна за другой последовали студии: студия ритма и пластики С.С. Лисициан, основанная в 1917 году и просуществовавшая около 15 лет, различные студии кавказских танцев, хореографическая студия Ваграма Аристакесяна, созданная в 1924 году в Ереване...

Имена профессиональных балетных исполнителей появляются в 10-20-х годах XX века. Александр Артемьевич Александров (Мартirosянц) выступал в Современном театре и Театре комической оперы в Петрограде, а также на сцене Большого театра в Москве. С его именем связаны и первые шаги казахского балета. Сергей Никитич Кеворков получил профессиональную подготовку в Петербурге, на протяжении долгих лет был балетмейстером бакинского Театра оперы и балета им. Ахундова. Сергей Николаевич Сергеев (Вартанбабов) окончил студию М.И. Перини в Тифлисе, был артистом и балетмейстером Тифлисского театра оперы и балета, балетмейстером Свердловского театра, затем на протяжении десяти лет возглавлял балетную труппу Киевского театра оперы и балета им. Тараса Шевченко. Студию Перини в Тифлисе окончили также Дмитрий Азарьевич Шиканян (псевдоним Дмитриев), принимавший участие в спектаклях гастролирующей труппы М. Мордкина и впоследствии ставший солистом Тифлисского театра оперы и балета; Сурен Григорьевич Горский (Тер-Гевондян) – солист балета тифлисского, бакинского, свердловского, новосибирского театров, в дальнейшем – дирижер Театра оперы и балета им. З. Палиашвили.

Многие балерины и танцовщики, такие как Е.Х. Араратова, Л.П. Воинова-Шиканян, С.К. Саркисян, Г. Георгиан, Р. Тавризян, З. Мурадян работали в различных городах Советского Союза и со временем вошли в состав балетной труппы Театра им. Спендиаряна.

В 1932 году в Ереван приехал друг и единомышленник Михаила Фокина, бывший танцовщик Мариинского театра и профессор Петербургской консерватории В. Пресняков, с чьим именем связано начало истории балетной труппы Ереванского театра оперы и балета им. А. Спендиаряна.

Валентин Иванович Пресняков приехал в Ереван из Одессы. После Октябрьской революции он проработал в Витебске, где основал народную консерваторию и курсы ритмики по системе Э. Жак-Далькроза, а с 1924-го по 1932 гг. преподавал в Одесском музыкально-драматическом институте. В Ереван с ним приехали солистка балета В.Г. Преснякова и пять молодых танцовщиц, окончивших Одесскую хореографическую студию. В сезон 1933-34 гг. весь состав труппы вместе с воспитанниками Ереванского хореографического техникума исчислялся в 17 человек. Первое выступление труппы состоялось в 1933 году в опере «Алмаст» А. Спендиаряна. Постановку танцев осуществил В. Аристакесян. В первые годы существования труппы её состав был не только малочисленным (34 артиста к 1938 году), но и нестабильным. Танцоры и балетмейстеры задерживались лишь на один-два сезона. Кроме Преснякова в этот период в театре работали балетмейстеры Ю. Рейнке, осуществивший постановку «Лебединого озера» (1934 г., первый балетный спектакль на сцене Ере-

ванского театра) и Е. М. Кузнецов. Приехав из Перми, Е. Кузнецов пробыл в театре сезон 1937-38 годов, в течение которого поставил «Вальпургиеву ночь» из оперы Ш. Гуно «Фауст», танцевальные сцены в операх «Тихий Дон» И. Дзержинского и «Русалка» А. Даргомыжского. Таким образом, наибольшая заслуга в формировании и заложении основ, необходимых для существования труппы, вне всякого сомнения, принадлежит Преснякову. За период работы в театре им поставлены балеты «Проказницы» («Тщетная предосторожность») Гертеля (1936 г.), «Вечер балета» (1936), танцы в операх «Евгений Онегин» (1933), «Кармен» (1934), «Лакме» и «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь» (1936). Пресняков организовал при театре студию классического танца. В 1938 году на базе этой студии и хореографического техникума стало действовать Ереванское хореографическое училище.

Если во всех вышеуказанных постановках труппа проходила «школу» европейского танца и осваивала азы классического балета, то в национальных операх «Алмаст», «Ануш», «Храбрый Назар», «Тапарникос» закладывались основы национальной хореографии. Постановку танцев в этих операх осуществили: В. Аристакесян – «Алмаст» (1933), «Ануш» (1935); С. Лисициан – «Храбрый Назар» (1934), «На рассвете» (1938) и Г. Бархударян – «Тапарникос» (1937). В состав труппы входили исполнители Е. Араратова, П. Бурназян, Г. Арут, В. Преснякова, Н. Есипова, О. Наумова, К. Белицкая, О. Краснощек, А. Абагян, С. Саркисова, М. Смученко, А. Боганькова, К. Гаиглебова, Г. Демидова, Ю. Баденмюллер, Р. Тавризян, Ш. Варосян, М. Самвелов, М. Алавердян, А. Лебедев, Эд. Манукян, В. Силаев, И. Найденов, И. Ефимов и др.

В сезон 1938-39 года произошла почти полная «перемена декораций». Подготовка к первой Декаде армянского искусства в Москве сыграла решающую роль в истории труппы. Состав увеличился вдвое. К уже работавшим в труппе солистам: Е. Араратовой, П. Бурназян, Г. Арут присоединились приглашенные Л. Воинова-Шиканян, С. Саркисян, Р. Тавризян, Г. Георгиан, З. Мурадян. В декадных спектаклях приняли участие и будущие артисты, в то время еще учащиеся хореографического училища: Т. Григорян, А. Гарибян, В. Ханамирян, С. Минасян. Возглавил труппу И. Арбатов.

\* \* \*

«На мою долю выпало счастье постановки первого национального советского балета Армении», – писал Илья Ильич Арбатов [1, с. 203].

В биографии Арбатова (1894-1967) поражает чрезвычайно обширная география его деятельности, разносторонняя одаренность и многообразие творческих проявлений.

Илья Ильич Арбатов (Ягубян) получил хореографическое образование в студии М. И. Перини в Тифлисе. В 1921 году он выступал на эстраде с исполнением характерных танцев, а также ставил танцы в спектаклях армянских драматических трупп в Тифлисе. В 1922 году, уже в Батуми, он преподавал в организованной Д. Казаряном музыкальной студии на отделении балета и плас-

тики, являясь в то же время балетмейстером опереточной труппы Шарá Тальяна. В 1925 году он балетмейстер Армянского театра музыкальной комедии (рук. М. Ваншир) в Ростове-на-Дону. В 1927, вновь с Шара Тальяном, он в труппе «Русская музыкальная комедия». В том же 1927 году приглашается солистом и главным балетмейстером в Театр оперы и балета им. З. Палиашвили в Тифлисе. С 1920 по 40-е годы Арбатов работал в Уфе, Казани, Баку, Тбилиси, Харькове, Ташкенте и Ереване. Особо стоит отметить его деятельность в Ташкенте. В период с 1929-го по 1933 гг., будучи балетмейстером Русского театра оперы и балета им. Свердлова, он осуществил постановки балетов «Шехерезада» Н. Римского-Корсакова (1929), «Саламбо» А. Арендса (1932), «Ференджи» Б. Яновского, «Арлекинада» Р. Дриго (1933). А в 1940 году, совместно с Тамарой Ханум, У. Камилловым и В. Губской в Театре оперы и балета им. Навои им была осуществлена постановка узбекского национального балета «Гуляндом» Е. Брусиловского. Балетную труппу Ереванского театра оперы и балета И. Арбатов с перерывами возглавлял в период с 1938-го по 1957 годы. С 1942-го по 1967 годы, также с перерывами, он руководил танцевальным ансамблем Закавказского военного округа. Помимо балетов, Арбатовым осуществлены постановки танцев в операх, опереттах, для Ансамбля песни и танца и Ансамбля танца Армении, Эстрадного ансамбля Армении (рук. А. Айвазян), народных хореографических ансамблей Грузии, Азербайджана, Северной Осетии. Им создано также огромное количество концертных хореографических номеров. Арбатов был наделен и даром живописца, сам оформлял свои постановки: «Арлекинаду», «Красный мак» Р. Глиэра, «Доктор Айболит» И. Морозова. По его эскизам были выполнены костюмы в балетах «Хандут» А. Спендиаряна и «Мармар» Э. Оганесяна. Он является соавтором сценариев балетов «Севан» Г. Егиазаряна (совместно с В. Вартаняном) и «Мармар» (совместно с О. Гукасяном). Красивый, с эффектной сценической внешностью, артистичный, но для балетного танцовщика несколько полноватый, Арбатов выступал преимущественно в мимических партиях: Гирей («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева), Ли-Шанфу («Красный мак»), Петр I («Медный всадник» Р. Глиэра), Доктор («Доктор Айболит»), Габобидза («Счастье» А. Хачатуряна), Мато («Севан»), Князь Бакур («Мармар»).

Актерское дарование Арбатова проявлялось и в работе с исполнителями. В процессе постановки он с равным мастерством иллюстрировал и женские, и мужские образы. Как отмечала прославленная артистка балета и педагог Тереза Григорян, скрупулезное следование его показам приносило исполнителю колоссальную пользу во время работы над ролью [4]. Вспоминают также его чрезвычайно грациозное иллюстрирование армянских женских танцев (как известно, таким же даром был наделен Комитас). Однако постановочный процесс протекал у Арбатова неравномерно. Повышенная творческая активность сменялась у него периодами спада. Вдобавок, он обладал несколько неуравновешенным характером и болезненным самолюбием. При этом, за 50 лет существования Ереванской балетной труппы вряд ли кто был любим всеми так, как Илья Ильич Арбатов.

На сцене театра оперы и балета им. Спендиаряна Арбатов осуществил постановку балетов «Арлекинада» (1938), «Бахчисарайский фонтан», «Счастье» (1939), «Хандут» (1945), «Доктор Айболит», «Медный всадник» (1949), «Севан» (1956) и «Мармар» (1957).

Индивидуальный почерк Арбатова проявлялся при постановке классических и русских советских балетов, но мы остановимся только на принципах его постановки национальных балетных спектаклей. Во-первых, потому что четыре из семи балетов армянских композиторов, получивших сценическое воплощение в 1939-1960 гг., поставлены им, во-вторых, что отнюдь не менее важно, потому что трудно переоценить вклад Арбатова в дело становления армянского национального сценического танца и балета.

Сразу отметим, что драматургия арбатовских балетов всецело вписывается в общую картину занявшего в 30-40-е годы ведущее положение в советском балете направления «хореодрамы», со всеми ее достоинствами и недостатками: четкой определенностью места и времени действия, социальной и профессиональной принадлежности героев, последовательной мотивированностью их поступков, обилием сюжетных ситуаций и пантомимных эпизодов. Но, поскольку большой упор делался на пантомимную часть, можно задаться вопросом: могла ли проявиться национальная специфика в пантомиме? Думаем, что могла, ибо у каждой нации, наряду со всеобщими, присущими всему человечеству жестами, есть определенный набор специфических жестов, присущих лишь данному народу, либо народам, живущим по соседству. И потом, у людей различной национальной принадлежности неодинакова и манера «интонирования» жестов. Не менее важно, что в данной сфере проявляется почерк не только балетмейстера, но и исполнителя. Стремление максимально насытить балет зрелищностью проявлялось у Арбатова даже в дивертисментных танцах, как сольных и дуэтных, так и массовых: он всегда привносил в них хотя бы небольшой локальный сюжетный мотив.

Танцевальные сцены в арбатовских балетах можно разделить на два типа: построенные преимущественно на элементах национального танца, и сочетающие классические элементы с национальными. Метод введения Арбатовым национальных выразительных средств в сценический танец можно сопоставить с методом, используемым композитором Н. Тиграняном в музыке: оба обращались преимущественно к городскому фольклору, подвергая фольклорный источник значительной обработке. Но Арбатов пошел значительно дальше Тиграняна. В арбатовской композиции совмещались движения и фигуры, сходные по типу и характеру исполнения, но принадлежащие различным национальным танцевальным жанрам. В массовые сцены проникли элементы как мужского, так и женского сольного танца, в силу чего был нарушен общий принцип построения армянских массовых танцев: в них мужчины и женщины исполняют как правило одну и ту же фигуру или формулу. Таким образом у Арбатова произошло разделение лексики на мужскую и женскую.

Значительные изменения произошли в построении рисунка танца. Если в армянских массовых танцах участники продвигаются в одном направлении (чаще всего вправо) по прямой, по дуге, по кругу, то при совмещении этого принципа с принципом симметричности, расположение участников в профессиональном сценическом танце и во множестве других вариантов построения рисунка, предлагаемых классическим балетом, выработались совершенно новые композиционные принципы.

Наконец, самое главное – арбатовские руки. Как отметил Азат Гарибян, «Арбатов понимал, что если человеческое тело – это остов танца, то руки – это его душа, его биография и национальная принадлежность» [5]. Лексика женских рук – самое большое художественное достижение Арбатова. Это была цельная система, в которой были спаяны положения и переходы, ведущие родословную от армянской, грузинской, азербайджанской и узбекской национальных лексик. Установить их этнографическую принадлежность довольно затруднительно. В конечном счете это была система самого Арбатова – своеобразная, зрелищная и очень живучая.

В сфере синтеза классического и национального танцев, метод Арбатова можно сравнить с методом пионеров армянского многоголосия: как многоголосная обработка монодии повлияла на специфику композиции, гармонии и ритма, так введение в систему классического танца национальной лексики привело к ранее отмеченным изменениям в рисунке, метrorитмическом соотношении танцевальных элементов в композиции и к перестановке акцентов. Помимо этого, изменились и хореографические формы классического балета, положения частей тела (ног, рук, головы, корпуса) в классических позах, в движениях. Круг лексики, закрепленный Арбатовым за национальными – героическими, лирическими, комическими, отрицательными персонажами, переходя из балета в балет и шлифуясь, постепенно из индивидуально характерного преобразовывался в типологический, создавая, таким образом, тот фундамент, опираясь на который можно было продолжать дальнейшую разработку национальной балетной хореографии.

Как отмечалось выше, танцевальные образы, в частности, женские танцевальные образы, в балетах Арбатова разделялись на два типа: сочетающие классические и национальные па, и партии, основанные на национальной лексике партерного плана, строящиеся на плавных ходах, мягких, незначительных изгибах корпуса и поворотах головы и главное – на развитой пластике рук. Именно в таких партиях партерного плана проявилась индивидуальность Павлине Бурназян.

Павлине Арамовна Бурназян окончила Ереванскую хореографическую студию В. Аристакесяна и была одной из первых армянских танцовщиц, пришедших в труппу театра в 1932 году. Миниатюрная, с грациозными манерами, тонкими чертами лица и скромно опущенными глазами, П. Бурназян можно считать основоположницей исполнительского стиля сугубо национальных женских

лирических танцев. Особенно выразительны были кисти ее рук, вьющие тонкие узоры. Если говорить о преемственности, то стиль Павлине Бурназян, правда, преломленный сквозь призму классического танца, проявился в исполнительском стиле армянских балерин лирического амплуа – Сильвы Минаян, Джульетты Калантарян, Эльвиры Мнацаканян.

Другой исполнительницей танцев партерного плана, но с иной манерой интонирования, была Галя Арут (Гаяне Овсепян), тоже одна из первых пришедшая в ереванскую труппу. Хореографическое образование получила в Тифлисе, в студии М.И. Перини, и до 1936 года танцевала на сцене тифлисского театра. Необычайно красивая, высокая, статная, с горделивой осанкой, Галя Арут могла бы быть героиней фокинских ориентальных балетов. Несколько замедленные, плавные движения, перемежающиеся с эффектными остановками в позах вызвали в воображении образы гаремных танцовщиц Востока. Г. Арут выступала преимущественно в танцевальных сценах в оперных спектаклях: в последнем акте «Кармен», во втором акте «Ануш». Особенно запомнилось современникам исполнение ею танца «Узундара» в последнем акте балета «Счастье» – номере, сочиненном специально для нее.

Павлине Бурназян и Галю Арут можно назвать скорее танцовщицами, нежели балеринами. Балериной была Елена Христофоровна Араратова. Внешними данными уступавшая Гале Арут, она была балериной по призванию, выбрала эту профессию с первых шагов сознательной жизни. В пятилетнем возрасте мать привела ее в студию М.И. Перини, а в 14 лет, будучи еще ученицей общеобразовательной школы, Араратова уже была зачислена в труппу Тбилисского театра оперы и балета, где ей поручались небольшие сольные партии. С 1933 по 1942 год Араратова работала на сценах Ереванского, Свердловского, Донецкого, Ворошиловградского театров на положении ведущей солистки. С 1942 года она – солистка Театра им. Спендиаряна. Исполняла партии преимущественно полуклассического и характерного плана: Заремы, Марэ («Гаянэ» Хачатуряна), Чмшчик («Хандут»), Мерседес («Дон Кихот» Минкуса), Сандухт («Севан»), множество отдельных дивертисментных номеров в операх и балетах. Очень красивые, пластичные, выразительные движения рук, высокий подъем, большой прыжок... Но главное в Араратовой – это свой, индивидуальный почерк, благодаря которому она запомнилась всем, кто хоть раз видел ее на сцене. В формировании этого почерка, этого стиля, не последнюю роль сыграло то обстоятельство, что Араратова в свое время окончила фортепианное отделение музыкального училища. Знание музыки на профессиональном уровне обусловило ту своеобразную манеру, в которой не соседствовали, а сочетались на первый взгляд несочетаемые певучесть и кантилена со стремительностью и огненным темпераментом. Рецензенты, не подозревая о ее музыкальном образовании, часто подчеркивали ее исключительно ритмичное исполнение. Однако ритмично танцевали многие; танец Араратовой отличался тем, что выпевалась каждая нота, каждая интонация, каждая фраза. Она – из того небольшого числа

исполнительниц, которые танцевали образы, заключенные в музыку, придавая им тем самым бóльшую глубину и искренность, пленяя, не оставляя зрителей равнодушными.

В первые годы перед балетной труппой ереванского театра, впрочем, как и перед всеми труппами, сформировавшимися в национальных республиках, стояли две задачи: освоение классического и создание национального репертуара. Первое требовало постижения основ классического танца и традиций русской исполнительской школы, второе – формирования на этой базе национального исполнительского стиля в балете. Его истоками, как представляется, являются не только идущие из глубины веков исключительно танцевальные традиции. В таком случае в национальных женских образах и в исполнительском стиле армянских балерин доминировала бы лирическая линия. Однако попытки ограничиться одной только этой линией потерпели бы (и потерпели) фиаско. В истории армянского народа известно немало страниц, свидетельствующих о выпадавших на долю армянок тяжелых испытаниях. Им нередко приходилось брать в руки меч и наравне с мужчинами отстаивать независимость и право своего народа на жизнь. Не случайно в эпосе «Давид Сасунский» избранница героя Хандут охарактеризована словами: «Как храбр Давид, побеждает всех его сила, храбра Хандут и всех красой полонила...» [3, с. 303]. И так же не случайно Хандут признала Давида достойным себя лишь после того, как он победил ее в равном – мужском – бою. Активность, воля, большое мужество и решительность, даже некоторая воинственность не менее характерны для армянки, чем культивируемые в национальном женском танце скромность, нежность, грациозность. Исполнительский стиль Араратовой наглядно демонстрировал оба эти качества в их единстве, и они, эти качества, если не столь сбалансированно, как у Араратовой, но в той или иной степени были присущи танцу армянских балерин при исполнении не только национальных, но и классических балетных партий.

Обратимся к артистам, принесшим с собой на ереванскую сцену исполнительские традиции московской и ленинградской балетных школ, и в первую очередь – к Л.П. Воиновой-Шиканян. Любовь Павловна Воинова-Шиканян родилась в Москве, в семье артиста оперы Павла Васильевича Воинова. В возрасте пяти лет вышла на сцену в роли маленькой Русалочки в опере А. Даргомыжского «Русалка»; отметим, что роль Мельника в ней исполнял сам Федор Шаляпин. Первым педагогом классического танца Л. Воиновой был Михаил Мордкин. Получив в его частной студии начальное хореографическое образование, она перешла в хореографическое училище при Большом театре, где занималась в классе Аделины Антоновны Джури, а в последние годы – под руководством Александра Алексеевича Горского. В 1924–26 гг. Воинова выступала в Экспериментальном театре в постановках Касьяна Ярославича Голейзовского. Мы не случайно подробно остановились на ученическом периоде Воиновой-Шиканян. Мало кто из выступавших на Ереванской сцене артистов

получил столь блестящее образование. А.А. Джури была одной из самых виртуозных балерин конца XIX века, о которой В.М. Красовская писала: «Ее танцевальное мастерство обозначило тот высокий уровень, на который равнялись талантливые молодые современницы» [8, с. 508]. А. Джури передала Л. Воиновой характерные для ее собственного танца стремительность, силу и виртуозный блеск; немалую роль сыграли занятия у Горского, уделявшего большое внимание пластической выразительности и «драматически содержательной балетной образности» [9, с. 147], и, несомненно, работа с К. Голейзовским, требующим от артиста передачи тончайших эмоциональных нюансов.

В сезон 1926-27 гг. Воинова – солистка Новосибирского театра оперы и балета; в 1927-28 гг. – ведущая солистка балета в Свердловском театре оперы и балета им. Луначарского; в 1928-38 гг. – ведущая солистка Тбилисского театра оперы и балета. Впервые на сцене ереванского театра Воинова-Шиканян появилась в 1936 году в роли Лизы в балете «Проказницы» («Тщетная предосторожность»). С 1938 г. на протяжении 15 лет она прима-балерина театра им. Спендиаряна. Прима-балерина – это самый высокий статус солистки балета, и Воинова-Шиканян соответствовала ему как внешне – красивое русское лицо, выразительные глаза, величавая осанка, так и высочайшим уровнем профессионального мастерства. Совершенное владение ею техникой вращения, ее стремительные туры и фуэте всегда заканчивались четкой и эффектной позой. На сцене ереванского театра Воинова-Шиканян исполнила партии Одетты-Одиллии, Раймонды, Марии, Княжны Мэри («Кавказский пленник» Б. Асафьева), Гюльнары («Шехерезада»), Параши («Медный всадник»), Танечки («Доктор Айболит»).

Л.П. Воинова-Шиканян – первая исполнительница партий Каринэ («Счастье»), Хандут, Гаянэ. Героические черты, привносимые Воиновой-Шиканян во все исполняемые ею роли, подсказали верную интонацию в интерпретации женских образов в армянских балетах. Так, например, в «Хандут», где в постановке Арбатова на первый план была выведена романтическая линия Хандут-Давид и окрашенному лирическими тонами образу Хандут противопоставлялся волевой, сильный (и потому более верный) образ Чмшкик-Султан, Воинова, интуитивно прочувствовав истинный характер Хандут, внесла в образ величие и героичность. В результате в борьбу за любовь Давида вступали равные соперницы. «Главное, что я хотела передать в этом балете, – говорит Любовь Павловна Воинова-Шиканян, – это чувство любви не только к Давиду, но и ко всему армянскому народу, мое сочувствие к пережитым им страданиям и мою гордость за его стойкость и мужество» [6].

Постоянным партнером Л.П. Воиновой-Шиканян и ведущим танцовщиком театра в этот период был С.К. Саркисян. На глазах у ереванских зрителей осуществляется контакт двух ведущих школ русского балета – московской и ленинградской.

Сергей Константинович Саркисян окончил студию М.И. Перини в 1927 году и в течение одного сезона выступал на сцене тифлисского Театра им. З. Па-



лиашвили. По настоянию Вахтанга Чабукиани, с которым его с детства связывала большая дружба, в 1928 году С. Саркисян переехал в Ленинград и поступил в хореографическое училище, в класс Владимира Ивановича Пономарева. Чтоб охарактеризовать профессиональную подготовку, прошедшую здесь С. Саркисяном, достаточно привести имена учеников Пономарева: Алексей Ермолаев, Вахтанг Чабукиани, Константин Сергеев, Николай Зубковский, Сергей Каплан...

С 1932 по 1938 гг. С. Саркисян танцевал на сцене театра им. Кирова бок о бок с корифеями ленинградской сцены Г. Улановой, Н. Дудинской, К. Сергеевым. С этого периода и до конца своей сценической деятельности С. Саркисян «духом и телом» всецело остался верен ленинградскому балету. Это проявлялось в соблюдении максимальной чистоты и правильности позиций, в отточенности и элегантности выполнения технических деталей, в скульптурной законченности классических поз, красота которых подчеркивалась прекрасным телосложением. Закономерно, что лучшие партии созданы С. Саркисяном в классических и русских советских балетах – Зигфрид, Жан де Бриен, Вацлав, Евгений. С 1938-го по 1987-й год С. Саркисян преподавал в Ереванском хореографическом училище, сохраняя и здесь свою преданность классическим традициям.

Другой ведущей парой в 40-50 годы были Русудан Тавризян и Георгий Георгиан.

Русудан Леонидовна Тавризян (Романова), пластичная, женственная, обладала красивой сценической внешностью, правда, без блеска и величавости Воиновой-Шиканян. Она была танцовщицей сугубо лирического плана, скорее Одетта, нежели Одиллия, Мария, Гюльнара в «Шехерезаде», романтическая, нежная Хандут. Благодаря прекрасной школе (окончила Ленинградское хореографическое училище) и колоссальной работоспособности, Тавризян вела партии на хорошем профессиональном уровне, хотя отсутствие прыжка придавало ее танцу некую тяжеловесность. В целом, говоря языком живописи, Воинова-Шиканян писала портреты яркими красками и широкими мазками, в то время как Тавризян выписывала их в более приглушенных тонах. Добавим, что на протяжении долгих лет Тавризян была педагогом-репетитором ереванской балетной труппы, прививала своим ученикам присущие ей трудолюбие и высокую требовательность к себе.

Относительно мужского танца важно отметить, что в армянском балете сразу определилась характерная и гротескная линия. Все балетные восточные деспоты, злодеи, неудачливые влюбленные, стремящиеся во что бы то ни стало добиться своей цели, бунтари, разбитные парни, шуты и старики – вся гамма, составляющая цветовую палитру гротеска от Абдерахмана в «Раймонде» и кончая Тибальдом в «Ромео и Джульетте», получили на ереванской сцене весьма колоритное воплощение. Илья Арбатов отличился в пантомимных ролях, создав галерею выпуклых образов Гирея, Петра I («Медный всадник»), Габобидзы («Счастье»), Доктора Айболита. Казалось бы, сугубо классический танцовщик, С. Саркисян запомнился современникам в роли Диверсанта в «Счастье». Свое второе амплуа на этом поприще открыл Г. Георгиан – Гирей,

Абдерахман, князь Бакур («Мармар»). Но если Саркисян и Георгиан обращались к гротеску эпизодично или в конце артистического пути, то Заре Мурадян посвятил ему всю свою сценическую жизнь.

Заре Мурадович Мурадян окончил в 1935 году московское хореографическое училище по классу выдающегося русского танцовщика Виктора Александровича Семенова. Он обладал таким же колоссальным прыжком с элевацией и баллоном, мягким плие, как учитель, перенял у него и виртуозность, подобную «виртуозности музыканта-инструменталиста» [9, с. 369]. Но в отличие от Семенова, выступавшего в лирическом амплуа, Мурадян преломил все эти качества в сфере гротеска, привнеся туда долю лирики. Маленького роста, легкий, словно парящий по сцене, Заре Мурадян выработал свой самобытный стиль, сочетающий легкость и стремительность с пластичностью. Все движения исполнялись им как бы с придыханием, с плавными затаками, переливаясь одно в другое. Сосредоточившись внутри одного жанра, Заре Мурадян в его пределах охватывал весь диапазон выразительности от комического до трагического гротеска. Назовем исполненные им партии: Нурали («Бахчисарайский фонтан»), Авет («Счастье»), Абдерахман («Раймонда»), Бармалей («Доктор Айболит»), Карен («Гаянэ»), Шут и Злой Гений («Лебединое озеро»), Ли-Шанфу («Красный мак») и, наконец, роль, в которой наиболее полно воплотилось дарование Мурадяна – стремительный, виртуозный, воздушный и лиричный Ашуг в «Хандут».

Мы уже упоминали, что в первые 20 лет труппой руководил Илья Арбатов, правда, с перерывами, и порой довольно длительными, в течение которых приезжали и уезжали другие балетмейстеры, кто на один-два сезона, кто на одну постановку. В этой ситуации был необходим человек, кто стабильно руководил бы труппой, поддерживал на уровне текущий репертуар, осуществлял постановки в операх. Таким человеком был Заре Мурадян. На протяжении более чем 30-и лет он поставил танцевальные сцены в операх «Давид-Бек», «Кёр-Оглы», «Самсон и Далила», «Кармен», «Пиковая дама». Благодаря З. Мурадяну в классический репертуар театра были включены «Коппелия» Делиба и «Дон Кихот». З. Мурадян был соавтором постановки национальных балетов «Мармар» (совместно с Арбатовым), «Сона» (совместно с А. Гарибяном), «Хандут» (совместно с Лавровским). Как балетмейстер, Мурадян проявился наиболее интересно в камерном жанре – им создано большое количество концертных номеров. Характеристику творчества Заре Мурадяна закончим словами Азата Гарибяна: «Заре Мурадян – это блестящая страница в армянском профессиональном искусстве танца. Будучи тонким художником, мастером исполнительского искусства и умелым воспитателем, он за очень короткий срок способствовал переезду на Родину и заразил своим профессионализмом нас, начинающих, не имевших совершенно никакого представления о современном искусстве балета. Заре Мурадян был человек большой души, руководитель, педагог и товарищ» [7].

Зрители, пришедшие в один прекрасный день на спектакль «Аршак II», увидели в балетной интермедии «Ара Прекрасный и Семирамида» вариацию-дуэт, построенную на своего рода состязании в технике двух танцовщиков: Заре Мурадяна и Азата Гарибяна.

Артист балета, балетмейстер и хореограф Азат Торгомович Гарибян окончил Ереванское хореографическое училище в 1940 году, а затем, в периоды 1940-41 гг. и 1945-47 гг. прошел курс обучения в Ленинградском хореографическом училище. Выше мы упомянули вариацию-дуэт не случайно: это было единственное появление Заре Мурадяна и Азата Гарибяна в одном балетном действе. Дело в том, что в спектаклях они обычно бывали задействованы в одних и тех же ролях. Оба невысокого роста, оба с высоким прыжком и подвижной техникой, они, тем не менее, вносили в образы различный, свойственный темпераменту каждого из них оттенок. Так, если танец Заре Мурадяна – это блестящий и стремительный пассаж, исполненный легато и «глубоким звуком», то у Азата Гарибяна это – стаккато, с резким акцентом на сильные доли. Кстати отметим, что Азат Гарибян был первым выпускником Ереванского хореографического училища, занявшим ведущее положение в отечественном балете. О балетмейстерской деятельности А. Гарибяна мы поговорим ниже, а поскольку речь зашла о национальных кадрах, обратимся к творчеству первой выпускницы армянской школы балета, ставшей ведущей солисткой.

Тереза Рачиевна Григорян окончила Ереванское хореографическое училище в 1941 году. В первые годы занималась в классе С.К. Саркисяна, а в выпускном классе и на протяжении всей последующей сценической деятельности – под руководством Л.П. Воиновой-Шиканян. С преподавателем они составили на сцене слаженный дуэт, основанный на принципе контраста – Мария-Зарема, Хандут-Чмшчик, Гаянэ-Маро. Преемница Воиновой-Шиканян по «школе», по амплуа Т. Григорян продолжила линию Е. Араратовой. Их, кстати, объединяло и другое: если в формировании исполнительской индивидуальности Араратовой большую роль сыграло музыкальное образование, то Григорян получила профессиональную подготовку драматической актрисы, довольно редкую в практике балетного театра. В 1945 году, находясь на стажировке в Большом театре, Т. Григорян прошла курс актерского мастерства под руководством Рубена Симонова в московском Доме культуры Армении, а в 1956 году окончила актерское отделение Ереванского театрального института. Профессиональное владение мастерством актера было, безусловно, самой сильной стороной существования Т. Григорян на сцене. Оно проявлялось и в детальной продуманности психологического подтекста каждого танцевального и пантомимного элемента партии, и в умении связать все эпизоды единым стержнем драматургии образа. Т. Григорян великолепно управляла мимикой лица, красноречивыми жестами была способна передать широкую гамму чувств от тончайших душевных нюансов до бурных страстей. Опираясь на эти умения и навыки, танцовщица добивалась непосредственности и сиюминутности переживаний

своей героини в спектакле. Миниатюрная, с красивыми, но несколько мелкими для сцены чертами лица, она обладала врожденной женственностью; ее плавные, с оттенком восточной лени движения в определенных ролях способны были передать решительность, гордость, силу, причем не столько внешне, за счет динамичности танца, сколько умением отразить внутреннюю духовную динамику. Обе грани амплуа Григорян наиболее глубоко воплотились в балете «Хандут» в партии Чмшкик: тщетно пытающаяся пленить, увлечь Давида, доходящая до отчаяния и ненависти и скрывающая свою драму за маской нежности – такой запомнилась Тереза Григорян современникам.

(продолжение следует).

### Литература

1. Арбатов И.И. Особенности постановки балета. В сб.: «Театр оперы и балета Армении». Москва, 1939.
2. Горький М. Сочинения, т. 17, По Советскому Союзу. Москва, 1952.
3. Давид Сасунский. Ереван, перевод С.В. Шервинского, 1939.
4. Из личной беседы с народной артисткой Армянской ССР Т.Р. Григорян, 15 марта 1983 г.
5. Из личной беседы с заслуженным артистом Армянской ССР А.Т. Гарибяном, 15 марта 1983 г.
6. Из личной беседы с народной артисткой Армянской ССР Л.П. Воиновой-Шиканян, 1.04.83 г.
7. Из личной беседы с А. Т. Гарибяном 15 марта 1982 года.
8. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Москва-Ленинград, 1963.
9. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века, т. II, Танцовщики. Ленинград, 1972.
10. Мовсес Хоренаци. История Армении. Москва, 1893.

### References

1. Arbatov I. I. Specific Features of Staging a Ballet. In: The Opera and Ballet Theatre in Armenia. Moscow, 1939 (in Russian).
2. Gorky M. Works, vol. 17, Around the Soviet Union. Moscow, 1952 (in Russian).
3. David of Sassoun. Yerevan, translated by S.V. Shervinsky, 1939 (in Russian).
4. From the personal conversation with the People's Artist of the Armenian SSR T.H. Grigorian, March 15, 1983.
5. From the personal conversation with Honored Artist of the Armenian SSR A.T. Gharibian, March 15, 1983.
6. From the personal conversation with the People's Artist of the Armenian SSR L.P. Voinova-Shikanyan, April 1, 1983.
7. From the personal conversation with A.T. Gharibian, March 15, 1982.
8. Krasovskaya V. The Russian Ballet Theatre of the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century, Moscow-Leningrad, 1963 (in Russian).
9. Krasovskaya V. The Russian Ballet Theatre of the Beginning the 20<sup>th</sup> Century, vol. II, Dancers. Leningrad, 1972 (in Russian).
10. Movses Khorenatsi. The History of Armenia. Moscow, 1893 (in Russian).

**ԵՐԵՎԱՆԻ ԱԼ. ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՕՊԵՐԱՅԻ ԵՎ ԲԱԼԵՏԻ  
ՊԵՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԲԱԼԵՏԱՅԻՆ ԽՄԲԻ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ 30-40-ԱՎԱՆ  
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՌՈՏ ԱԿՆԱՐԿ**

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Սարգսյան, Նազենիկ: «Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնի բալետային խմբի 20-րդ դարի 30-40-ական թվականների պատմության համառոտ ակնարկ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 152-166. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-152

Ակնարկը գրվել է (չի հրատարակվել) մոտ քառասուն տարի առաջ և գրեթե ամբողջությամբ հիմնված է բալետի այն պարուհիների, պարողների և բալետմայստրների հետ անձնական զրույցների ընթացքում արված գրառումների վրա, ովքեր կանգնած են եղել Երևանի օպերայի և բալետի պետական թատրոնի բալետային խմբի ծնավորման ակունքներում և մեծապես նպաստել են նրա զարգացմանը առաջին երկու տասնամյակներում: Բնութագրված են 1930-1940-ականների առաջատար պարուհիներն ու պարողները, մասամբ նաև խաղացանկը: Զգալի տեղ է հատկացված հայ ազգային բալետի հիմնադիր Իլյա Արբատովին (Յաղոբյան):

**Բանալի բառեր**<sup>1</sup> Իլյա Արբատով, Լյուբով Վոինովա-Շիկանյան, Սերգեյ Սարգսյան, Ելենա Արարատովա, Զարեհ Մուրադյան, Թերեզա Գրիգորյան, Ազատ Ղարիբյան:

**A BRIEF OVERVIEW OF THE HISTORY OF THE YEREVAN STATE OPERA AND  
BALLET THEATRE BALLET GROUP IN THE 1930s-1940s OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY**

NAZENIK SARGSYAN\*

**For citation:** Sargsyan, Nazenik. “A brief overview of the history of the Yerevan State Opera and Ballet Theatre ballet group in the 1930s-1940s of the XX Century”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 152-166. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-152

The review was written (not published) almost forty years ago and is almost entirely based on the notes recorded during the personal conversations with those dancers and ballet-masters who contributed greatly to the formation and the first two decades of activities of the ballet group of the Yerevan State Opera and Ballet Theatre. The leading ballerinas, dancers, choreographers, as well as the repertoire of the 1930s-1940s are characterized. A considerable portion is dedicated to Ilya Arbatov (Yaghubian), the founder of the Armenian National Ballet.

**Key words:** Ilya Arbatov, Lyubov Voinova-Shikanian, Sergey Sargsyan, Yelena Araratova, Zareh Muradian, Tereza Grigorian, Azat Gharibian.

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր, nazeniks@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 12.01.2022, գրախոսելու օրը՝ 07.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

\* Leading Researcher at the Department of Theater of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Sciences (Arts), nazeniks@gmail.com. The article was submitted on 12.01.2022, reviewed on 07.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

## THE WORLD THROUGH THE LENS OF THE PHOTOGRAPHER ARA GÜLER

YVETTE TAJARIAN\*

**For citation:** Tajarian, Yvette. “The World Through the Lens of the Photographer Ara Güler”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 167-178. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-167

The art of photography appeared in Turkey between the XIX and XX centuries. In the beginning, because of the high price of the service, only the rich could afford it.

The first photography studio in the Ottoman Empire was established in the Bera district of Constantinople (presently, the Beyoglu district of Istanbul), where most of the population was Christian. Here, in 1857, Pascal Sebah of Armenian descent opened a photography center. He was one of the few to be awarded the Third-Class Order of the Medjidie by Sultan Abdulmejid. Unfortunately, all his photographic works were burnt in the great fire of 1881. The sons of Sarraf Mikayel Abdullahyan – Vichen, Gevorg and Hovsep Abdullah, also occupy an important place in the history of Turkish photography. They held a monopoly on dissemination of photography throughout the Empire. In 1836, the Abdullahyan brothers became special photographers for Sultan Abdul Aziz. In 1867, near the Russian Embassy in Bera, they opened a photography studio named “Abdullah Brothers”. A great number of photographers of Turkish and foreign descent, working in Turkey, namely, the Gulmez brothers, Ashil Samanj, Jerome Savajian, the Papazyan brothers, Antoine Zilipojian, Othmar Pfersci, Ismayin Nesmi, Ahmed Polat and others, furthered the development of Turkish photography. Ara Güler is one of those, who played a big part in the history of photography, having created with his outstanding works a whole new world in that field.

**Key words:** Ara Güler, photography, photojournalist, the Eye of Istanbul, exhibitions, Turkey, photojournalist.

### Introduction

Many scholarly and journalistic studies, carried out by Armenian, Turkish and other researchers, bring out an undeniable fact: almost all the fields of culture in Turkey, photography among them, were founded and developed thanks to Armenians. The art of photography appeared in Turkey between the XIX and XX centuries. In the beginning, because of the high price of the service, only the rich could afford it.

The Armenian-Turkish photojournalist Ara Güler, who lived and worked in Turkey, is ranked among the most famous photojournalists of the XX century. He did not deem his photographs as works of art, but just documentary images. However, on close examination, one can assert that they are true artworks.

From 1950 to the end of his life, Ara Güler worked as a photojournalist and collaborated with a number of agencies, participated at international exhibitions.

---

\* Senior Researcher in Matenadaran, Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts, lecturer in YSU, Faculty of History, Chair of History and Theory of Armenian Art, Doctor of Arts, Associate Professor, yvettetaj@yahoo.com. The article was submitted on 06.09.2022, reviewed on 17.11.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

The photographer received many awards for his outstanding oeuvre. As a photographer, Ara Güler got acquainted with many eminent persons, among them, besides the leaders of Turkey, were Bertrand Russell, Winston Churchill, Arnold Toynbee, Salvador Dali, Marc Chagall, Federico Fellini, Picasso, Dustin Hoffman, Sophia Loren, Albert Hitchcock, Tennessee Williams, William Saroyan, Aram Khachaturian, Sergey Parajanov, to name but a few. Their photographs were placed on the covers of books and popular magazines.

### **Ara Güler. Biographic overview**

Ara Güler is one of the most prominent representatives of modern photographic art (Fig. 1). He was born in Istanbul on August 16, 1928, to Armenian parents. Güler's father, Tachat Terteryan, originally from Shapin-Garahisar, owned a pharmacy in downtown Istanbul. At the age of six, he was sent to Istanbul to study, which is why he escaped the tragic events of 1915 in his hometown. In 1934, the law on surname was adopted, and Tachat Terteryan had to change his surname to Güler, which means "smiling face". Güler's mother Verjin was born into a wealthy Egyptian-Armenian Shahian family. Ara was the couple's only child [13].

Ara Güler received his primary education at the Getronaqan Armenian High School, then attended theater classes with the founder of modern Turkish theater Muhsin Ertugrul. With the knowledge that he had gained about theater and dramatic art, he wrote as many as nine plays. Besides these, he wrote over seven hundred short stories, most of them in Armenian. They were published in the Armenian periodicals of the time [4]. He studied economics at the University of Istanbul. The future photographer's dream was to become a screenwriter or film director, but he was to earn worldwide recognition in another field – the field of photography which, a hobby in the beginning, grew into profession soon enough [8].

**"I started living with the cinematography, I didn't know that I would become a photographer..."** [11].

He collaborated with a number of newspapers, magazines and agencies:

- In 1950, still a university student, he worked for the "Yeni Istanbul" newspaper. He was the first to capture the sensational fact of damaging Kemal Ataturk's statue by a radical Turk and send the photo to the world's leading newspapers.

- In the editorial office of the "Hayat" magazine, where he worked until 1961, he got the position of Head of the Photography Department.

- In 1958, when "Time Life" opened its branch in Turkey, Ara Güler became a Middle East correspondent for that prominent company.

- In 1958, he became the photographer-journalist, covering Middle East for the "Paris Match" and "Stern" magazines. About this time, he became a member and reporter for the world-famous "Magnum Photos" agency.

However, Güler's real career as a photojournalist began in the 60s, after the completion of his military service.

---

- In 1961, the British “Photography Yearbook” included him in the list of the best seven photographers of the world; the artist was the only one from Turkey to be accepted as a member of the American Society of Magazine Photographers.

- In 1962, he was awarded the German “Master of Leica” honorary title, and the Swiss “Camera” periodical dedicated a special edition to his works. That year was special for Güler not only for the awards and high recognition received from the European professional organizations, but also for new creative achievements. The collection titled “Classics” was published, which also included photos by some other Armenian artists.

- In 1967, the renowned Japanese “World Photography” magazine published the works of Ara Güler and Richard Avedon.

- In 1971, his photographs were placed on the covers of Lord Kinross’ “Hagia Sophia” and Jean Leymarie’s “Picasso, Metamorphoses et Unite”, dedicated to Picasso’s 90th birthday anniversary.

Güler’s photography series featuring nature, people and historical monuments of Turkey are included in the most popular collections, albums, and other publications, one of which is the book dedicated to the architect “Mimar Sinan” [10].

- In 1975, he visited the USA, where he organized a photo exhibition titled “Creative Americans”. During this period, Ara Güler for photographing purposes met many outstanding people, such as Bertrand Russell, Winston Churchill, Arnold Toynbee, Salvador Dali, Marc Chagall, Federico Fellini, Picasso, Dustin Hoffman, Sophia Loren, Albert Hitchcock, Tennessee Williams, William Saroyan, Aram Khachaturian and others. Photographing Picasso was of special significance for Güler, since the artist was known for his reluctance to pose for photographers [5].

- In 1975, he directed a documentary *The End of the Hero* about dismantling and destruction of the warship “Yavuz”.

- In 1980, he published the book “Ara Güler: Photographs”, and in 1989, the photographs of celebrities from the field of cinema, collected over the years, were published in his “Ara Güler’s Movie Directors”.

Güler’s photographs found their place in the National Museum of Paris, the George Eastman Museum in Rochester (USA), the Sheldon Collection of the University of Nebraska, the Ludwig Museum in Cologne, in private collections in Boston, Chicago, New York, and elsewhere. His works were displayed at such international photo exhibitions as “First Flashes” in Montreal, “10 Masters of Color Photography” in New York, at the “Photokina” Fair in Cologne, etc. [3, p. 130-142].

A great deal of his works and his archive are stored in the Ara Güler Photography Museum, established in Istanbul in 2018 on the photographer’s 90<sup>th</sup> birthday, a few months before he passed away.

Here are some of Ara Güler’s awards, prizes, and medals: *Master of Leica*, Germany (1961); the *First Prize in Photojournalism* by the Turkish Association of Journalists (1979); *Successful Communications Award* by the Faculty of Communication of the Istanbul University (1995); *Purhan Felek Services to the*



*Media Award* by the Turkish Association of Journalists (1999); *Order of Merit* by the Armenian Patriarchate of Turkey (2000); *Légion d'honneur* medal, France (2002); *Photographer of the Century*, Turkey (2000); *Grand Award for Culture and Art*, Turkey (2005); *Lucie Lifetime Achievement Award*, USA (2009); *Vermeil Medal of the City of Paris*, France (2009); *Leica Hall of Fame Award*, Germany (2016), etc. [1].

### **Ara Güler's Photographic Works**

Ara Güler is the most famous photographer of the XX century, representing Turkey. His magnificent black-and-white pictures are true chronicles of life. He calls himself a photojournalist, not a photographer, since for him, photography has no artistic value. That didn't hinder him from creating truly valuable images, appreciated all around the world.

Güler described the process of photo shooting as follows:

"The photographer's presence should not be noticed. Otherwise, the composition will turn into a masquerade. I always try to be very discreet. The photographer should be a silent witness" [12]. It is his black-and-white captures of the city and its citizens that brought him worldwide fame. The city had always been his main target, and as a *silent witness* of the life in the capital, Güler was nicknamed "The Eye of Istanbul".

The photographer traveled a lot. He visited Armenia, the Middle and Near Eastern countries, such as India, Bangladesh, Burma, as well as the Western countries – America, France, and elsewhere.

In his oeuvre, we can see various genres of photography. What attracts most in his artworks is their aesthetics and sensibility. Simple landscapes and people's eyes look so real in his pictures. The artist always aspired to tell us a story, hence he focused on the disappearing parts of the city. Black-and-white photographs of the Gumgapi fishing district are the best examples of this. In those years, Gumgapi was a small fishermen's village. A few years later, when the "Sahil Yolu" (Coastal Road) was built, this spacious fishing port acquired a completely different look and became a part of the city. The technology of the time was not advanced enough to print color photographs, but the photographer, knowing that the village of Gumgapi was to be destroyed, went there to take color photographs. Over time, they turned red and went out of order. Therefore the history of the Gumgapi fishermen is now available only in the black-and-white version [1].

One of his arresting pictures represents the Gumgapi fishermen boats out in the sea. Their multitude makes an impression of an endless chain. The composition is quite balanced. The boats follow one after another forming rows, however, the boats in the foreground seem to stand out from the rest, like the ones in the front right corner (Fig. 2).

The focus of his lens was targeted at fishermen in different moments of their labor: sailing, sorting and selling the catch, resting in cafes after the workday, etc. (Fig. 3).



1. Ara Güler

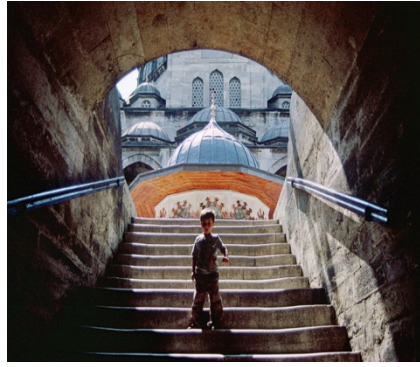
2. The Gumgapi Fishermen



3. Armenian Fishermen at Gumgapi



4. Untitled



5. Untitled



6. Two Chairs and a Leaving Ship



7, 8, 9, 10. Children



11. Arab with His Servant



12, 13. Salvador Dali (Paris, 1971)



14. Armenian Khachkar

In another scene, the photographer captured the life of people living in the suburbs. Ara Güler could skillfully bring life into his photographs. Thus, in two of his pictures we see the same scene, showing how the presence of a child adds expressiveness and liveliness to the dull and lifeless composition (Fig. 4, 5).

Another noteworthy photograph is “Two Chairs and a Leaving Ship”. According to Ara Güler, it was a love story (Fig. 6).

He took many photos of children playing, coming up to the artist and asking to be photographed (Fig. 7, 8, 9, 10). Güler seems to deliberately connect the iconic buildings of the city and the ordinary working people’s life side by side.

During one of his trips, he took a picture of an Arab with his servant. It is an illustration of the social inequality and injustice in the lives of these two characters (Fig. 11).

One of Güler’s basic principles is to never ask his models to pose for him. He tries to capture them in their actual mood and situation. Perhaps, this is one of the secrets of the photographer’s success.

As we mentioned above, he also took excellent photo portraits that made a major contribution to the history of photography. In them, he immortalized some famous people of his time: artists, actors, film directors, composers, writers, art critics, politicians.

Having taken a portrait picture, the photographer never sought to meet the person again – not because he was indifferent to his heroes, but because he took his pictures accidentally, walking around the city and just catching the moment. Meanwhile, the impression Ara Güler’s photos make is that they are selected shots from a directed movie.

**Salvador Dali.** Dali is represented in a semi-reclining position in an armchair in a luxuriously furnished environment. Notice that he fit in only half of the armchair. His clothes, pose, and look convey his violent temperament (Fig. 12, 13).

He also touched on Armenian topics: khachkars, churches and common people. Ara Güler tried to present the world in a way that many people are not ready to see. He sensed transformations, reconstructions in the city and in the people’s lives; he wanted to preserve each and every detail for history (Fig. 14).

### **Exhibition at the National Gallery of Armenia in 2013 and a Conversation Between Güler and a Group of Students**

In 2013, the National Gallery of Armenia opened Ara Güler’s exhibition titled “Barev dzez” (Hello), featuring over 100 photographs made in Armenia, Turkey and other countries. The photographer donated over 130 prints to the Gallery. Speaking at the press conference before the exhibition, Ara Güler said: “I started living with cinema, I didn’t know that I would become a photographer. I took up photography when I realized that I could give something more with it”. Ara Güler said that it was important for him to capture a character unprepared, that beauty is not important because it is fleeting. At the end of the press conference, the title of Honorary

---

Member of the National Association of Photographers of Armenia was bestowed upon Ara Güler by the President of the Association Sergey Hakobyan.

The Exhibition of Güler's works continued through the summer. A separate section represented his photos taken in Armenia. The rest of the exhibits were portraits of famous people and photographs of landscapes, urban views from around the world; here also belonged the images of Istanbul. During his stay, Ara Güler was received at the Department of Journalism of Yerevan State University. An excerpt from the question-and-answer session between Ara Güler and the students is brought below:

**- Mr. Güler, who was your first teacher, and do you remember the first photo you took?**

- I didn't have a teacher, I "invented" everything on my own. I was a gifted child (laughs). But seriously, there was no teacher at that time. We all had a camera at home and took family pictures, but my first professional photo I took in 1948, when the statue of Ataturk was demolished.

**- Does a photographer have to have talent, or can he become a professional if he works hard?**

- I don't think it has anything to do with talent. First of all, a photojournalist must be a "comprehensive" and smart person to instantly grasp the situation. You can't let the time slip. You have to catch the moment. Photography is the visual story of journalism. I am not a photographer; I am a photojournalist presenting news. The history should be written with the photographs we take. Yet don't think that whoever picks up a camera is a journalist.

**- You also took the picture of William Saroyan. Can you tell us when and how you met him?**

- I think it was in 1976, the year of the 200<sup>th</sup> anniversary of the discovery of America. I was supposed to shoot American celebrities, but I couldn't find Saroyan. I wrote letters, I literally chased him. No result. I finally caught up with him in Paris. That's where I photographed him. He was a remarkably interesting person; he knew everything about everything. His favorite person was the girl of his next-door neighbor, who always waited for him to come out to shake his hand.

**- If you had had a chance to live another life, would you become a photographer again?**

- Yes, I would be a photographer, but there is one thing I always regret. I would like to become an architect because the most important thing is to leave a mark on this world. It can be just a wall [7].

### **Conclusion**

Today, Ara Güler's works are exhibited in the world-famous galleries, stored in the collections of the National Library of France, the Ludwig Museum in Cologne, the Sheldon Collection at the University of Nebraska, as well as in private collections

in Boston, Chicago, and New York. His photographs were published in many photo albums. They make a valuable contribution to the photographic art of Turkey [9].

“I don’t plan anything in particular when I take photos, but I run around the city, ready to take photos at any moment, because I see everything around me – the city, the people – as if through the lens. My world is the lens of the camera” [13].

The world-famous photographer died in 2018 at the age of 90. A few months before his death, the Ara Güler Photography Museum opened in the historical building of the Bomonti Brewery in Istanbul. There, the artist’s photographs, written stories, paintings, books, notes, videos, photographic equipment, and personal belongings are exhibited.

Like the photographer Antoin Sevruguin of Armenian-Georgian descent eternalized the historical and cultural monuments of the XIX century Iran, so did Ara Güler, who documented the contemporary world in his photographs.

Ara Güler left for us the truth as it is. Over the years, his heritage acquired shades of melancholy and nostalgia. But in their moment of capture, of the rapid click of the shutter, they were the breath of the hour [2, p. 67-71].

## References

1. Güler A. Armenian fishermen at Gumgapi, “Aras”. Istanbul, 1952 (in Armenian).
2. Orga Ateş (16 January 2019). ARA GÜLER In Memoriam, Turkish Area Studies Review No 33, Spring 2019, p. 67-71.
3. Qochar V. Armenian photographers. Yerevan, 2007, p. 130-142 (in Armenian).
4. “I love you Istanbul, from the 19th century to today in the photo”, Armenian Patriarchate of Istanbul. Istanbul, 2011 (in Armenian).

## WEB Sources

5. ARA GÜLER : Visual Chronicler of Our Age & Turkey’s Passionate Interpreter to the World. URL:<http://armenians-1915.blogspot.com/2006/08/942-ara-guler-visual-chronicler-of-our.html> (08.03.2021).
6. URL:<http://blog.liberal.am/index.php/hy/> (17.09.2006).
7. Ara Güler, If I had the chance to live twice, I would become a photographer again: URL:<http://www.yzu.am/newspaper/hy/1383566920> (19.02.2020) (in Armenian).
8. Ара Гюлер (Ara Güler). URL:<http://sharpness.ru/portfolio/4684/> (24.11.2011) (in Russian).
9. АРА ГЮЛЕР (ARA GÜLER). URL:<http://westkis.com/ara-gyuler-ara-guler/> (10.10.2019) (in Russian).
10. About Ara Güler. URL:<http://www.araGuler.com.tr/aboutaraGuler.html> (05.07.2019).
11. Ara Güler, Photography is not art, it is false thing. URL:<http://www.aravot.am/2013/06/04/251068/> (18.05.2015) (in Armenian).
12. URL:<http://www.photoisland.net> (17.05.2005).
13. Ara Güler. URL: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_uNEbOpEAIQ](http://www.youtube.com/watch?v=_uNEbOpEAIQ) (20.10.2021) (in Armenian).

## ԱՇԽԱՐՀԸ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԻՉ ԱՐԱ ԳՅՈՒԼԵՐԻ ԼՈՒՍԱՆՑԻԿՈՒՄ

### ԻՎԵԹ ԹԱՋԱՐՅԱՆ \*

**Հղման համար.** Թաջարյան, Իվեթ: «Աշխարհը լուսանկարիչ Արա Գյուլերի լուսախցիկում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 167-178. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-167

Գիտական ու լրագրողական բազմաթիվ ուսումնասիրություններ, որոնք իրականացվել են հայ, թուրք և այլազգի մասնագետների կողմից, անհերքելիորեն վկայում են այն մասին, որ Օսմանյան կայսրությունում և Թուրքիայում մշակույթի գրեթե բոլոր բնագավառները, այդ թվում նաև լուսանկարչությունը, հիմնադրվել և զարգացել են հայերի շնորհիվ: Ծագումով հայ Արա Գյուլերը համարվում է XX դարի ամենահայտնի ֆոտոլրագրողներից մեկը, որն ապրել և ստեղծագործել է Թուրքիայում: Նա իր լուսանկարները չէր համարում արվեստի ստեղծագործություններ, այլ ընդամենը վավերագրական կադրեր: Սակայն այդ վավերագրական պատկերներն ուսումնասիրելով, կարող ենք փաստել, որ դրանք իսկական արվեստի գործեր են:

1950-ից աշխատել է որպես ֆոտոլրագրող և համագործակցել մի շարք գործակալությունների հետ, ակտիվորեն մասնակցել է միջազգային ցուցահանդեսների: Լուսանկարչի բարձրարժեք ստեղծագործություններն արժանացել են զանազան բարձր պարգևների: Արա Գյուլերը լուսանկարելու նպատակով հանդիպել է բազմաթիվ աշխարհահռչակ անձանց, որոնց թվում են, բացի Թուրքիայի ղեկավարներից, Բերթրան Ռասելը, Ուինսթոն Չերչիլը, Առնոլդ Թոյնթին, Սալվադոր Դալին, Մարկ Շագալը, Ֆեդերիկո Ֆելինին, Պիկասոն, Դաստին Հոֆմանը, Սոֆի Լորենը, Ալֆրեդ Հիչքոքը, Թենեսի Ուիլյամսը, Վիլյամ Սարոյանը, Արամ Խաչատրյանը, Սերգեյ Փարաջանովը և այլոք:

**Բանալի բաներ**<sup>1</sup> Արա Գյուլեր, լուսանկարչություն, ֆոտոլրագրող, Ստամբուլի աչքը, ցուցահանդեսներ, Թուրքիա, ֆոտոլրագրող:

\* Մերոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտի Արևելագիտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, ԵՊՀ Հայ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, yvettetaj@yahoo.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 06.09.2022, գրախոսելու օրը՝ 17.11.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:



## МИР В ОБЪЕКТИВЕ ФОТОГРАФА АРА ГЮЛЕРА

ИВЕТ ТАДЖАРЯН\*

**Для цитирования:** Таджарян, Ивет. “Мир в объективе фотографа Ара Гюлера”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 167-178. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-167

Многочисленные научные и журналистские исследования, осуществленные армянскими, турецкими и другими специалистами, неопровержимо свидетельствуют о том, что почти все сферы духовной культуры в Османской империи и Турции были заложены и развиты благодаря армянам. Сюда относится также искусство фотографии. Один из самых известных фотожурналистов 20-го века, армянин по происхождению Ара Гюлер жил и творил в Турции. Он не считал свои фотографии произведениями искусства, а всего лишь документальными кадрами. Однако изучив их, мы можем констатировать, что перед нами – настоящие произведения искусства.

С 1950-х годов Ара Гюлер работал фотожурналистом и в этом качестве сотрудничал с рядом агентств, параллельно активно участвуя в международных выставках. За свои высококлассные работы фотограф был удостоен многочисленных наград. С целью фотографирования Ара Гюлер встречался со многими всемирно известными личностями, среди них, наряду с руководителями Турции, были Бертран Рассел, Уинстон Черчилль, Арнольд Тойнби, Сальвадор Дали, Марк Шагал, Федерико Феллини, Пикассо, Дастин Хофман, Софи Лорен, Альфред Хичкок, Теннеси Уильямс, Вильям Сароян, Арам Хачатрян, Сергей Параджанов и др.

**Ключевые слова:** Ара Гюлер, фотография, фотожурналист, Око Стамбула, выставки, Турция, фотожурналист.

---

\* Старший научный сотрудник Научно-исследовательский института древних рукописей имени Месропа Маштоца (Матенадаран), преподаватель кафедры истории и теории армянского искусства ЕГУ, кандидат искусствоведения, доцент, yvettetaj@yahoo.com, статья представлена 06.09.2022, рецензирована 17.11.2022, принята к публикации 15.12.2022.

## ЗНАЧЕНИЕ ИКОНЫ В АРМЯНСКОМ ХРИСТИАНСКОМ ИСКУССТВЕ

ЗЕМФИРА ТАРАЯН\*

**Для цитирования:** Тараян, Земфира. «Значение иконы в армянском христианском искусстве». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 179-188. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-179

В данной статье на основании исторических данных мы пытаемся восстановить подлинную историю иконописи и имя живописца, создавшего первый образ Иисуса Христа, искаженный легендой, приписавшей этому образу «нерукотворность». Изначально ни один историк (Герубна, Евсевий Кесарийский, Мовсес Хоренаци) не упоминает о нерукотворности образа, напротив, все единогласно называют живописца-мастера, писавшего его. Это Анан (Ананий Апахуни), выполнявший дипломатические поручения царя Абгара. То, что он одновременно являлся придворным художником, придает его авторству еще большую правдоподобность. Безусловно, дипломат должен уметь фиксировать документальные данные. У Анана этот дар проявлялся в его способности не только описать, но и зарисовать происходящие события и причастных к ним лиц. В этом плане его авторство бесценно, и легенда о нерукотворном образе, предав забвению имя создателя важнейшей для христианства реликвии, незаслуженно лишила иконописную школу подлинной истории.

**Ключевые слова:** Христос, Анан Апахуни, Спас нерукотворный, исторический портрет, икона, иконопись, царь Абгар.

### Вступление

Первый образ Христа (подлинник не сохранился), так называемый Мандилион, или «Спас нерукотворный» был создан Ананом Апахуни как исторический портрет с живого Иисуса Христа, для армянского царя Абгара V Ману. Ремесло художника зафиксировало реальность в качестве документа. Уникальность этого документа считалась одним из основных его достоинств, и повторение его никак не могло привлекать армян, приписывавших это достоинство своей истории.

Тема актуальна в наши дни, поскольку появляются новые работы об изображении Иисуса Христа, исполненных при его жизни, а также утверждающие, что «Иисус – царь Эдессы». Последнее положение построено на основании изображения на бронзовой монете царя Осроэны Изаса Ману (Ману VI?). По мнению английского историка Эллиса Ральфа, Ману и Иисус Эммануил – одно и то же лицо<sup>1</sup>. Идея об изображении Христа на монете не является абсурдной. Эдесса (ныне Урфа) – город-государство, гордилась тем, что владела документальным изображением Христа. Кто-то из многочисленных Ману, правителей города, поклонявшихся Христу, мог пожелать изобразить его на монете. Однако Эммануил означает «юный». Изображение этому определению не соответствует. Помимо этого, положение о том, что Христос был царем Эдессы, не впи-

---

\* Старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, zemfiratarayan@gmail.com, статья представлена 28.02.2022, рецензирована 01.09.2022, принята к публикации 15.12.2022.

<sup>1</sup> Эллис Ральф. Иисус – царь Эдессы, htv.ru/novosti/1789366 и др.

сывается ни в его биографию, ни в биографию кого-то из Ману. Это касается также Храста – царя Парфии [4].

Поскольку Армения являлась одной из первейших преемниц христианства, все посягательство на догмы раннего христианства она рассматривала как угрозу не только религиозной, но и политической самостоятельности. На этой почве Армения ревностно оберегала традиции и ритуалы первых христиан, видя в них некую национальную идею, действующую и в наше время. На этой же почве вырабатывались в Армении основы идеологии и искусства.

Официально считается, что Армения приняла христианство в 301 г. Но фактически уже в начале I в. христианство было принято по инициативе царя Абгара V Ману в маленьком эллинистическом царстве Осроэна, которое считалось частью Армении, а потому и царь ее звался царем Армении. Тогда канонизировалась история апостольской церкви и Христа в прямой связи с его миссией, и тогда же сложились иконописные образы Христа и Богородицы.

Ряд исследователей считает Осроэну сирийским государством, а Абгара – царем Сирии<sup>2</sup>. Но Сирия, намного более обширная, чем Осроэна, в указываемые времена (до 30-ых годов VII в.) не была самостоятельным государством, а являлась, попеременно, частью (провинцией) державы Александра Македонского, государства Селевкидов, Римской и Византийской империй. Так что Абгар никак не мог быть царем Сирии.

### **Становление иконописи**

Армения играла очень значимую роль в формировании христианского искусства и, в частности, византийского стиля, которому она, в то же время, составляла некую оппозицию. Сам византийский стиль возник на базе восточнохристианского искусства в целом. Но оставляя в стороне чрезвычайно богатый и мощный слой изобразительной системы христианской Каппадокии и других византийских провинций, мы, в данном случае, под византийским стилем подразумеваем, главным образом, константинопольское искусство. Развиваясь в рамках официального направления, можно сказать «имперских», изысканных, дворцовых предпочтений, константинопольский стиль был чужд народным воз-

---

<sup>2</sup> Неизвестно, какими данными обосновано недоверие к историческим источникам, включая древнейшие по истории христианской церкви. Но это недоверие целенаправленно внедрялось в современную историографию, поскольку версии, отрицающие первую христианизацию армянской церкви при Абгаре V, преследуют вполне конкретную цель: отказать армянской церкви в праве называться апостольской, что весьма выгодно для тех христианских стран, которые этим правом не обладают. Ряд авторов [2, 11, с. 28-29, прим. 92, 15, с. 435] считают, что армянское происхождение Абгара V является мифом, а христианство было принято при Абгаре VIII. Между тем, есть множество источников, приписывающих Абгару V армянское происхождение и факт принятия им христианства [9, с. 105 и 129, 8, с. 195-196] является не армянским, а либо греческим, либо ассирийским источником, что уже есть некоторое подтверждение их непредвзятости. «Армянским царьком» Абгара называет также Всемирная история в десяти томах [1, с. 789].

зрениям, под влиянием которых складывалась раннехристианская изобразительная система. То же самое следует сказать об идеологии, в которой не без борьбы, не сразу и не всюду, победили догмы, выдвинутые Халкедонским собором, руководствовавшимся гораздо больше политическими, нежели религиозными соображениями. Как страна, в которой изначально разрабатывалось христианское учение, Армения старалась сохранить первейшие устои и принципы христианской идеологии, сформированные тремя первыми христианскими соборами (Никейским – 325 г., Константинопольским – 381 г., Эфесским – 431 г.). Решения следующего Халкедонского собора 451 года армянская церковь не принимает и не оспаривает вследствие того, что не участвовала в нем в силу ряда исторических, политических и религиозных причин, одной из которых был вопрос отстаивания христианского вероисповедания в стране, подпавшей под власть зороастрийской Персии. Оставшись в стороне от разработки новых догм, армянское духовенство, как и основная масса населения, имело приверженность монофизитству, разработанному первыми тремя соборами. Монофизитство нередко рассматривалось в качестве «армянской веры» [6, 4, ч. I, гл. III.], встречая порицания и гонения со стороны соседей-единоверцев, принявших решения Халкедонского собора.

Ситуация нагнеталась также особым распространением в данном регионе учения павликиан и тондракийцев, разработавших главные догмы реформации, основанные на воздержании от всякой роскоши и излишеств при служении Господу. Поклонение овеществленным, материальным атрибутам, в том числе иконам, построение церквей, наличие всевозможной роскошной церковной утвари считалось недопустимым излишеством. Царь Абгар поверил во Христа, **не видя его**. Это основное положение, к которому апеллировали первые сторонники христианства. И, согласно ему, никакие духовные переживания не должны опираться на материальные наглядные пособия. Невзирая на борьбу с этими учениями, считавшимися еретическими, армянская церковь, вследствие их распространенности, вынуждена была принимать некоторые из проповедуемых ими принципов и считаться с ними, тем более, что одним из основных постулатов в них было сохранение догмата веры и богослужений первых христиан. Эти особенности армянского христианства сильно повлияли на христианское искусство региона.

Л.А. Дурново неоднократно утверждала, что следы живописного грунта имеются почти во всех армянских церквях, в чем удалось убедиться и мне, в совместных с ней экспедициях. Особенностью этого грунта является то, что он очень тонок, потому росписи в армянских церквях плохо сохранились. При повторном посещении большинства памятников уже почти ничего нельзя было разглядеть. Однако исследования предыдущих лет свидетельствуют:

1. очень много церквей ограничивалось орнаментальными мотивами и символами, что имело место особенно в раннехристианский период. Примером могут служить фрагменты росписи не сохранившейся церкви VI-VIII вв. Погос-Пет-

роса в Ереване, которые хранятся в Историческом музее Армении и изображают цветочные кусты в вазонах с «поющими» на них птицами – олицетворением рая;

2. основные сюжетные росписи характерны для церквей, патронами которых были армянские князья-халкедониты. В кругах элиты принятие халкедонитства являлось одним из основных условий успешного политического служения;

3. орнаменту в этих росписях уделялось почти такое же внимание, как сюжетным сценам священной истории;

4. многие из церквей расписывались не сплошь, а местами. Примером может служить роспись в Вагуди с изображением зодиакального круга;

5. росписи, как и все изображения святых (не только живописные), воспринимались в качестве иллюстраций к священной истории, основанной на реальных событиях, о чем говорит как Вртанес Кертох [14, с. 7-8, 13], так и другие апологеты армянского христианства. Они же предупреждают, что все изображения носят скорее познавательный, нежели культовый характер, что сильно отличает их от икон.

6. поклонение изображениям святых, в том числе станковым, целование их, преклонение перед ними колен, действительно, имеет место. То же самое происходит перед каждым храмом, часовней, перед колоннами в храмах и деревьями, камнями, признанными по той или иной причине священными и пр. Все это допускается в народной среде, но порицается церковью.

Тот факт, что в Армении не развивалась иконопись, при наличии развитой школы христианской живописи, в частности, монументальной, а также, книжной миниатюры, которая создавалась не только в прославленнейших скрипториях, но и почти при каждом монастыре и при отдельных церквях, как правило, не становится предметом дискуссий. И это при том, что в соседней Византии, России, Грузии иконопись являлась одним из основных направлений христианского искусства. Также не заостряется внимание на том, что, ограничиваясь алтарными завесами (катапетасами), армянская церковь так и не ввела в обиход иконостасы. А подобные культовые сооружения должны были быть переняты в стране, испытывающей сильные эллинистские влияния, если учесть замечание Православной энциклопедии, согласно которому иконостасы заимствованы от античных форм архитектуры, аркад и алтарей, выделяющих священные места, явление и пребывание священных персон. Но в христианстве традиция иконостаса возникла в постиконоборческое время, и она восходила к византийским, низким алтарным преградам – темплонам, на которые ставили ряд икон или икону-эпистилий, вытянутую по горизонтали. Вот это «постиконоборческое» нововведение оказалось чуждо армянскому христианству, и не потому ли, что иконоборческие настроения здесь никогда не были искоренены до конца?

Художники, которые имели многовековую школу портретного искусства, согласно легенде о Спасе Нерукотворном, не могли написать лик Христа. Хрис-

тос помог им, приложив к своему лицу полотенце, убрус<sup>3</sup>, на котором отпечатались его черты. Этот раритет и получил статус Нерукотворного образа, а также название «Мандилион». Толкователи приводят разные причины немощи художников. Но у П. Флоренского есть интересное суждение: «...Лицо получает четкость своего духовного строения, в отличие от простого лица, не в силу *внешних* себе мотивов, как то: композиционных, архитектурных, характерологических и т.д., и не в изображении, а в самой своей вещественной действительности и сообразно величайшим заданиям собственного своего существа. Все случайное, обусловленное внешнему этому существу причинами, вообще все то в лице, что не есть самое лицо, оттесняется здесь забившей ключом и пробившейся через толщу вещественной коры энергию образа Божия: лицо стало *лицом*» [7, с. 28]. Фактически, не идеал, который, согласно тому же автору, «лишен энергии» [7, с. 16], а сама «энергия» создает образ Божий. Другим путем его получить нельзя. Следовательно, все попытки иконописцев носят «*внешние* себе мотивы», они не состоятельны, суть образа остается «*сокрытой*»<sup>4</sup> для этих внешних мотивов. Если отнестись к этому выводу со всею серьезностью, то он не только обосновывает легенду о Нерукотворном образе, но и обосновывает теорию иконоборчества. Нельзя сказать, что она имела в прошлом свое теологическое завершение. Она принималась априорно, как завет, запрет – не поклоняться кумирам. И сам П. Флоренский не следует этому завету, всячески пытаясь оправдать его нарушение, исследуя и признавая, что икона – всего лишь линия, обводящая видение, совпадающая по очертаниям с духовным образом [7, с. 42], т.е., по его же определению, композиционный, архитектурный, характерологический, *внешний* мотив.

Идея Мандилиона исторически близка армянской, как и сирийской среде, но она воспринимается как традиция памятного портрета, более того, сделанного при земной жизни портретируемого. И нет никакой возможности повторить этот опыт в силу абсолютной формулы: Христос, изображенный на иконе, все равно остается неопишымым. Материализация идеального несостоятельна, она создает всего лишь отдаленное, хотя и наглядное его подобие. И как бы Иоанн Дамаскин и Василий Великий не учили, что иконы восходят к первообразу, «честь, воздаваемая образу, переходит на первообраз», для армян первообраз остался единственным и неповторимым, однако, не как нерукотворный, а как писанный с натуры, с живого Христа. Та же ситуация прослеживается по отношению к образу Богоматери. И подобная позиция господствовала не только в Армении. В русском трактате о создании икон сообщается: «Главным иконографическим представлением Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа яв-

---

<sup>3</sup> Мандилион, как и убрус – многозначные понятия, напрямую связанные с понятием «Нерукотворный образ», чему посвящено отдельное исследование [5, с. 131-139].

<sup>4</sup> Теория «сокрытия» образа и вообще святынь разработана до христианства, когда большинство кумиров было скрыто от всеобщего обозрения, и только жрецы имели к ним доступ [5, ч. II, гл. IX].

ляется *историческое* изображение Спасителя, Богочеловека в Его человеческом образе. Христианская икона в своем источнике (подч. нами – З.Т.) есть идеальное *подобие, типическое* (подч. нами – З.Т.) изображение святых лиц и событий Нового Завета, учителей и деятелей христианства. Эта основа христианской иконографии не остановилась на изображении внешности, но, переходя к изображению внутренней сущности, стремилась создать духовный образ<sup>5</sup>. Тот факт, что разговор идет о настоящих портретах, сделанных с натуры, имел огромное идеологическое значение и был одним из основных козырей как иконопочитателей, так и иконоборцев.

Неизбежны изменения в повторении первоначального образа и, как бы ни пытались их игнорировать, невозможно не учитывать обстоятельства, проявляющиеся и в духовной жизни: в частности, субъективность художника, которому принадлежат не только технические воплощения, но и собственные духовные ощущения и восприятия. Подразделяя иконы на четыре категории, П. Флоренский приходит к выводу, что все иконы являются явленными, поскольку «здесь необходимо что-то видеть своими духовными глазами», как то было с Рафаэлем, когда мечтал он живописать Деву Марию [7, с. 55, 56, 57]. Отсюда исходит:

1. как бы ни возник Мандилион, он является не первым изображением Христа;
2. ему предшествовала работа художника;
3. скорее всего, попыток изобразить Христа было несколько, по крайней мере – две, три: некоторые источники утверждают, что художник «посмотрел, и не было похоже»;
4. поскольку бумаги еще не было, художник рисовал на полотне, или на дереве;
5. просто изорвать и уничтожить неудавшийся набросок, сделанный на подобных материалах, художник не мог;
6. какие-то из его набросков уцелели и неминуемо были удостоены, если не почитания, то почтения.

Того же заслуживает личность художника.

Летописец Абгара Герубни (Лабубни, Герубна), а также первый историк христианской церкви Евсевий Кесарийский не упоминают Нерукотворный образ [10, с. 9]. На эти же источники опираются армянские историки. Согласно первым свидетельствам, во время пребывания Христа в Иерусалиме, туда, проездом, с целью увидеть Христа, о чудесах которого были наслышаны, заехали три посланника царя Абгара – Мар Ихаб, Шамшаграм и Анан Апахуни, находившиеся с политической миссией в Палестине. Вернувшись в Урфу, послы рассказали Абгару о Христе.

Для нас среди послов особенно значителен приближенный царя – Анан. По рассказам посланников Абгар уверовал во Христа, как в Бога и сына Божьего и вновь отправил к нему Анана с письмом, содержащим приглашение в Эдессу Христа как великого врачевателя, который исцеляет не травами, а словом. По

---

<sup>5</sup> Ермения, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографитом.

возвращении Анан привез с собой живописный образ Христа, который в дальнейшем хранился в Эдессе. Это был портрет, а не икона.

Понятие иконы тогда вообще не существовало.

Кого же рисовал Анан Апахуни, посланец царя Осроэны и художник, о котором свидетельствуют первые историки христианства? Прав Э. Ренан, который считает: «Едва ли можно сомневаться, что сам Иисус никогда не помышлял выдавать себя за воплотившегося Бога» [3, гл. XV]. Иисус Христос<sup>6</sup> – личность харизматичная, красноречивая и одержимая идеей построения Царства Божия, под которым мнилось царство нравственности. Эта личность совершила переворот, который заключался в разработке новых морально-этических принципов: в уважении не к определенным категориям людей, а к человеку вообще, к каждому, в любом его состоянии и даже качестве, поскольку прощение и милосердие обещалось каждому – при условии раскаяния. Именно **милосердие** стало основным постулатом для основания временно'го отрезка, определяемого для человечества как эра. Идея актуальна по сей день, почему и имеет огромные массы последователей. Особенностью Христа не является то, что, не зная истинного, земного отца своего, он назвался сыном Божьим. Все являются сынами Божьими. Но в своем единении с Богом-отцом Иисус Христос, понимая свою возвышенную роль, ощущал себя слившимся с ним. В этом плане его, действительно, можно считать однородным и единосущным. **Первый иконописный образ запечатлел портретное изображение** Иисуса Христа, с которым связано основание новой эры.

### Заключение

Армянская церковь проявляет терпимость к другим религиям. И разногласия между отдельными христианскими доктринами хотя и не поощряются, но допускаются. Они могут существовать между различными народами, это естественно, но они не должны навязываться другим. Одним из первейших догматов армянской церкви является идея Спасения, которую она рассматривает как основу религии вообще, а христианской, в частности. И перед главной идеей, перед всеобщей идеей Спасения, которая должна объединять, а не разъединять человеческое общество, разногласия всегда второстепенны, а вражда на их основе вообще не допустима. К христианам это относится в особой мере. Единение и единство христиан считается важнейшим условием взаимодействия. Архиепископ М. Орманян одну из глав своей книги «Армянская церковь» озаглавил как духовную снисходительность, дух снисхождения – прощения: «Երրորդականությունը հոգի» [12, с. 139-140]. Таким образом, хотя и армянская церковь уважает догматы всех христиан, но она сама следует обычаям первейшей церкви, в силу чего проблема образа, особенно в значении иконы как объекта пок-

---

<sup>6</sup> В последние века до н.э. появлялось много Мессий, Спасителей и Учителей справедливости, что, собственно, и означает «Иисус Христос». Но никто из них не стал основателем нашей эры.



лонения, на армянской почве обретает свою специфику. Изображения священных лиц в армянских церквах, главным образом, являются станковыми произведениями, что, однако, не исключает уважения к иконам, которые перевозились в Армению из так называемых «стран франков»<sup>7</sup>.

Современная армянская церковь активно придерживается этой политики, не желая оказаться в изоляции и стараясь не заострять внимания на былых догматических спорах, и даже с трудом признает, или не признает вовсе, их историческое значение. Поклонение иконам, наличие или отсутствие иконостаса и прочие культовые и обрядовые особенности относятся к формальным, внешним проявлениям, имеющим свои причины, исследование которых чрезвычайно интересно в плане выявления исторических и идеологических корней христианской религии. Однако воинственное навязывание своих взглядов среди истинно верующих не приемлемо.

### Литература

1. Всемирная история в десяти томах, т. II. Москва, Госполитиздат, 1956.
2. Мещерская Е. Легенда об Авгаре – раннесирийский литературный памятник. Москва, «Наука», 1986.
3. Ренан Э. Жизнь Иисуса. Москва, «Эксмо», 2007.
4. Семенов И. Иисус Христос – царь Парфии. Litres.ru/igorsemenov-8521887; также: Knigogid.ru/book/56883.
5. Тараян З. Портрет и иконописный образ в армянском христианском искусстве. Рукопись, собственность Института искусств НАН РА.
6. Типик Григория Пакуриана, перевод и комментарии Арутюновой-Фиданян В.А., с соответствующими ссылками. Ереван, 1978, [http://www.yso.am/files/10V\\_Harutyunova\\_Fidanyan\\_r-1495275965-.pdf](http://www.yso.am/files/10V_Harutyunova_Fidanyan_r-1495275965-.pdf)
7. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., Мифрил, Русская книга, 1993.
8. Անանուն Եղեսացի. Ժամանակագրություն. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1982:
9. Եւսեբիոսի Կեսարացոյ. Պատմութիւն եկեղեցոյ Յեղեալ յասորիոյն ի հայ 301, ի հինգերորդ դարու. Ի Վենետիկ ի վանս սուրբ Ղազարի, 1877:
10. Ղերութնա Եղեսացի. Պատմութիւն ազգային, Թուրթ Արգարու թագաւորի Հայոց, եւ քարոզութիւնք սրբոյն Թադէի առաքելոց. Յերուսաղէմ, 1868, տեսոն Միխայէլի պատրիարքի Ասորոց ժամանակագրութիւն Յերուսաղէմ, 1870:
11. Հակոբյան Հ. Հայոց Տերունական սրբապատկերները. Երևան, «Ձանգակ-97», 1999:
12. Մաղաքիա Արքեպիսկոպոս Օրմանեան. Հայոց եկեղեցի. Կոստանդնուպոլիս, 1911, վերատպ. Երևան, 1993:
13. Մատենադարան, ձեռագիր 2966:
14. Տեր-Ներսեսյան Սիրարիի. Հայ արվեստը միջնադարում. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975:
15. Տեր-Պետրոսյան Լեւոն. Իսաչակիրները եւ հայերը, հ. Ա, Ուսումնասիրություն և թարգմանություններ. Երեւան, Նախագահ Տեր-Պետրոսյանի արխիվի եւ գրադարանի հիմնադրամ, 2005:

<sup>7</sup> Под франками подразумевались католики и прочие христиане, не принадлежащие к армяно-григорианской церкви [5, ч. II, гл. IX].

## References

1. Vsemirnaja istorija v desjati tomah, t. II. Moscow, Gospolitizdat, 1956.
2. Meshherskaja E. Legenda ob Avgare – rannesirijskij literaturnyj pamjatnik. Moscow, «Nauka», 1986.
3. Renan Je. Zhizn' Iisusa. Moscow, «Jeksmo», 2007.
4. Semenov I. Iisus Hristos – car' Parfii. Litres.ru/igorsemenov-8521887; takzhe: Knig ogid.ru/book/56883.
5. Tarajan Z. Portret i ikonopisnyj obraz v armjanskom hristianskom iskusstve. Rukopis', sobstvennost' Instituta iskusstv NAN RA.
6. Tipik Grigorija Pakuriana, perevod i kommentarii Arutjunovoj-Fidanjan V.A., s sootvetstvujushimi ssylkami. Yerevan, 1978, [http://www.yu.am/files/10V\\_Harutyunova\\_Fidanyan\\_r-1495275965-.pdf](http://www.yu.am/files/10V_Harutyunova_Fidanyan_r-1495275965-.pdf)
7. Florenskij P. Ikonostas. Izbrannye trudy po ikusstvu SPb.: Mifril, Russkaja kniga, 1993.
8. Ananun Edesaci. Jhamanakagrut'yun. Yerevan, HSSH GA hrat., 1982.
9. Evsebiosi Kesaracvov, Patmut'iun ekeghecvov Yegheal yasorioyn i hay 301, i hingerord daru. I Venetik i vans surb Ghazari, 1877.
10. Gherovbna Edesaci. Patmut'un azgayin, T'ught' Abgaru t'agavori Hayoc, ev qarozut'unq srboyn Tade'i ar'aqeloc, Yerusaghe'm, 1868, tear'n Mixayeli patriarqi Asoruc jhamanakagrut'un Yerusaghe'm, 1870.
11. Hakobyan H. Hayoc Terunakan srbapatkernery'. Yerevan, «Zangak-97», 1999.
12. Maghaqia Arqepiskopos O'rmanean, Hayoc ekegheci, Kostandnopolis, 1911, veratp. Yerevan, 1993.
13. Matenadaran, d'er'agir 2966.
14. Ter-Nersesyan Sirarp'i. Hay arvesty' mijnadarum. Yerevan, HSSH GA hrat., 1975.
15. Ter-Petrosyan Levon. Xachakirneri' ev hayery', h. A, Usumnasirut'yun ev t'argmanut'yunner. Yerevan, Naxagah Ter-Petrosyani arxivi ev gradarani himnadram, 2005.

## ՍՐԲԱՊԱՏԿԵՐԻ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

### ՋԵՄՖԻՐԱ ԹԱՌԱՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Թառայան, Ջեմֆիրա: «Սրբապատկերի նշանակությունը հայ քրիստոնեական արվեստում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 179-188. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-179

Հայաստանը ուներ որմնանկարչության և մանրանկարչության զարգացած դպրոցներ: Համարյա յուրաքանչյուր վանքում և եկեղեցում եղել են գրչատուն և համապատասխան արհեստանոց՝ գրքերի արտագրման և ձևավորման համար: Սակայն, պետք է ասել, որ Հայաստանում թույլ էր զարգացած սրբանկարչությունը, չնայած այն բանին, որ հարևան Բյուզանդիայում, Վրաստանում, Ռուսաստանում այն եղել է քրիստոնեական արվեստի հիմնական ուղղություններից մեկը: Հետազոտողների ուշադրությունը նաև չի սևեռվել այն փաստի վրա, որ սահմանափակվելով խորանի վարագույրով՝ հայոց եկեղեցին համարյա չի օգ-

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, zemfiratarayan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 28.02.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.09.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

տագործել պատկերապատր: Սակայն, հենց հայկական բնակավայրում մշակվել են առաջին սրբազան կերպարները (Քրիստոսի և Աստվածամոր), որոնք հետագայում ընդունվեցին որպես սրբապատկերներ: Քրիստոնեության պատմության այս վիճելի հանգամանքները հիմնավոր հետազոտության կարիք ունեն: Քրիստոնեական եկեղեցու վաղ պատմիչները վկայում են, որ Քրիստոսի առաջին պատկերի ստեղծողը նկարիչ Անան Ապահունին է: Անանը Քրիստոսի դիմապատկերը նկարել է Նրա երկրային կյանքի ժամանակ: Սրբապատկեր հասկացությունն այն ժամանակ գոյություն չունեի, հետևաբար այն կարելի է բնութագրել որպես պատմական դիմանկար: Փրկչի անձեռակերտ պատկերի մասին լեգենդը նկարչին անարդարացիորեն զրկել է հեղինակ կոչվելու իրավունքից, որը իրավամբ պետք է վերականգնվի, ինչպես նաև վերաթևորվի նրա դերը պատկերագրության ձևավորման գործում:

**Բանալի բաներ՝** Քրիստոս, Անան Ապահունի, Փրկչի անձեռակերտ պատկերը, պատմական դիմանկար, սրբապատկեր, պատկերագրություն, սրբանկարչություն, Աբգար թագավոր:

## THE SIGNIFICANCE OF AN ICON IN ARMENIAN CHRISTIAN ART

ZEMFIRA TARAYAN\*

**For citation:** Tarayan, Zemfira. “The Significance of an Icon in Armenian Christian Art”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 179-188. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-179

Armenia had developed schools of mural painting and miniature painting. Monasteries and churches had scriptoria and corresponding workshops for copying and illuminating books. However, it should be mentioned that icon painting was weak in Armenia, notwithstanding the fact that it was one of the main directions of Christian art in the neighbouring Byzantium, Georgia, and Russia. Researchers did not either focus their attention to the fact that the Armenian Church almost never introduced iconostases but widely used altar curtains. However, it was in the Armenian settlements that the first sacred images (Christ and Our Lady) were elaborated and later accepted as icons. These controversial circumstances in the history of Christianity need thorough research. Early historians of the Christian church call artist Anan Apahuni the creator of the first image of Christ. Painted in His earthly life, this image of Christ represents His historical portrait. The concept of an icon did not exist then. The legend about the Miraculous Image of the Saviour unjustly deprived the artist of his authorship, which should be restored, and his role in the development of icon painting reappraised.

**Key words:** Christ, Anan Apahuni, the Saviour’s Miraculous Image, historical portrait, icon, iconography, icon painting.

---

\* Senior Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, zemfiratarayan@gmail.com. The article was submitted on 28.02.2022, reviewed on 01.09.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

## ICONOGRAPHICAL, SYMBOLICAL, AND TECHNICAL FEATURES OF COVER-CURTAINS WITH CENTRAL ROUND MEDALLIONS EXECUTED IN MARASH EMBROIDERY

SOFI KHACHMANYAN\* (USA, Los Angeles)

**For citation:** Khachmanyanyan, Sofi. "Iconographical, Symbolical, and Technical Features of Cover-Curtains with Central Round Medallions Executed in Marash Embroidery", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 189-214. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-189

This article observed cover-curtains with round central medallions executed in Marash "secret stitch embroidery". Most iconographic and symbolic details of the ornaments and their manner of execution and expressions are compared and discussed. Close observations related to the fabrics, threads and their color solutions, used to make these cover-curtains, are discussed as well. These covers or rug-like textiles preserved the ancient symbolic decorative elements that had existed in the Armenian Highlands for millennia. With their unique iconography and symbology, these covers developed throughout the Middle Ages and became an inseparable and important part of other art forms known in Armenian culture. As rugs, these covers were displayed in the Armenian home as a blessing and an evil preventing charm for the entire family.

**Key words:** concentric circular decoration, hand embroidered rug, ornamental and color complexes, multi-circle pictorial decorative structure, rosette, symbolic unit, canonical ornamental expressiveness.

### Introduction

The study aims to observe cover-curtains with round central medallions executed in the "secret stitch embroidery" of the Marash region. These items are kept and available to us in Armenia, Los Angeles and elsewhere. A number of iconographic and symbolic details of ornaments and the manner of their execution will be compared. Several observations, related to the fabrics, threads and their color solutions used to make these cover-curtains, will be discussed, too.

A unique large size (180x182cm) example of this type of cover<sup>1</sup>, executed in the same stitch, previously belonged to the Los Angeles resident Nazelie Elmassian's family collection. Currently, this piece is owned by the "Ararat" museum of Mission Hills, California (Fig. 1). This cover is a hand embroidered piece with a large single central medallion. The medallion is composed of a number of circles with a common center. The background of the cover consists of continuous square-shaped designed linear ornaments.

Several years ago, 97-year-old Nazelie donated most of her rich collection of clothing, textiles and more to the "Ararat" Museum in Mission Hills, California. She is a granddaughter of a well-known merchant from Kesaria, Karapet Telfeyan [1,

---

\* Santa Monica City College, Fashion Design professor, Doctor of Arts, sofikhachmanyanyan@aol.com. The article was submitted on 13.09.2022, reviewed on 07.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

<sup>1</sup> The other variation of the Marash stitch is satin stitch.

p. 2200-2203]<sup>2</sup>. The cover-curtain in question became known during the Telfeyan/Timourian collection's transfer to the museum. It was severely damaged; therefore, it did not receive necessary attention at that time. The story, preserved in the family, tells that Nazelie's brother Aram, who was fatally ill with cancer, used to rest on the sofa covered with this piece in the living room during the day. Nazelie says that after months of battling his illness, Aram passed away on that sofa. Due to this extended wear and tear, the cover was badly damaged.

In February, 2022, by the initiative of the "Ararat" Museum and the "Armenian Dress and Textile Project", a scientific conference and related large exhibition was dedicated to the culture of Kesaria. During the preparation process, we reviewed and examined the extent of the damage to the cover. It became clear that it was an exceptional example of Marash braided stitch embroidery and should be secured and preserved. The masterful execution and high quality of the embroidery, the artistic solid ornamental structure, the color solutions, unique iconography, symbolic details and their relationships convinced us that it was necessary to refer the cover in a separate study.

### The Technique of the Embroidery, Fabrics and Threads

This type of Marash embroidery is extremely unique and original in its execution technique called "secret stitch", or "**Irka**" [35, p. 25], [15, p. 6]<sup>3</sup>, because during the embroidering process the working thread creates only dots on the reverse side of the fabric, mostly staying on the surface, where, by strict sequence, it passes through each line four times going back and forth. Eventually it creates braided decorations, looking similar to relief sculptures found on "khachkars", or cross-stones. As a result, cross-based ornaments are formed, because the first two back-and-forth rows of the embroidery are Cross, or Catchstitches. The two first rows are

---

<sup>2</sup> Karapet Telfeyan was the older brother of Movses Telfeyan. They both were the sons of a famous Kesarian merchant Sargis Telfeyan. Karapet Telfeyan's older daughter Nazen was married to Sedrak Timourian who was a famous Kesarian merchant as well. Their daughter Galenik, after moving to the United States, married a lawyer from Kharpert named Astor Elmassian. During her lifetime, Galenik kept and conveyed the Telfeyan/Timourian families' wonderful collection to her daughter Nazelie. Timourian was a knowledgeable and educated merchant who dealt with rugs and other antique merchandise. His collection included historic clothing, rugs, cushions, furniture, a large copper plate bearing an Armenian inscription, items made of silver and gold, etc. This rich collection travelled with the family from Kesaria to Constantinople, New York, Fresno, and finally to Los Angeles. **Timourian S.**, Unpublished Memoirs, "Ararat" Museum, Mission Hills, California, 34.

<sup>3</sup> The second type of Marash embroidery, the Satin stitch is called **Zeytun** stitch or **kotasegh** (local people also called it **atlaslama**), with which every element of the decorated ornament is covered. As a result, the working thread creates a similar image on the opposite side of the piece.

filled with two more woven or braiding rows resulting in braided looking crosses, or cross based ornaments<sup>4</sup>:

In the embroidery of all the discussed covers, along with the Marash stitch, Chain, Basting and Back stitches were also used as supporting or additional techniques [16, p. 65]<sup>5</sup>. The Chain stitch creates a bold line because of its continuous chain-link structure. It is used to outline and emphasize larger and smaller decorations, making them more accentuated and visible. This stitch is present on most of the covers besides that in Fig. 11.

The Basting stitch was also employed on most of the covers, running parallel to, or enveloping some of the design elements, such as circles, arches, and other decorative details. With its interrupted linear structure, it also performs a framing function, giving an appearance of movement and visual lightness to those ornaments. This stitch is present on all the covers besides that in Fig. 11. Backstitch, as another stitch that creates a continuous line, was used only in one of the covers (Fig. 11).

The cover in question and most of the chosen covers that are used for comparison are likely 100-150 years old. An examination of the canvas fabrics used for them shows that they are all cotton, non-uniform, plain weave, narrow pieces (64-66cm). For this reason, multiple layers of fabric were used to build large size covers. Those narrow strips are connected together with a simple Basting stitch to ensure the desired width for the covers (2mx2m). The embroiderers used two layers of fabric for both rectangular covers (Fig. 9, 10).

The triple-layered fabric, used for the cover in question (Fig. 1), corresponds to the above mentioned description. One of the three pieces is discolored, indicating that it was dyed in a separate from the other two dye bath, where the dye did not set and bond properly. The mentioned descriptions indicate that similar, indelicate textiles are the result of local cottage industry production [35, p. 26-27]<sup>6</sup>. These textiles were woven and dyed by local production units such as small workshops organized in orphanages, individual dyehouses, or by individual weavers and dyers. As a result of these types of cottage industry productions, the thread was spun by hand and then woven on narrow looms. The result was a woven cloth that was neither too wide nor too uniform. In such cases, sometimes problems with the dye were very much possible [8, p. 28-30]<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> During embroidery, all the threads move in a strict order and if a mistake is made at any point, then the entire work must be undone and fixed, so that in the end a flawless braided ornament is obtained.

<sup>5</sup> Serik Davtyan states that all of these three stitches are ancient techniques.

<sup>6</sup> There are reports that, unlike local production, the imported cloths were of higher quality and therefore the local cloths were mostly sold out in the villages.

<sup>7</sup> Such textiles were popular and used in other regions of Armenia as well, where women embroidered designs or symbols commonly seen on rugs employing different embroidery types on them. Bazeyan states that such textiles, as rugs or wall hangings, were used in towns and villages when more expensive piled rugs were not available.

Marash city and its surroundings is known to have been one of the centers of cotton cultivation, cloth production and textile dyeing. The fabric used for embroidery was from the local cotton and another name for it was **Epenezer**<sup>8</sup>. However, it is also known that a large amount of cloth was imported as well. As is known, from the Middle Ages, the favorite colors for textiles in Marash were red, blue (lajvarde), etc. Presumably, this tradition was valid until the beginning of the 20th century, the 40s-50s [35, p. 27]. Since the covers selected for this study are in red, dark blue, greenish, black, so most probably they were made around this time.

As for the needlework or threads used to join the pieces together, they are also the result of homemaking or cottage industry. Our detailed examination of the threads used for embroidery on the covers, especially on the worn areas, confirms this fact. The threads are thin, well twisted, yet their thickness and twist, like the cloth, are not uniform. This is yet another hint that the threads used for embroidery are also the result of local production<sup>9</sup>. The main colors of threads used for embroidery are white, red, green, light blue, yellow, black, gray. Only one of the pieces has pink on it (Fig. 11), [35, p. 92]<sup>10</sup>. This piece was a gift to the “Ararat” Museum. According to the preserved information, it was made in the 20s-30s of the XX century<sup>11</sup>, most probably, never used, hence looks quite new.

### **Artistic Design of the Covers and Their Comparative Analysis**

The main feature of the ornamental compositional structures of the cover in question (Fig. 1) and the selected similar pieces is the presence of a central medallion with concentric circles. It should be mentioned that in Fig. 11, the shape and structure of the circles are different from all the others. For instance, at the center of the cover in Fig. 1, there are four consecutive bands, three of which are relatively narrow and one is wider. All those bands are filled with various archaic symbolical ornaments, which remind of the ornaments surrounding the carpet mid-fields depicted on a variety of Armenian carpets. Extending from the central round medallion are the square based, linear continuous strong ornamental structures of two different design decorations, resembling an architectural structure. They extend to the four edges of the cloth. Such background is absent in Fig. 11.

The design structure of the cover belonging to the Armenian Ethnographical Museum (Fig. 2) is similar to the cover in Fig. 1. The central circular ornament of

---

<sup>8</sup> One of the seven orphanages operating in Marash, Epenezer, where in the late 19th and early 20th century, the scotswoman Agnes Salmond founded a cloth production of interest to us, which turned into a small workshop. It employed about forty workers. In the name of the Orphanage, the produced cloth was given the name **Epenezer**.

<sup>9</sup> The filler threads for the embroidery are a little thicker but again uneven.

<sup>10</sup> A single cover of light gray color embroidered in the 1900s has lots of white, light green, maroon colors, the combination of which is far from traditional Armenian color solutions. It is possible that such covers were made for the European market.

<sup>11</sup> Covers embroidered in the 50s of the XX century are also known.

the cover preserved in Washington (Fig. 3) is composed of four narrow and two wide bands, consisting of two or three smaller concentric circles. The centerpiece of the cover in Fig. 4 also consists of four concentric circles, one of which is wide.

In all the mentioned covers, on the four sides of the inner field of the broad strips of the medallions, four small circles are placed in a criss-cross arrangement. If connected, they will also present square shapes. (Such circles are absent only on the covers in Fig. 3 and Fig. 7). On some of these covers, there are also four crosses enclosed within small arches placed between these four circles. In their criss-cross arrangement, arch covered crosses alternate with four smaller circles, again presenting a square shape. In their criss-cross base arrangement, these two decorations pictorially make an overall octagonal composition, or a star with 8 points because of the combination or overlapping of two squares. To make such a compositional interpretation more visible, the accentuating light color threads, used for embroidering the arches or stars, are white, yellow, light blue and light green. In this regard, Fig. 3 and Fig. 7 are exceptions. In the inner narrow band of these two covers, eight arches are depicted, under which, instead of crosses, there are star flowers, embroidered with white threads on both covers to make them more visible. The design compositions of these two covers are similar, most probably designed in the same workshop or by the same drafter [35, p. 27]<sup>12</sup>. The elements of artistic design placed on both covers are expressed in sharper geometrical shapes.

One of the covers, adorned with a homocentric circular decoration, which was probably used as a wall decoration and/or a pillowcase (Fig. 9), has a rectangular shape and is smaller than the previous covers<sup>13</sup>. The corners of this cover, similar to some other Armenian carpets/rugs [19, Ill. 503, 522, 491]<sup>14</sup>, are filled with  $\frac{1}{4}$ -circle designs containing four large, blossomed crosses surrounded by various symbolic ornaments, curvy decorations, and stars. The inner field of this piece is framed with a narrow decorative strip filled with wavy floral designs, similar to the ones found on rugs. This piece, like the ones observed before, has a central medallion with concentric circles that remind of the circle designs of the previous examples. Here, too, there are four inner circles and crosses with covering arches. However, the design of the background outside the medallion differs from the design found on the rest of the covers. Eight cross-pointed stars in a checkerboard pattern, light-colored ornaments with a square base, having wavy niches with crosses at the

---

<sup>12</sup> The draftsman was usually a separate person and was paid separately. Draftswomen were also embroiderers. They sometimes used special molds made of wood or metal, the use of which made possible the use of old ornaments, their repetition, and preservation.

<sup>13</sup> The reason this example was selected to be included in this observation is the presence of a circular design medallion at the center of the piece and double cross designs covered with arches.

<sup>14</sup> The design of this cover is greatly influenced by medieval rug design where there is one or two central medallions with similar corner designs, and there is a great number of such rugs.



corners, are embroidered here. The iconography of this rug is similar to the compositional iconography of traditional carpets.

Fig. 10 with its construction is also different from the rest of the covers. Like Fig. 9, it has a longitudinal design and was probably used as a wall hanging next to the bed, but with its iconographical design it is special and unique compared to the others. Instead of one, three large circle medallions cover the entire surface of this piece. In their iconography, they have much in common with the concentric design-decorations of the other covers. That is the main reason why it was included in this study. However, with its other design-details, it stands separate from all the others. The three circles are separated from each other by opposite Trees of Life that are stretching upward and downward. Single birds are placed between the trees and on the tip of each of the branches, reminiscent of the bird-adorned trees depicted in the Armenian medieval miniature paintings [17, pic. 63]. The embroidery is so rich and dense that the fabric underneath is almost invisible.

The central ornament depicted on the cover in the “Ararat” Museum (Fig. 11) is significantly different from the central ornaments found on all the other pieces. Here, the ornamental thinking undergoes a drastic change, where there are only echoes of traditional ornamental compositional structures, to which various approaches, absent from the other covers, are added. The central small ornament is an octagonal star, which gradually, as it grows, transforms into triangle shapes. The continuing triangles, in a criss-cross arrangement, form eight stylized Trees of Life in two different types. They are enclosed in a wavy frame that adapts to their shapes. It is followed by a wide strip of central decoration, featuring stylized figures of eight Trees of Life or pomegranate trees. They are completely different from the motifs depicted in the corresponding areas of all the other covers. On the branches of these trees, lifelike flower buds, star-shaped flowers and birds are depicted. This paradisiacal image is followed by a narrower band with a succession of blossomed crucifixes and cross-centered star flowers. Outside of the decorative circle, the corners of the cover are decorated with accentuated fleurs-de-lis with cross-centered octagonal star-decorations at the center. The petals of lily decorations carry Trees of Life in them. They are surrounded by a variety of octagonal and triangular decorations, bouquets in vases and other plant designs. This accomplished paradise image is surrounded by a border of undulating flower-decorated branches on all four sides, in the corners of which, images of blossomed crosses are placed. We need to mention that such outer frame is missing on the previously presented covers. Also, the ornaments depicted in Fig. 11, in contrast to all the other covers, are more flexible and widespread, and do not have the ornamental density of the others. In terms of colors used on this cover, there are noticeable differences as well. Light colors prevail here: pink, light blue, light yellow, off-white, etc.

As is known, in Marash, some women were engaged in designing ornaments for embroidery and were called “drafters” [15, p. 8]. They used a cane pen with a beveled tip

and/or specially carved wooden blocks to draw or to print the design they chose with blue paint or starch on the cloth, for the artisan embroiderers then to do the needlework [35, 27-28]<sup>15</sup> [16, p. 47, 101].

Most probably, molds (or special wooden stencils) were used, because in stamping or printing with wooden blocks it was possible to quickly place the main decorations in their traditional places and then fill in the empty spaces with a pen. In another type of fabric decoration technique, the use of wooden blocks carved from solid wood was very common in Marash or surrounding areas; due to their durability, they were used for a long time [15, p. 43]. Presumably, designing with the use of this method also contributed to the perpetuation of archaic forms of ornamentation, since the master printing block makers, along with the professional skills, passed down from father to son the accepted and traditional forms of design. This confirms the existence of similar ornaments on different covers and the stable tradition of presenting them in similar ways.

### **Cultural and Iconographic Parallels Between Covers and Other Branches of Folk Arts in Armenian Culture**

Before discussing the symbolic meanings of the adornment on the covers, one more question should be addressed. Unlike S. Davtyan, H. Tokmajian thinks that the cover examples made by Marash secret stitch decorated with archaic designs were made in Malatya, not in Marash, and that there are also small differences in the ways of stitching<sup>16</sup>. According to Tokmajian, only the covers with flexible decorative motifs, like the one we discussed in Fig. 11, and the rectangular covers with narrow outlining frames were made in Marash. In the course of our study and comparisons, a number of differences also surfaced, which confirm Tokmajian's opinion. For instance, in Fig. 11, Chain stitch was not used. The only one used was Backstitch. As for the color, they used pink for embroidery, which is absent on the other covers. The one in Fig. 11 has an outer encircling band that is absent on the other big covers;

---

<sup>15</sup> Tokmajian does not agree with Serik Davtyan that the Marash embroidery masters used print blocks, because he found almost none among the Marash masters living in Aleppo. However, it should be mentioned that wood block printing as a textile decoration technique was developed in Marash. The masters themselves prepared the necessary paints, print blocks and the craft was passed down from generation to generation. It is also known that there were embroidered curtains and rugs. The sizes of the ornaments on each cover are the same. In any case, even for an experienced draftswoman, it is difficult to draw so evenly with a pen on large-sized pieces. Given the existence of blocks, those used for print making including, it is difficult to imagine why their use should be rejected if they made the work faster and more accurate. While working in Fig. 1, our observations showed that small elements were added to some of the open areas of the cover, probably after printing the major elements with blocks.

<sup>16</sup> Serik Davtyan was the first researcher to call this stitch "Marash". The entire generations of artisans were educated with that information in modern Armenia. We need to be confident in the opposite opinion before we refute it.

the “S” motifs are used singularly; the square-based background trellis is missing altogether; the central medallions are significantly different, etc. It should also be mentioned that in the XII-XIII centuries, most of the population in Malatya were Armenians [7, 145]<sup>17</sup>. Spinning and weaving was widely spread there, therefore, most probably, it was an important center of embroidery. However, in order to give a final answer to this question, it is necessary to address it with a separate study.

The unique iconography of the discussed large covers is not common among the examples of Armenian embroidery, but it is widespread in khachkars, or cross-stones, made in various regions of Armenia from the X century [3, p. 90, 110, 126, 132]. On these cross-stones, at the base of the crosses, large rosettes with braided designs are carved. Adjacent to them, square-based ornate and continuous ornaments are present. The general iconography of the preserved metal double book covers, made in the territory of Armenia proper and in the diaspora during the XV-XVIII centuries and presently kept in St. Echmiadzin and in the Matenadaran Manuscript Library, is very close to the iconography of the covers under discussion [25, fig. 7, 13, 21, 50, 51]<sup>18</sup> [29, p. 198-199].

Similar to the covers, such book designs have a round or oval central medallion with more than one circles. Certain ornamented fields surrounded by a narrow rim around those medallions are present. Like in the iconography of the covers, in the iconography of the book double covers, too, ancient motifs are replaced or merged with Christian symbolic motifs. For instance, the geometrical symbolic forms of the central medallions of the covers, such as octagonal decorations, arch covered crosses and curvilinear motifs are replaced with images of scenes of Christ's life. On the front side of the book covers, mostly the Crucifixion is depicted, while on the reverse side, the Virgin Mary with the Baby Jesus in her arms, or the Burial scene with the Ascension scene are presented.

If we take the designs of round, multi-circle medallions as a separate decorative/symbolic unit, similar decoration forms are extant in many other cultures. However, in Armenian culture, ornaments with such an iconographic structure are extant everywhere: on ancient pottery, on cups, shields of the kings of Van, medieval big trays [24, Ill.]<sup>19</sup>, on the tops of men's and women's caps, in the Armenian national costume [16, Ill.]<sup>20</sup>, on protective charms or on women's aprons, belts and the like [20, p. 18, 19]. On cross-stones and architectural structures, there are also many such rosettes as a symbol of the sun. Armenian round needle lace is a concentric multi-circle structure with its design and iconography as well [14, Ill.].

<sup>17</sup> The city of Malatia is mentioned in Hittite, Assyrian, Urartian sources.

<sup>18</sup> According to Mnatsakanyan, the four small circles depicted in the circular motifs found in Ani symbolize the four elements. He believes that such images are very old.

<sup>19</sup> In the collection belonging to the Timurean family living in Los Angeles, there is a large copper tray with Armenian inscription, the iconography of which is closely related to the iconography of the circular ornaments made on the covers discussed.

<sup>20</sup> Caps from Sasun or even decorated socks from Vaspurakan.

There are many known lace rosettes with similar decorations. In other words, similar, or one might say canonical, ornaments have a continuous and parallel development in many other branches of Armenian culture. All those art forms were widespread and well developed not in Greater Armenia alone, but also in Marash and its surrounding areas [15, 5-6]<sup>21</sup>.

In Marash embroidery, iconographically, the overall design on these covers is unique and not found in other types of needle crafted types, nor is it found on smaller examples of the same type of Marash embroidery. However, iconographically, structurally, and symbolically or philosophically, there are close parallels between the existing woodcut examples and the covers in discussion. For instance, the rectangular tray from Lori, kept in the State History Museum of Armenia, and one of the discussed covers (Fig. 10) are very similar with just small differences. Or some other exhibits in the same museum: pastry (gata) decorating blocks, spoon holders, wooden charms, the door of the St. Stepanos Nakhavka monastery and other wooden objects also have close connections to the decorative pictorial solutions of the discussed covers [16, Ill.]<sup>22</sup> and necessarily possess similar ritual and symbolic significance.

It is clear that the ornaments used in the above-mentioned various cultural spheres are endowed with deep philosophical, ritual-worship values. They express ancient ideas and the ancestors' worldview about the creation of the world, about God, religion, and therefore have a blessing value and/or act as a charm, or talisman. In this regard, the discussed covers are not an exception, because the ornaments depicted on them, and the compositions built with them contain all the above-mentioned values. In addition to their aesthetic quality and beauty, those covers also blessed and protected the house, the hearth and home, because, according to the popular saying, "a home is also a church".

It is hard to say much about the formation and development of Marash secret embroidery. It is also difficult to assert how these decorations with such archaic structures appeared on the discussed covers. However, we witness a phenomenon that, as a result of the creators' "amazing traditionalism", these symbols and decorations have preserved and crystallized in folk artistic thinking in Armenia over the millennia. Later, they mixed and assimilated into the artistic expressions of Christian philosophy and developed together during the Middle Ages [16, p. 17]<sup>23</sup> along with other arts. These symbols and decorations reached the beginning of the XX century

---

<sup>21</sup> Davtyan believes that there are close connections between various branches of Armenian applied arts, which are expressed in their similar color solutions and content of ornaments.

<sup>22</sup> Such examples are countless in artistic processing of wood.

<sup>23</sup> These transitions took place during the population migrations in Middle Ages, when large groups of people moved from Armenia to Cilicia due to various historical events. It is known that many craftsmen from various regions of Armenia: Van, Karin, Syunik, Ararat, moved and worked in Cilicia, where high-quality and world-renowned textiles were produced.

outside of Armenia proper, in Cilicia, and after the Genocide – in various Armenian communities all over the world [35, p. 23-25]. For this reason, the iconography and symbolism of the covers are closely related to the iconographic approaches of various forms of Armenian culture, for instance, altar designs known in Cilician miniature painting, where there is a medallion with concentric circles, whose central ornament is mainly the crucifix [18, fig. 29]<sup>24</sup>.

It is possible that the women who made these covers at the end of the XIX century and the beginning of the XX century, did not comprehend the actual meaning and symbology of all these mystical elements, however, due to the strong traditional influences and their deep reverence for national art, these ornaments passed down from generation to generation and reached modern times [15, p. 8]<sup>25</sup>.

### **The Iconography and Symbology of Main Decorations Found on the Covers**

In the iconography on all the eight above-mentioned covers, unified symbolic elements with minor differences are extant and beautifully presented. Their structure and meanings are consistent with the iconography present in other branches of Armenian folk art and culture, such as architecture, cross-stones [6, p. 96, 97, 98], wood carving [20, p. 186]<sup>26</sup>, ceramics [3, III-XI], rugs [5, p. 67, 70], needle lace, printed textile, metalwork (including silver, copper and bronze), etc. [16, III.]. Symbolic solutions similar to cross and square-based ornaments are numerous. In such ornaments, the center of the concentric circle is usually a flower, star, or cross. The four-layered concentric circles follow each other bearing a cross or four and eight-based symbolic motifs as a single solid circle structure. From the circle at the center, square-based designs start immediately, stretch and end at the edge of the cover/fabric.

We need to observe the iconography of these covers, as well as discuss the structures and decorations that were most frequent on them. Finally, we need to discuss the various manifestations, expressions, and the development of the forms of these symbols, dwelling on the meaning and significance of some noteworthy ornaments.

At first glance, the covers shown in Figures 1-8, in their general composition and iconography, represent a unique mandala. In several Eastern cultures, a

---

<sup>24</sup> The altar ornament of the Gospel created in the second half of the 12th century in Hromkla is extremely close to the iconography of the covers under discussion, and the main letter decoration of the name page with its braided structure seems to be decorated with Marash stitch.

<sup>25</sup> The Marash people and Armenians of Malatya were consistent in preserving the natural-traditional forms of ornaments. They were mainly people who lived on cottage industry. The older women of the family taught the younger girls, their grandchildren.

<sup>26</sup> The design of the door of the Apostolic Church of St. Apostles, kept in the State History Museum of Armenia, with many iconographic canonical decorative elements, with some differences, is consistent with the symbolic details and iconography of the discussed covers.

mandala is a picture, or image of the universe. The center of a mandala is a sacred space, shrine, or temple. A lotus placed in the center of the shrine symbolizes God's presence, implying that He is the center of everything. Along with many other mystical meanings, a mandala serves as a visual medium for guiding, defining the stages of spiritual development, etc. [12, p. 632-633] This is why the floor plan layouts in many temples and churches are in the form of a mandala [19, p. 40]<sup>27</sup>.

It should be mentioned that the mandala-like ornaments have been present in Armenian culture since the times of the Van Kingdom. One such example is a mural in the Small Hall of the palace in the Erebuni Fortress. It shows sacred flower-decorated circles surrounded by embellished squares flanked with lions facing each other between kneeling, or worshipping bulls. These are unique mandala symbols with sixteen-leaf circles embeded in concave square shapes [21, pic. 8, 9, 10]. Though it is unknown to us exactly what kind of interpretation and ritual significance those mandala symbols had in the Armenian Highlands, it is obvious that two and a half thousand years ago, this ornamental image was extremely important in the mystical iconography of the ritualistic culture of the time. The lion was the characteristic symbol of the head god of the pantheon, Khaldi, and the bull was the symbol of the deity of war, Teysheba.

To decipher the symbolic meaning of mandala-like ornaments on these covers executed in Marash stitch, let us try to simplify or split it up into simple geometric shapes: a square and a circle, since each of these is endowed with own symbology. The square is the most widely used geometric shape-symbol in cultures around the world. It symbolizes the planet Earth and the created universe. The conjunction or simultaneity of the square and the circle symbolizes the connection between the Earth and Heaven, as is expressed in architectural structures or mandalas. However, unlike the dynamic circle, the square, with its fixed four sides, represents a static, or still state, and even in its perfection it can sometimes become solid, stagnant or show a pause. Therefore, it basically symbolizes the "Divine Perfection". The expression of another dynamic shape or sign is the cross in the center of the square; the cross-symbol is a movement with "redemptive" power and value directed from the stationary center of the square in the direction of the four wings to the four cardinal points of the universe [12, p. 912-915].

The square along with the circle, its center, and the cross, is one of the four cardinal symbols of perfection. In a number of ancient religious systems, the cross was the symbol of the Creator, also symbolizing the four cardinal points of the world. In Christian philosophy, the cross corresponds to and symbolizes Christ, because "Christ-the-Son is in the Creator (according to the Gospel), and the Creator is in Jesus Christ". Moreover, Jesus was crucified "on the cross symbolizing the Creator" [32, p. 69].

---

<sup>27</sup> The floor plans of the Etchmiadzin Cathedral, Zvartnots, and other churches also represent mandalas.

### “S”-Shape Decorations and Their Symbolic Meaning



picture a



picture b



picture c

The iconography and symbolism is the same in Armenian cross-stones, although the cross is usually placed in the upper part of the circle-shield. Good examples of such iconography are the two cross-stones carved by Poghos and installed in Goshavank in 1291. Moreover, these cross-stones with their braided decorations and lace-like structures are very similar to the discussed covers, both in terms of iconography and symbolism [98, 102].

Let us observe some symbolic ornaments in the circles, which, with minor differences, are present on almost every cover. As separate mystical units, there are letter “S” shapes [19, p. 36-37]<sup>28</sup> or its variations, which are part of the rich and symbolic ornamental structure of the wide rim of the circle (Fig. 1, 2, 8). They are also found in the narrow rims (Fig. 7) and sometimes in the background. The letter “S” has been interpreted by many researchers as a symbol of dragon, which has close connections with water, fertility, wisdom and other ideas [20]. In addition to the meaning of dragon or snake, Gantzhorn considers the letter “S” to be a symbol of God, meaning “Lord” [19, 193-195], [30, p. 336]. “S” is an ancient mystical unit that is portrayed in ancient rock carvings [27, p. 72] next to a god, a ram and a cross. Both opinions are probably correct, for the dragon was the symbol of the mighty ancient god. He was the lord of the waters, the guardian of the Tree of Life, and was sometimes depicted as Aries-lightning. In Christian philosophical understanding, it was identified with the meaning of God the Father. Millennia later, the dragon, as a powerful and mystical entity, is present in many branches of Armenian culture, including the iconography of these covers. For this very reason, the presence of the letter “S” on these covers endowed them with deep venerating or religious meanings and, as a blessing, gave them a protective function/value. With all these important merits, these covers decorated the interior of the Armenian house. It is also owing to these textiles that the “S” ornament-symbol has survived to date.

<sup>28</sup> The letter “S” reads as letter “T” in Armenian and the word “Ter” means “master”, “God” or “Lord”. It also symbolizes the wise ancient god-dragon, who was the lord of the waters everywhere in the universe.

Let's discuss the “S” letter-ornament free of other decorations (pic. a). As mentioned before, it is sometimes depicted inside the wide rims of circles (Figs. 1, 8) or outside of them, in the narrow strips of circles (Fig. 7) and elsewhere. “S” is an ancient symbol of the dragon-god known from rock carvings that are plenty in the mountains of Armenia. However, the letter “S” also appears on many covers accompanied by additional small ornaments, such as a branch, a seed, or a small flower-rosette, which are presumably a later addition (pic. b and c). Such ornamental additions are usually placed in the central part of the letter (Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9), thus transforming it into an ornament. In medieval Armenian miniature painting, letters are often transformed into floral ornaments<sup>29</sup>. In the core of the central rosette, which has the symbol of a seed, there is a sprout or small branch, obviously symbolizing fruitfulness, like the fruit in the womb<sup>30</sup> (pic. c). The presence of this small element in the center of the letter “S” once again confirms the close mystical associations of the letter with the dragon-god which, in addition to being the lord of the waters, was also the patron of fertility.

On some covers, the square-lattice ornaments in the entire background area, extending outside of the circle, are composed of continuous ornamental lines of this same motif. They are depicted in opposite positions, and between them, a star-flower, the symbol of the sun, is installed (Fig. 3, 4). The checkered pattern with squares is an old traditional symbol, which is missing on the cover in Fig. 11<sup>31</sup>.

It can be assumed that the iconographic development of “S” on the discussed covers took place in the presented order. In the third version, the small branch – the Tree of Life, placed in a small rosette in the center of the above-mentioned letter, is also endowed with the idea of creation, whose master, guardian, or creator is the dragon “S”. In Christian tradition, the master of the Tree is also the Creator-God [35, 42]<sup>32</sup>.

#### Symbolic Meaning of Dots



picture d



picture e



picture f

<sup>29</sup> The name list of the gospels usually opened with big letters decorated with floral or geometric embellishments. Sometimes such letters appear in the middle of a text or in the margins.

<sup>30</sup> In the Armenian language, another name for the fetus is also “fruit”.

<sup>31</sup> However, we have seen other similar covers belonging to H. Tokmajian, where in the four corners of the central parts there are letter “S” shapes.

<sup>32</sup> The semantics of this ornament are also addressed by H. Tokmajian.



All the three types of “S” letters, the crowns of arch-covered crosses (pic. d, e, and f), and the square decorations in the backgrounds are adorned with dots. The structure of a dot ornament represents a simple cross, due to the criss-cross structure of Marash embroidery. In order to get a dot decoration from the cross shape and to emphasize them even more, the embroiderers circled the cross with a Chain stitch, for which they used light colored threads: white or yellow. The use of dots in such a way seems canonical because they are spread over the entire surface of the covers, the structures of the recesses, individual ornaments, and the ornaments in different layers of the circles. This phenomenon is common in the iconography of the majority of the covers discussed.

The fact that the dots are used on all the three types of the letter “S” (pic. a, b, and c) in the same way suggests that the dots, in addition to enriching decorative designs, also have a mystical meaning: the meaning of “Lord”, combined with the meaning of divine presence. The same tradition is also present in Armenian medieval miniature paintings, where many objects in Lordly images are decorated with dots [22]<sup>33</sup>.

### **The Arch-Covered Cross Symbol**

One of the frequently repeated decorations on most of the covers is the cross enclosed under an arch. On different covers, this symbol is presented as part of other symbolic units or standing on its own, covered with one or two layered arches. Both parts of this symbolic unit, the arch and the cross, are ancient symbols and stand together as an individual mystical unit. In Christian philosophy, the arch symbolizes the altar of the church, with the meaning of “sky” (pic. g and h), and the cross is under the altar, where the axis mundi is located [5, p. 17-21], which implies that the cross is the axis mundi. The center of the cross is certainly a symbol of the Sun-Jesus. Cross-stones, or “khachkars” with this design are known in Armenian culture from the IX century or earlier. One example is the khachkar in Lower Talin [6, Fig. 9, 10, 11]. The cross under the altar is everywhere in Armenian religious culture: in the architectural design of churches, book covers, miniature paintings, rugs and elsewhere. This symbolic unit-ornament symbolizes the sun-cross under the altar-sky. Sometimes those crosses are encircled with blue zigzag shape arches (pic. h). This will be discussed later. On the covers, some crosses are portrayed with a long, and some with a short stem (pic. h) (pic. g). The reason for this is the availability of space or demands of proportionality in the particular design. However, the design is canonical and common to almost all the covers except the cover shown in Fig. 11.

---

<sup>33</sup> Dotted patterns are everywhere in the lordly images of Armenian medieval miniatures. They appear on the halos of Jesus, the mother of God, the Evangelists, the Annunciation, the Nativity, the Entry into Jerusalem, the Crucifixion, and other scenes. In some scenes (e.g.: Epiphany, Visit to the Tomb, Tyarendaraj) the interior of the painting - the curtains, the altar ornaments - are decorated with dot patterns, symbolizing the Divine presence.



picture g



picture h

### Opposite Crosses with the Seed and Water Symbols



picture i



picture j



picture k

Sometimes the arch-covered cross is combined with its mirroring counterpart, connected at their stems and stretching in opposite directions, fashioning a new ornament (pic. i and j). At the junction point there is an oval-framed rosette with a small branch in it, as a symbol of the Tree of Life. The iconographic expression of this symbol is remarkably similar to the ornament found on the letter “S” (pic. c)<sup>34</sup>. The sprout enclosed in the circle or oval shape in the central part of the double-sided cross has the meaning of seed-sprout-tree, symbolizing fertility and creation. It means the big red tree grows, in whose womb a new offspring seed-sprout tree grows under the protection of the owner of the Tree of Life.

Sometimes the cross with a blue zigzag arch ornament stands as a separate unit that is present on the cover of Fig. 8 in pic. k. They are usually executed in light blue and outlined with yellow Chain stitch. This treatment gives them a zigzag shape. The blue zigzag arch imparts this ornament the meaning, or symbol of water (Fig. 8, 9, 10). Sometimes such treatment is applied on an individual cross that appears as part of another complete ornament unit (Fig. 10), or blue arches surround the wings of a large corner cross.

The blue zigzag arch, as a symbol of water, therefore the symbol of dragon, always appears in combination with the cross. If the cross stands as the Tree of Life, then the dragon is its guardian. The blue arch with the cross motif is the visible

<sup>34</sup> This vividly presents the symbolic connection between the ancient God’s symbol-the letter “S” as the owner of the Tree of Life with the main symbol of Christianity.

mystical symbol of this idea. This is another vivid display of symbolic conjunction of the ancient and Christian.



picture 1

The theme of water is not limited to this. It is spread throughout the background surface of the cover in Fig. 10, where the square base motifs create a checkerboard arrangement with octagonal star flowers or rosettes. The decoration on this particular cover is an expressive example of smooth blending of the ancient mystical motifs with Christian motifs. On this cover, there is also a detail, very specific to rugs: this motif is used in the frame, which is typical of various carpets belonging to various schools, and is filled with a zigzag pattern of flowers, leaves, and buds. It is a symbol of fertility and continuity of generations. Note that the covers in Fig. 1-8 are frameless.

The blue zigzag arch is also present in the frame of the cover in Fig. 10. This one is also very different in structure from all the other covers with concentric circles. The embroidered arch shapes on this cover are similar to the previous ones, but all of them point towards the central star-flower (pic. j), and they are outlined with a Back stitch or Chain stitch. However, in this case, the ornament with its four connections creates square shapes in a checkerboard-like positioning. As mentioned above, these zigzag blue shapes symbolize the ancient god who ruled the waters all across the universe. In this case, this symbol is very smoothly assimilated with a very important Christian philosophical unit, the arch, which in turn symbolizes heaven. Under the water-arch-sky, red crosses are enclosed, which are undoubtedly the symbols of Jesus. In the center, there is a white flower-star-sun, which, as a dot-nucleus-circle, is also very archaic, symbolizing the sun and the world, found in rock carvings<sup>35</sup>.

Marash's braided secret stitch, with its interesting mesh and relief form, visually brings the ornaments close to khachkars and technically turns every line or element into a cross. In other words, preserving the archaic forms of mystical elements, this embroidery contributes to the extremely smooth process of

<sup>35</sup> Such symbolic units are pic. r and s.

“Christianization” of all the ancient ornaments, where the old and the new are harmoniously assimilated.



picture m

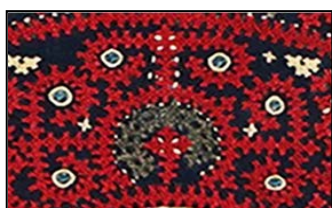
The four corners of the rectangular cover in Fig. 9, in contrast to the accepted iconography of the rest of the covers, are decorated with large and ornate crosses. They stand out from the general background of the cover with curvy, linear decorations (pic. q). From those decorations, at equal distances, hooks or staple protrusions come out, which are also decorated with dots.

These traditional ornamental motifs are present in many forms of Armenian folk arts in a variety of regions in the country. For instance, on the carpets belonging to the Syunik school, many decorative shields are extant with such embellishments [20, p. 125]. Carpets decorated with Armenian crucifixes also have a similar decorative approach; the shields are decorated with the exact same hooks and most likely have the same symbology or meaning. The border design of the mentioned rug also carries similar designs. It seems like the designer of this cover used a rug pattern as inspiration. Continuing this idea, it is worth noting that the types of carpets with shields surrounded by hook-like decorations have a rich variety in Armenian carpet art, where the hooks can represent stylized images. Carpets with similar shields had the value of charms, providing and protecting the welfare of the family [20, p. 40].

### **Crown Decorations and their Symbology**

In contrast to other arch-covered crosses, extant on various parts of the covers, the ones found on the wide strips of circle medallions (pic. l, m, n) are surrounded by hook-shaped protrusions, forming a crown around them. These crowns are of different shapes, which can also be often found in the iconography of Armenian rugs or carpets. Such ornaments were widespread in the carpet art of Armenia Minor and Cappadocia. They were the proof of deep antiquity of those carpets, with the meaning and symbology of blessing and protection [20, p. 35]. Within the broad bands of the circles, these hook-shaped protrusions that decorate four arched crosses become peculiar wreaths for them (pic. l, m, n), sometimes representing a bull (Fig. 5, 8), (pic. n and p) or a ram (Fig. 5) (pic. o), or a sun (Fig. 1, 2, 3, 6), presented as curvilinear decoration motifs. All these decorations have an ancient

origin and symbolize the ancient gods or their different attributes<sup>36</sup>. The deity, who was the lord of waters and fertility, was also the dying and rising godhead, whose attributes were adopted into Christianity. These decorative motifs are present in Armenian culture – in ancient rock carvings (Martirosyan, 1971. tables), dragon stones [11, 8-29], on ancient pottery [7, p. 275-278], in church architecture, and in many other branches of Armenian culture. The combination of these ornaments and the crucifixes on the discussed covers are vivid examples of combination of the ancient, traditional, and mystical ornaments, and the main symbol of Christianity – the Cross. Just as the Cross has a blessing-preserving meaning and significance [20, p. 62]<sup>37</sup>, so do these ancient symbols, harmoniously presented together. The presence of identical mystical ornaments, used on covers and Armenian rugs, confirms that the covers in question, displayed on the walls of the room, also carried out a mystical function [16, p. 68]<sup>38</sup>.



picture n



picture o



picture p

The multiple square or diamond-shaped decorations, which are present on the outlining frame of the cover in Fig. 10, have a value equivalent to the concentric circles, because there are multiple squares enclosed in one another. Since the square and circle are equivalent as geometric units, their powerful mystical values are equivalent as well; their symbology we have already discussed above.

The ornament shown in pic. t presents a variation of the Tree of Life and is also very old, consisting of a triangle base and a circle, a sun, and a flower crown. Both parts have multiple layered cores, reminding of seeds. The upper white flower is enclosed by a red arch decorated with crosses. This ornament is a symbol of fertility, too, and has a blessing value.

<sup>36</sup> The ram was one of the of the attributes of the ancient god Enky, who was the owner of the waters and the god of fertility. The ram or goat symbol is everywhere in mountain carvings in the Armenian highlands. The bull was the main symbol-attribute of the war god Teysheba in the pantheon of the Van Kingdom.

<sup>37</sup> There is an opinion that the process of converting the ancient decorative signs into Christian ones took place during the 17th century.

<sup>38</sup> Davtyan also talks about embroidered rugs that held a religious content.



### Round and Square Motifs and their Symbology



picture q



picture r



picture s

### Tree of Life Decoration Variations



picture t



picture u



picture v

In the decorative iconography of Marash embroidery, the lyre-shaped ornament is a popular and well-liked symbolic decoration. In the few examples, known to us, three line-like simple branches radiate out from the opening of the lyre. This highly stylized motif is present in the Urfa and/or other schools of embroidery, in whose iconography the lyre-shaped ornament appears as a vase full of flowers. In Armenian medieval miniatures, vases full of flowers are one of the frequently presented motifs in manuscript page margins, symbolizing the Tree of Life [17, Pic. 55]<sup>39</sup>. In contrast to the above-mentioned lyre-decorative forms, from the lyre motifs of the covers, instead of flowers or branches, accentuated light-colored crosses come out. In the presented motif (pic. u), at the base of the cross, there is a white seed ornament with a red core in the womb of the lyre. A cross is also depicted on the lyre's tail, and in the outwardly curled wings there are two white-yellow accentuated dots. The cross grows like a flower from a seed that emerged from the lyre-womb as a Tree of Life. The flower, which in this case is the cross, represents Jesus, and the dots symbolize God's presence.

In pic. v, the lyre in the shape of a flower vase is displayed clearly; realistic flower buds, star flowers and crosses protrude from the lyre-vase. Two 8-pointed stars flank the flower bunch, confirming the mystical content of the decoration. There is a

<sup>39</sup> This example is situated on top of the title page of the Gospel, where two lyre-shape leaves are scooping the flowerpot with flowers in it. The Title Page of Mark's Gospel, XII cent. Gospel of Sebastia, manuscript 311, t. 83a., Cilicia.

significant difference in the artistic expression between the two lyre decorations, but symbolically they are identical.

### **Color Symbols**

Color solutions of fabrics and threads also carry a symbolic significance in the selection and use of the covers. The fabrics used are mostly black and dark blue. Of the covers, only the one in Fig. 11 is red. However, since the thread colors of the rest of the covers are mostly red and the ornaments are very dense, those covers are viewed as red, too. Because the decorations on the cover in Fig. 11 are sparse compared to the other covers, and they are executed in few threads of light colors, the red color of the fabric comes through clearly.

The black color of the threads appears in the decorative color systems of the fabric along with red and white. According to popular folk interpretation, black is evil, dangerous and means death. Whereas white is light and pure and means heavenly justice. The red color is beautiful, good and symbolizes life and health. Like white, red was also considered a ritually pure color, while black was considered impure.

These three colors symbolized a vertical system, where black was the lower world, red was the middle, and white was the upper world [33, p. 33-35, 37, 38]. Red was also considered a happy color – that of women and children. It is believed that when looking at the color red, the pupils of human eyes dilate, while black makes them shrink [16]. In Armenian culture, it is believed that the color red disrupts evil because it is the color of blood, the color of life. It also represents happiness, longevity, male activity and fertility. The unity of the red, green and white threads is an ancient mysticism and signifies a married couple, where the groom is white and the bride is red. Since together they will create the next generation, it also symbolizes creation. Red and white were seen as “pure” colors and symbolized light and joy (33, 31-33, 37).

Purple is the color symbolizing a ruler – king or emperor. It also symbolizes truth, justice, science, religious dedication, sobriety, humanity... Above all else, violet is a mixture of red and blue, a mixture of opposites that creates balance. Red's passion is balanced by blue's judgment, that is, love – by wisdom, or earth – by heaven. Purple is the last color in the rainbow, symbolizing the final union of opposites into one whole. It represents the end of the known and the beginning of the unknown, and therefore, it has a royal value [31, p. 654]. The presence of covers in the house, not only through their ornaments, but through the mere presence of colors delivered the semantics of life and joy, the blessing and value of a protector, a powerful and preventive measure safeguarding the house and its inhabitants.

### **Conclusion**

We are not certain about how and when this amazing stitchery emerged and evolved. It developed and survived throughout centuries outside of the borders of

Greater Armenia, mainly in Marash, Cilician Armenia, or in Malatya. Nor are we certain as to when these remarkable covers, with a single round medallion, developed into such a unique artistic phenomenon. It can be assumed that due to the complexity of its technique and density of embroidery, observed on most of the covers, this art form remained localized specifically to the Armenian women of Marash and Malatya.

These covers, with their harmonious color combinations, mystical iconographic signs and symbols, powerful ritualistic value, were used in the same way as piled or unpiled carpets, which were considered as more expensive and valued types of textile. Like rugs, the covers were placed in the most visible place in Armenian homes as a blessing and an evil preventing charm for the entire family. Once used as a bedspread, curtain, or bedside wall hanging, their blessing spread to the entire bedroom. The smaller counterparts of these textiles were also used as cushion covers and decorated the couches and the area around the table, where the entire family gathered for meals.

The braided secret stitch, through the unique iconography of the covers or rug-like textiles under discussion, preserved the ancient mystical decorative elements that existed in the Armenian Highlands for millennia. They smoothly merged into the iconography representing the main tenets of Christian philosophy and symbology, where the old and the new harmoniously assimilated and crystallized. Through the powers of remarkable and passionate tradition, they have reached us quite intact. The merging process lasted through the Middle Ages. Developing in parallel with other branches of Armenian culture, these particular covers, with their unique iconography and symbology, have become an inseparable and important part of other art forms, solidifying in themselves the features and nature of various fields and branches of Armenian culture. The presented covers with their unique iconography and philosophical details are not only a distinct and unique value among the other rich schools of Armenian embroidery but also a powerful presence among the Armenian medieval architecture, khachkars, wood carving, miniature paintings and other types of folk arts.

## References

1. Alboyajian A. "History of Armenian Caesarea". Cairo, 1937.
2. Arakelyan B. Reviews of Art History of Ancient Armenia. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Arm. SSR, 1976.
3. Arakelyan B. Medieval Memorial Monuments of Armenia, Khachkars of IX-XIII centuries. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Arm. SSR, 1984.
4. Armenian Soviet Encyclopedia, 7<sup>th</sup> book. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Arm. SSR, 1981.
5. Avanesyan L. The Genealogy and Semantics of the Patterns of Armenian Rugs. Yerevan, State History Museum of Armenia, 2020.
6. Azaryan L. Armenian Khachkars. Etchmiadzin, Publishing House of the Mother See of Holy Etchmiadzin, 1978.



7. Azizyan A. Serpent Motifs of Shengavit Pottery // The Dragon on the Border Between Fairy Tale and Reality, (274-281). Yerevan, NAS RA Institute of Archaeology and Ethnography, "Voskan Yerevantsi" Publishing House, 2019.
8. Bazeyan K. Armenian Embroidered Rugs // Armenian Carpet Weaving Culture, First Republican Conference, Proceedings, (25-31). Yerevan, 18-19 November 2011.
9. Bazeyan K. The Snake-Dragon in the XVIII-XIX Centuries. Armenian Embroidery // Dragon Between Fairy Tale and Reality, (325-334). Yerevan, NAS RA Institute of Archaeology and Ethnography, "Voskan Yerevantsi" Publishing House, 2019.
10. Bdoyan V. Armenian Ethnography, Brief Outline. Yerevan, YSU Publishing House, 1974.
11. Bobokhyan A. From Fairy Tale to Archeology // Dragon Between Fairy Tale and Reality, (8-32). Yerevan, NAS RA Institute of Archeology and Ethnography, "Voskan Yerevantsi" Publishing House, 2019.
12. Chevalier J. and Gheerbrant A. The Penguin Dictionary of Symbols, Translated from French by J. Buchanan-Brown. London & New York, Penguin Books Publishing House, 1996.
13. Cooper J.C. An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols. London & New York, Thames & Hudson, 1978, reprinted 2013.
14. Davtyan S. Armenian Lace. Yerevan, Institute of Arts, Publishing House of the Academy of Sciences of Arm. SSR, 1966.
15. Davtyan S. Marash Embroidery. Yerevan, "Sovetakan Grokh" Publishing House, 1978.
16. Davtyan S. Episodes of the History of Armenian Medieval Applied Art. Yerevan, Institute of Arts, Publishing House of the Academy of Sciences of Arm. SSR, 1981.
17. Drampyan I. Miniature Painting of Cilicia // Armenian Miniature Painting, (22-38). Yerevan, Library of the Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts, "Nairi" Publishing House, 2014.
18. Durnovo L., Drampyan I. Armenian Miniatures. Yerevan, Mesrop Mashtots Research Institute of Ancient Manuscripts, "Hayastan" Publishing House, 1967.
19. Gantzhorn V. The Christian Oriental Carpet, A Presentation of its Development, Iconologically and Iconographically, from its Beginnings to the 18<sup>th</sup> Century. Cologne, Germany, Taschen Publishing House, 1991.
20. Grigoryan A. Armenian Carpet Art, XVII-XX Centuries. Yerevan, Exhibition Catalog by the State History Museum of Armenia, 2012.
21. Hovhannisyan K. The Wall Paintings of Erebuni. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Arm. SSR, 1973.
22. Khachmanyanyan S. The Portrait of Catholicos Hakob B. Tarsontsi, According to the XIV-XV Centuries Canonical Iconography and Symbology of Catholicos' Portraits, "Etchmiadzin" Theological and Armenian Studies Magazine (68-83), Publishing House of the Mother See of Holy Etchmiadzin, 2018.
23. Khachmanyanyan S. Movses Telfeyan Collection from Kesaria, Online Journal "Houshamadyan". Berlin, 2020, <https://www.houshamadyan.org/oda/Americas/telfeyan-collection-usa.html>.
24. Khachmanyanyan S. The Collections of Garabed Telfeyan's and Setrag Timourian's Families from Kesaria, Online Journal "Houshamadyan". Berlin, 2020, <https://www.houshamadyan.org/arm/oda/america/telfeyan-timourian-coll.html>.
25. Malkhasyan A. Metallic Double Book Covers of Holy Etchmiadzin, Part 1. Etchmiadzin, Publishing House of the Mother See of Holy Etchmiadzin, 2011.

26. Martirosyan H. From the Stone Age to Urartu. Yerevan, “Hayastan” Publishing House, 1971.
27. Martirosyan H. The Archeological Monuments and Specimens of Armenia 11, The Rock-Carvings of the Geghama Mountains. Yerevan, Academy of Sciences of Arm. SSR, Institute of Archeology and Ethnography, 1981.
28. Armenian Miniature Painting. Yerevan, Matenadaran, Library of the Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts, “Hayastan” Publishing House, 1967.
29. Mnatsakanyan A. Armenian Ornamental Art, The Origin and Cultural Significance of Main Motifs. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Arm. SSR, 1955.
30. Poghosyan S. Snake Shape Decorations in the Armenian Costume and Decorations // Vishap Between Fairy Tale and Reality, (334-344). Yerevan, NAS RA Institute of Archaeology and Ethnography, “Voskan Yerevantsi” Publishing House, 2019.
31. Ronnberg A., Martin K. The Book of Symbols. Cologne, Germany, Taschen Publishing House, 2010.
32. Shahnazaryan A. E Arar, the Oldest Book in the World. Yerevan, “Tigran Mets” Publishing House, 2011.
33. Stepanyan A. The Ornaments of the Traditional Armenian Costume (Ritual, Color and Sign Systems), Armenian Ethnography and Philology. Materials and Studies, (7-129). Yerevan, NAS RA Institute of Archeology and Ethnography, 2007.
34. Timourian S. Atypical Memoirs, “Ararat” Museum, Mission Hills. California.
35. Tokmajian H. Marash Embroidery. Yerevan, NAS RA Publishing House, 2010.

## **ՄԱՐԱՇԻ ԱՍԵՂՆԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՄԲ ԿԼՈՐ ԿԵՆՏՐՈՆԱԶԱՐԴԵՐՈՎ ԾԱԾԿՈՑ-ՎԱՐԱԳՈՒՅՐՆԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ, ԽՈՐՀՐԴԱՔԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ԱՌԱՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

ՍՈՖԻ ԽԱԶՄԱՆՅԱՆ\* (ԱՄՆ, Լոս Անջելես)

**Հղման համար.** Խաչմանյան, Սոֆի: «Մարաշի ասեղնագործությամբ կլոր կենտրոնական ծածկոց-վարագույրների պատկերագրական, խորհրդաբանական և տեխնիկական առանձնահատկությունները»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 189-214. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-189

Այս հոդվածում դիտարկվել են կլոր կենտրոնական մեդալիոններով ծածկոցներ, որոնք արված են Մարաշի «գաղտնի կար» ասեղնագործությամբ: Համեմատվում և քննարկվում են զարդանախշերի պատկերագրական և խորհրդաբանական մի քանի մանրամասներ և դրանց արտահայտման եղանակները: Քննարկվել են նաև գործվածքների, թելերի և դրանց գունային լուծումների հետ կապված մի քանի դիտարկումներ, որոնք օգտագործվել են այս ծածկոց-վարագույրները պատրաստելիս: Քննարկվող այս ծածկոցները կամ գորգանման գործվածքները պահպանել են հազարամյակներ շարունակ Հայկական լեռնաշխարհում գոյություն ունեցող հնագույն խորհրդաբանական դեկո-

---

\* Սանտա Մոնիկա քաղաքային քոլեջ, հազուստի ձևավորման դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, sofikhachmanyán@aol.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 13.09.2022, գրախոսելու օրը՝ 07.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

րատիվ տարրերը: Իրենց յուրահատուկ պատկերագրությամբ և խորհրդաբանությամբ միջնադարի ընթացքում այս ծածկոցները զարգացել և դարձել են հայ մշակույթի մեջ հայտնի արվեստի այլ ձևերի անբաժանելի և կարևոր մասը: Որպես գորգ, այս ծածկոցները զարդարել են հայոց տունը՝ որպես օրհնություն և չարխափան հմայակ ամբողջ ընտանիքի համար:

**Բանալի բառեր՝** համամեջ շրջանագարդ, ասեղնագործ գորգ, զարդանախշային և գունային համալիրներ, բազմաշրջան պատկերագրական զարդակառույց, վարդակազարդ, խորհրդաբանական միավոր, կանոնիկ զարդանախշային արտահայտչականություն:

## ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ, СИМВОЛИЧЕСКИЕ И ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫПОЛНЕННЫХ В ВЫШИВКЕ МАРАША ПОКРЫВАЛ-ЗАВЕС С КРУГЛЫМИ ЦЕНТРАЛЬНЫМИ МЕДАЛЬОНАМИ

СОФИ ХАЧМАНЯН\* (США, Лос-Анджелес)

**Для цитирования:** Хачманян, Софи. “Иконографические, символические и технические особенности выполненных в вышивке Мараша покрывал-завес с круглыми центральными медальонами”, *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022). 189-214. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-189

В статье рассматриваются покрывала-завесы с центральными круглыми медальонами, выполненные «потайным швом» вышивки Мараша. Сравниваются и анализируются некоторые иконографические и символические детали орнаментов и способы их отображения. Внимание уделяется также выбору тканей, ниток и их цветового решения при создании этих покрывал-завес. Рассматриваемые покрывала, или *ковроподобные* вышивки сохранили тысячами существовавшие на Армянском нагорье символические декоративные элементы. Благодаря своей уникальной иконографии и символике, развивавшейся на протяжении Средних веков, покрывала стали неделимой и важнейшей составляющей других известных в армянской культуре видов искусства. Как и ковры, в армянском доме они всегда были на видном месте как символ благословения жилища и оберег, отводящий зло от очага и семьи.

**Ключевые слова:** концентрический круглый орнамент, вышитый коврики, орнаментальные и цветовые сочетания, иконографические композиции из множества кругов, розетка, символическая деталь, каноническая орнаментальная экспрессивность.

---

\* Преподаватель Моделирования одежды, Колледж Санта-Моника, кандидат искусствоведения, sofiahachmanyan@aol.com, статья представлена 13.09.2022, рецензирована 07.12.2022, принята к публикации 15.12.2022.



Figure 1. Embroidered Cover from “Ararat Eskijian” Museum collection

Figure 2. Marash cover from the Museum of Ethnography of Armenia



Figure 3. Cover from Washington Museum collection

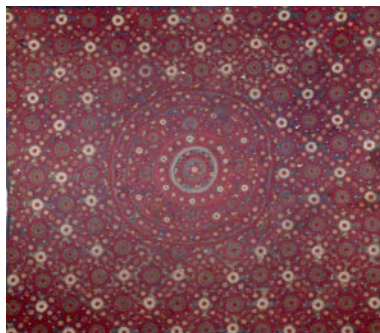


Figure 4. Cover from Hratch Kozibeyokian Collection



Figure 5. Cover from Hratch Kozibeyokian Collection



Figure 6. Marash Cover. The collection is unknown

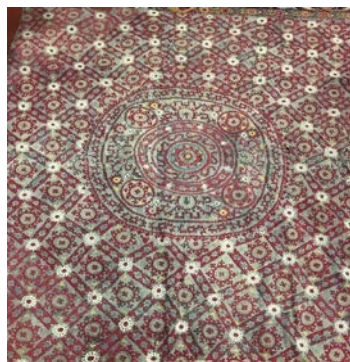




Figure 7. Cover published by the Armenpress. The owner is unknown

Figure 8. Cover from Berj's collection



Figure 9. Cover from Hratch Kozibeyokian collection



Figure 10. Cover from Hratch Kozibeyokian collection



Figure 11. Cover from the "Ararat" Eskijian Museum collection





## YUROZ: THE TRINITY OF SYMBOLS

MOSSES HERKELIAN\* (Lebanon, Beirut)

**For citation:** Herkelian, Mosses. "Yuroz: The Trinity of Symbols", Journal of Art Studies, N 2 (2022): 215-223. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-215

Like many other artists, Yuroz, too, has used symbols to convey his ideas through the aesthetic and communicative impact of his paintings. Yuroz' primary symbols are fused into a dialectic bond and form a trinity. They are the *Light* – as the symbol of spiritual birth, born of the subconscious, the *Pomegranate* – as the earthen incarnation of ethnic memory, and the *Blue Rose* – as the conception of mental-spiritual talents. Yuroz' art is not limited to the narrow meaning of the word *symbol*. His symbols are endowed with outward beauty and imbued with inner sentimentality, expressed instinctively. His symbols spring from inner necessity and suggestion, which help and move the art-lovers and heal the souls of the humankind.

**Key words:** Symbolism, Light, Pomegranate, Blue Rose, mysticism, Miher, harmony.

### Introduction

It is not about Symbolism, which started in the 1880s as a literature and art movement and later spread worldwide. Rather, it is about symbols that are used as a means for artistic expression in fine arts. The use of symbols comes from the ancient times, when man tried to communicate with his fellowmen.

Prehistoric stone carvings and cave drawings are actually nothing but symbols. We can infer that hieroglyphics, as well as ritual languages, have sprung from prehistoric carvings. Conveying a message through a picture or symbol was, and still is, both practical and communicative. That is why many artists, such as Pablo Picasso, Salvador Dali, Wassily Kandinsky and Paul Klee used them, and so do many contemporary artists up to the present day.

Had the tradition of expressing oneself through symbols not been permeated with the vital meaning in visual arts, it would not have spanned throughout millennia, overcome the crucible of the 20<sup>th</sup> century art and reached our days, reached Yuroz, whose major symbols are fused by a dialectic bond and form a trinity. Those symbols are the *Light* – as a spiritual birth, born of the subconscious, the *Pomegranate* – as the earthen incarnation of ethnic memory, and the *Blue Rose* – as the conception of mental-spiritual talent. These and other related symbols of Yuroz (*Woman's Breast, Book, Wine, Window, Dove...*) are attractive by their outer vitality, on the one hand, and contain artistic messages within themselves, on the other. Their interpretations are set out below.

---

\* Doctor of Arts, <mailto:m.herkelian@gmail.com>. The article was submitted on 22.11.2022, reviewed on 07.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.



Still Life with Pomegranates #2,  
121x92cm, oil on canvas



Light of Compassion, 300x200cm,  
oil on canvas, 2009



Music between Lovers, 152x122cm,  
oil on canvas, 2009



Protected by Love, 121x92cm,  
oil on canvas, 2006



Source of Life, 41x51cm, oil on panel, 1998

### A. The Light

We know that in the cultures of the ancient world, the worship of the sun as the source of Light, giving life to everything, was widespread.

However, older mythologies insist on the opposite. The ancient Greeks believed that there was a goddess, Theia, from whom all the light-giving bodies were born – the Sun (Helios), the Moon (Selene), and the Morning Star (Eos). Even before the Greeks, the worship of light was practiced in many Eastern cultures, like the Mitanni, Indian, Iranian, Armenian, etc.

Mithra, Mithras or Mitra, *is the God of Light, whose cult spread from India in the east to as far west as Spain, Great Britain and Germany*". [1] In the Iranian mythology Mehr is the "*deity of covenant, light, oath, justice and the sun*". [2]

The god of light in the Armenian mythology was Miher, the forerunner of the Iranian god Mithra. In the old Armenian calendar, the 8<sup>th</sup> day of the month and the 7<sup>th</sup> month of the year were named *Mihr* and *Mehekan*, and the holy places were called *mehyans* as a tribute to the god Miher. The god of light was given such importance because in the Armenian mythology, light was not only the physical existence, opposing the dark, but also the mental-spiritual light, confronting narrow-mindedness and dark-mindedness. When the Armenian people adopted Christianity as their state religion, the believers addressed God as "*Light, creator of Light, the first Light...*" (3). Indeed, for a believer, the source of both physical and divine light is God who spreads his spiritual rays to our dark hearts and illuminates us internally.

Yuroz' paintings, which are in the cubist style, are mostly flooded with such rays pouring from heaven. Even dispersed into light colors on the forms, they are unattainable and have no beginnings...

For Yuroz, light is the symbol of the shining grace, wisdom and spirit.

Created thousands of years before Christ, the Sumerian epic of *Gilgamesh* depicts how Utnapishtim (the forerunner of Noah), on seeing light after the flood had subsided, shouted: "*And then I opened the roof, and light hit my face!*" (4).

Imagine how, after living ten long days because of the flood in darkness and uncertainty, you open the window and are hit by light in your face. Here is when the light gains a divine meaning and value for man. Here is when the vital importance of the light is felt... Here is when the patriarch Noah lived the joy of welcoming the light when he first saw it.

Yuroz, in his creative and stressful moments, not only provides artistic joy to those who had lost and found the light, but also cleanses and vivifies it in his paintings to thereby convey it to the viewer, like, for instance, in his "Source of Life", "Protected with Love" or "Light of Compassion".

Some Renaissance painters depict light as rays coming through the windows and flooding the main character or the surroundings. This can be seen in the works by Leonardo da Vinci and Vermeer. In other cases, light springs right from the character (especially when the character is Child Jesus), such as in Caravaggio's and Rembrandt's artworks.



In certain instances, Yuroz also paints vaulted windows, like in “Inspiration Amongst Us”. However, the source of light for him does not focus on the character or an item, because for Yuroz, light is everlasting and everywhere and remains a divine existence. It is the dark that is now here and may be somewhere else in a short while. That is why light is also a source of life and hope for Yuroz: it is there, in the light, through self-cleansing that one’s soul is made gentle and pure again.

### **B. The Pomegranate:**

The symbol of the pomegranate dates back to the ancient times and is widespread in different cultures. Some scholars believe that the Tree of Life must have been the pomegranate tree. Almost all ancient civilizations worshipped a tree as a source of life. The Chinese worshipped the ginseng plant, Indians – the mango tree, Babylonians and Jews worshipped the palm tree, ancient Egyptians – the sycamore tree, and Armenians – the pomegranate tree.

The pomegranate, besides its pleasing taste, is beautiful and attractive outwardly. When cut crosswise, its blood-red semi-transparent seeds, their beehive-like arrangement and rhythm amaze us. In Hinduism, the pomegranate symbolizes prosperity and fertility and is directly linked to the fertility goddess Bhumi Devi and to Ganesh, who was believed to have granted seeds to fruits. Because of its quality, flavor and beauty, many beautiful fables and myths are created around the pomegranate. In Minoan, a pre-Greek dialect, the name of the goddess Rhea means pomegranate (derived from “Rhoa”). The pomegranate as a fruit with the qualities of life and death, as well as of success and divinity, is oftentimes mentioned and revered in the Greek mythology. In current times, the pomegranate remains a symbol of success and fertility in rural areas. Not only in the Indian and Greek mythologies, but also in many eastern cultures, the pomegranate is associated to healing, fertilizing and youth-giving qualities. In the sacred texts of Judaism, the pomegranate is mentioned as holy fruit and a symbol of truthfulness. According to a Hebrew tradition, the number of pomegranate seeds in a single fruit is 613, which is also the number of the Torah commandments. King Solomon’s royal crown, like the Armenian and Sassanid crowns, are presumably inspired by the pomegranate flower. Further on, one of the Semitic goddesses is called *Remman*, which literally means pomegranate; in modern Arabic and Hebrew it is *Rimmonim*.

We come across the pomegranate tree as the tree of life in the most ancient frescoes of the kingdom of Urartu. For Armenians, the pomegranate is part of their lifestyle and to date is considered the symbol of love, fertility, immortality. According to a local tradition, until the late 19<sup>th</sup> century, in rural areas, when a woman became pregnant, being shy to directly tell her husband, she would present him with a pomegranate. And if it was not in season, a red apple would do. Armenians in pre-Christian times used to make pomegranate wine, which they believed was nectar of immortality. Incidentally, the tradition has survived to this day. The pomegranate is widely used in Armenian spiritual culture – in literature, in miniature art and in high

relief sculptures as a symbol of Christ and the fruit of immortality. Well known are the works “*Madonna of the Pomegranate*” and “*Madonna and Child with a Pomegranate*” by the famous Renaissance artists Sandro Botticelli and Leonardo da Vinci. In these icons, the cracked-open pomegranate seeds symbolize the future sufferings and torture of Baby Jesus and ultimately announce the mysteries of resurrection and immortality. Even in the Quran, the pomegranate is mentioned as the creation of God and a heavenly fruit.

All of the above evidence points to the fact that in the ancient world, the pomegranate had a vital meaning and carried divine mysteries. Therefore, it is not accidental that Armenian (and not only Armenian) painters are instinctively attracted to the appearance of the pomegranate and paint it as a symbol.

In Yuroz’ case, painting pomegranates draws on a memory from his teenage years. So, on one of his visits to the Zangezur region of Armenia, a pomegranate orchard came into his view. The light autumn breeze swayed the trees, and the colorful leaves gave the impression of a field ablaze, while the red pomegranates, like shiny flames, added life and vitality to nature.

Imagine, how irresistibly attracted to the fruits was this tired, hungry, thirsty and passionate teenager. He ran up and picked the first he could lay his hands on and began sucking its juice like a baby would take in his mother’s milk in the desert. Imagine the tremendous satisfaction the juicy pomegranate brought to this sensitive teenage boy. It certainly implied some eroticism, too.

This event has left its imprint in young Yuroz’ memory. The pomegranate remains as a delicious, beautiful, yet mysterious and divine fruit for the painter; sucking its juice has become a ritual and a sexually attractive act...

This is why the loving couples in Yuroz’ paintings, even in the heated moments of their intimacy, would hold in their hands either a pomegranate or a Blue Rose. But why would they hold the latter?

### C. The Blue Rose

It is said that during the Middle Ages, they knew how to grow blue roses, and that the color was a real azure blue. In 2004, through the joint efforts of two flower companies (the Japanese *Suntory* and the Australian *Florigene*) a kind of blue rose was produced, which gained widespread popularity not only for its beauty and uniqueness, but also for its symbolic connotation. It symbolizes “*mystery or achieving the impossible*” (6).

In some European traditions, the blue rose symbolizes the mystery of achieving the impossible dream. The blue rose is a mystery in itself, and those who solve the mystery, can realize their greatest ambitions, they can discover the secret of how to stay young, how to attract a person and inspire love into that person. This concept of the blue rose was mostly popular in the middle of the 19<sup>th</sup> century, during the Victorian era.

At the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century, Russian Symbolism arose as a predominant intellectual and artistic movement, “*separate from European Symbolism, emphasizing mysticism...*” (7). In March of 1907, a group of sixteen young Russian artists organized an exhibition under the name of “Blue Rose” in Moscow. Among them were such eminent artists as V. Tatlin, A. Arapov, P. Kuznetsov, M. Saryan, N. Sabunov and others. “The “*Blue Rose*” movement marked the final phase of naturalism and the initial phase of abstractionism in Russian art” (8).

Opinions differ as to the unusual name “Blue Rose”. A.A. Rusakova expounded on them in her book “Pavel Kuznetsov” (9).

One of the explications comes from early German romanticism and symbolism. The 18<sup>th</sup> century poet and philosopher Novalis introduced the blue flower into a story of his as the symbol of mystic love. According to him, “the blue flower is the watchword and the sacred symbol of the German Romantic school” and “symbolizes hope and beauty of things” (10).

In Chinese folklore, and this belief is alive up until now, the blue rose symbolizes the key to the unattainable love. Having once taken hold of the blue rose, one could win the love of the person who used to decline it.

Furthermore, some believe that the blue color per se possesses healing and refreshing qualities. High up in the Zangezour mountains (3300 m.) of Armenia, there is a lake called “Blue Lake”. Even today, the inhabitants of the area believe that the waters of the lake heal. They say that when people immerse in the lake with “*a pure heart and thoughts*”, their diseases heal.

Blue is the color of both Lord Vishnu and Lord Krishna in Hindu religion. Their bodies are blue because, according to Hindus, that color is capable of absorbing all kinds of evil, poisons including. At the same time, the blue color symbolizes bravery and determination, through which the gods abolish all evil. For this reason, the Hindu believers pray to Lord Vishnu and Lord Krishna for their sufferings and diseases. Yuroz, too, has a set of portrayals of suffering figures. They are naked and are presented in the different hues of blue.

According to metaphysicians, “*The color blue represents both the sky and the sea, and is associated with open spaces, freedom, intuition, imagination, inspiration, and sensitivity. Blue also represents meanings of depth, trust, loyalty, sincerity, faith and intelligence*” (11). For Kandinsky, each color has its own meaning. He says: “*Blue is peaceful, supernatural, deep, typical heavenly color, pure and boundless; it provides outer peace*” (12).

There is no blue rose in nature. In spite of this, Yuroz has chosen the blue color to paint symbols of pure love. And this is not accidental, because humanity needs mental and spiritual healing and rehabilitation concurrently with and no less than physical and physiological therapy. However, when Yuroz applies this refreshing and healing color as a symbol of pure love, he does not reproduce a habitual rose; the content and form of his roses are different. He ‘corrects’ the concept and renders the flower in his own way. Roses should have thorns by nature.

When troubadours (such as Omar Khayyam and Sayat Nova) sang about love, they did not forget the thorny and prickly nature of roses, because love hurts, too. Yet Yuroz' blue roses are not thorny, they do not hurt. On the contrary, they calm and heal. Nowadays, human relationships, based on pure love, are vanishing. As a consequence, materialism and greed sometimes reach their extremes and pollute man's surrounding as well as his innermost world. Even the most basic human rights are trampled. Witnessing all this, the sensitive artist suffers, endures adversities and labors through his unique concepts and ideas for the sake of freedom of the human mind and soul, for the sake of healing the humankind.

This is why in Yuroz' paintings we often find representations of the blue rose in the hands of a loving couple, in the vases with flower bouquets, in the adornments of women's headdresses. The blue rose is found even in the hands of saints (St. Archangelo Tadini), where it replaces the cross as the symbol of humanity (in this case, Christianity). Through the blue rose, he projects the message: "*Love one another*", which speaks of tolerance, harmony and peace. Thus, the Blue Rose of Yuroz is not only the most important symbol, but also the ideological axis of his artistic thinking, because he aims at the good, the noble and the beautiful in their literal meanings.

### Conclusion

The art of Yuroz is narrative, but not limited to the meaning of the word. His symbols are beautiful in appearance and imbued with intrinsic sentimentality. In Yuroz' art, this inner ethos is expressed instinctively, because his symbols spring from inner necessity, inner suggestion, which not only motivate the imagination and the world of emotions, but also help and move art lovers. Picasso, too, did not hesitate to use symbols in order to add vigor to his creations and make them more forceful. Thus, the bull in *Guernica* is a symbol of brutality and backwardness, whereas the horse symbolizes the tortured but fighting human beings. He says: "*We must fight against anything which threatens the freedom of imagination.*" (13) In fact, Picasso did not tolerate the dictatorship of his time (especially the Spanish dictatorship), and he fought it with his art, for the sake of the freedom of mind and soul. In another quote, he makes himself clearer: "*The purpose of art is washing the daily life dust off our souls*" (14). He sought to make us understand that fine art can **wash the dust out of our souls**. Yuroz with his art, his colors and symbols, does the same.

### References

1. <https://www.britannica.com>) topic
2. <https://en.wikipedia.org/wiki/mi...>
3. <https://vaykuneci.livejournal.com/82607.html>
4. <https://en.wikipedia.org/wiki/Gilgamesh>
5. <https://eoi.gov.in>) ashgabat
6. [https://newworldencyclopedia.org/entry/Russian Symbolism](https://newworldencyclopedia.org/entry/Russian_Symbolism)

7. John E. Bowl. Russian Symbolism and the “Blue Rose” Movement. The Slavonic and East European Review, Volume LI, No. 123, April 1973, p. 161-181.
8. Aghasyan A.V. Mardiros Saryan. Yerevan, 1992, p. 70.
9. *Rusakova A.A. Pavel Kuznetsov*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1977, 283 p. (In Russian)
10. [theatlantic.com/magazine/archive/1875/12/](http://theatlantic.com/magazine/archive/1875/12/), “Novalis and the Blue Flower”
11. <https://www.supercolor.com>) blog) The Meaning of the Color Blue
12. <https://ekaterinasmirnova.wordpress.com>) August 2012
13. <https://www.pablopicasso.org>) quotes

## ՅՈՒՐՈՋ. ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇԵՐԻ ԵՌԱՄԻԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՄՈՎԱՍԵՍ ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ\* (Լիբանան, Բեյրութ)

**Հղման համար.** Հերկելեան, Մովսես: «Յուրոզ. խորհրդանիշերի եռամիասնությունը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 215-223. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-215

Շատ նկարիչների նման, Յուրոզը նույնպես դիմել է խորհրդանիշերի, որպեսզի իր մտահղացումները հաղորդի նկարների գեղագիտական և հաղորդակցական որակի միջոցով: Յուրոզի հիմնական խորհրդանիշերը միաձուլվում են, կազմելով եռամիասնություն: Դրանք են. *Լույսը*<sup>1</sup> որպես ենթագիտակցականից բխող հոգևոր ծնունդ, *Նուռը*<sup>2</sup> որպես էթնիկ հիշողության երկրային մարմնացում, և *Կապույտ վարդը*<sup>3</sup> որպես մտավոր և հոգևոր տաղանդի գաղափար: Յուրոզի արվեստը չի սահմանափակվում *խորհրդանիշ* բառի նեղ իմաստով: Նրա խորհրդանիշերը, արտաքին գեղեցկության հետ մեկտեղ, համակված են բնագրաբար արտահայտված ներքին գերզգայունությամբ: Յուրոզի խորհրդանիշերը գոյանում են անհրաժեշտությունից և հուզականությունից, որոնք օգնում և հուզում են արվեստասերին և դարմանում մարդկության հոգիները:

**Բանալի բառեր**<sup>4</sup> Սիմվոլիզմ, Լույս, Նուռ, Երկնագույն վարդ, խորհրդամոլություն, Միեր, ներդաշնակություն:

---

\* Արվեստագիտության թեկնածու, <mailto:m.herkelian@gmail.com>, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 22.11.2022, գրախոսելու օրը՝ 07.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

---

**ЮРОЗ: ТРИЕДИНСТВО СИМВОЛОВ**

МОВСЕС ЭРКЕЛЯН\* (Ливан, Бейрут)

**Для цитирования:** Эркелян, Мовсес. "Юроз: триединство символов". *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 215-223. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-215

Как многие художники, Юроз также прибегал к символам с целью передачи своих идей посредством эстетического и коммуникативного воздействия картин. Основные символы Юроза срастаются, образуя триединство. Это *Свет* – как духовное рождение от подсознательного, *Гранат* – как земная инкарнация этнической памяти, и *Голубая роза* – как концепция умственного и духовного таланта. Искусство Юроза не ограничивается узким значением слова *символ*. Его символы одновременно красивы внешне и пронизаны инстинктивно выраженной внутренней сентиментальностью. Символы Юроза возникают из необходимости и чувствований, помогающих и трогающих любителей искусства и излечивающих души рода человеческого.

**Ключевые слова:** символизм, Свет, Гранат, Голубая роза, мистицизм, Мгер, гармония.

---

\* Кандидат искусствоведения, <mailto:m.herkelian@gmail.com>, статья представлена 22.11.2022, рецензирована 07.12.2022, принята к публикации 15.12.2022.

## ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՋ (ՄԱՍ 2)

### ՎԻԳԵՆ ՂԱԶԱՐՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Ղազարյան, Վիգեն: «Պատկերագրության և պատկերաբանության շուրջ (մաս 2)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 224-233. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-224

19-րդ դարի վերջից առ այսօր իրականացվում են քրիստոնեական արվեստի պատկերագրությանը նվիրված բազմաթիվ հետազոտություններ: Այս առումով աննախադեպ են Ս. Տեր-Ներսեսյանի բեղուն գործունեությունը և պատկերագրության ծագման և կազմավորման մեծ գիտակ Ա. Գրաբարի ուսումնասիրությունները: Հայ և մնացած երկրների քրիստոնեական արվեստում առավել ակնառու են ոճական տարբերությունները: Ամենից շատ պատկերագրվել են Սուրբ Ավետարանները: Միջնադարյան մանրանկարչության և զարդարվեստի մեկնաբանման համար աղբյուր է հանդիսացել հիմնականում Սուրբ Գիրքը, որը հնարավորություն է տալիս հասկանալ աստվածաբանական բովանդակությունը և նրանից շեղման հավաստման հնարավորությունը հայ, ինչպես նաև ասորական, բյուզանդական, վրացական, կարոլինգյան, ռոմանական, գոթական և առհասարակ միջնադարյան արվեստների համար: Հայ եկեղեցու դավանաբանական խնդիրների մեկնաբանման և դավանաբանությունը հասկանալու համար շատ կարևոր են «Գիրք թղթոց» և «Կնիք հավատոց» երկերը:

Ուսումնասիրությունների արդյունքում պարզվում է, որ դավանաբանությունը անմիջական ազդեցություն է թողնում պատկերագրության վրա: Պատկերագրական տարբերությունները միջնադարում հատկապես ակնառու են զարդարվեստում:

**Բանալի բառեր՝** պատկերագրություն, դավանաբանություն, միջնադարյան արվեստ, մանրանկարչություն, զարդարվեստ, «Գիրք թղթոց», «Կնիք հավատոց»:

### Ներածություն

19-րդ դարի վերջից առ այսօր գրվել և գրվում են քրիստոնեական արվեստի պատկերագրությանը նվիրված բազմաթիվ հատորներ՝ սկսած ընդհանուր աստվածաբանական բառարաններից ու հանրագիտարաններից մինչև բուն կերպարվեստին նվիրված աշխատություններ: Այս կամ այն չափով գիտական պատկերագրական ուսումնասիրություններ ու դիտարկումներ են հրատարակված: 19-րդ դարի վերջից և 20-րդ դարի սկզբից սկսվում են հայ միջնադարյան արվեստին նվիրված բազմաթիվ և բազմաբնույթ ուսումնասիրություններ ի դեմս Յ. Ստրիժիգովսկու, Գ. Հովսեփյանի, որոնցից ամեն մեկը հիմնաքար է դնում հայ արվեստի պատկերագրության բացահայտման մեջ, ընդ որում Գ. Հովսեփյանի գրվածքներին առավել հատուկ են նկարագրական և պատմաբանասիրական մեթոդները: Հաջորդ փուլն այդ տեսակետից պետք է համարել Հայաստանում խորհրդային շրջանը՝ ի դեմս Ռ. Դրամբյանի, Լ. Դուռնովոյի, Վ. Լազարևի, որոնք ավելի մեծ ուշադրություն են դարձնում հայ միջնադարյան արվեստի

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, amelia\_880@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 20.09.2022, գրախոսելու օրը՝ 01.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

ոճին, առանձնացնում են անհատ վարպետներին և դպրոցները, ինչպես մանրանկարչության մեջ, այնպես էլ այլ բնագավառներում՝ որմնանկար, քանդակ, ճարտարապետական ձևավորում: Արտասահմանում հայ հեղինակներից պատկերագրության ուսումնասիրության առումով հատկապես աննախադեպ է Ս. Տեր-Ներսեսյանի բեղուն գործունեությունը, որի աշխատություններում այդ ուսումնասիրությունը էական դեր է խաղում: Դա բխում է նաև այն բանից, որ Ս. Տեր-Ներսեսյանը, ինչպես և քրիստոնեական պատկերագրության ծագման և կազմավորման մեծ գիտակ Ա. Գրաբարն անցել են Գ. Միլլեի պատկերագրական հզոր դպրոցը:

### Հիմնական նյութի շարադրանք

Հայ իրականության մեջ միջնադարյան մանրանկարչության և զարդարվեստի շատ կողմեր մեկնաբանելու համար, իհարկե, առաջին և հիմնական անսպառ աղբյուրը Սուրբ Գիրքն է՝ Հին և Նոր Կտակարաններով, ինչը հանդիսանում է նկարներում գրական աղբյուրների և աստվածաբանական բովանդակության ամենահավաստի հասկացման և ճշտման կամ շատ հազվադեպ նրանից շեղման հավաստման հնարավորությունը: Բայց դա ճիշտ է ոչ միայն հայ, այլև ասորական, բյուզանդական, վրացական, կարոլինգյան, ռոմանական, գոթական և, առհասարակ, միջնադարյան արվեստների համար:

Բայց կա մի նուրբ վերապահություն, որը երբեմն տեղին է, բայց ավելի հաճախ ապակողմնորոշման և անհիմն վեճերի և մեկնաբանությունների տեղիք է տալիս: Դա կապված է հայ եկեղեցու շուրջ 1600 տարվա պատմության և ինքնության՝ այսինքն հայ և ասորի, հայ և հույն, հայ և կաթոլիկ եկեղեցիների դավանաբանական տարբերությունների և վեճերի հետ, որի ամենամեծ արդյունքն այսօր մեզ համար հայապահպանությունն է, հայոց ինքնության հավաստիքը:

Մի քանի կարևոր գրքեր մեզ համար կարող են հիմք ծառայել դավանաբանական խնդիրների մասին որոշ ծանոթություն կազմելու համար: Դրանցից ուղղակի աղբյուր է հանդիսանում «Գիրք թղթոց» ժողովածուն (երկրորդ հրատ. Երուսաղեմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1994, Նորայր Ա. Պողոսյանի վերանայումներով և բանասիրական ճշտումներով), Գարեգին Վեհափառ Սարգիսյանի (Գարեգին Ա) «Халкидонский собор и армянская церковь» (Մայր Աթոռ, Սբ. Էջմիածին, 2014) աշխատությունը՝ թարգմանված անգլերենից, Մ. Օրմանյանի «Ազգապատումը», «Հայոց եկեղեցին» և այլն: Ակադեմիական գիտնականներից այդ առումով կարևոր է Վրեժ Վարդանյանի «Հայոց եկեղեցին վաղ միջնադարի քաղաքական խաչուղիներում» (Սբ. Էջմիածին Վաղարշապատ, 2005) աշխատությունը:

Մենք շարժվելու ենք մեր արվեստագիտական թելադրանքով և հայ եկեղեցու դավանաբանությանը դիմելու ենք ծայր անհրաժեշտության դեպքում, ինչպես ցույց է տալիս պատմական դառը փորձը, անկախ հայրենասիրության և ազգային հպարտության մակարդակից առաջին իսկ հավատափոխությունը հանգեցնում է նոր հավատափոխման, իսկ արդյունքում՝ շատ արագ ապագայնացման և թշնամացման հայոց եկեղեցու և նրա հավատացյալների դեմ: Դա-



վանաբանական տարբերություններն ավելի հստակ են և որոշակի դավանաբանական վեճերում, ապացույցներում, պատմական, եկեղեցաբանական վկայակոչումներում, քանի որ արվեստում կամ պատկերագրության մեջ, այսինքն պատկերագրական տարբերությունները, որոնք հայ միջնադարում հատկապես արտահայտված են զարդարվեստում, այնքան ցայտուն չեն սյուժետային-ֆիգուրատիվ արվեստում: Հայ և մնացած երկրների միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում տարբերություններն ավելի ակնառու են ոճում, արտահայտության մեջ (ընդ որում դրանք ակնառու են նաև տարբեր դպրոցների և առանձին ձեռագրերի ու կոթողների, քանդակագործության և գունազձային ու ծավալային ոճական բազմազանության մեջ, ինչը այնքան բնորոշ չէ բյուզանդական արվեստին, բայց առավել հատկանշական է արևմտա-եվրոպական միջնադարյան տարբեր շրջաններին և դպրոցներին՝ ինչպես ռոմանական շրջանի որմնանկարչությունը): Որոշ որմնաքանդակային առնչություններ Ստրիժիգովսկու դիտարկումով առկա է նաև հայ և ռուսական որմնաքանդակում:

Չափազանց դժվար խնդիր է միայն հայոց Սուրբ եկեղեցու դավանաբանական հիմքերը որոշել հայ ողջ միջնադարյան արվեստի ուղին իր վերելքներով, անկումներով և իր վիթխարի բովանդակային և գեղարվեստական հարստությամբ և բազմազանությամբ, ինչը վաղուց նկատվել է ռուսումնասիրողների կողմից:

Անշուշտ, յուրաքանչյուր պատկերի կամ թեմայի պատկերագրական վերլուծության ժամանակ հնարավորության դեպքում կանդրադառնանք նաև դավանաբանությանը, այսինքն՝ առաջին աղբյուրը լինելու է Սուրբ Գիրքը, հատկապես չորս Ավետարանները և ապա նաև Հին կտակարանը ու Առաքելոց թղթերը: Մեր հավատքի հիմքում, առաջին հերթին, Սուրբ Գիրքն է՝ Սահակ-Մեսրոպյան թարգմանությամբ, հատկապես Սուրբ Ավետարանները, որովհետև ամենից շատ դրանք են պատկերագրվել: Այնուհետև յուրաքանչյուր թեմա և տոն ունի իր հիմքը առաջին հերթին Սուրբ Գրքում և ապա՝ Սուրբ Գրքի զանազան շարականներում, մեկնություններում, տոների բացատրություններում (Տոնական գրքերը) և դրանց մեկնաբանություններում առանձին: Այստեղ մեծ տեղ են գրավում նաև եկեղեցու Սուրբ հայրերի ճառերը, առաջին հերթին՝ այն հայրերի, որոնց հետևել են Գրիգոր Լուսավորչից հետո մեր կաթողիկոսները, սկսած Սահակ Պարթևից ու Մեսրոպ Մաշտոցից մինչև Մ. Օրմանյան և Գարեգին Ա. Կաթողիկոս: Առանց այդ ամենի դժվար է հասկանալ վիթխարի ոճական բազմազանության հետ այն միասնականությունը և հազվադեպ պատահականությունները, որոնք կարող են բխել օտար աղբյուրներից և բուն նկարչի մեկնաբանությունից, քանի որ նկարիչներից ոչ մեկը չի գործել առանց եկեղեցական կրթա-ծության և եկեղեցուց դուրս, թեկուզ ունենալով հաճախ շեշտված ոճական անհատականություն: Իսկ եթե պատվիրատուները արքա են, իշխան, կաթողիկոս, քահանա, թե սովորական աշխարհիկ մարդ, արհեստավոր, թե մուղդուսի՝ մահտեսի խորապես աստվածավախ մարդիկ են ու սրբությամբ հետևում են հայոց եկեղեցու կարգին և օրենքներին:

«Հայաստանյայց Ա. Եկեղեցին իբրև մի առաքելական հաստատություն ունի յուր վարդապետությունը, որ հիմնված է Սուրբ Գրքի և առաքելոց ավանդածի վրա» [1, էջ 21]: Դա վերաբերում է նաև միջնադարյան որմնանկարի, գրքարվեստի, քանդակի (եկեղեցական հարթաքանդակ, կոթող, խաչքար) ողջ պատմությանը՝ մինչև 19-րդ դարից սկսած փոփոխությունները եվրոպական արվեստի ազդեցությամբ:

Կարելի է Ա. Տեր-Միքելյանի և Գարեգին Սարգիսյանի (Գարեգին Ա. Կաթողիկոս) աշխատությունների հիման վրա կազմել մի համառոտ ակնարկ հայ եկեղեցու հավատքի և ինքնության մասին: Առաջինը պաշտպանում է հայոց հավատքը հիմնականում հունական և բողոքական եկեղեցուց իբրև իսկական ճշմարիտ, երկրորդը՝ հանդես է գալիս իբրև գիտնական և կաթողիկոս, որ հայոց եկեղեցին պահում է օտար ուսնձգություններից և թյուր մեկնաբանություններից:

Առաջինը հենվում է եկեղեցու դավանաբանության պատմության վրա, որի հիմքերը դրվել են Ս. Գրիգոր Լուսավորչի կողմից, ոչ միայն գործնականորեն, այլև տեսականորեն, երկրորդը դիտարկում է Քաղքեղոնի ժողովի և քաղքեղոնականության խնդիրը հայոց եկեղեցու տեսանկյունից: Բոլոր դեպքերում, անկախ այն բանից, թե այդ խնդիրն ինչպես է անդրադարձել հայ մանրանկարչության վրա, գուցե և չի անդրադարձել, մեզ անհրաժեշտ է այն հնարավորինս հստակորեն ներկայացնել ըստ այդ երկու երևելի գիտնականների:

Գարեգին Սարգիսյանը (Գարեգին Ա. կաթողիկոս) խնդիրը վերլուծել է «Քաղքեղոնի ժողովը և հայոց եկեղեցին» աշխատության մեջ [6, էջ 27-28]: Նա նշում է, որ հայ եկեղեցու դավանաբանությունը հասկանալու համար շատ կարևոր են «Գիրք թղթոց» և «Կնիք հավատոց» երկերը: Գարեգին Սարգիսյանը (ապագա վեհափառ Գարեգին Ա.) մեծաթիվ կարծիքներ է ներկայացնում այն մասին, թե ինչու հայերը չընդունեցին Քաղքեղոնի տիեզերական ժողովի որոշումները.

ա) այդ մասին ուշ իմացան կամ էլ անկարող էին մասնակցել ժողովին կրակապաշտության դեմ մղվող մեծ բազմամյա պատերազմում, որտեղ լուծվում էր հայերի քրիստոնեության մեջ և հայ մնալու կամ չմնալու խնդիրը:

բ) հայերը քաղքեղոնական ուսմունքը նմանեցրել են նեստորականների ուսմունքի հետ, որի դեմ կատաղի կերպով պայքարում էին: Կան նաև այլ պատճառներ, որոնք երկրորդական են մեր դեպքում:

Բայց նկատի չի առնվում կենսական պատճառը անկախ Սուրբ Երրորդության և Հիսուսի բնության բանաձևերից:

Եկեղեցին, ինչպես և նախարարները, քաջ գիտեին, որ հունա-պարսկական հակամարտության պայմաններում բացարձակորեն որևէ մեկի կողմն անցնելը կարող էր կործանարար լինել և՛ Հայաստանում քրիստոնեության հավատքի համար, և՛ հայ ժողովրդի համար, հատկապես բյուզանդական գերիշխանության դեպքում, քանի որ Հայաստանի հունական տիրապետության պայմաններում (Փոքր Հայք, Կապադովկիա, ավելի ուշ՝ Տայք և այլն) հայերը և նրանց նախարարները վերանում էին որպես հայեր՝ ուրանալով իրենց ազգը, և ստեղծվում էին հունացած նախարարական տներ, որոնք գրեթե զրո էին հայապահպանության տեսակետից և ավելի շուտ հայոց ավելի ոխերիմ թշնամիներ, քան

պարսիկները (հայ-մակեդոնական հարստության ժամանակ Մեծ Հայքի և Անիի գրավումը և Բյուզանդիայում հայ հոգևորականների հալածումը Ռոմանոս Դուկաս կայսեր ժամանակ):

Իսկ երբվանի՞ց են հայերը մերժել Քաղքեղոնի ժողովի դոգմաները: Կարծվում է հենց Հովհաննես Ա. Մանդակունի (մոտ 403-490 թթ.) կաթողիկոսի ժամանակ, որը Բաբկեն կաթողիկոսի հրավիրած 506 թ. ժողովից առաջ՝ 484 թ. դատապարտել է Քաղքեղոնի ժողովը [6]:

Նա հստակ ցույց է տալիս Հիսուսի մարդ լինելու խորհուրդը «...արդեն Աստուած եկն եւ եղէ մարդ, եւ մեռեալ եւ փրկեա՞ծ զարարածս: Արդ, այլ ոք արարիչ եւ փրկիչ եւ կեցուցիչ իբրեւ զնաոչ եղեն եւ ոչ եկեղեցի եւ ոչ լինելոց է...» [1, էջ 175; 5, էջ 212]:

Ա. Տեր-Միքեյլանը բերում է Հայաստանյայց Ա. Յեկեղեցուց ժամագրքի... հավատոյ հանգանակ է, որտեղ մեկ դեպքում կարևորում ենք հետևյալ կետերը, որոնք տոգորում են հայկական մանրանկարչությունը:

«Հաւատամք զ Երրորդութիւնն Սուրբ՝ մի բնութիւն, մի Աստուած, մի Աստուած ուրիւն, ոչ երեք Աստուածք, այլ մի Աստուած, մի կամք, մի թագաւորութիւն, մի իշխանութիւն, արարիչ երեւելոյց եւ աներեւոյթից»:

«Հաւատամք յԵկեղեցի Սուրբ՝ զթողութիւն մեղաց՝ հաղորդութեամբ սրբոց»:

«Հաւատամք զմինըն յերից անձանց զԲանըն Աստուած ծնեալ ի Հօրէ նախ քան զյաւիտեանս, ի ժամանակին իջեալ յԱստուածին կոյսն Մարիամ, առեալ յարենե նորա՝ միաւորոյց ընդ յորում Աստվածութեանն, իննամսեայ ժուժկայեալ յարգադի անարատ կուսին, եւ եղյեալ Աստուածն կատարեալ, մարդ կատարեալ՝ հոգու և մտօք եւ մարմնով. Միանձն, մի դեմ եւ միաւորեալ, մի բնութիւն, Աստուած մարդացեալ, առանց այլայլութեան, անսերմն, յղիութիւն եւ անապական ծնունդ. Որպես ոչ է սկիզբն աստուածութիւն նորա, եւ ոչ վախճան մարդկութեան նորա, զի Յիսուս Քրիստոս երէկ եւ այսօր նոյն եւ յավիտեանն» [3]:

Հիսուս Քրիստոս ծնունդն է Հայր Աստծո, հավիտենականորեն, միշտ նրա հետ: Որովհետև եթե այլ կերպ դատենք՝ կընկնենք աէրոսականության գիրկը, որ մերժվել է Նիկեայի առաջին տիեզերաժողովում: Նա բացարձակ Բանն է, խոսքը և բանականությունը, հորից անբաժան (Յով. Շէ, 5, 8, 24, Ժ. 30) միաձինը բնությամբ է որդի և ոչ թե որդեգրությամբ: Եվ նրա, Հոր և Սուրբ Հոգու կամքը մեկ են, «ամենայն հրամանք Հոր կամաց ելանեն ի բերանոյ որդվոց» (Ագաթ. 244) [5, էջ 165-166]: Մամբրե Վերծանողը այսպես է մեկնաբանում Սուրբ Երրորդությունը. «Արդ ոչ ծնունդ եւ ոչ ելոխ, եւ որդի ոչ ծնող է եւ ոչ ելոխ, եւ Հոգին Սուրբ ոչ ծնող է եւ ոչ ծնունդ, այլ միշտ գոյություն ունի» [4, էջ 1117]:

Իսկ ինչպիսին է մարդու և Աստծո, Աստծո նկատմամբ մարդու և հրեշտակների հարաբերությունը համեմատական կարգով: Նման հարցերի պատասխանները պետք է գտնենք Արշակ Տեր-Միքեյլանի «Հայաստանեաց Սուրբ եկեղեցու քրիստոնեականը» դավանաբանական ձեռնարկում և դրանք լրացնենք Դիոնիսիոս Արեապագացու, Աստծո հայրերի և հայոց եկեղեցու հայրերի պատասխաններով ու բանաձևերով՝ սկսած Գրիգոր Լուսավորչից, նաև՝ օգտվելով այլ հեղինակներից, ինչպես Մաղաքիա Օրմանյանը և ուրիշներ և այն չափով,

ինչ չափով հնարավոր է հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ պատկերագրության խնդիրները և լուծումները հասկանալու համար:

Տեսենք ինչպես է այդ հարցերի պատասխանը դիտարկում Ա. Տեր-Միքելյանն իր ձեռնարկի «Մարդու ստեղծումը» գլխում: Անշուշտ զուգահեռաբար կրեթենք տիեզերական հայրերի պատասխանները մեր հնարավորությունների չափով:

Աստված, հրեշտակ և մարդ միմյանց մոտ են նմանությամբ ընդ որում՝ բանականությամբ: Ըստ Եղիշեի՝ «Բանաւոր մարդ եւ հրեշտակ միայն եւ Աստուած ի վեր քան զերկինս եւ զերկիր» (Եղիշե, 27): Տեր-Միքելյանը դիմում է Եղիշեին. «...եւ մարդ միայն Աստուածասեր. Աստուած մարդոյ, եւ մարդ Աստուծոյ վասն մարդոյ Աստուած մարդացել եւ վասն Աստուծոյ մարդաստուածացեալ» [4, էջ 107] (Եղիշե, 293, 320, Եզնիկ, 93-95):

Չարը բխում է մարդուն և հրեշտակներին ընձեռված ընտրությունից՝ ընտրել բարին թե չարը [4, էջ 107]: Եզնիկն նշում է, որ «Ի բարերարչին չար ինչ չիք լեալ. եւ չիք ինչ չար որ, բնութեամբ չար իցէ...» [4, էջ 193]:

«Գիրք թղթոցում» շատ և հատկապես հիմնական աստվածաբանական հարցերի պատասխաններ հնչում են եկեղեցու հայրերի բերանով, հատկապես հայոց եկեղեցու, որ հետևում է առաջին երեք տիեզերաժողովների կարգած օրենքներին:

Այդ թվում նկատի ունենք «Թուրթ Կիրեղի առ Նեստոր», որտեղ էլ սկսվում է հայ եկեղեցու անհանդուրժողականությունը Քաղքեդոնի 551 թ. Ժողովի նկատմամբ, որ ժխտում է Նեստորին ուղղված Սուրբ Կյուրեղի Ալեքսանդրիայի եպիսկոպոսի թուրթը, որը վճռականորեն հերքում է Քրիստոսի անձի երկբնությունը, ասելով՝ «այսուհետեւ մի է Քրիստոս՝ Որդի եւ Տէր...», այնուհետև. «...Միացաւ Բանն Աստուած ի մարմնի բնութեամբ, եւ է ամենեցուն Աստուած, եւ իրէ ամենի, եւ ոչ ինքն յիւր ծառայ է եւ ոչ ինքն յիւր էր» [2, էջ 15]: «Չի ահա Պետրոս եւ Յովհաննեսը հավասարապատիւք են միմեանց, զի առաքեալք եւ աշակերտք, սակայն չեն մին երկուքն...» [2, էջ 15]:

Սա կարևոր է, որովհետև առաքյալների հավասարության «բանաձևը» հետազայում, օրինակ, Գրիգոր Տաթևացին օգտագործում էր Հռոմի կաթոլիկ եկեղեցու դեմ, որը նախադասում էր Պետրոսին մյուս առաքյալներից: Առաքյալների հավասարության հարցը նորից դրվեց Ներսես Շնորհալու և Գրիգոր Տաթևացու կողմից, երբ բարձրացվեց Պապի և Պոլսի պատրիարքի առաջադասության հարցը, որի նպատակն էր հայոց եկեղեցու ուղղափառության (առաքելական) հարցը կասկածի տակ դնելը և նրա ստորադասումը հույն և լատին եկեղեցիներին:

Այսուհետև Սուրբ Կյուրեղը շարունակում է Քրիստոսի Բնության հարցը. «Թէպէտ եւ ասէ Աստուած յիւր Հայր, սակայն Աստուած է ինքն բնութեամբ եւ ի բնութենէ այլ ոչ թե եթե անգիտացաք ինչ այնմ, զի հանդերձ աստուծութեամբ եւ մարդ եղեւ»: Այնուհետև նա շարունակում է. «Եւ խոստովանիմք եթէ նոյն ինքնին, որ յԱստոծոց Հարէ ծնեալ Որդի եւ Աստուած Միածին, որ յիւրով բնութեամբ անվիշտ էր մարմնով յիւրով մեռաւ վասն մեր ըստ գրոց, եւ տեր ի խաչ էլեալ ընդ յիւրում, եւ անվշտութեամբ յիւրացոյց զվիշտս մարմնոյ շնորհոք Աստուծոյ վասն մեր զմահ ճաշակելեաց» [2, էջ 16]:

Չափազանց ուշագրավ և խորհրդավոր է անեծքների այն շարքը, որ բերում է սուրբ Կյուրեղը իր թղթի վերջում, և որոնց հիմնական բովանդակությունն է՝ Բանն Աստված մարդ դարձավ կենդանացնելու համար մեղքերի մեջ թաղված մարդկությանը [2, էջ 23-24]:

Սուրբ Կյուրեղի հարցադրումները և բանաձևերը, ինչպես ցույց է տալիս «Գիրք թղթոց» ժողովածուն, ավելի բյուրեղացել և քաջ մեկնաբանվել են հայ եկեղեցու հայրերի կողմից, Սուրբ Սահակի, Սուրբ Մեսրոպի, Եզնիկ Կողբացու և նրանց սերնդեսերունդ հաջորդած հայոց սուրբ եկեղեցու հայրերի կողմից: Մեզ, թող թույլատրվի մանրամասն հավելել:

ա. «խոստովանել գՔրիստոս Աստուած ճշմարիտ եւ Որդի Աստուծոյ եւ Միածին, ծնեալ ի Հօրէ յառաջ քան զյավիտեանս, եւ Տէր արարիչ ամենայն արարածս, եւ զնոյն Բանն Աստուած ի վախճան ժամանակաց զգեցիալ մարմին եւ եղեալ վասն մեր մարդ, եւ ծնեալ սուրբ Կուսեն. Աստուած՝ ըստ մարմնաւոր ծննդեան մարդ կատարեալ. Եւ կոչի եւ է կոյսն Տիրածին եւ Աստուածածին, եւ ծնելն Աստուած եւ մարդ կատարեալ» [2, էջ 28]:

Կողբացիի հաջորդ բանաձևը ավելի ընդգրկուն է և նոր հատկանիշներ է հավելում. «Մի Աստուած խոստովանինք՝ յանդիմանութիւն բազմաթիւ չԱստուծոյ, պարտական, անյանդական հաստիչ, եւ կազմիչ երեւելոյց եւ աներեւոյթոց: Եւ նման էն եւ ընդնմա առ նմին մի ծնունդն՝ արարչակից, համազար, համագործ: Եւ մի հոգի Սուրբ Աստուծոյ, մշտնջենաւոր... Այսպես կատարեալ Սուրբ Երրորդութիւնն դաւանի ի Սուրբ եւ ի համաշխարհական եկեղեցին, անմարմին, անզննական, անտարրական, կանխագէտ. Յառողջիմաց քան զամենայն արարեալս եւ հաստատեալս, ի մի թագաւորութիւն եւ ի մի Աստուածութիւն՝ յերիս անձինս կատարեալս: Չի ոչ անձն Հօրն է անձն Որդւոյ. Քանզի ոչ յիւրոյ անձինն է Հայր եւ ոչ անձն Որդւոյ է անձն Հօր. Քանզի ոչ եթէ յիւրոյ անձինն է Որդի, եւ ոչ անձն Սուրբ Հոգւոյ է անձն Հօր կամ Որդւոյ, զի ոչ եթէ յիւրոյ անձինն է Հոգին այլ Աստուծոյ Հոգի» [2, էջ 29]:

Նույն ոգով է օժտված Կ. Պոլսի պատրիարք Պրոկլին ուղղված Սուրբ Սահակի և Սուրբ Մաշտոցի պատասխանը. «Այլ մեկհաւատամք ի մի Աստուած, Հայր ամենակալ, արարիչ երկնից եւ երկրից, երեւելի եւ աներեւոյթ արարածոց: Եւ մի տէր Յիսուս Քրիստոս, ի միածին Որդի Աստուծոյ, այսինքն է էութիւն յէութենէ, էութիւն ծնեալ՝ որով ամենայն եղեւ Աստուած յԱստուծոյ լույս ի լուսոյ ծնեալ եւ ոչ արարեալ, որ վասն մեր մարդկութեան էջ եւ մարմնացաւ, յանձն առ չարչարանս, յարեաւ յերկիր աւու եւ յերկինս, եւ գայ դատել զկենդանիս եւ զմեռեալս: Ու ի Սուրբ Հոգին հաւատամք...» [2, էջ 42-43]:

Սա այն անսասան հավատի ձևակերպումն է՝ ուղղված հերետիկոսների դեմ, որոնցից այնքան զգուշանում էր իր թղթում Պրոկլը:

Կան և էական լրացումներ նույն թղթում. «...առ յանձն լինել մարդ կատարեալ յաստուածածին Մարիամայ սրբով Հոգով, առեալ շունչ եւ մարմին ճշմարիտ եւ ոչ կեղծեալք, այսպես եւ կարեաց փրկել զմեզ մարդկութիւնը, եւ ճշմարիտ չարչարանաւ ...ոչ թէ ինքն պարտէր է չարչարանաց, զի ազատ է աստուածութիւնն ի չարչարանաց, այլ վասն մեր էառ յանձն զչարչարանաց, խաչեցաւ, եւ

յերկին համբարձաւ, եւ ընդաջմէ Հաւր նստաւ, եւ գալոց ի դատել զկենդանիս եւ ըզմեռեալս: Այլ առ կատարման հաւատոց՝ հաւատամք ի մի մկրտութիւն ապաշխարութեան, եւ մի կաթողիկէ եկեղեցի... եւ Աստուած խոստովանինք զՀաւր եւ զՈրդի եւ զսուրբ Հոգի, մի Աստուածութիւն սրբոց Երրորդութեանն, զի Հոգի է Աստուած, եւ կամաք երեւեալ, խաւսեալ արինոք եւ մարգարէիք եւ առաքելովք» [2, էջ 43-44]:

Եվս մի կետ է ավելացվում, որ «ամանեյն մարդ ըստ պատկերի Աստուծոյ», բայց ինչպես – միայն Աստված գիտե: Իսկ մարդուն տրված աստվածային նմանությունը մարդու ամենամեծ նվերն է և ցույց է տալիս մարդու նկատմամբ աստվածային մեծ սերը:

### Եզրակացություն

Այսպիսով՝ ուսումնասիրությունների արդյունքում պարզ դարձավ հետևյալը՝

1. դավանաբանությունը անմիջական ազդեցություն է թողնել պատկերագրության վրա:

2. պատկերագրական տարբերությունները միջնադարում հատկապես ակնառու են զարդարվեստում:

### Գրականություն

1. Տեր-Միքելյան Ա. Հայաստանյաց Ա. Յեկեղեցու քրիստոնեականը, Ձեռնարկ դավանաբանության. Ա. Էջմիածին, Մ. Աթոռ Ա. Էջմիածնի հրատ., 2007:

2. Գիրք թղթոց, երկրորդ հրատ. Երուսաղեմ, 1994:

3. Ժամագիրք

5. Մատենագիրք հայոց, Ա հատոր. Անթիլիաս-Լիբանան, 2003:

5. Ա. Հովհան Մանդակունի, Ճառք:

6. Гарегин Саргисян. Халкидонский собор и Армянская церковь первопрестольный. Св. Эчмиадзин, 2014.

### References

1. Ter-Mikelyan A. The Christendom of the Holy Church of Armenia, Handbook of Theology. Holy Etchmiadzin, Mother See of Holy Etchmiadzin Publishing House, 2007 (in Armenian).

2. Girk Tghtots (The Book of Papers), Second Edition. Jerusalem, 1994 (in Armenian).

3. Zhamagirk (Prayer Book) (in Armenian).

4. Bibliography of Armenian Books, vol. 1. Antilias-Libanon, 2003 (in Armenian).

5. St. Hovhan Mandakuni, Speeches (in Armenian).

6. Garegin Sargisyan. The Council of Calcedon and the Armenian Church. Mother See of Holy Etchmiadzin Publishing House, 2014 (in Russian).

## ОБ ИКОНОГРАФИИ И ИКОНОЛОГИИ ИСКУССТВА (ЧАСТЬ 2)

ВИГЕН КАЗАРЯН\*

**Для цитирования:** Казарян, Виген. “Об иконографии и иконологии искусства (часть 2)”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 224-233. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-224

С конца 19-го века до наших дней осуществлены многочисленные исследования, посвященные иконографии христианского искусства. В этом плане беспрецедентным является плодотворная научная деятельность С. Тер-Нерсисян и большого знатока происхождения и формирования иконографии А. Грабара. В христианском искусстве Армении и других стран наиболее заметны стилистические различия. Больше всего иллюстрировались Святые Евангелия. Основным источником для интерпретации средневековой миниатюры и орнаментального искусства стала Священное Писание, которое дает возможность понять богословское содержание и подтвердить отклонения армянского, а также ассирийского, византийского, грузинского, каролингского, романского, готического и средневекового искусства в целом. Произведения «Книга писем» и «Книга о вере» очень важны для толкования и понимания богословских проблем Армянской церкви.

В результате исследований выяснилось, что вероисповедание оказывает непосредственное влияние на иконографию. Иконографические различия особенно заметны в средневековом орнаментальном искусстве.

**Ключевые слова:** иконография, вероисповедание, средневековое искусство, миниатюра, орнаментальное искусство, «Книга писем», «Книга о вере».

---

\* Заведующий отделом изобразительного искусства Института искусств НАН РА, член-корреспондент НАН РА, заслуженный деятель культуры Армении, доктор искусствоведения, профессор, amelia\_880@mail.ru, статья представлена 20.09.2022, рецензирована 01.12.2022, принята к публикации 15.12.2022.

## ON THE ICONOGRAPHY AND ICONOLOGY OF ART (PART 2)

VIGEN GHAZARYAN\*

**For citation:** Ghazaryan, Vigen. “On the Iconography and Iconology of Art (part 2)”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 224-233. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-224

From the end of the 19th century to the present day, numerous studies have been conducted on the iconography of Christian art. In this regard, the studies and fruitful activity of S. Der Nersessian and A. Grabar, a great connoisseur of the origin and formation of iconography, are unprecedented. Stylistic differences are most obvious in the Christian art of Armenia and other countries. The sacred Gospels were illustrated most of all. The Holy Book was the main source for the interpretation of medieval miniature painting and ornamental art, which allows us to understand the theological content. “The Book of Papers” and “The Seal of Faith” are the most important works to interpret the dogmatic problems of the Armenian Church and to understand religion.

As a result of research, it turned out that religion has a direct impact on iconography. Iconographic differences in the Middle Ages are especially noticeable in ornamental art.

**Key words:** iconography, religion, medieval art, miniaturepainting, ornamental art, “The Book of Papers”, “The Seal of Faith”.

---

\* Head of the Fine Arts Department of the NAS RA Institute of Arts, Corresponding Member of NAS RA, Honored Culture Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor, amelia\_880@mail.ru. The article was submitted on 20.09.2022, reviewed on 01.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.



## МАСТЕРСКАЯ МАРТИРОСА САРЬЯНА В ДОМЕ ПЕРЦОВА В МОСКВЕ. Малоизвестная страница биографии художника

РУЗАН САРЬЯН\*

**Для цитирования:** Сарьян, Рузан. «Мастерская Мартироса Сарьяна в Доме Перцова в Москве. Малоизвестная страница биографии художника». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 234-244. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-234

Биография выдающегося художника XX века Мартироса Сергеевича Сарьяна хранит множество тайн и интересных фактов, которые до сих пор остаются малоизученными. Абзац из «Автобиографии» мастера с упоминанием о его мастерской в Доме Перцова послужил поводом для нашего исследования. В результате выяснилось, что мастерская Сарьяна с конца 1900-х до 1915 года, где были созданы его самые известные произведения данного периода, находилась в стенах одного из самых оригинальных зданий Москвы. К счастью, упоминания об этом факте сохранилось не только в «Автобиографии» художника, но и в воспоминаниях его современников Артавазда Туманяна, сына великого армянского поэта Ованеса Туманяна, и жены писателя Алексея Толстого, художницы Софьи Исааковны Дымшиц-Толстой. Возможно, наша публикация послужит тому, чтобы имя Сарьяна в дальнейшем упоминалось в ряду тех известных людей, которые в разное время снимали мастерские в Доме Перцова. Среди них Павел Соколов-Скаля, Роберт Фальк, Василий Рождественский, Натан Альтман, Александр Куприн и др. Этот перечень имен сам по себе подсказывает и такую тему для дальнейшего исследования, как «Круг друзей Сарьяна, проживающих в Доме Перцова».

**Ключевые слова:** «Летучая мышь», «Зулейка», Никита Балиев, Николай Тарасов, Артавазд Туманян, Софья Исааковна Дымшиц-Толстая, «Золотой петушок».

### Вступление

«Вернувшись к себе в Москву после путешествия, я вновь попал в круг своих друзей и знакомых и в свою мастерскую по Москворецкой набережной в доме Перцова. Стоя у окна, я смотрел на златоглавый Кремль, подернутый осенним туманом» [1, с. 118].

Эта цитата из «Автобиографии» Сарьяна привлекла наше внимание, и мы начали интересоваться домом, в котором он снимал мастерскую вплоть до отъезда из Москвы в 1915 году.

Оказалось, что Сарьян жил и работал в одном из самых красивых и интересных доходных домов Москвы, ставшем немим свидетелем блистательной жизни московской богемы начала XX века.

Дом Перцова построен по эскизам художника С. Малютина по заказу инженера путей сообщения, строителя железных дорог, общественного деятеля и коллекционера Петра Николаевича Перцова.

---

\* Старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН Армении, директор Дома-музея М. Сарьяна, кандидат филологических наук, ruzsar@mail.ru, статья представлена 16.11.2022, рецензирована 07.12.2022, принята к публикации 15.12.2022.



Дом Перцова

В проекте удачно сочетались модерн, стрельчатые мотивы западноевропейской готики и традиции древнерусского зодчества. Дом заслуженно получил определение «сказочный», ибо весь наружный и внешний декор был выполнен «в сказочно-былинном стиле», как выражался сам Перцов. В своей автобиографии он с гордостью пишет: «По своей оригинальной внешности дом наш в очень скором времени стал известен всей Москве и попал как одна из достопримечательностей Москвы в путеводителей по Москве издания Собашниковых» [2, с. 321]. По окончании строительства Перцов поселился в доме со своей семьей, а остальную часть дома сдавал внаем, в том числе мансарды под мастерские художникам.

#### **Изложение основного материала исследования**

Как случилось, что Сарьян облюбывал этот «Сказочный дом», украшенный майоликой с изображениями птицы Сирина, языческого бога солнца Ярило, а также Зайцем, Лисой, совами и другими персонажами русских сказок.

Прежде всего Сарьяну, обладающему высоким художественным вкусом, несомненно, очень понравилось построенное в 1907 году оригинальное здание и его расположение. Изучение биографии художника наводит нас на мысль о том, что выбор того или иного места для мастерской и жилья в жизни Сарьяна не был случайным. Он отдавал предпочтение местам намоленным, по соседству с церквями или храмами. Это Дом Перцова рядом с Храм Христа Спасителя и с видом на Кремль, мастерская в Карманицком переулке по соседству со Спасо-песковским монастырем и, наконец, дом в Ереване, по соседству с церковью Сурб Зоравор.

Можно предположить также, что снять мастерскую в Доме Перцова Сарьяну посоветовал его друг и земляк по Новой Нахичевани на Дону, актёр, режиссёр и первый конферансье в России, основатель и директор пародийного московского театра «Летучая мышь» Никита Фёдорович Балиев (Մկրտիչ Բալիև (1876-1936).



Что нам известно об отношениях Сарьяна и Балиева? Лишь то, что, когда в 1926 году Сарьян приехал в Париж, то Никита Балиев тоже находился там вместе со своим театром «Летучая мышь». После революции ему удалось вместе с театром эмигрировать из России и гастролировать по Америке и Европе. Важным и единственным фактом, свидетельствующем о близких дружеских отношениях двух ново-нахичеванских армян, оказавшихся на чужбине, стала финансовая и моральная поддержка Балиева Сарьяну в виде заказа на оформление пантомимы Карло Гоцци «Зулейка» для театра «Летучая мышь», реализованого в 1927 году.



Эскиз «Зулейки», 1927 г.,  
Дом-музей М. Сарьяна



Уцелевший фрагмент декорации пантомимы  
К. Гоцци «Зулейка», 1927 г., Дом-музей М. Сарьяна

К сожалению, многое приходится домысливать из-за отсутствия достаточного фактического материала, в том числе касающегося дружбы и общения Балиева с Сарьяном в Москве и в Париже.

История создания в Москве в 1908 году тогда еще кабаре «Летучая мышь» тоже интересна тем, что в первые два неполных года своего существования оно было организовано в подвальном помещении Дома Перцова, т.е. в том же доме, где Сарьян снял мастерскую. У истоков его создания стояли Никита Балиев и Николай Тарасов (Նիկոլայի Նիկոլայի Գորնիշի (1882-1910)). Идея принадлежала Балиеву, который мечтал о создании театра нового типа на основе жанра капустников, популярных в то время. Финансирование взял на себя Тарасов нефтепромышленник-миллионер, получивший свое состояние в наследство от отца и прославившийся как меценат МХТ.

Однако без одобрения этой идеи руководителем МХТ К.С. Станиславским создание ночного клуба, где актеры Московского художественного театра по окончании спектаклей могли бы устраивать свои закрытые собрания, было бы невозможно. Друзья посетили мэтра и получили его благословение. В «закрытый» клуб вошли такие известные актёры Художественного театра как Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, Василий Иванович Качалов, Иван Михайлович Москвин, Георгий Сергеевич Бурджалов и Алиса Георгиевна Коонен. Устав кружка «Летучая мышь» был подписан Никитой Балиевым, Николаем Тарасовым и Василием Качаловым. Начали искать помещение для театра-кабаре, и выбор пал на подвал Дома Перцова. Легенда гласит, что, когда два друга, Балиев и Тарасов, взломали заколоченную дверь в подвал и вошли, оттуда вылетела летучая мышь. Тут же и решили назвать будущее кабаре «Летучая мышь».

Благодаря очерку театрального критика и историка театра Николая Ефимовича Эфроса (1867-1922), посвященному десятилетию первого русского театра-кабаре «Летучая мышь» Н. Балиева, можно составить полное представление о том, кем и как он создавался, какова была его цель, какие личности объединили свои усилия для того, чтобы он состоялся и стал одним из интереснейших явлений своей эпохи. Эфрос писал: «Летучая мышь» проектировалась как интимный кружок, как уютное местечко для взаимного увеселения и забавы актеров Художественного театра в послеспектакльные часы. Сюда будут съезжаться для отдыха, но и в отдых внесут артистичность, прелесть искусства. Художественный театр - серьезнейший театр, с героическим напряжением, в бурлении творческих сил разрешающий самые сложные сценические проблемы. Но у актеров этого театра и большая любовь к юмору, большой вкус к шутке. Они всегда любили смех. Выход этому должна дать «Летучая мышь». Вот настроения, мысли и цели, с которыми Н.Ф. Балиев и Н.Л. Тарасов, сгруппировав вокруг себя товарищей по театру, создавали «подвал» и подвешивали к его серому сводчатому потолку летучую мышь. Место отдыха – царство привольной, но красивой шутки, и подальше от посторонней публики» [3, с. 11].



Обложка очерка Н.Е. Эфроса  
«Летучая мышь», 1918 г.

За десять лет своего существования интимный клуб для актёров МХТ очень скоро вырос в знаменитый московский камерный театр с постоянной труппой.

Возможно, Сарьян не раз посещал «интимный «кабачок» друзей Художественного театра» кабаре «Летучая мышь». Это безотносительно того, успел ли он снять мастерскую в доме Перцова в период от 1908 до конца 1909 года, когда «Летучая мышь» действовала в подвальном помещении здания, или нет. Но что самое интересное, открытие кабаре «Летучая мышь» состоялось 29 февраля 1908 года, удивительно совпав с днем рождения Сарьяна в високосный год.

Итак, сюда, после окончания спектакля во МХТ-е, съезжались не только актеры и актрисы, но и их друзья художники, поэты, писатели, яркие представители театрального бомонда и меценаты. Сарьян был знаком со многими из них по «Свободной эстетике» и не только. Среди них К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, А.А. Бахрушин, В.И. Качалов, Н.Е. Эфрос, Н.А. Подгорный, О.Л. Книппер-Чехова и многие другие.

Многое из того, что зарождалось в 1900-1910-е годы в России, имело продолжение и в последующие десятилетия.

Однако, вернемся к Дому Перцова, в котором Сарьян снимал мастерскую на протяжении нескольких лет, вплоть до своего окончательного отъезда из Москвы в 1915 году. По воле судьбы история сохранила описание интерьера сарьяновской мастерской, благодаря воспоминаниям Артавазда Туманяна, сына великого армянского поэта Ованеса Туманяна: «В холодной Москве, находясь в Доме Перцова, построенном в русском стиле, Сарьян в зимнюю пору писал картины: «Знойный полдень. Константинополь», «Фруктовая лавочка», «Натюр-морт с бананами», утомленных жарой собак, желтого верблюда под пальмой, синих буйволов и т.д. Все это ближе Сарьяну, чем восточные сказки, драгоценные камни и пестрые шелка.

Часто бываю у Сарьяна, и почти каждый раз он показывает мне новый восточный платок или старинную рукописную миниатюру: диван накрыт большими красивыми платками, стены и стулья украшены кашемировыми шальями.

На стенах висят египетские маски, персидские ковры. Почти всегда на столе у Сарьяна восточные фрукты, которыми он угощает своих гостей. Не будет преувеличением, если заметим, что он ходит по комнате в персидских анаксаридах и деревянных башмаках» [4, с. 15]. (Перевод с армянского Р.С.).

В своих воспоминаниях Артавазд Туманян свидетельствует и о том, какие шедевры создавались в стенах московской мастерской Сарьяна, фактически это самые известные его произведения 1910-х годов: «Константинополь. Улица. Полдень», «Фруктовая лавочка», «Константинопольские собаки», «Константинополь. Собаки», «Финиковая пальма», «Ночной пейзаж. Египет», «Натюрморт с бананами», «Арабская танцовщица», «Египтянки», «Египетские женщины», «Персия» и многие другие. Один только этот факт придает мастерской Сарьяна в доме Перцова огромную ценность и значимость.

В 1912 году мастерскую художника в Доме Перцова посетил великий армянский поэт Ованес Туманян. Через Москву он возвращался в Тифлис из Санкт-Петербурга, где провел в заключении 6 месяцев по обвинению в организации национально-освободительного армянского движения на Кавказе. Его освободили из зала суда за неимением достаточных оснований для осуждения.

Именно здесь, в стенах московской мастерской в доме Перцова, состоялось знакомство двух великих армян, переросшее уже в Тифлисе в дружбу и тесное общение.

По всей видимости, Сарьян был знаком и с Николаем Тарасовым, ближайшим другом Никиты Балиева, а также с его сестрой Ольгой Лазаревной Мелконовой, урожденной Тарасовой.

Вот что пишет Сарьян в автобиографии о своих посещениях вечеров, организованных О.Л. Мелконовой: «Вечера для более узкого круга людей устраивались у Ольги Лазаревны Мелконовой, которая была сестрой Тарасова, одного из меценатов Художественного театра. Став наследницей своего брата, застрелившегося из-за несчастной любви, Мелконова продолжала поддерживать связи с Художественным театром. Артисты театра часто собирались в ее прекрасной квартире на Кузнецком мосту. Мне довелось бывать на этих вечерах вместе с художником Н.П. Ульяновым, чьи работы имелись в коллекции Мелконовой. Приобрела она также несколько моих работ» [1, с. 118].

Среди картин, приобретенных Ольгой Лазаревной, были три работы Сарьяна, которые сегодня украшают собрание его Дома-музея в Ереване. Это «У колодца. Жаркий день» (1908), «Идущая женщина» (1911) и иллюстрация к поэме М.Ю. Лермонтова «Аул Бастунджи» (1913).





Артавазд Туманян, 1916 г.



Ованес Туманян

Что примечательно, третьим мужем Мелконовой был актер МХТ Николай Афанасьевич Подгорный (1879-1947), который с 1919 года заведовал труппой Художественного театра и был очень близок с Константином Сергеевичем Станиславским. В 1931 году картина Сарьяна «У колодца. Жаркий день», висевшая в гостиной дома Подгорного, наведет Станиславского на мысль о том, что оформление второго акта оперы «Золотой петушок» Николая Римского - Корсакова для *Оперной студии при Большом театре* следует поручить именно Сарьяну, что и было сделано. По отзывам, сохранившимся в прессе тех дней, второй акт спектакля, оформленный Сарьяном, был самым ярким и впечатляющим.

Сохранился любопытный рисунок Сарьяна комнаты-диванной в доме Ольги Лазаревны, где среди изображенных можно различить ее мужа – актера МХТ Николая Подгорного, художника Николая Ульянова и саму хозяйку, полулежащих на диванах весьма оригинального дизайна. Можно предположить, что это единственный опыт Сарьяна в создании дизайна мебели.



М.С. Сарьян. Эскиз диванной Ольги Лазаревны Мелконовой, 1916 г. Частная коллекция



Портрет Софьи Исааковны  
Дымшиц-Толстой, 1913 г., НГА



Алексей Толстой с супругой  
Софьей Дымшиц-Толстой

О своем посещении московской мастерской Сарьяна пишет в своих воспоминаниях одна из самых интересных моделей Сарьяна – Софья Исааковна Дымшиц-Толстая, портрет которой он писал в 1913 году в особняке князя С.А. Щербатова: «Я помню одно мое посещение Сарьяна. Вхожу в громадную мастерскую, совершенно пустую, с несколькими мольбертами и с холстами, повернутыми к стенке. На просьбу что-нибудь показать Сарьян откуда-то достает небольшой холст и устанавливает его на мольберт [,] и мастерская точно солнечными лучами осветилась, так много было цвета и света в его живописи. При этом скромная и немногословная фигура Сарьяна подчеркивала его и дальнейшие возможности в этих исканиях» [5, рук. 3:9].

В архиве Мартироса Сергеевича хранится коротенькое письмо Софьи Исааковны от 5 января 1961 года: «Получила письмо из Эривана от своего племянника<sup>1</sup>. Он пишет: «Был у Сарьяна, Сарьян молод, ясная голова, твердая рука, отличный юмор, оптимист...» Захотелось Вам, старому другу, к Новому году пожелать сохранить эту характеристику и в сто лет. Получив это письмо, я в своих мечтах, пережила свою весну. Я горда, что Вы, Мартирос Сергеевич, художник света, цвета и бесконечной радости, участвовали в ней» [5, с. 103].

По всей видимости, посещение мастерской Сарьяна Софьей Исааковной состоялось в конце лета 1915 года, перед самым его отъездом из Москвы. «Я упаковал все свое имущество в ящики и передал своим знакомым на хранение. Я оставил свою мастерскую и уехал надолго из моей любимой Москвы, ставшей для меня родной.

Из шумной столицы с ее вернисажами, художественными выставками, вечерами в Литературно-художественном кружке, театральными премьерами, блестящими концертами Кусевицкого, Никиша, Дебюсси, Скрябина и др. я уехал в Закавказье» [1, с. 101].

<sup>1</sup> Речь идет об Александре Львовиче Дымшице – литературоведе, театральном критике, авторе многих статей, посвященных армянской литературе, которые были опубликованы отдельным сборником «Любовь моя – Армения» (Ереван, 1978).



Сарьян уезжал из дореволюционной Москвы, из своей любимой мастерской в Доме Перцова, в совершенно другую жизнь, полную тревог, трагедий, борьбы за выживание, и, вместе с тем, большой любви, надежды и веры в будущее.

Его ждала Армения, которой он посвятил вторую половину своей жизни, создав в изобразительном искусстве ее уникальный живописно-художественный образ.

### Заключение

Значение московской мастерской Мартироса Сарьяна в Доме Перцова определяется в первую очередь тем, что с ней связан один из самых значимых и плодотворных периодов творческой жизни художника. В ее стенах создавались произведения, не только принесшие славу самому автору, но ставшие также весомым вкладом в мировое изобразительное искусство. Изучение периода жизни Сарьяна в Доме Перцова выявляет его интегрированность в жизнь литературно-художественного бомонда московской интеллигенции, знакомит нас с кругом его связей и интересов.

### Литература

1. Мартирос Сарьян. Автобиография. Машинописная копия с авторскими правками. Храниться в архиве Р.Л. Сарьян (Во избежание разночтений с книгой «Из моей жизни», которая является переводом на русский с армянского перевода данной рукописи, здесь и далее автобиография Сарьяна цитируется по этому источнику).
2. Перцов П.Н. Воспоминания. Москва, «Московская библиотека», 2017.
3. Эфрос Н.Е. Театр «Летучая мышь» Н.Ф. Балиева: 1908-1918: Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабаре. Москва, 1918.
4. Թումանյան Ա. Մարտիրոս Սարյան, Հուշեր Մարտիրոս Սարյանի մասին: Ժողովածուի գլխավոր խմբագիր՝ Ռուզան Սարյան, առաջաբանի հեղինակ՝ Ալիկ Իսահակյան, Կազմողներ՝ Վարդուի Ադամյան, Օֆելյա Գուլումյան. Երևան, «Էդիթ փրինտ», 2020:
5. Толстая Е.Д. Ключи счастья: Алексей Толстой и литературный Петербург (Москва, Новое литературное обозрение, 2013) (Дымшиц-Толстая рук. 3:9).
6. Сарьян и Россия. Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Сарьян Р.Л. Ереван, «Тигран Мец», 2006.

### References

1. Martiros Sarian. Authobiography. Typewritten copy with author's corrections. Be stored in the private archives of Ruzan Sarian (To avoid inconsistencies with the book which is the Russian translation 1of the Armenian translation of the original text the Autobiography of Sarian hereinafter will be cited from this source trans.
2. Percov P.N. Vospominaniya. Moscow, «Moskovskaya biblioteka», 2017.
3. Efros N.E. Teatr “Letuchaya mish” N.F. Balieva: 1908-1918: Obzor desyatiletiny khudojestvennoy raboti pervogo russkogo teatra-kabare. Moscow, 1918.

4. Tumanyan A., Martiros Sarian, Husher Martiros Sariani masin, joghovatsui glkhavor khembagir Ruzan Sarian, arajabani heghinak Avik Issahakyan, kazmoghner Vartuhi Adamyan, Ofelya Gulumyan. Yerevan, “Edit Ptint”, 2020.

5. Tolstaya E.D. Kluchi schasty: Aleksey Tolstoy i literaturniy Peterburg. Moscow, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 2013 (Dimshic-Tolstaya ruk. 3:9).

6. Sarian i Rossia. Sostavitel, avtor vstupidelnoy statyi i primechaniy Sarian R.L. Yerevan, “Tigran Mets”, 2006.

## ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԱՆՈՑԸ ՄՈՍԿՎԱՅՈՒՄ՝ ՊԵՐՑՈՎԻ ՏԱՆԸ: Նկարչի կենսագրության սակավաճանաչ էջը

ՌՈՒԶԱՆ ՍԱՐՅԱՆ \*

**Հղման համար.** Սարյան, Ռուզան: «Մարտիրոս Սարյանի արվեստանոցը Մոսկվայում՝ Պերցովի տանը: Նկարչի կենսագրության սակավաճանաչ էջը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 234-244. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-234

Քսաներորդ դարի ականավոր նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի կենսագրությունը լի է ցայտօր քիչ ուսումնասիրված բազում գաղտնիքներով և հետաքրքրական փաստերով: Վարպետի «Ինքնակենսագրության» մի պարբերությունում հիշատակվում է Պերցովի տան իր արվեստանոցը, ինչն էլ առիթ հանդիսացավ մեր հետազոտության համար: Արդյունքում պարզվեց, որ 1900-ականների վերջից մինչև 1915 թվականը Սարյանի արվեստանոցը, ուր ստեղծվել են նշյալ շրջանի նրա լավագույն կտավները, գտնվում էր Մոսկվայի ամենաարտասովոր շինություններից մեկում: Բարեբախտաբար, հիշատակումներն այդ փաստի վերաբերյալ պահպանվել են ոչ միայն նկարչի «Ինքնակենսագրությունում», այլև նրա ժամանակակիցներ՝ հայ մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի որդի Արտավազդ Թումանյանի, գրող Ալեքսեյ Տոլստոյի կնոջ՝ նկարչուհի Սոֆյա Դիմշից-Տոլստայայի հուշերում: Հնարավոր է, որ մեր այս հրատարակումը հիմք ծառայի հետագայում Սարյանի անունը տարբեր ժամանակներում Պերցովի տանը արվեստանոց վարձած հայտնի գործիչների, այն է. Պավել Սոկոլով-Սկալի, Ռոբերտ Ֆակի, Վասիլի Ռոժդեստովենսկու, Նաթան Ալթմանի, Ալեքսանդր Կուպրինի և այլոց շարքում ընդգրկելու համար: Թվարկված անունների ցանկն ինքնին հետագա ուսումնասիրության թեմա է հետևյալ վերնագրով. «Պերցովի տուն. Սարյանի ընկերական շրջապատը»:

**Բանալի բաներ՝** «Չղջիկ», «Չուլեյկա», Նիկիտա Բալին, Նիկոլայ Տարասով, Արտավազդ Թումանյան, Սոֆյա Դիմշից-Տոլստայա, «Ոսկե աքաղաղ»:

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, բանասիրական գիտությունների թեկնածու Մ. Սարյանի տուն-թանգարանի տնօրեն, ruzsar@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 16.11.2022, գրախոսելու օրը՝ 07.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

---

**MARTIROS SARYAN'S STUDIO IN THE PERTSOV HOUSE IN MOSCOW.  
One little-known page of the painter's biography**

RUZAN SARYAN\*

**For citation:** Saryan, Ruzan. "Martiros Saryan's studio in the Pertsov house in Moscow. One little-known page of the painter's biography", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 234-244. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-234

The biography of the famous painter of the XX century Martiros Saryan hides a great many secrets and interesting facts, hardly studied to date. A paragraph from the master's "Autobiography" with the mention of his studio in the Pertsov House prompted us to conduct this study. As a result, it was found out that, from the late 1900s through the year 1915, Saryan's studio, where his famous works of the said period were painted, was located in one of Moscow's most extraordinary buildings. Fortunately, mentions of this fact survived not only in the painter's "Autobiography", but also in the memories of his other contemporaries, such as Artavazd Tumanyan, the son of the great Armenian poet Hovhannes Tumanyan, and the painter Sofya Dymshits-Tolstaya, the wife of the writer Aleksey Tolstoy. This publication of ours may possibly encourage that in the future, Saryan's name be included among those who rented studios in the Pertsov House. They were Pavel Sokolov-Skal, Robert Falk, Vasily Rozhdestvensky, Nathan Altman, Alexander Kuprin, and others. This list by itself is a topic for a further investigation titled "Saryan's circle of friends from the Pertsov House".

**Key words:** "The Bat", "Zuleyka", Nikita Baliev, Nikolay Tarasov, Artavazd Tumanyan, Sofya Dymshits-Tolstaya, "The Golden Rooster".

---

\* Senior Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Director of M. Saryan House-museum, Doctor of Philology, ruzsar@mail.ru. The article was submitted on 16.11.2022, reviewed on 07.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

## ВОССТАНОВЛЕНИЕ АРМЯНСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЗА РУБЕЖОМ (МОНАСТЫРЬ СУРБ СТЕПАНОС НАХАВКА ДАРАШАМБА)

ГОАР КАРАГЕЗЯН, АНУШ ТЕР-МИНАСЯН\*

**Для цитирования:** Карагезян, Гоар. Тер-Минасян, Ануш. “Восстановление армянского архитектурного наследия за рубежом (Монастырь Сурб Степанос Нахавка Дарашамба)”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 245-256. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-245

Волею судьбы множество исторических памятников армянской архитектуры находятся вне нынешних границ Республики Армения. Естественно, в течение веков они ветшают, частично разрушаются и нуждаются в реставрации. Реставрация памятников, находящихся на территории других стран – крайне важный, но и трудный процесс.

Хорошая традиция в этом вопросе наметилась у нас с Исламской Республикой Иран. Находящийся примерно в 15 км от города Джуга (Джульфа), на правом берегу реки Аракс, монастырь Сурб Степанос Нахавка (Св. Стефана Первомученика или Предтечи) Дарашамба (восточный Атрпатакан) принадлежит к числу армянских памятников на территории Ирана, реставрационные работы над которыми были проведены организацией «Исследования по армянской архитектуре» по инициативе властей Ирана и под непосредственным руководством Армена Ахназаряна.

Слава монастыря, как важного религиозно-культурного центра и в художественном отношении прекрасно решённого комплекса с давних пор привлекала не только местное население, но и всех, кто бывал в этих краях. Крайне интересно «увидеть» монастырь также глазами французского путешественника XVII века Жана-Батиста Тавернье. В книге “Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier” путешественником дается подробное описание монастыря и своего пребывания там во время первого посещения. Ему был оказан теплый прием, присутствовал он и на праздновании армянской Масленицы – Барекендана (Carnaval).

Благодаря своей художественной и исторической ценности монастырь в 2008 году был включён в Список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО под наименованием «Армянские церкви Ирана» – вместе с другими армянскими монастырями.

**Ключевые слова:** европейские путешественники, архитектурная композиция, монастырские комплексы, восстановление архитектурных памятников, культурное сотрудничество, орнамент, декоративное убранство.

### Вступление

Волею судьбы многие исторические памятники армянской архитектуры находятся вне нынешних границ Республики Армения. Естественно, в течение веков они ветшают, частично разрушаются и нуждаются в реставрации. Рестав-

---

\* Старший научный сотрудник Института литературы им. М. Абеяна НАН РА, кандидат филологических наук, gkaragyozyan@gmail.com, Старший научный сотрудник Института искусств НАН РА, кандидат архитектуры, anoush\_arch@hotmail.com, статья представлена 20.09.2022, рецензирована 22.11.2022, принята к публикации 15.12.2022.

рация памятников, находящихся на территории других стран – крайне важный, но и трудный процесс. И не только потому, что он требует больших материальных затрат и высокого профессионального умения, но и потому, что зависит от доброй воли данного государства и должен быть под эгидой его властей. Хорошая традиция в этом вопросе наметилась у нас с Исламской Республикой Иран. В налаживании связей по восстановлению архитектурных памятников огромная роль доктора архитектуры и технических наук Армена Ахназаряна, который в 1982 году в городе Аахен (Германия) создал общественную организацию «Исследования по армянской архитектуре». Деятельность организации всегда была связана с именем её основателя и руководителя, а затем – заменившего его на этой должности известного подвижника армянской архитектуры Самвела Карапетяна.

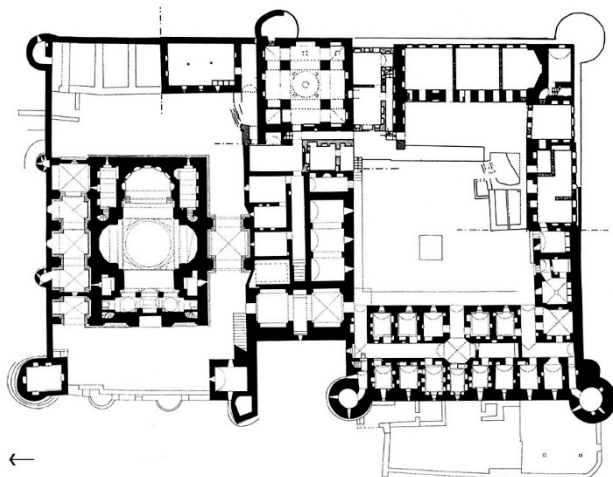
Очень успешно сложилось сотрудничество организации с соответствующими организациями Ирана. В 1970-80-ых годах усилиями руководителя организации Армена Ахназаряна были успешно отреставрированы некоторые памятники области Артаз исторической Армении, ныне оказавшиеся в провинции Ирана Западный Атрпатакан. Одними из первых отреставрированных армянских памятников на территории Ирана были монастырь Св. Апостола Фаддея, церковь Богородицы в Цор-Цоре, часовня Св. Сандухт и другие армянские памятники. В Тегеране были восстановлены церкви Св. Геворка, Св. Саргиса и Св. Григора. Соответственно, в РА на основе межгосударственного соглашения министерств культуры обеих стран 1995-го года была восстановлена известная персидская Голубая мечеть в Ереване, которая как по своим размерам, так и архитектурной композиции и художественной ценности практически не имела себе равных на Кавказе. Были проведены исследовательские, научно-проектные и реставрационные работы, в результате которых Голубая мечеть предстала в своём прежнем великолепии. В работах принимали участие как иранские, так и армянские специалисты.

### **Архитектурная композиция и декоративное убранство монастыря Сурб Степанос Дарашамба**

Монастырь Сурб Степанос Нахавка (Св. Стефана Первомученика или Предтечи), Дарашамба (восточный Атрпатакан) принадлежит к числу армянских памятников на территории Ирана, реставрационные работы над которыми были проведены вышеупомянутой организацией «Исследования по армянской архитектуре» под непосредственным руководством Армена Ахназаряна и по инициативе властей Ирана.

Монастырский комплекс находится примерно в 15 км от города Джуга (Джультфа), на правом берегу реки Аракс, на склоне горы Магарда (поэтому иногда называется также Магардаванк), в 1 км к востоку от покинутого армянского поселения Дарашамб (практически на границе Ирана с Нахичеванью).

Время построения монастыря примечательно наступлением благоприятных условий для развития архитектуры и строительства. Известно, что архитектура – искусство, для развития которого требуется состояние мира в стране и более или менее стабильное экономическое положение. После множества исторических катаклизмов, нашествий монголов, туркменских племён Ак-Коюнлу и Кара-Коюнлу, борьбы между Турцией и Персией за владение армянскими землями, которые от всего этого пришли в страшное запустение, в начале XVII века настало относительно затишье, и началось постепенное возрождение ремёсел и торговли, а вслед за этим – восстановление разрушенных сооружений, церквей и монастырей. Вслед за этим стало возможным новое строительство, которое и привело к созданию большого количества интереснейших архитектурных памятников, способствовавших возникновению нового этапа армянской архитектуры, называемого ныне армянской архитектурой позднесредневекового периода (XVII-XVIII века).



Монастырские комплексы этого периода имеют свои чёткие отличия от монастырей периода развитого средневековья. Зародившись в X веке, эти комплексы застраивались в течение веков, поэтому, несмотря на то, что зодчие каждого нового сооружения учитывали композиционные особенности уже существующих построек и сложившийся график движе-

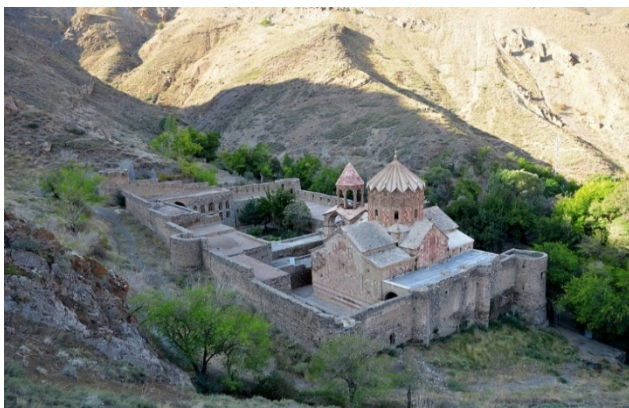
ния по территории монастыря, они могли иметь (иногда вполне осознанно) не упорядоченный и даже асимметричный характер. В позднем же средневековье монастырский комплекс строился по единому плановому и объёмно-пространственному решению. И более многочисленные дополнительные помещения хозяйственного и жилого назначений также занимали на территории комплекса вполне определённое место. Эта чёткость и упорядоченность генерального плана комплекса ярка выражена и в монастыре Св. Степаноса Дарашамба.

Претерпевший реконструкции в разных веках монастырь имеет очень интересное композиционное решение. Обнесённое крепостными стенами прямоугольное пространство с полукруглыми башнями делится на две части двумя рядами дополнительных помещений, в северной части которых находится церковь Св. Степаноса. Согласно некоторым источникам, монастырь был возведен, в X веке. По преданию, зафиксированному автором средневековой хроники Ми-

хаилом Сирийцем, на армянский перевод которой ссылается Алишан [1, с. 521], он был основан Св. Варфоломеем.

Дальнейшая судьба монастыря связывается с именем армянского царя Ашота III Вогормаца (Блаженный, 953-977) и католикоса Хачика II (1058-1065) и восходит к 976 году. Согласно тексту Аракела Даврижеци, строительство монастыря Святого первомученика Степаноса в ущелье Дарашамба возобновилось при католикосах Мовсесе III (1629-1632) и Филиппосе I (1633-1655).

В 1633 году Акоп Джугаеци (с 1655-го года – католикос Армянской Апостольской Церкви) начал реконструкцию комплекса, которая завершилась в 1662 году<sup>1</sup>. Главная церковь монастыря была построена Джугаеци в 1643-м году на месте снесенной церкви св. Степаноса.



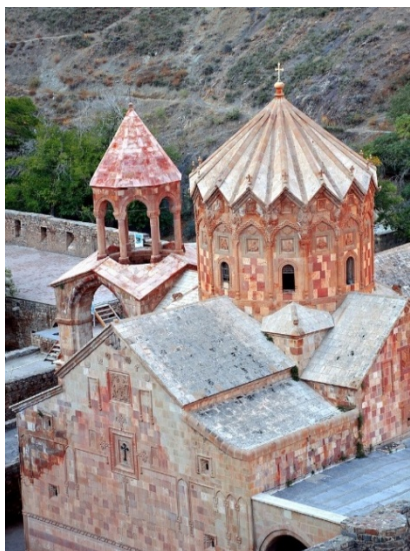
Строительные работы по возведению продолжались до 1680-го года, хотя и были в основном завершены к 1655-му году. Это известно из эпиграфических надписей на стенах церкви, некоторые из которых – строительные [2, с. 420].

В плане церковь представляет собой крестово-вокупольное сооружение –

триконх с тремя семигранными изнутри абсидами на восточной, северной и южной сторонах. Семигранность абсид изнутри – явление крайне редкое в армянской архитектуре, где многогранные снаружи абсиды обычно бывают внутри полукруглыми или подковообразными. Своеобразие заключается также в том, что в классической схеме раннесредневекового триконха (церкви в Двине, Талине) абсиды и снаружи бывают выступающими, а не вписанными в прямоугольный контур внешних стен, как здесь. С двух сторон главной абсиды – бо-

<sup>1</sup> «Вардапет же Иакоб Джугаеци, севший католикосом после Филиппоса, [еще] в период патриаршества католикоса Филиппоса стал обновлять [монастырь] и разрушил до самого основания все строения: церковь, дома, кельи и все остальное, а затем заложил основание церкви и возвел крестообразную церковь со стенами из тесаного камня, с высоченным куполом, красивую и искусно украшенную всевозможной живописью. Он построил также из прочного и твердого камня ограду вокруг [монастыря], дома и кельи очень красивой и правильной формы и расположения; но лишь с большим трудом и расходами через десять лет [все это] едва было завершено, ибо камни и кирпич привозили на плотах по реке Ерасх из селения Астабад, а часть камней привозили на лошадях из селения Арарг; известь, древесину и хлеб тоже везли издалека, приложив много труда и усилий. Завершив постройку, восславили бога и святых его» [3, гл. 26, с. 347].

лее глубокой, чем две другие, имеются двухэтажные приделы, в толщу стен которых вделаны винтообразные лестницы. Один из приделов на северной стороне служил, по-видимому, крещальней, о чём свидетельствует сохранившаяся там купель [6, с. 68]. Приделы на западной стороне гораздо меньше по размерам, а находящиеся напротив них лестницы ведут на второй этаж-лоджию, опирающуюся на образованное двумя парами колонн квадратное пространство. Таким образом, перед молитвенным залом образуется как бы специальное входное пространство, на первом уровне подобное арочной галерее – ещё одно своеобразное решение композиции церкви Св. Степаноса, отличающее её как от позднесредневековых, так и более ранних церквей. С южной стороны в молитвенный зал ведёт ещё один вход, над которым расположена колокольня. Стена главной абсиды обработана нишами, прямоугольными в плане и двухэтажными, крытыми стрельчатыми арками. Разных глубин ниши сделаны изнутри и в барабане купола. Плоские – глухие, а в глубоких открыты оконные проёмы. Западная ветвь креста прямоугольна, и вся композиция вписана в наружный прямоугольник.



Церковь построена из чистотёсанных камней песчаника двух цветов.

Вход на территорию монастыря – с западной стороны, где расположено распределительное помещение, тремя входами соединяющее всё пространство монастыря. Уровень южного двора из-за наклона склона горы на два метра выше.

В северной же части двора расположена сводчатая зальная церковь Св. Петра и Павла, с одной стороны вплотную примыкающая к церкви Св. Степаноса и тянущаяся вдоль всей её длины (6,0 метров), а с другой – к крепостной стене. Две пары пристенных пилонов поддерживают её каменный свод.

Весьма примечательно декоративное убранство церкви Св. Степаноса – очень богатое и разнообразное. И стены, и барабан купола украшены множеством рельефов на библейские темы. Каждый из фасадов несёт свои изображения: северный фасад (он же южная сторона колокольни) украшен изображением Богородицы на троне с ангелами по двум сторонам, а над ними, на стене второго этажа колокольни – сцена «Благовещения». Далее идут сцены «Рождения Иисуса», «Распятия», «Вознесения», «Иисуса на троне», «Богородицы на троне». В рельефах встречаются также сцены побивания камнями Св. Степаноса и история принятия армянским народом христианства. Сюжеты многих сцен сочетаются с другими сюжетами. Есть и изображения символов еванге-



листов. Рельефы, украшающие 16-гранный барабан купола, также имеют библейские сюжеты: на 12-ти гранях – изображения апостолов, а на четырёх гранях, смотрящих на четыре стороны света: Христос на троне с символами евангелистов – на западной стороне, Богородица – на северной стороне, Иоанн Креститель – на восточной стороне, и Григорий Просветитель – на южной стороне. Имеются рельефы и на плоскостях фронтонов: побивание камнями Св. Степаноса на южной стороне, Распятие на западной стороне, Богоматерь с младенцем Иисусом – на южной, и «Вознесение» – на северной. Барабан украшен также аркатурой, увенчанной стрельчатыми арками. Изображения апостолов помещены под эти плетёные стрельчатые арки – в обрамлённых рамками углублениях, в то время как в межарочных пространствах находятся изображения херувимов, а непосредственно под треугольниками фронтонов, составленных гранями наверх купола – кресты, окружённые плетёными поясами и взятые в прямоугольные рамки.

На гранях барабана также много розеток с геометрическими орнаментами, а на вершинах фронтонов зонтичного покрытия купола – своеобразные акротерии в виде равнокрылых крестов на сферах, что придаёт особый контур переходу от барабана к покрытию. Плетёные колонки по углам граней барабана, соединённые плетёными же стрельчатыми арками, напоминают единовременный купол Кафедрального собора Эчмиадзина. Украшены рельефами также капители звонницы колокольни и другие детали. Некоторое сходство с персидским искусством очевидно на западном фасаде церкви. И профилированный наличник входа, и стрельчатая перемычка, и двойные колонки по бокам портала, объединяются плетёной «сельджукской цепью», которая в виде горизонтального пояса проходит по всем фасадам, объединяя их декоративное решение в единую композицию. Богато украшено также и внутреннее пространство церкви: двухэтажные ниши по бокам главной абсиды увенчаны плетёными стрельчатыми арками, во время ремонтных работ 1826-го года (при финансовом содействии живущего в Тифлисе Ширмазана из Джуги) стены были изнутри оштукатурены, а конха абсиды, барабан, паруса и сам купол украшены фресками, изображающими серафимов и растительными орнаментами художника овнатаняновской школы [6, с. 423].

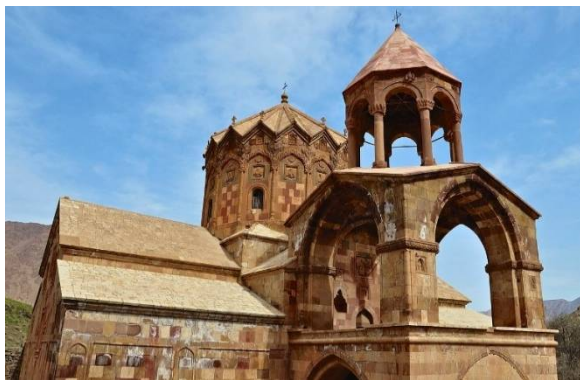
Такое богатое убранство наряду с использованием полихромии – камнями разных цветов в определённом расположении, делают церковь Св. Степаноса одной из самых декоративно украшенных сооружений позднего средневековья. Церковь своим оригинальным решением и богатыми средствами художественной выразительности может считаться одной из жемчужин позднесредневековой армянской архитектуры.

В течение лет монастырь неоднократно подвергался разрушениям: пострадал от землетрясения в 1759 и 1840 гг., несколько раз подвергался набегам турок, и т.д. В 1983 г. комплекс был отреставрирован государственным предпри-

ятием Ирана «Культурное наследие» при финансовой поддержке иранских армян и организации «Еркир ев мшакуйт» («Страна и культура», Париж).

### Монастырь Сурб Степанос Дарашамба глазами французского путешественника

Слава монастыря, как важного религиозно-культурного центра и в художественном отношении прекрасно решённого комплекса с давних пор привлекала не только местное население, но и всех, кто бывал в этих краях. Крайне интересно «увидеть» монастырь глазами французского путешественника XVII века



Жана-Батиста Тавернье. Уже с самого начала упоминания о монастыре путешественник отмечает его значение: по словам Тавернье, армяне, направляясь из Нахичевана в Джульфу, обычно отклонялись от маршрута, чтобы посетить расположенный к югу монастырь Св. Степаноса (Couvent de saint Etienne). Он сам посетил этот

монастырь дважды: первый раз, когда возвращался из своего четвертого путешествия в Персию (первого в Нахичеван), и во второй – 12 февраля 1668 года, во время последнего путешествия в Индию. Тавернье предлагает читателю ознакомиться с дорогой, ведущей в этот монастырь. «*В начале, – пишет он, – следует пересечь большое село под названием Ecclisia, в котором проживает большое число богатых армян, ведущих крупную торговлю шелком, они и построили здесь прекрасную церковь*<sup>2</sup>... Далее, в двух лье от Ecclisia<sup>3</sup> надо переплыть Аракс на лодке... один раз мне пришлось переехать [реку] по льду. На расстоянии двух ружейных выстрелов следует пересечь мост другой реки, текущей с юга и впадающей в Аракс. От подножья моста начинается скат холма, на котором находится большая деревня под названием Chambé<sup>4</sup>».

Упоминание Шамба<sup>5</sup> не обходится без сообщения путешественником услышанного на месте предания об этой местности: «*Жители Шамба, будь то*

<sup>2</sup> «*Il faut passer premierement à un gros village apellé Eglissia, où demeurent plusieurs riches armeniens qui font un grand négoce de soie, et qui y ont bâti une belle Eglise*» [8, t. 1, p. 57].

<sup>3</sup> Г. Алишан предполагает, что Ecclisia – это село Караханбаклу (Չարխանբակլու).

<sup>4</sup> Речь идет о городе Шамб (Храм), расположенном в гаваре Нахичеван. Город впервые был упомянут Хоренаци в форме Хахрам (Շախրամ).

<sup>5</sup> Шамб (древ. Шамбитадзор) был, по преданию, одним из пристанищ апостола Бардугимеоса (Варфоломея). Расположен на правом берегу р. Аракс. Судя по фигуркам островерхих башен, отмеченных возле названия станции на Карте Пейтингера, в нем в 60-х годах IV в. было некое церковное сооружение [4, с. 145].

мужчины или женщины, с восемнадцати лет впадают в некое безумие: однако это своеобразное, безвредное безумие. Жители страны полагают, что это кара небесная, насланная на них с того времени, как их предки в этих горах подвергли гонениям Святого Варфоломея и Святого Матфея. От этой деревни до монастыря Св. Степанос не более одного лье, однако дорога трудная, повсюду пропасти...» [4, с. 57-58].

Тавернье переходит к описанию монастыря первомученика Святого Степаноса. В Нахичеванской области было несколько церквей и монастырей имени Св. Степаноса. Монастырь, который посетил Тавернье, был Магардаванк первомученика Св. Степаноса или монастырь Дарашамба<sup>6</sup> (Դարաշամբի Ս. Ստեփանոսի նախապապայի վանք, Մաղարդաւանկ սուրբ նախապապայի վանք)<sup>7</sup>.

Итак, Тавернье тоже специально отклонился от маршрута, чтобы увидеть эту особо почитаемую церковь. Ниже приводится отрывок относительно церкви Св. Степаноса из первого путешествия в Нахичеванскую область: «Святой Степанос (Saint Etienne) – монастырь, который начали строить вот уже тридцать лет<sup>8</sup>. Расположен он в горах, в пустынном и труднодоступном месте; причина по которой армяне выбрали это, а не иное место объясняется тем, что, по преданию, это то место, в котором укрывались от преследований Св. Матфей и Св. Варфоломей.

Они [армяне] добавляют, что Св. Матфей<sup>9</sup> совершил чудо: поскольку в этих местах не было воды, он ударил жезлом в землю, и оттуда забился родник, который находится на расстоянии одной восьмой части мили от монастыря, [он] скрыт под сводом с неплохой дверью, дабы невозможно было испортить воду. Армяне с большим благоговеньем совершают паломничество к источнику; вода доставляется в монастырь через подземный канал. Они еще сказывают, что в этом месте найдены принесенные Св. Варфоломеем и Св. Матфеем многочисленные реликвии, к которым были добавлены и другие» [7, с. 58].

Далее Тавернье перечисляет особо чтимые армянами реликвии, хранящиеся в церкви:

«Крест, сделанный из умывальницы, в котором Иисус Христос омывал ноги своим ученикам. В середине креста – белый камень, говорят, если прило-

<sup>6</sup> Дарашамб – село в Персармении, входило в состав гавара Нахчаван Великой Армении, в новые времена – гавара Дарашамб ханства Маку.

<sup>7</sup> Об этом монастыре «Св. Стефана, близ деревни Дорашана», куда «ежегодно в июле месяце стекаются кавказские, персидские и турецкие армяне на богомолье», упоминает и К. Никитин [5, с. 133].

<sup>8</sup> Автор в очередной раз приводит сбивчивую информацию. Непонятно, от какого его путешествия надо отсчитывать 30 лет. По всей вероятности, он имеет в виду пятое путешествие, совершенное в 1664-1668 гг.

<sup>9</sup> Тавернье вместо Варфоломея упоминает Матфея. На эту неточность обратил в свое время внимание Гевонд Алишан [1, с. 521].

*жить камень к больному, который обречен на смерть, то камень чернеет, после же его кончины, он становится белым, как прежде.*

*Челюсть мученика Святого Степаноса.*

*Череп Святого Матфея.*

*Шейная кость и кость пальца Иоанна Баптиста.*

*Рука Святого Григория, ученика Святого Дионисия Ареопагита.*

*Небольшой сундук, в котором хранятся частицы костей, которые, как полагают, есть мощи семидесяти двух учеников».*

Тавернье касается также и строения церкви, которая, «как и все армянские церкви, построена в форме креста, в середине [церкви] возвышается купол, вокруг которого расположены фигуры двенадцати апостолов. Церковь, как и монастырь, построены из тесаного камня, и хотя строение небольшое, тем не менее для [его строительства] потребовалось большое количество золота и серебра».

Тавернье отмечает, что эта церковь глубоко почитаема армянами, и что «многие женщины тайком от своих мужей продают свои драгоценности, вплоть до одежды, дабы обеспечить расходы на строительство» [7, с. 59].

Далее путешественником дается подробное описание своего пребывания в монастыре во время первого посещения: ему был оказан теплый прием, присутствовал он и на праздновании армянской Масленицы – Барекендана (Carnaval).

### **Заключение**

Таким образом, отличающийся как монументальным, достойным неприступной крепости плановым устройством и чётким функциональным решением, так и особо торжественным и пышным декоративным убранством монастырь Сурб Степанос Нахавка Дарашамба в своё время имел большое религиозное и культурное значение и привлекал внимание не только своей паствы или живущих в его окрестностях людей, но и путешественников-европейцев, многое повидавших на своём пути. Однако он не утратил своё значение и сейчас, представляя собой важный этап в истории развития армянской архитектуры.

Благодаря своей художественной и исторической ценности монастырь в 2008 году был включён в Список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО под наименованием «Армянские церкви Ирана» – вместе с другими армянскими монастырями Св. Фаддея и Цор-Цор. Как говорят представители соответствующих организаций Ирана, если монастырь, всегда являющийся важным культурно-историческим пунктом своего региона, был в полуразрушенном состоянии, и его посещали в год примерно двести тысяч человек, то после его реставрации он стал гораздо более посещаемым – количество посетивших его туристов составляет 3 миллиона человек. И его реставрация является очень удачным примером культурного сотрудничества между нашими странами в этой области.

**Литература**

1. Ալիշան Ղևոնդ. Միսական, Տեղագրութիւն Սիւնեաց աշխարհի. Վենետիկ, 1893:
2. Հարությունյան Վ. Հայկական ճարտարապետության պատմություն. Երևան, «Լույս», 1992:
3. Аракел Даврижеци. Книга Историй. Москва, «Наука», 1973.
4. Мартиросян А. Армения по карте Пейтингера (IV в.), «Историко-филологический журнал», № 2, 2002.
5. Никитин К.А. Город Нахичевань и Нахичеванский уезд, – в кн.: Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, (СМОМПК), вып. 2, отд. 1. Тифлис, 1882.
6. Hofrichter Hartmut. Gabriella Uluhogian, S. Stephanos. Milano, 1980.
7. Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier..., Paris, t. 1, 1713.

**References**

1. Alishan, Ghevond. Sisakan: Topography of the Syuniats World. Venice, 1893 (in Armenian).
2. Harutyunyan V. History of Armenian Architecture. Yerevan, “Luys”, 1992 (in Armenian).
3. Davrizhetsi, Arakel. Book of History. Moscow, “Nauka”, 1973 (in Russian).
4. Martirosyan A. Armenia According to the Peutinger Map (4<sup>th</sup> century). Historical-Philological Journal, № 2, 2002 (in Russian).
5. Nikitin K.A. The City of Nahichevan and the Nahichevan County. In: Collection of Materials for the Description of Places and Tribes of the Caucasus (SMOMPK), issue 2, part 1. Tiflis, 1882 (in Russian).
6. Hofrichter Hartmut, Uluhogian Ganriella. S. Stepanos. Milano, 1980.
7. Tavernier J.-B. Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier. Paris, t. 1, 1713.

**ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՈՒՄ ԳՏՆՎՈՂ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ  
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱԿԱՆԳՆՈՒՄԸ  
(ԴԱՐԱՇԱՄԲԻ Ս. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԱԽԱՎԿԱՅԻ ՎԱՆՔԸ)**

ԳՈՒՎԱՐ ԿԱՐԱԳՅՈՂՅԱՆ, ԱՆՈՒՇ ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Կարագյոզյան, Գոհար, Տեր-Մինասյան, Անուշ: «Արտասահմանում գտնվող հայկական ճարտարապետական ժառանգության վերականգնումը (Դարաշամբի Ս. Ստեփանոս Նախավկայի վանքը)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 245-256. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-245

Ճակատագրի բերումով հայկական ճարտարապետության պատմական հուշարձաններից շատերը գտնվում են Հայաստանի Հանրապետության սահմաններից դուրս: Բնականաբար, դարերի ընթացքում դրանք քայքայվում են, մասամբ քանդվում և կարող են վերականգնման: Այլ երկրների տարածքում

---

\* ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, gkaragyozyan@gmail.com, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ավագ գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու, anoush\_arch@hotmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 20.09.2022, գրախոսելու օրը՝ 22.11.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

գտնվող հուշարձանների վերականգնումը շատ կարևոր, բայց և շատ դժվարին գործընթաց է: Այդ հարցում լավ ավանդույթ է ձևավորվել Իրանի Իսլամական Հանրապետությունում: Զուղա քաղաքից մոտավորապես 15 կմ հեռավորության վրա՝ Արաքս գետի աջ ափին գտնվող Դարաշամբի (արևելյան Ատրպատական) Ս. Ստեփանոս Նախավկայի վանքն Իրանի տարածքում գտնվող այն հուշարձաններից է, որոնց վերականգնման աշխատանքներն իրականացվել են Հայկական ճարտարապետությունն ուսումնասիրող հիմնադրամի կողմից՝ Իրանի իշխանությունների նախաձեռնությամբ և անմիջապես Արմեն Հախնազարյանի ղեկավարությամբ:

Վանքի՝ որպես կրոնական-մշակութային կարևոր կենտրոնի և գեղարվեստական տեսակետից հիանալի լուծված համալիրի, համբավը գրավում էր ոչ միայն տեղացիներին, այլև այդ վայրերում գտնվող բոլոր այլազգիներին: Շատ հետաքրքիր է «տեսնել» վանքը նաև 17-րդ դարի ֆրանսիացի ճանապարհորդ Ժան-Բատիստ Տավերնիեի աչքերով: Իր “Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier” գրքում ճանապարհորդը տալիս է վանքի և իր այնտեղ առաջին անգամ գտնվելու մանրամասն նկարագրությունը: Նրան շատ ջերմ են ընդունել, և նա ներկա է գտնվել նաև հայկական Բարեկենդանի տոնակատարությանը (Carnaval): Շնորհիվ իր գեղարվեստական և պատմական արժեքի՝ վանքը 2008 թվականին այլ հայկական վանքերի հետ ընդգրկվել է ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի մշակութային համաշխարհային ժառանգության ցանկում՝ «Իրանի հայկական եկեղեցիները» անվան տակ:

**Բանալի բաներ**՝ եվրոպացի ճանապարհորդներ, ճարտարապետական հորինվածք, վանքային համալիրներ, ճարտարապետական հուշարձանների վերականգնում, զարդանախշ, դեկորատիվ հարդարանք, մշակութային համագործակցություն:

## RESTORATION OF THE ARMENIAN ARCHITECTURAL HERITAGE ABROAD (SURB STEPANOS NAKHAVKA MONASTERY OF DARASHAMB)

GOHAR KARAGYOZIAN, ANUSH TER-MINASYAN\*

**For citation:** Karagyozyan, Gohar, Ter-Minassyan, Anush. “Restoration of the Armenian Architectural Heritage Abroad (Surb Stepanos Nakhavka Monastery of Darashamb)”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 245-256. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-245

By fate, many historical monuments of Armenian architecture are outside the current borders of the Republic of Armenia. Naturally, over the centuries, they got

---

\* Senior Researcher at the Department of Foreign Literature and Comparative Literary Studies of the NAS RA M. Abeghyan Institute of Literature, Doctor of Philology, gkaragyozyan@gmail.com, Senior Researcher at the Department of Architecture of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Architecture, anoush\_arch@hotmail.com. The article was submitted on 20.09.2022, reviewed on 22.11.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

destroyed, and partly collapsed, needing restoration. Restoration of the monuments located on the territory of other countries is an important, but also a difficult process.

We have a good tradition in this matter with the Islamic Republic of Iran. Located about 15 km from the city of Jugha (Julfa), on the right bank of the Araks river, the monastery of Surb Stepanos Nakhavka (Protomartyr) of Darashamb (eastern Atrpatakan) is one of the Armenian monuments in Iran, the restoration work of which was carried out by the organization “Research on Armenian Architecture” on the initiative of the Iranian authorities and under the direct supervision of Armen Hakhnazaryan. The reputation of the monastery as an important religious-cultural centre, and an artistically well-designed complex, attracted not only the locals, but also all the foreigners visiting these places. It is interesting to “see” the monastery also through the eyes of the 17<sup>th</sup> century French traveller Jean-Baptiste Tavernier. In the book “Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier”, the traveller gives a detailed description of the monastery and his stay there during his first visit. He was given a warm welcome, and he was also present at the celebration of the Armenian feast Barekendan (Carnaval).

It is interesting to “see” the monastery through the eyes of the 17<sup>th</sup> century French traveler Jean-Baptiste Tavernier as well. In the book “Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier”, the traveller gives a detailed description of the monastery and his stay there during his first visit. He was given a warm welcome, and was also present at the celebration of the Armenian feast Barekendan (Carnaval).

Due to its artistic and historical value, the monastery was included on the UNESCO World Heritage List in 2008 under the name “Armenian Churches of Iran” along with other Armenian monasteries.

**Key words:** European travellers, architectural composition, monastic complexes, restoration of architectural monuments, ornaments, decoration, cultural cooperation.

## ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЕГО ЗРИТЕЛЬ В ЗЕРКАЛЕ СОЦИОЛОГИИ

АРМЕН СААКЯН, РАВИЛЬ НАСИБУЛЛИН, САЛАВАТ  
САГИТОВ\* (РФ, Башкортостан, Уфа)

**Для цитирования:** Саакян, Армен; Насибуллин, Равиль; Сагитов, Салават. «Театральное искусство и его зритель в зеркале социологии». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 257-267. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-257

В статье театр рассматривается как вид искусства, который живет в зрелищно-игровом действии в непосредственном присутствии зрителя. Уважаемому читателю предложенная тема может показаться несколько непривычной. Мы привыкли относиться к театру преимущественно как к коллективу людей весьма специфических творческих профессий, труд которых направлен на то, чтобы занять своеобразной «игрой на тему» свободное от основного вида общественно-полезной деятельности время зрителя, попутно давая ему возможность расслабиться, отдохнуть от повторяющейся изо-дня в день рутины, побыть в окружении прекрасного, пообщаться, наконец, с приятелями, обменяться информацией и т.д. Надеемся, что статья будет воспринята как точка зрения авторов, имеющих опыт исследования театра в качестве социального организма, функционирование которого с неизбежностью предполагает общение со зрителем.

**Ключевые слова:** театр, зритель, социальное явление, социальная организация, структура, социальная позиция, социальный статус.

### Постановка проблемы

В самом общем научно-теоретическом плане проблема заключается в том, что, с одной стороны, каждый из нас от рождения до конца своей жизни находится в рамках возникающих в результате нашего взаимодействия социальных явлений и институтов, выполняющих определенные функции, направленные на удовлетворение наших потребностей и, с другой стороны, каждый из нас представляет собой уникальное социокультурное и природное явление с собственной системой потребностей и возможностями их удовлетворения.

Театр, в свою очередь, представляет собой уникальное социальное явление, которое выполняет исключительные функции, направленные на удовлетворение, как это принято считать, зрительских потребностей духовной природы.

---

\* Старший научный сотрудник Института искусств НАН РА, доктор социологических наук, профессор, sahakian2004@mail.ru, профессор Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы, кандидат философских наук, доктор социологических наук, заслуженный деятель науки Республики Башкортостан, nasibullin@inbox.ru, доцент Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы, кандидат социологических наук, salavatst@ist.ru, статья представлена 08.06.2022, рецензирована 14.11.2022, принята к публикации 15.12.2022.



Но как социальное явление, театр выполняет эти функции будучи вполне конкретной материально-технической и социокультурной системой, являющей собой единство физического и духовного. Таким образом, говоря о театре как о социальном явлении, мы выходим на характеристику еще одной стороны объекта исследования, который, будучи элементом социокультурной и политико-экономической системы более высокого порядка, функционирует в зоне объективного противостояния духовного и физического, социального и природного. Это противоречие наиболее предметно проявляется в театре как в социальной организации со своей пирамидально выстроенной социально-профессиональной структурой, где расположены работники, занимающие конкретные социальные позиции от уровня гардеробной, с которой «театр начинается», до дирекции. Между этими двумя полюсами располагается целая система ролей и статусов, а значит, и система интересов и потребностей.

С другой стороны, мы должны со всей определенностью говорить о том, что в зоне нашего исследовательского интереса находится следующее составляющее объекта, без которого театр не может существовать – это зрительская аудитория, его духовные запросы и интересы.

Познание театра невозможно без понимания того, что из себя представляет зритель, каковы его потребности в «продукции» театра и его способности эту продукцию усвоить. Как бы ни пытались рассматривать феномены «театр» и «зритель» раздельно, оставаясь приверженцами метода анализа в познании как природных, так и социальных явлений, дихотомия «театр-зритель» будет сопровождать нас именно в их единстве не только в данной исследовательской практике. Театр, как объект исследования, представляет собой сложнейшее переплетение многих аспектов познания теоретического и эмпирического характера, даже простое перечисление которых заняло бы значительную часть статьи. Однако определенно нельзя обойти стороной то, что театр, существуя в форме социальной организации, представляет собой своеобразный ящик Пандоры, в котором сложнейшим образом переплетены противоречия разного уровня и качества, в том числе те, которые находятся в зоне исследовательских компетенций социологов. Наиболее распространенной ошибкой здесь, как считают известные методологи, выступает привычное представление, «...что мы знаем социальную действительность потому, что живем в ней и что мы можем предполагать очевидность вещей и отношений на основании нашего эмпирического знакомства с ними...» [1, с. 337].

### **Теория и методы**

Точно сказать, сколько веков человек прожил на Земле без театра, невозможно, как невозможно и представить себе, что в один прекрасный день появился интеллектуально подготовленный человек и решил создать театр. Нашему представлению соответствует понимание, что театр появился на соответствующем этапе исторического развития в форме удовлетворения вполне определенной из все

разрастающихся и усложняющихся потребностей человека. Именно действие одних, ориентированное на других, классик квалифицировал как «социальное» [2, с. 602]. Возможно, это был тот исторический этап разделения труда в обществе, когда для человека весь мир был театром, знал он это слово или нет, и в нем все – и женщины, и мужчины – были актерами. В. Шекспиру осталось только заключить эту реальность в словесную формулу.

Разумеется, мы говорим об этом не только потому, что нам интересна история появления театра. К тому же никто толком не обоснует ответ на вопрос о том, когда и как конкретно он появился, хотя мы, благодаря трудам Георга Гояна, в курсе, что армянскому театру 2000 лет [3]. Однако речь в статье идет о том, что театр – это, образно говоря, зеркало общества. Процесс возникновения, функционирования и развития этого «зеркала» для нас важен и с точки зрения понимания развития общества как социальной системы в широком смысле слова, и с точки зрения понимания истории появления и развития театра как социального явления. При этом подчеркиваем, что в отличие от исторической науки, которая переводит нас во «вчерашнее», чтобы мы лучше могли понять «сегодняшнее» и научились хоть как-то конструировать «завтрашнее», у социологии есть еще и свой вектор наблюдения. Об этом достаточно ясно высказался Питер Бергер: «...для юриста главное – понять, как закон смотрит на тот или иной тип преступления, для социолога же важно увидеть, как преступник смотрит на закон» [4, с. 34]. Хотя, разумеется, для социолога поле «важного» этим не ограничивается.

Подчеркнем при этом, что в реальной жизни нет «китайской стены» между вчерашним, сегодняшним и завтрашним. Как социальное явление, театр особенно ценен именно тем, что он способен вживую продемонстрировать это триединство на сцене, здесь и сейчас, в присутствии зрителя. Рассчитанная на его восприятие «игровая форма» обусловила появление отрасли социологической науки, а именно – социологии театра.

В то же время то, что мы знаем и понимаем о сущности театра как социального явления и социальной организации, лишь малая часть того, о чем мы и представления не имеем. Например, ни в нашей, ни в западной социологии нет пока единого понимания социальной сущности «организации» даже на уровне дефиниции этого явления. Итак, в «Большом толковом социологическом словаре» читаем:

Организация (organization)

1. Тип коллектива, созданного для выполнения определенных намерений или целей и характеризующегося формальной структурой правил, властными отношениями, разделением труда, ограниченным членством либо приемом.

2. Какое-либо целевое объединение социальной деятельности или совокупности действий [5, с. 527].

В «Энциклопедическом социологическом словаре» читаем:

Организация (от лат. *organisatio* – формирую, создаю)

1. Внутренняя упорядоченность, согласованность взаимодействия отдельных элементов или частей системы в соответствии со структурой целого.

2. Совокупность процессов или действий, ведущих к образованию и совершенствованию взаимодействий между частями целого.

3. Объединение людей, совместно реализующих интересы, программы или цели на основе определенных норм и правил [6, с. 490].

Или возьмем понятие «социальная организация». В «Большом толковом социологическом словаре» оно определяется в следующей редакции:

«Социальная организация (social organization) – относительно устойчивый образец в пределах общества и процесс, посредством которого он создается и поддерживается» [7, с. 234].

В «Энциклопедическом словаре» под редакцией академика РАН Осипова В.Г. написано, что понятие это «...употребляется в трех смыслах: во-первых, как искусственное объединение институционального характера, предназначенное для выполнения определенных функций; во-вторых, этот термин может означать определенную деятельность по организации, включающую в себя распределение функций, налаживание устойчивых связей, координацию и т.д., и в-третьих, имеется в виду характеристика степени упорядоченности какого-то объекта» [8, с. 493-494]. Примерно такое же положение в понимании сущности театра как социального явления и социальной организации. Однако отметим, что приведенные выше примеры интересны не только с точки зрения понятийного аппарата исследований. Они показывают теоретико-методологические подходы к проблеме, существующие в социологической науке: функционализм, интеракционизм, структурализм и т.д., в рамках которых могут быть исследованы и выявлены сущностные особенности театра как социального явления.

В исследовании театра используется (может быть использован) практически весь богатый арсенал методических способов количественных и качественных исследований: интервьюирование, наблюдение, контент-анализ документов, работа в фокус-группах, социальный эксперимент. В конечном счете речь идет о поиске эффективных форм обеспечения релевантности результатов измерения отражения в сознании человека исследуемой части объективной реальности, говорим ли мы о театре, как о виде искусства, или о зрителе, о зависимости восприятия театрального искусства от его личностных качеств.

В России в 60-е годы прошлого века проводились социологические исследования путем опроса театральных зрителей. Уже тогда были выявлены социально-демографические особенности театральных аудиторий – соотношение зрителей мужского и женского пола, разных возрастных групп, уровня образования и т.д. Специалистам и театральным деятелям запомнились публикации по результатам опросов зрителей известного социолога проф. Л.Н. Когана, работавшего в Свердловске (ныне – г. Екатеринбург), в журнале «Театр» [9]. Это было внове, поскольку деятельность театра в основном оставалась в зоне научных интересов искусствоведов, историков и госстатистики. При этом статистика

ведет учет числа театров в единицах, а посещений – в миллионах. К примеру, статсборник «Социальное развитие СССР» [10, с. 309] показал следующие данные по РСФСР и Армянской ССР за 1988 год: в РСФСР на 140,8 млн. чел. число театров – 358, число посещений – 63,3 млн.; в Армянской ССР на 2,5 млн. чел. число театров – 20, число посещений – 1,3 млн. Эти сами по себе неоспоримые статистические факты показались настолько убедительными, что «...породили соблазн объяснять буквально все проблемы, связанные с аудиторией, в том числе отношение человека к искусству, его культурную активность и причины зрительского поведения такими простыми причинами как пол, возраст или образование» [11]. Разумеется, если эти цифры проанализировать в сравнении с данными за предыдущие и последующие годы, рассчитать количество посещений на один театр и ход развития за 100 лет, можно получить определенную картину изменения ситуации по указанным параметрам. Но этого крайне недостаточно для понимания:

- а) динамики отношений между театром и обществом;
- б) динамики отношений между зрителем и труппой относительно театрального искусства;
- в) изменений в структуре зрительской аудитории, в ее ценностных ориентациях, отношении к актерскому творчеству в целом и к творчеству труппы конкретного театра [12, с. 127];
- г) тенденций в изменениях репертуара театра;
- д) формирования и изменения стратегии театра по регулированию отношений между членами труппы театра и членами труппы с другими работниками театра и т.д.

Важнейшей особенностью социологических исследований является возможность измерения того, как отражаются в сознании артистов и зрителей происходящие в обществе процессы и каковы в возможности формирования научно обоснованной стратегии развития театра, театральной культуры в конкретной социально-территориальной общности людей.

Социология, как и любая другая наука, стремится выявлять количественные зависимости между явлениями. Здесь много проблем исследовательского характера, на которых в данном случае нет смысла останавливаться. Ограничимся указанием на некоторые из множества специальных работ [13, 14, 15, с. 134-149, 16, 17]. Подчеркнем еще, что в социологии, как правило, выделяют описательные, аналитические и пилотажные исследования. «Пилотажные исследования» иначе называют «разведывательными»: они проводятся чаще всего перед предстоящими более развернутыми исследованиями, чтобы четче определиться с методикой, необходимой для выявления причинно-следственных связей, вызывающих те или иные проблемы. Программа таких исследований несколько усеченная, инструментарий включает ограниченное количество вопросов, выборка охватывает небольшое число респондентов, мнение которых интересует исследователей в данном конкретном случае, заказчиков и т.д. Именно к

этому виду относится и наше исследование, которое проводилось в апреле 2022 года в г. Ереван.

В качестве объекта исследования мы определили зрителей, находящихся в залах двух театров города. Цель заключалась в том, чтобы получить общее представление о «среднем» театральном зрителе.

Наш опрос в данном случае – это исследование «разведывательного» характера. На этом этапе мы не можем претендовать на то, что полученные результаты позволят составить полный социальный «портрет» зрителя. Это была лишь попытка получить о нем определенное представление. Мы обратились к находящимся в театре зрителям с небольшой анкетой, содержащей как открытые, так и закрытые вопросы, ответы на которые нас в данном случае интересовали.

### **Некоторые из полученных результатов**

В традициях П. Сорокина, мы говорим о зрителе театральной аудитории как о части населения, которое в свою очередь «...представляет собой сложный социальный агрегат, состоящий из совокупности взаимодействующих лиц...» [18, с. 11]. Зрительскую аудиторию в театре мы, исключительно в исследовательских целях, рассматриваем как специфическую часть сложной системы, каковой является население. При этом, рассматривая зрительскую аудиторию как часть целого, мы имеем в виду, что ей естественным образом присущи все те основные свойства (качественные особенности), которыми характеризуется население. В этом смысле можно было бы констатировать – каково население, такова и зрительская театральная аудитория. Однако она имеет свои специфические особенности, одной из которых можно назвать то, что у каждого театра, занимающего определенную нишу в социокультурном пространстве, с годами творческого поиска складываются свои традиции, что способствует формированию со временем «своей» зрительской аудитории. Но такая картина в реальной жизни встречается гораздо реже, чем ситуация с проблемой, начиненной множеством неизвестных. И это далеко не всегда является результатом субъективного фактора. К примеру, безо всякого анкетного опроса совершенно очевидно, что практически во всех театральных залах зрителями являются главным образом женщины.

Не исключение и наш случай: подавляющее большинство зрителей – женщины. Объективной основой такого положения выступает прежде всего особенность демографической структуры населения Республики Армения: несмотря на то, что мальчиков обычно рождается больше, чем девочек, со временем их соотношение выравнивается, а в составе взрослого населения и старше количество женщин превышает число мужчин. Если сравним половозрастной состав населения в целом с составом зрительской аудитории, то заметим явный сдвиг в сторону ее женской половины.

Несколько иные проблемы наблюдаются с возрастной структурой зрительской аудитории: численность молодежи сегодня сокращается из года в год, но она в значительно большей степени приспособлена к тенденциям развития цифровых и информационных технологий. Принципиально и то, что если до недавнего прошлого взрослая часть населения передавала свой опыт жизнеобеспечения молодому поколению, то сегодня по многим позициям происходит обратное, что не может не отразиться на формировании зрительских ценностей и интересов театральной аудитории. В ближайшем будущем именно молодежь будет определять отношение к искусству в целом и к театральному искусству, в частности. В театрах, где проводился опрос, зрителей до 25 лет было заметно меньше; средний возраст респондентов составлял 45-50 лет. Некоторые авторы, как известно, считают мифом то, что возрастные особенности имеют значение в оценке зрительской аудитории. Но если подойти к проблеме с позиции концепции социальных ожиданий, то здесь мы получаем несколько иную картину.

С одной стороны, наша жизнь в обществе регулируется нормами, установленными общественностью для людей разного пола и разных возрастных когорт. Причем эти нормы могут быть установлены законодательно, например, до какого-то возраста не положено участвовать в голосовании, не разрешается покупать спиртное, с какого-то возраста люди уходят на пенсию и т.д. Но есть и нормы, именуемые в социологии «социальными часами» – они обозначают обусловленные традицией определенные требования, предъявляемые к той или иной возрастной группе. Н. Смелзер об этом пишет: «...глубокий смысл заложен в социальных стереотипах: если женщина не выйдет замуж к определенному возрасту... над ней нависает необходимость как можно скорее вступить в брак, чтобы не «остаться старой девой»» [19, с. 364-389].

С другой стороны, демографическая структура населения объективно мобильна. Наше время характеризуется тем, что в составе населения доля людей старше трудоспособного возраста постоянно увеличивается, тогда как стереотипы, обеспечивающие социальную стабильность, сохраняются, они консервативнее, в то время как зона отчуждения старших возрастных когорт расширяется. В этих условиях все очевиднее становится необходимость более внимательного отношения со стороны администраций театров к ценовой политике и к формированию репертуара.

Разрабатывая программу исследования, мы исходили из того, что уровень общей культуры человека играет важную роль для характеристики зрительской аудитории театра. В обыденном сознании отношение людей к театру выступает в качестве лакмусовой бумаги для выявления уровня культуры человека. Во всяком случае и к театру, и к артистам, и к людям, которые посещают театральные мероприятия, умеют излагать свое отношение к спектаклям, просто и убедительно говорить об отличии в общих чертах талантливых драматургов, режиссеров, артистов от бесталанных, население относится с определенным

пиететом как к людям с высоким уровнем образования и культуры. Но исследователь не может ориентироваться на «общественную чувственность». В социологии, как и в других науках, нужны определенные инструменты, показатели, с помощью которых можно было бы сравнить параметры интересующего нас явления или процесса. И это не «фигура речи». Если мы принимаем, что в деятельности театра важную роль играет «уровень культуры» зрителя, мы должны уметь измерять этот уровень, определять его динамику, выявлять степень взаимозависимости театра и этого феномена. В социологии принято в качестве одного из индикаторов общего уровня культуры использовать уровень образования, его доступность, и т.д. В нашем случае – это уровень образования зрителя, находящегося в театре и принимающего участие в данном исследовании. Разумеется, выявление взаимной зависимости уровня образования и деятельности театра потребует от исследователей дополнительных усилий. В настоящем исследовании мы пока выяснили, что 68,1% наших респондентов имели высшее образование, а оставшиеся 31,9% – среднее или среднее специальное. На данном этапе исследования и эта информация представляет собой большую ценность.

Говоря о ценности информации, получаемой социологическими исследованиями, мы должны особо подчеркнуть, что ни сами исследования, ни полученный результат ни в коей мере не направлены на то, чтобы кого-то чему-то учить и тем более – указывать на чьи-то недостатки или давать оценку деятельности коллектива, руководства или работников какого-либо конкретного театра. Работа социолога – это не работа оценщика. Мы пытаемся измерить определенные параметры происходящих в обществе процессов и явлений, понять сущностные связи и зависимости между явлениями и процессами, происходящими в обществе, в организациях, в социально-территориальных общностях и выявить уровень их отражения в сознании людей. А выводы делать только самому читателю: если он театральный зритель, он сделает какие-то выводы для себя, если артист или руководитель, то он может прийти к каким-то своим выводам, связанным с творчеством или управленческой деятельностью. А нам интересно было бы повторить опрос зрителей по этой же методике, скажем, через 5 лет. Тогда мы сможем сказать, в какую сторону меняется ситуация.

## Литература

1. Томас У., Знанецкий Ф. Методологические заметки, Американская социологическая мысль: Тексты/Под ред. В.И. Добренькова. Москва, Изд-во МГУ, 1994, с. 337.
2. Вебер М. Избранные произведения. Москва, Прогресс, 1990.
3. Гоян Г. Театр древней Армении. Москва, Искусство, 1952.
4. Питер Л. Бергер. Приглашение в социологию: гуманистическая перспектива. Москва, Аспект Пресс, 1996.
5. Большой толковый социологический словарь (Collins). Том 1 (А-О): Пер. с англ. Москва, Вече, АСТ, 2001.

6. Энциклопедический социологический словарь /Общ. ред. академика РАН Осипова Г.В. Москва, Институт социально-политических исследований РАН, 1995.
7. Большой (Collins). Том 2 (П-Я): Пер. с англ. Москва, Вече, АСТ, 2001.
8. Энциклопедический социологический словарь /Общ. ред. академика РАН Осипова Г.В. Москва, Институт социально-политических исследований РАН, 1995.
9. Коган Л., Кернер Л. 1499 ответов, Театр, 1964, № 10.
10. Социальное развитие СССР. Статистический сборник, Госкомстат СССР. Москва, Финансы и статистика, 1990, с. 309.
11. Ушкарев А.А. Аудитория художественных музеев: история и методология изучения в России, Культура и искусство, 2017, № 7.
12. Дадамян Г. Проблемы аудитории театров, Проблемы социологии театра. Москва, 1974.
13. Рабочая книга социолога. Москва, 1976.
14. Анализ социологических анкет. Москва, 1977.
15. Лазарсфельд П.Ф. Измерение в социологии, Американская социология. Москва, 1972, с. 134-149.
16. Докторов Б.З. О надежности измерения в социологическом исследовании. Ленинград, «Наука», 1979.
17. Крыштановский А. О. Анализ социологических данных с помощью пакета SPSS: уч. пособие для вузов. Москва, Изд. дом ГУ ВШЭ, 2007.
18. Сорокин П.А. Система социологии, т. 2, Социальная аналитика: Учение о строении сложных социальных агрегатов, Москва, «Наука», 1993.
19. Смелзер Н. Социология: пер. с англ. Москва, «Феникс», 1994.

#### References (all in Russian)

1. Thomas W., Znanetsky F. Metodological notes / American sociological thought': Texts/edited by V.I. Dobrenkov, Moscow, Moscow State University (MSU), 1994.
2. Weber M. Selected Works. Moscow, Progress, 1990.
3. Georg Goyan. The Theatre in Ancient Armenia. Moscow, Iskustvo (Art), 1952.
4. Peter L. Berger. Invitation to Sociology: a humanistic perspective. Moscow, Aspect Press, 1996.
5. The Comprehensive Dictionary of Sociology (Collins). Vol. 1 (A-O): translated from English. Moscow, Veche, AST, 2001.
6. Encyclopedic Dictionary of Sociology, under the general editorship of RAS Academician G.V. Osipov. Moscow, Institute of Socio-Political Research, Russian Academy of Sciences, 1995.
7. The Comprehensive Dictionary of Sociology (Collins). Vol. 2 (P-Ja): translated from English. Moscow, Veche, AST, 2001.
8. Encyclopedic Dictionary of Sociology, under the general editorship of RAS academician G.V. Osipov. Moscow, Institute of Socio-Political Research, Russian Academy of Sciences, 1995.
9. Kogan L., Kerner L. 1499 Answers. Theatre, 1964, N 10.
10. The Social Development of the USSR. Statistical Collection, Goskomstat USSR. Moscow, Finances and Statistics, 1990.
11. Ushkarev A.A. The Audience of Fine Art Museums: History and Methodology of Research in Russia. Culture and Art, 2017, N 7.



12. Dadamyan G.G. Problems of the theatre audience, Problems of the theatre Sociology. Moscow, 1974.
13. A Sociologist's working book. Moscow, 1976.
14. Analysis of sociological questionnaires. Moscow, 1977.
15. Lazarsfeld P.F. Measurement in Sociology, American Sociology. Moscow, 1972, p. 134-149.
16. Doktorov B.Z. On reliable measurement in sociological research. Leningrad, "Nauka", 1979.
17. Kryshtanovsky A.O. Analysis of sociological data using the SPSS package: higher education textbook. Moscow, State University of Higher School of Economics, 2007.
18. Sorokin P.A. The system of sociology, vol. 2, Social Analytics: The Theory of Structures of Complex Social Units. Moscow, "Nauka", 1993.
19. Smelser N. Sociology, translated from English. Moscow, "Phenix", 1994.

### ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԱԸ ԵՎ ՆՐԱ ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍԸ ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱՅԻ ՀԱՅԵԼՈՒ ՄԵՋ

ԱՐՄԵՆ ՍԱՀԱԿՅԱՆ, ՌԱՎԻԼ ՆԱՍԻՐՈՒԼԼԻՆ, ՍԱԼԱՎԱՏ ՍԱԳԻՏՈՎ\*  
(Ռ-Դ, Բաշկորտոստան, Ուֆա)

**Հղման համար.** Սահակյան, Արմեն, Նասիրուլլին, Ռավիլ, Սագիտով, Սալավատ: «Թատերական արվեստը և նրա հանդիսատեսը սոցիոլոգիայի հայելու մեջ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 257-267. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-257

Հոդվածում թատրոնը քննության է առնվում որպես հանդիսատեսի հետ անմիջական հանդիսախաղային շփման միջոցով իրականացվող արվեստի տեսակ: Առաջարկվող թեման հարգելի ընթերցողին կարող է փոքր-ինչ խորթ թվալ, քանզի մեր երևակայության մեջ թատրոնը յուրօրինակ ստեղծագործական մասնագիտության տեր մարդկանց մի հանրույթ է, որը հանդիսատեսի հիմնական հանրօգուտ գործունեությունից ազատ ժամանակը զբաղեցնում է, ներկայացնելով այսպես կոչված «խաղ տվյալ թեմայով», հընթացս նրան հնարավորություն ընձեռելով թեթևանալ հոգսերից ու լարվածությունից, հեռանալ օրեցօր կրկնվող միապաղաղությունից, շփվել գեղեցիկի հետ, հանդիպել ընկերներին, նորություններ փոխանակել ևն: Շեշտենք, որ հոդվածում արտահայտված տեսակետը պատկանում է հեղինակներին, ովքեր մեծ փորձ ունեն

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, սոցիոլոգիական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, sahakian2004@mail.ru, Բաշկիրիայի Մ. Ակնուլլայի անվան պետական մանկավարժական համալսարանի պրոֆեսոր, փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու, սոցիոլոգիական գիտությունների դոկտոր, Բաշկորտոստանի Հանրապետության գիտության վաստակավոր գործիչ, nasibullin@inbox.ru, Բաշկիրիայի Մ. Ակնուլլայի անվան պետական մանկավարժական համալսարանի դոցենտ, սոցիոլոգիական գիտությունների թեկնածու, salavatst@list.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 08.06.2022, գրախոսելու օրը՝ 14.11.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022.

թատրոնն ուսումնասիրելու ոլորտում, դիտարկելով այն որպես հանդիսատեսի հետ պարտադիր շփում ենթադրող հասարակական կառուցվածք:

**Բանալի բաներ**<sup>\*</sup> թատրոն, հանդիսատես, սոցիալական երևույթ, սոցիալական կազմակերպություն, կառուցվածք, սոցիալական դիրքորոշում, սոցիալական կարգավիճակ:

## THEATRE ART AND ITS AUDIENCE IN THE MIRROR OF SOCIOLOGY

ARMEN SAHAKYAN, RAVIL NASIBULLIN, SALAVAT SAGITOV<sup>\*</sup> (RF, Bashkortostan, Ufa)

**For citation:** Sahakyan, Armen; Nasibullin, Ravil; Sagitov, Salavat. "Theatre art and its audience in the mirror of sociology", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 257-267. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-257

In the paper, the theatre is considered as an art form that lives in a show-and-play action in the direct presence of the audience. The proposed topic may seem somewhat unusual to the readers. We are used to treating the theatre mainly as a team of people of specific creative professions, whose work is aimed at entertaining the spectators during their time off from their main socially useful activity, performing some kind of "play on a topic" and thereby letting them relax, take a break from their endlessly repeating day-to-day routine, be surrounded by the beautiful, communicate with friends and exchange information, etc. We hope that the article will be perceived as the viewpoint of the authors, who have vast experience in studying the theatre as a social organization, the functioning of which inevitably involves communication with the audience.

**Key words:** theatre, spectator, social phenomenon, social organization, structure, social position, social status.

---

\* Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Sciences (Sociology), Professor, sahakian2004@mail.ru, Professor at the M. Akmullah Bashkir State Pedagogical University, Honored Worker of Science of the Republic of Bashkortostan, Doctor of Philosophy, Doctor of Sciences (Sociology), nasibullin@inbox.ru, Associate Professor at the M. Akmullah Bashkir State Pedagogical University, Doctor of Sociology, salavatst@list.ru. The article was submitted on 08.06.2022, reviewed on 14.11.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

# ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԵՏԱԶՈՏՈՂԻ ԱՄՔԻՈՆ

ՀՏԴ: 929: 792(479.25) Ադամյան  
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-268

## ՍԱԹԵՆԻԿ ԱԴԱՄՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՂԻՆ (ՀԱՄԱՌՈՏ ԱԿՆԱՐԿ)

### ՍՈՒՍԱՆՆԱ ԲՐԻԿՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Բրիկյան, Սուսաննա: «Սաթենիկ Ադամյանի ստեղծագործական ուղին (համառոտ ակնարկ)»: Արվեստագիտական հանդես, N 2 (2022): 268-277. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-268

19-րդ դարավերջին հայ թատրոնի գլխավոր առանձնահատկությունը ձևային և էսթետիկական որոնումներն էին: Տվյալ ժամանակաշրջանում հայ թատրոնի սահմաններն ընդգրկում էին ոչ միայն հայրենի գավառները, այլև տարածվում ընդհուպ մինչև Մոսկվա, Կոստանդնուպոլիս, Թիֆլիս, Բաքու, որտեղ հանդիսատեսի դատին էին ներկայացվում բազում թատերական ներկայացումներ՝ շնորհալի հայ դերասանների մասնակցությամբ: Հենց այդ ժամանակաշրջանում իր դերասանական ուղին սկսեց Սաթենիկ Ադամյանը, ում շատերը հետագայում համարեցին հայ թատրոնի առաջնուհի: Սաթենիկ Ադամյանը լավ կրթություն ստացած սակավաթիվ դերասանուհիներից էր: Գերազանց տիրապետելով հայոց լեզվին՝ թարգմանել է մեկ տասնյակից ավելի պիեսներ՝ Ի. Պոտապենկոյի «Դյուբակյան հեքիաթը», Ն. Ալեքսանդրովի «Մի ամուսնության պատմություն», Ա. Շնիցելի «Զվարճալիք», Կնուտ Համսունի «Փառքի շեմին» և այլն: Հեղինակել է հայկական առաջին կինոլիբրետոն՝ ըստ Մ. Մանվելյանի «Դյուբակյան հեքիաթ» սիմվոլիստական պիեսի:

**Բանալի բաներ՝** Սաթենիկ Ադամյան, հայ թատրոն, թատերական ներկայացում, նեոռոմանտիզմ, բեմական գործունեություն, թատերաշրջան, դերասանուհի:

### Ներածություն

Սաթենիկ Ադամյանի կյանքն ու ստեղծագործական ուղին պատմության հետազոտողներից շատերի ուշադրությունն է գրավել: Նրա մասին հիացմունքով և ջերմությամբ են հիշել իր խաղընկերները, ընկերներն ու հարազատները: Սակայն լայնածավալ ուսումնասիրություն, որտեղ կբացահայտվեին նրա դերասանական նկարագիրը, անձն ու ստեղծագործության համապարփակ շերտերը, ինչպես նաև կճշգրտվեին կենսագրական կարևոր մանրամասներ, ներկայումս առկա չէ: Հաշվի առնելով դերասանուհու ստեղծագործական ուղու կարևորությունն անցյալ դարասկզբի հայ թատրոնի ձևավորման և զարգացման գործում՝ իրավամբ կարելի է հավաստել, որ հայ թատրոնի պատմության մեջ նրա արվեստի նշանակության, նրա ստեղծագործական սկզբունքների և խաղաոճի առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունն այսօր միանգամայն անհրաժեշտ խնդիր է:

### Սաթենիկ Ադամյանի ստեղծագործական ուղին

Սաթենիկ Ադամյանի բեմական գործունեությունը տևել է մեկ տասնամյա-

---

\* Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի Արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի հայցորդ, brikyan@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 07.09.2022, գրախոսելու օրը՝ 07.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

կից փոքր-ինչ պակաս, սակայն չնայած այդ հանգամանքին, նրա դերացանկը եղել է հարուստ և բազմազան. այն ընդգրկել է դերեր՝ ինչպես դասական, այնպես էլ ազգային դրամատուրգիայից, ավելին, համարվում է, որ ազգային դրամատուրգիայի հերոսուհիներից շատերի «առաջին և լավագույն դերակատարը» եղել է հենց ինքը:

Սաթենիկ Արտեմի Ադամյանը ծնվել է 1875 թ. սեպտեմբերի 17-ին Թիֆլիսում: Ապագա դերասանուհու՝ թատրոնի հանդեպ սերն ու հետաքրքրությունը զգալիորեն պայմանավորված էին հայրական տանը հաճախ կազմակերպվող համերգներով և թատերական ներկայացումներով: Ադամյանների ընտանիքն ուներ թատրոն հաճախելու պարտադիր ավանդույթ: Դրա շնորհիվ էլ Սաթենիկն առաջին անգամ տեսավ Պետրոս Ադամյանին Շիլլերի «Ավագակներ» և Շեքսպիրի «Համլետ» ներկայացումներում: Այս նշանակալի հանգամանքն օգնում է մեզ հասկանալ, թե ինչու հայոց լեզվի ուսուցչուհին որոշեց զբաղվել դերասանությամբ և դառնալ հայ թատրոնի ոչ միայն առաջատար ուժերից մեկը, այլև նրա բարեփոխման և առաջադիմության համար մարտնչող առաջատար հասարակական գործիչ: Սաթենիկ Ադամյանը հաճախել է Թիֆլիսի Ս. Նունեի դպրոց, այնուհետև ուսումը շարունակել օրիորդաց գիմնազիայում՝ ավարտելով այն արծաթե մեդալով: Հարկ է նաև շեշտել, որ դերասանուհին հայոց լեզվի մասնավոր դասեր է ստացել հայտնի թարգմանիչ և բանաստեղծ Ալեքսանդր Ծատուրյանից, ինչը հետագայում իր մեծ ազդեցությունն է թողել դերասանուհու հղկված բեմական խոսքի վրա: Գերազանց տիրապետելով հայոց լեզվին՝ Սաթենիկ Ադամյանը թարգմանել է մեկ տասնյակից ավելի պիեսներ, այդ թվում՝ Ի. Պոտապենկոյի «Դյուբական հեքիաթը», Ն. Ալեքսանդրովի «Մի ամուսնության պատմություն», Ա. Շնիցլերի «Զվարճալիք», Կնուտ Համսունի «Փառքի շեմին» և այլն: Հեղինակել է հայկական առաջին կինոլիբրետոն՝ ըստ Միքայել Մանվելյանի «Դյուբական հեքիաթ» սիմվոլիստական պիեսի:

1897 թ. Ս. Ադամյանը Թիֆլիսից տեղափոխվում է Բաթում, որտեղ սկսում է հայոց լեզու դասավանդել տեղի հարուստ ընտանիքների երեխաներին: Նույն թվականի նոյեմբերի 30-ին Բաթումի հայկական երիտասարդական թատերախումբը խաղում է «Հոգով աղքատները» դրաման, որը դերասանուհու թատերական դեբյուտն էր: Ինչպես գրում է դերասանուհու առաջին դերակատարման ականատեսը. «...Կոնդորովայի դժուար ու պատասխանատու դերը կատարում էր օր. Ս. Ադամյանը: Չնայած, որ օրիորդը առաջին անգամն էր մասնակցում մեր թատերասերների ներկայացմանը, - բայց տեսնողը կարծում է, թե իր առաջ կանգնած է մի փորձված դերասանուհի և ոչ մի համեստ սիրող» [7, էջ 2]: «Հոգով աղքատները» բեմադրությունից հետո հայ թատերասերների խումբը որոշում է բեմադրել Պ. Զուբովի «Ղարաբաղի աստղագետը» պիեսը, որտեղ Սաթենիկ Ադամյանը խաղում էր թրքուհի Սալիհայի դերը. «Այդ գիշերն էր ահա, որ հայ թատրոնը գտավ իր անզուգական Սալիհային... հանդիսականը հմայվել էր Սաթենիկ-Սալիհայի խաղից, - գրում է Գ. Ղարիբյանը, - որն այդ կենդանի կտավին տալիս էր մի առանձին վեհություն» [12, էջ 46]:

Անձնական խնդիրների պատճառով Սաթենիկ Ադամյանը քիչ անց ստիպված է լինում վերադառնալ Թիֆլիս, որտեղ հանդես է գալիս Ելենա Ալեքսանդրովնայի դերով Վ. Ալեքսանդրովի (Ի. Կոիլով) «Կյանքի խնջույքում» և Աննայի դերով «Գաղտնի ուժ» (Ի. Շպաժինսկի) պիեսներում: Թատերախոսը գրում է. «Օր. Ադամյանը իր չքնաղ խաղով հիացրեց հանդիսականին: Չնայելով, որ այդ ծաղկափթիթ օրիորդը երրորդ անգամն է բեմ դուրս գալիս, իբրև թատերասեր, սակայն նա փորձված դերասանուհու ձևեր ունի» [10, էջ 296-297]:

Մեկ թատերաշրջան Թիֆլիսում անցկացնելուց հետո՝ Սաթենիկ Ադամյանը հրավեր է ստանում Բաքվից՝ միանալու տեղի հայկական թատերախմբին, որի կազմում էին ականավոր դերասաններ Գևորգ Պետրոսյանը, Հովհաննես Աբելյանը, Սիրանույշը, Ազնիվ Հրաչյան: Բաքվի թատերաշրջանը տևեց ընդամենը մեկ տարի՝ 1899-1900 թթ., սակայն այդ կարճ ժամանակահատվածում Սաթենիկ Ադամյանը հասցրեց խաղալ մոտ 19 դեր: Հոկտեմբերի 28-ին Բաքվի Վ. Վասիլև-Վյատսկու կրկես-թատրոնում նրա բենեֆիսին բեմադրվեց Լ. Ֆուլդի «Ուրվականների հետևից» դրաման, որի ռեժիսորն ու գլխավոր դերակատարն էր Գևորգ Պետրոսյանը (Բարոն Ֆելդենշտերն): Սաթենիկ Ադամյանը խաղում էր Հեղինե Լիբենաուի դերը: «Այդ երեկո, - գրում է թատերախոսը, - խաղում էր առաջին անգամ օր. Ադամյանը, չենք իմանում թե յարգելի օրիորդն էլի ուրիշ անգամ բեմ դուրս է եկել թե ոչ, բայց այդ օրուայ խաղից երևում է, որ նա բավականին վստահ է խաղում, ծայնը, շարժումները բնական էին և ազատ» [8, էջ 2]:

Ավարտելով թատերաշրջանը՝ Սաթենիկ Ադամյանը որոշում է մեկնել Սանկտ Պետերբուրգ, որտեղ սովորում է Ալեքսանդրինյան թատրոնի նախկին դերասանուհի Մարիա Չիտաուի դրամատիկական դպրոցում: Դպրոցի դերասանական կուրսերը ղեկավարում էր ռուս դերասան Մոդեստ Պիսարևը, որը ռուսական հոգեբանական դպրոցի ականավոր ներկայացուցիչներից էր: Նրա արվեստի գեղագիտական ընկալումներում նկատելի են նեոռոմանտիզմի նշաններ, որոնք սկզբունքորեն հեռու էին բնապաշտությունից ու ռեալիստական ներհայեցողությունից: Նեոռոմանտիզմը ձգտում էր երևակայական, բանաստեղծական աշխարհայեցողության գեղարվեստական պատկերմանը, երբ մարդը ձգտում է մեկուսանալ, պարփակվել լուրջյան մեջ: «Պիսարևի արվեստը առանձնանում էր իր լավատեսությամբ, հաստատուն ռեալիզմով: Նրա ստեղծած բեմական կերպարները գեղարվեստական ճշմարտությամբ վեր էին հանում կենցաղային մասնակի խնդիրները՝ հասցնելով համընդհանուր արվեստի մակարդակի» [15, էջ 158]:

Հետագայում Սաթենիկ Ադամյանը դարձավ գեղարվեստական նոր ուղղության՝ նեոռոմանտիզմի հետևորդներից մեկը՝ կերտելով Սեդայի («Հին աստվածներ») անզուգական կերպարը: Դերի հանդեպ զգուշավոր, խորը վերաբերմունքը դերասանուհին յուրացրեց Մ. Պիսարևից, որն իր արվեստով աշխատում էր գրական, տեսական և տեխնիկապես հմտություն ձեռք բերած դերասաններ կրթել: Պիսարևի ստեղծագործությանը բնորոշ գծերը, ըստ երևույթին, համահունչ էին Սաթենիկի՝ մասնագիտորեն արդեն հասունացած խառնվածքին, նա

նույնպես հեռու էր կենցաղայնությունից, շատ մոտ բանաստեղծականին. «Նա խորապես զգում էր իր կերտած բեմական երկերի պոետական բնույթը» [14, էջ 37]:

Վերադառնալով Բաքու՝ 1902 թվականին Սաթենիկ Աղամյանը միանում է Արմեն Արմենյանի խմբին: Այստեղ նա խաղում է մի քանի փոքրիկ դերեր. Շլագեր (Ա. Շնիցլեր՝ «Ձվարճալիք»), Էլիզ (Ժ.Բ. Մոլլեր՝ «Ագահը»), Կլոթիլդա Վոլսկայա (Է. Պայլերոն՝ «Մկնիկ»), Ելենա (Ս. Նայդյոնով՝ «Վանյուշինի զավակները»), Սառա (Ա. Ցագարելի՝ «Խանումա»): Դերասանուհին հանդես է գալիս նաև «Համլետ» ողբերգության բեմադրության մեջ՝ Օֆելյայի դերով:

Մի կողմից՝ դերասանուհին չէր հանդուրժում հայ թատերական միջավայրում տիրող ստեղծագործական անփութությունն ու միապաղաղությունը, մյուս կողմից՝ անձնվեր սեր էր տածում հայ բեմի նկատմամբ: Որպես հետևանք՝ 1905 թվին գլխավորելով Նոր-Նախիջևանի նորաստեղծ հայկական թատրոնի վերակազմավորման աշխատանքները՝ Սաթենիկ Աղամյանը փորձում է իրականացնել բարեփոխումներ: Նրա հիմնական նպատակը մշտական թատերախումբ ստեղծելն էր. «...Իմ իդեալն էր, եթե առաջին տարվա փորձը, որից ամեն ինչ է կախված, լավ անցնի, տարիներ շարունակ վերցնել թատրոնը և դարձնել մի այնպիսի լուրջ բեմ, ուր նախ և առաջ երևան գան՝ աշխատանքը, սերը դեպի գործը և դրանով կարելի լինի վեր հանել այդ հաստատությունն այն սրտամաշ ոչնչությունից, որ գտնվում է առայժմ, դժբախտաբար հայ թատրոնական գործը...» [5, էջ 73] «...Աշխատանք, սեր դեպի գործը»՝ այդ է եղել միշտ իմ դևիզը, և ես լի հույսերով ու լի նոր երազանքներով՝ ուղևորվեցի դեպի Նոր-Նախիջևան՝ հուսալով գտնել այնտեղ այն, ինչ չէի գտնում մեր հայ բեմի վրա մինչև այժմ: Մնում է միայն ձեռք ձեռքի տված գործել սիրելի ասպարեզում» [5, էջ 73]: Նոր-Նախիջևանում դերասանուհին խաղաց շուրջ երեսուն դեր՝ և՛ դասական, և՛ ժամանակակից դրամատուրգիայից:

Տվյալ ժամանակահատվածում քննադատության դրվատանքին արժանացած Սաթենիկ Աղամյանի դերերն են՝ Մարթա («Եվգինե», Ալ. Շիրվանզադե), Մարիկա («Հովհանյան կրակներ», Հ. Ջուղերման), Տրիքի («Տրիքի», Գ. Գե), Աննա («Գաղտնի ուժ», Ի. Շպաժինսկի), Մարգարիտ («Պատվի համար», Ալ. Շիրվանզադե), Ամներիս («Աիդա», Ջ. Վերդի), Թերեզ («Ժայռ», Վրթ. Փափագյան), Ռոզի («Թիթեռնիկների կոիվը», Հ. Ջուղերման), Լարիսա («Անոթիտ», Ա. Օստրովսկի), Ռաուտենդայն («Ջրասույզ զանգը», Հաուպտման): Հաջորդ թատերաշրջանում դերասանուհին կրկին աշխատում է Նոր-Նախիջևանի թատրոնում՝ ռեժիսոր և կազմակերպիչ Գևորգ Պետրոսյանի հետ, ում հետ դերասանուհին ուներ ընդհանուր պատկերացումներ հայ թատրոնի ապագայի վերաբերյալ: Սակայն Գ. Պետրոսյանի անժամանակ մահը փոխում է ծրագրերի ընթացքը, և Սաթենիկն իր համախոհ ընկերների հետ շրջագայության է մեկնում դեպի Ալեքսանդրապոլ, Երևան, Կ. Պոլիս, ելույթ ունենում Պլովդիվում և Սոֆիայում:

Բացի տաղանդավոր դերասանուհի, թարգմանչուհի, ռեժիսոր և դերուսույց լինելուց՝ Սաթենիկ Աղամյանը նաև հիանալի կազմակերպիչ էր: Այդ մասին է վկայում այն փաստը, որ 1908 թվականին դերասանուհին վերակազմավորվեց Հավաքարի թատրոնը, որը 1903-ին հիմնել էր հայ բեմի երախտավոր Պողոս

Արաքսյանը: Հավվաբարի վերակառուցված թատրոնում ներկայացումները գնում էին երեք լեզվով՝ հայերեն, վրացերեն, թուրքերեն: Հանդիսասարահն ուներ շուրջ 400 տեղ: Թատրոնը բացվեց «Կըռթ-կըռթ» վոդևիլով: Այնուհետև խաղացին Շիլլերի «Ավազակները» դրաման (այստեղ դերասանուհին կատարում էր Ամալյայի դերը, Ֆրանց Մորի դերը կատարում էր Արմեն Արմենյանը), «Վանյուշինի գավակները», «Կառապան Հենշելը» և այլն:

Հաղթահարելով նյութական և անձնական մի շարք դժվարություններ՝ 1909-1914 թվականների միջև ընկած ժամանակահատվածում դերասանուհին վերադարձավ կանոնավոր ստեղծագործական աշխատանքի՝ հանդես գալով միաժամանակ և՛ Բաքվում, և՛ Թիֆլիսում: Այս քաղաքներում Սաթենիկ Ադամյանի խաղացած դերերից հիշատակման է արժանի Լիզիայի դերը՝ Հ. Սենկևիչի «Յո՛ երթաս» հայտնի վեպի մոտիվներով բեմադրված ներկայացումում, և Ջուլիետի դերը «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգության մեջ: Վերջինս առաջին անգամ հայ բեմում ներկայացվեց Սաթենիկ Ադամյանի ջանքերով: Գլխավոր դերերում հանդես էին գալիս խմբի լավագույն դերասանները՝ Ռոմեո՝ Ա. Շահխաթունի, Մերկուցիո՝ Հ. Զարիֆյան: Շահխաթունի-Ադամյան զույգը հիացմունք առաջացրեց թիֆլիսահայ քննադատների շրջանում. «...թե՛ Ջուլիետը, թե՛ Ռոմեոն հայ բեմի վրա հանձնիս օր. Ադամյանի և պ. Շահխաթունու հաջող արտահայտիչներն էին գտել: Օր. Ադամյանը տվեց քնքուշ պլատոնական սիրո այն մարմնացումը, որ Շեքսպիրը Ջուլիետի մեջ էր գծագրել» [9, էջ 3]: «Սաթենիկը իր դերակատարումը գեղեցկության և նրբության աստիճանի հասցրեց: Նա իր ծիրքերը չի աշխատում ամենախիտ չափերով շահագործել: Ադամյանը և Շահխաթունին հարմար զույգ են այդ բյուրեղային զույգ մաքուր հոգիների տիպը պատկերացնելու համար» [2, էջ 4]:

1911-1912 թթ. Սաթենիկ Ադամյանն ընդգրկված էր Օվի Սևումյանի՝ Թիֆլիսում կազմավորված թատերախմբում: Սակայն անձնական դժբախտությունը խոչընդոտեց աշխատանքի իրագործմանը. հիվանդանոցում հայտնված ամուսնուն խնամելու համար դերասանուհին ստիպված էր թողնել բեմը: Այդուհանդերձ, բազմաթիվ սրտացավ ընկերների և բարեկամների աջակցությամբ՝ նրան հաջողվում է հաղթահարել այդ ծանր փորձությունը, և 1912 թվականին դերասանուհին միանում է Բաքվում գործող Սիրանույշի թատերախմբին:

1912-1913 թվականների Բաքվի թատերաշրջանը նշանավորվեց մի թատերգության բեմադրությամբ, որը հայ թատերասեր հասարակության համար տևական ժամանակ դարձավ հիացմունքի, հիասթափության, բամբասանքի և գովեստի առիթ: Այդ գործը Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման էր: Բեմադրությունն արժանացավ տրամագծորեն հակադիր արձագանքների, կարծիքների, աշխույժ բանավեճերի առիթ դարձավ և արժանացավ սուր քննադատությունների. մամուլը հեղեղված էր տարակարծիք հողվածներով, գովեստի և հեգնանքի խոսքերով: «Սովորաբար լուռ, անդորր ու ճահճացած հայ հասարակական կյանքը, որին շատ քիչ է հաջողվում շարժել տեղից, այժմ ապրում է տենդային թափով... խանութներում ու տներում, թատրոններում ու ճաշարաններում, ժողովարաններում ու փողոցներում, ամեն տեղ միակ խոսակցության

առարկան «Հին աստվածներն» են: Մոռացված է ամեն ինչ՝ բորսա ու պատե-րազմ... ամեն տեղ «Հին աստվածների» ոգին է սավառնում» [6, էջ 4]:

Սաթենիկ Ադամյանը «Հին աստվածներում» մարմնավորում էր Սեդայի կերպարը, որը դարձավ նրա դերացանկի դափնեպսակը, ինչպես նաև «կարա-պի երգը»՝ վերջնականապես ամրագրելով դերասանուհու անունը հայ թատրոնի պատմության էջերում՝ որպես դարասկզբի առաջնուհի՝ օժտված դերասանա-կան նուրբ, լիրիկական նկարագրով, հեռու հոգեկան շիկացումներից, ծայրահեղ պոռթկումներից, սովոր բացելու կերպարի, իրավիճակի խորքային ենթաշեր-տերը: «Ես դեռ չեմ տեսել ո՛չ մի երկրում, ոչ մի թատրոնում այդքան լուսավոր հավերժահարս, ոչ էլ լսել եմ ո՛չ մի առվակում՝ այդքան թախծալից մրմունջի թովչանք» [13, էջ 332-334], - Սեդայի դերակատարման մասին գրում է Վ. Փա-փազյանը: Սեդայի կատարման մեջ խտացել էին սիրո, գեղեցկության, լուսավոր կյանքի պատկերները:

Արտիստի կարևորագույն հատկանիշներից մեկը թերևս մշակված ձայնի, խոսքի պարտիտուրն է՝ համակցված պլաստիկ շարժումներին, ներքին ու ար-տաքին հղկված նկարագրով: Խոսելով Սաթենիկ Ադամյանի մասին՝ Վ. Փա-փազյանը նշում է, որ «նա հարուստ էր ձայնային բազմակողմանի դիապազո-նով, որով և հասնում էր բեմական խոսքի առավելագույն նյունասավորմանը: Դրանով էլ Սաթենիկի շուրթերից հայրենի բարբառը հնչում էր չլրկնված շքե-ղությամբ, նույնիսկ օտարներին սիրելի դարձնելով մեր լեզուն, և հանդիսատե-սին հասցնում դերի հոգեբանական նրբությունների ամբողջ գամման այնպես հստակ ու համոզիչ, ինչպես ոչ ոք մեր բեմում» [13, էջ 332-334]:

Սաթենիկ Ադամյանի ստեղծագործական ուղու ևս մեկ կարևոր փաստ է Վ. Գյոթեի «Ֆաուստ» դրամայի բեմելը, որը բեմադրել էր Օվի Սևումյանը: «Ֆաուստը» կոմպոզիցիոն առումով բավականին ծավալուն ստեղծագործություն է: «Ֆաուստի» ներկայացման դիտողներն ու մասնակիցները երկար ժամանակ կրկնում էին, որ «այն թե՛ ըստ բեմադրության, և թե՛ ըստ կատարման նախաստ-վետական թատրոնի փայլուն ներկայացումներից էր» [11, էջ 46]: Սաթենիկ Ադամյանը կատարում էր Մարգարիտի դերը: Ըստ պիեսի՝ սկզբում Մարգարի-տը 18-րդ դարի կանանց բնորոշ պարզունակ ներաշխարհով, աստվածավախ, սիրատոչոր, միամիտ աղջիկ է, սակայն ստեղծագործության սյուժեի առանցքում ապրում է բավականին լուրջ զարգացում՝ վերափոխվելով ուժեղ ու իմաստուն կնոջ: Այս դերակատարման վերաբերյալ «Тифлисский листок» թերթը գրում է. «Տիկին Ադամյանն անզուգական էր»: Ըստ ևս մեկ արձագանքի՝ «Մարգարիտի դերում Սաթենիկ Ադամյանը թերևս առաջին անգամ լիապես կարողացավ իրականացնել այն, ինչ առհասարակ ամենադժվարն է արվեստում՝ կերպարը պատկերել իր զարգացման մեջ: Այնպես անել, որ ներկայացման սկզբում և վերջում կերպարը հակասական տպավորություն թողնի» [14]:

1914 թվականին Սևումյան-Չարիֆյան թատերախումբը, որի կազմում էր նաև Սաթենիկ Ադամյանը, ներկայացրեցին «Հին աստվածները» Բաքվում և Բաթումում, որտեղից դերասանուհուն ճանապարհում են առանձնակի խանդա-վառությամբ: Հրաժեշտի էին եկել ինչպես տեղի հայերը, այնպես էլ վրացի,



ռուս, հույն թատերական գործիչներ, թատերասերներ: «Շատ գաստրոյորներ է ընդունել բաթումեցին, աշխարհի հեռավոր անկյուններից եկած նշանավոր դերասանների է ճանապարհ դրել բաթումեցին, բայց Բաթումի նավահանգիստը երկու դեպք է հիշում միայն, երկու կին-դերասանի հրաժեշտը. մեկը՝ Սիրանույշի, մյուսը՝ Սաթենիկ Ադամյանի» [14, էջ 37]:

1914 թվականին Թիֆլիսում լեհ գրող Ի. Ժուլավսկու «Էրոս և Պսիխեա» պիեսում Սաթենիկ Ադամյանը կատարում էր Պսիխեի դերը, ում հեղինակը պատկերում է որպես անբիժ բնության հարազատ զավակ: «Պսիխեի դերը կատարեց Սաթենիկ Ադամյանը, իրեն հատուկ շնորհքով, տակտով ու հմայչությամբ: Պսիխեի կատարելապես հաջող պատկերացումով՝ նրա կյանքի բոլոր կերպարանափոխությունների մեջ՝ տ. Ադամյանը գեղարվեստորեն մեծ հաճույք պատճառեց հասարակությանը ու ավելի հմայիչ կերպով ապացուցեց, որ իր տաղանդը բնավ լճացած չէ որոշ շաբլոններում» [3, էջ 4]: Թիֆլիսում անցկացրած խաղաշրջանում բեմադրված պիեսներից առանձնակի ուշադրության են արժանացել «Վասակը» (Դ. Դեմիրճյան), «Նամուսը» (Ալ. Շիրվանզադե), «Դոն Ժուանը» (Ժ.Բ. Մոլիեր), «Դավաճանությունը» (Յուս. Սումբատով) և այլն: Այս թատերաշրջանում Սաթենիկ Ադամյանի խաղացանկը բազմազան է՝ պատմական դրամաներից մինչև սիմվոլիստական գործեր: Ամենատարբեր բնորոշումներ՝ ներհյուսված հիացմունքի ու ոգևորության խոսքերով, կարելի է կարդալ ժամանակի մամուլի խունացած էջերում, որտեղից էլ վեր է հանում այս զարմանալի հետաքրքիր կնոջ բեմական պատկերի ուրվագիծը. «Նույնչափ գեղեցիկ, նույնչափ գեղարվեստական էր Սուսանի դերակատար Ադամյանի խաղը» [4, էջ 4]:

Թիֆլիսում ավարտելով թատերաշրջանը՝ խումբը մեկնում է Բաքու, որտեղ Սաթենիկ Ադամյանը խաղում է մի քանի դեր՝ Ջեյնաբ («Դավաճանություն»), կրկին Սեդա («Հին աստվածներ»), Հուդիթ («Սատանայի աշակերտ») և վերջին դերը՝ Սանդուխտ կույս («Սանդուխտ կույս»)։ Նրա խաղի վերջին թատերախոսականը. «Սանդուխտ կույսի դերը կատարում էր տ. Սաթենիկ Ադամյանը: Երազկոտ ու քնքուշ էր նա իր դերում» [1, էջ 4]:

20-րդ դարասկզբի հայ թատրոնի առաջնուհի Սաթենիկ Ադամյանը «Սանդուխտ կույս» ներկայացումից ամիսներ անց վախճանվեց Բաքվի Բալախանի հիվանդանոցում: Վաժաղամ հեռանալով կյանքից՝ դերասանուհին անկատար թողեց բազմաթիվ ծրագրեր, նպատակներ և երազանքներ, սակայն նրա արվեստն առ այսօր կենդանի է և շարունակում է ապրել իր թողած հետագծով:

### Եզրակացություն

Այսպիսով, 19-20-րդ դարերի սահմանագծում իրենց ուղին սկսած բազմաթիվ նշանակալի անունների շարքում իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում Սաթենիկ Ադամյանը: Ուսումնասիրելով նրա թատերական և հասարակական գործունեությունը՝ վստահորեն կարելի է պնդել, որ նա 20-րդ դարասկզբի հայ բեմի առաջնուհին էր:

Սաթենիկ Ադամյանի դերացանկը բազմազան է. այնտեղ ընդգրկված են դերեր թե՛ դասական և թե՛ ազգային դրամատուրգիայից: Դերասանուհու ստեղ-

ծագործական ուղու հաջողության մասին է վկայում այն փաստը, որ հայ թատրոնի գրեթե բոլոր ականավոր գործիչներն իրենց հուշագրություններում հիացական բնորոշումներով են խոսել նրա պրոֆեսիոնալիզմի, խոսքի և ձայնի մշակվածության ու գեղեցկության մասին:

### Գրականություն

1. «Արև», 1914, N 213:
2. «Հորիզոն», 1910, N 279:
3. «Հորիզոն», 1914, N 7, 11 հունվարի:
4. «Հորիզոն», 1914, N 230, 17 հոկտեմբերի:
5. «Հուշարար», 1907, N 5, 15 փետրվարի:
6. «Մշակ», 1913, N 48, 5 մարտի:
7. «Մշակ», 1897, N 142, 4 դեկտեմբերի:
8. «Նոր – Դար», 1899, N 193:
9. «Սուրհանդակ», 1910, N 199:
10. «Տարագ», 1899, N 12:
11. Բոգեմսկի Ա. Հովհաննես Զարիֆյան. Երևան, ՀԹԸ, 1966:
12. Ղարիբյան Գ. Էջեր Բաթումի հայ թատրոնի պատմությունից. Երևան, Հայպետհրատ, 1961:
13. Փափազյան Վ. Հետադարձ հայացք, հ. 1. Երևան, Հայպետհրատ, 1956:
14. Քալանթար Ե. Սաթենիկ Ադամյան. Երևան, ՀԹԸ, 1970:
15. Скарская Н., Гайдебуров П. На сцене и в жизни. Москва, «Искусство», 1959.

### References

1. *Arev*, 1914, N 213 (in Armenian).
2. *Horizon*, 1910, N 279 (in Armenian).
3. *Horizon*, 1914, N 7, January 11 (in Armenian).
4. *Horizon*, 1914, N 230, October 17 (in Armenian).
5. *Husharar*, 1907, N 5, February 15 (in Armenian).
6. *Mshak*, 1913, N 48, March 5 (in Armenian).
7. *Mshak*, 1897, N 142, December 4 (in Armenian).
8. *Nor-Dar*, 1899, N 193 (in Armenian).
9. *Surhandak*, 1910, N 199 (in Armenian).
10. *Taraz*, 1899, N 12 (in Armenian).
11. Bogemsky A. Hovhannes Zarifyan. Yerevan, Armenian Theatrical Society (ATS), 1966 (in Armenian).
12. Gharibyan G. Pages from the History of the Armenian Theatre in Batumi. Yerevan, Haypethrat, 1961 (in Armenian).
13. Papazyan V. A Look Back, vol. 1. Yerevan, Haypethrat, 1956 (in Armenian).
14. Kalantar E. Satenik Adamyan. Yerevan, Armenian Theatrical Society (ATS), 1970 (in Armenian).
15. Skarskaya N., Gaideburov P. On Stage and in Life. Moscow, Iskusstvo, 1959 (in Russian).

## ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ САТЕНИК АДАМЯН (КРАТКИЙ ОБЗОР) СУСАННА БРИКЯН\*

**Для цитирования:** Брикян, Сусанна. “Творческий путь Сатеник Адамян (краткий обзор)”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 268-277. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-268

Основной отличительной особенностью армянского театра конца 19-го века являются формально-эстетические поиски. В этот период границы армянского театра охватывали не только провинции исторической родины, но и простирались до Москвы, Константинополя, Тифлиса и далее, где на суд зрителей было представлено множество театральных постановок с участием талантливых армянских актеров и актрис. Именно в этот период началась актерская карьера Сатеник Адамян, которую многие считали незаменимой актрисой армянского театра. Сатеник Адамян была одной из немногих актрис, получивших хорошее образование. Будучи специалистом родного языка, она перевела более десятка пьес, в том числе «Волшебную сказку» И. Потапенко, «Историю одного брака» Н. Александрова, «Веселье» А. Шницлера, «На грани славы» К. Гамсуна и др. Актриса является автором первого кинолибретто по символистской пьесе М. Манвеляна «Волшебная сказка».

Жизненный и творческий путь Сатеник Адамян привлекали внимание многих исследователей в сфере театральных изысканий. Друзья, родственники и коллеги упоминали о ней с восхищением и любовью. Однако, всеобъемлющего исследования, которое объясняло бы ее актерский портрет, личность и все аспекты творчества, а также указывало бы на важные биографические подробности, в настоящее время не существует. Учитывая важное значение творческого пути Сатеник Адамян в деле дальнейшего развития и становления армянского театра, правомерно утверждать, что исследование деятельности актрисы в истории армянского театра начала прошлого столетия, ее творческих принципов и особенностей актерского стиля, на сегодняшний день является вполне актуальной задачей.

**Ключевые слова:** Сатеник Адамян, армянский театр, театральная постановка, неоромантизм, сценическая деятельность, театральный сезон, актриса.

---

\* Соискатель кафедры Истории и теории искусств, Ереванского государственного института театра и кино, brikyan@mail.ru, статья представлена 07.09.2022, рецензирована 07.12.2022, принята к публикации 20.05.2022.

## THE ACTING CAREER OF SATENIK ADAMYAN (SHORT REVIEW)

SUSANNA BRIKYAN\*

**For citation:** Brikyan, Susanna. "The Acting Career of Satenik Adamyan (Short Review)", *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 268-277. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-268

The main distinguishing feature of the late 19th-century Armenian theatre is the formal and aesthetic search. It was a time, when the boundaries of the Armenian theatre included not only the provinces of the motherland, but also extended to Moscow, Constantinople, Tbilisi, and other places, where many theatrical performances were presented with the participation of talented Armenian actors and actresses. Satenik Adamyan's acting career began precisely during this period; later, many considered her the first lady of the Armenian theatre. Satenik Adamyan was one of the few actresses who received a good education. Having an excellent command of the Armenian language, she translated more than a dozen plays, including I. Potapenko's "Magic Tale", N. Alexandrov's "The Story of a Marriage", A. Schnitzler's "Fun", Knut Hamsun's "On the Edge of Glory", etc. The actress is the author of the first film libretto based on the symbolic play by M. Manvelyan "Magic Story".

The life and creative path of Satenik Adamyan attracted the attention of many researchers in the theatrical field. Friends, relatives, and colleagues of the actress spoke of her with admiration and love. However, there does not exist a comprehensive study that would explain her acting profile, personality and all layers of creativity, as well as point out the important details in her biography. Taking into consideration the significance of the creative path of Satenik Adamyan in the further development and formation of the Armenian theatre, there are reasonable grounds to state that the study of the role of the actress in the history of the Armenian theatre, her creative principles and acting style features, is quite actual today.

**Key words:** Satenik Adamyan, Armenian theatre, theatrical performance, neo-romanticism, stage activity, theatrical season, actress.

---

\* Yerevan State Institute of Theater and Cinema, PhD student of the Chair of the History and Theory of Art, brikyan@mail.ru. The article was submitted on 07.09.2022, reviewed on 07.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.

ՀՏԴ: 929: 784.1(479.25) Զեյթադյան + 78(479.25)  
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-278

**Աննա ԱԴԱՄՅԱՆ, Արմինե ԲԱԲՅԱՆ**, Լուիզա Զեյթադյան. խմբավարը և մանկավարժը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2022, 64 էջ:

**Քանալի բառեր**<sup>1</sup> Լուիզա Զեյթադյան, խմբավար, մանկավարժ, երգչախումբ, խորհրդահայ կատարողական արվեստ, խմբերգային արվեստ, Լենինական:



2022 թ. ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունը լույս ընծայեց արվեստագիտության թեկնածու, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դոցենտ Աննա Ադամյանի և խմբավար, Մյունխենի Լյուդվիգ Մաքսիմիլիանի անվան համալսարանի մագիստրոս Արմինե Բաբայանի «Լուիզա Զեյթադյան. խմբավարը և մանկավարժը» գիրքը: Գրքի խմբագիրն է ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանը, իսկ գրախոսները՝ երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատողներ, արվեստագիտության թեկնածուներ Տաթևիկ Շախկոյանը և Գայանե Ամիրադյանը:

Վաստակաշատ խմբավար և մանկավարժ Լուիզա Զեյթադյանն անուրանալի ավանդ ունի խորհրդահայ խմբերգային արվեստի զարգացման բնագավառում: Մասնագիտական ասպարեզ մտնելով 1950-ական թթ.՝ նա խմբավարական-մանկավարժական գործունեություն է ծավալել Լենինականի (Գյումրի) և Երևանի Ռոմանոս Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարաններում, ղեկավարել ինքնագործ երգչախմբեր, որպես խմբավար աշխատել է Հայաստանի պետական ակադեմիական կապելլայում, հեղինակել մեթոդական ձեռնարկներ: Լ. Զեյթադյանի մասնագիտական դասարանից դուրս են եկել հայ խմբերգային արվեստի զարգացման գործում իրենց ակտիվ ներդրումն ունեցած բազմաթիվ տաղանդաշատ խմբավարներ:

Գրախոսվող աշխատանքը Լ. Զեյթադյանի կյանքն ու գործունեությունը լուսաբանող առաջին մենագրությունն է և նվիրված է նրա ծննդյան 95-ամյա հոբելյանին: Հեղինակների համար ուսումնասիրության աղբյուր են ծառայել Լ. Զեյթադյանի անձնական արխիվի նյութերը, այդ թվում՝ նամակները, լուսանկարները, ուսանողների, գործընկերների և ընտանիքի անդամների հուշերը, մամուլի արձագանքները, համերգային ազդագրերը և ծրագրերը: Նշված նյութերի մի մասը հրապարակվել է գրքում:

Գիրքը բաղկացած է «Նախաբանի փոխարեն» խորագիրը կրող ներածական բաժնից և վեց գլուխներից:

«Նախաբանի փոխարեն» բաժնում ամփոփ ներկայացվում է հայ խմբերգային արվեստի ձևավորման ուղին՝ սկսած նրա հիմնադրումից (XIX դարի վերջ) մինչև խորհրդային շրջան:

Գրքի առաջին գլխում («Մասնագիտական ձևավորման և կայացման ուղին. խմբավարական և մանկավարժական գործունեության սկիզբը») Լ. Ջեյթադյանի անձնական կյանքի գլխավոր իրադարձություններին զուգահեռ ուրվագծվում է նրա մասնագիտական կայացման ընթացքը: Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մեներգեցողության բաժնում ուսանելուց (1945-1948), այնուհետև՝ դիրիժոր-խմբավարական բաժինն ավարտելուց հետո (1954) Ջեյթադյանը որոշ ժամանակ աշխատել է Հայֆիլհարմոնիայի պետական երգչախմբում՝ որպես երգչուհի: Մասնագիտական գործունեության հաջորդ փուլը կապված էր Լենինականի հետ (1954-1958): 1958-ից հետո Ջեյթադյանը վերադարձել է Երևան, որտեղ ավելի քան երկու տասնամյակների ընթացքում ակտիվ խմբավարական-մանկավարժական գործունեություն է ծավալել: Վախճանվել է երկարատև հիվանդությունից հետո՝ 1991 թ.: Առաջին գլխի եզրափակիչ հատվածում Լ. Ջեյթադյանի ուսանողների, ինչպես նաև նրա դստեր՝ Նունե Սարգսյանի և թոռնուհու՝ գրախոսվող գրքի համահեղինակ Արմինե Բաբայանի հուշերի հիման վրա ներկայացվում է նրա մասնագիտական և մարդկային նկարագիրը, որի հիմնական բնութագրիչներն են՝ բարձր պրոֆեսիոնալիզմը, մարդկային և արտիստական հմայքը, գեղարվեստական հետաքրքրությունների լայն շրջանակը, հետևողական ու խիստ, սակայն դրա հետ մեկտեղ՝ ուշադիր ու սրտացավ վերաբերմունքն իր սաների, երգչախմբի անդամների հանդեպ, ուժեղ, կենսուրախ, եռանդուն խառնվածքը, գյումրեցուն հատուկ հումորն ու հյուրընկալությունը: Ա. Բաբայանն իր հուշերում ընդգծում է տատիկի ծանրակշիռ դերը երաժշտական ասպարեզն ընտրելու և մասնագիտական կայացման գործում:

Երկրորդ գլխում («Մասնագիտական գործունեություն: Լենինականյան ժամանակաշրջանը») լուսաբանվում է Լ. Ջեյթադյանի՝ Լենինականում աշխատելու շրջանը (1954-1958): Այդ տարիներին նա ղեկավարել է մի քանի ինքնագործ երգչախմբեր (այդ թվում՝ Մ. Նալբանդյանի անվան մանկավարժական ինստիտուտի երգչախումբը), որոնք Ջեյթադյանի շնորհիվ հասել են կատարողական բարձր մակարդակի, մասնակցել մի շարք միջոցառումների և փառատոների: Լենինականյան շրջանը նշանավորվում է նաև Լ. Ջեյթադյանի՝ խորհրդահայ երաժշտարվեստի ականավոր ներկայացուցիչների, այդ թվում՝ Արամ Խաչատրյանի, Ալեքսեյ Հեքիմյանի, Արամ Տեր-Հովհաննիսյանի, Օհան Դուրյանի և այլոց հետ ստեղծագործական հանդիպումներով ու շփումներով:

Գրքի երրորդ գլուխը («Մանկավարժական գործունեության հասուն շրջանը Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում») նվիրված է անվանի խմբավարի և մանկավարժի գործունեության առավել հարուստ, բեղուն ու տևական ժամանակահատվածին: 1958-1980 թթ. Լ. Ջեյթադյանը պաշտոնավարել է Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում՝ որպես խմբավարադիրիժորական բաժնի վարիչ, ինչպես նաև ղեկավարել է ուսումնարանի

երգչախումբը: Ձեյթաղյանի հմուտ ղեկավարությամբ կոլեկտիվը մասնակցել է տարբեր միջոցառումների, համերգների, փառատոների, մրցույթ-ստուգատեսների: Երգչախմբի ելույթները լուսաբանվել են պարբերական մամուլի էջերում («Ավանգարդ», «Կոմունիստ», «Կոմսոմոլեց»)՝ արժանանալով բարձր գնահատականի: Մամուլի՝ գրքում բերված քաղվածքներում կոլեկտիվի արժանիքների շարքում նշվում է, մասնավորապես, նուրբ, փափուկ, մաքուր ու հավասար հնչողությունը, ինտոնացիոն հստակությունը, կատարման արտահայտչականությունը: Երգչախմբի առավելություններից էր նաև հարուստ ու բազմազան երկացանկը, որում ներառված էին հայկական, ռուսական, արևմտաեվրոպական տարբեր շրջանների երաժշտական արվեստի նմուշներ, այդ թվում՝ հասուն պրոֆեսիոնալ երգչախմբերի երկացանկին բնորոշ բարդ ստեղծագործություններ:

Դիտարկվող ժամանակահատվածում Լ. Ձեյթաղյանը զբաղվել է նաև մանկավարժական-մեթոդական ակտիվ գործունեությամբ: 1964-1970 թթ. Խորհրդրդային Հայաստանի տարբեր քաղաքներում (Լենինական, Կիրովական, Ղափան) նա մեթոդական օգնություն է ցուցաբերել տեղի ուսուցիչներին, օժանդակել խորհրդատվություններով ու սեմինար-պարապմունքներով:

Քննվող գլխի եզրափակիչ մասում բերված է Ձեյթաղյանի շնորհակալական խոսքն իր 60-ամյա հորեյանի առթիվ կազմակերպված միջոցառմանը, որին հետևում է երրորդ գլխի՝ «Լուիզա Ձեյթաղյանի մեթոդական աշխատանքները» ենթաբաժինը: Այստեղ հակիրճ ներկայացված են հմուտ մանկավարժի հետ համահեղինակությամբ ստեղծված ուսումնամեթոդական ձեռնարկները՝ նախատեսված խմբավարների համար:

Չորրորդ գլխում («Գործունեությունը պետական ակադեմիական կապելլայում») ներկայացվում է Լ. Ձեյթաղյանի խմբավարական աշխատանքի շրջանը Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախմբում՝ 1970-1977 թթ.: Այս կոլեկտիվի համար, որի ղեկավարությունը 1961 թ. ստանձնել էր Հովհաննես Չեքիջյանը, նշված ժամանակահատվածը նշանավորվում է բուռն և արդյունավետ գործունեությամբ: Երգչախումբը համերգներով հանդես է գալիս Խորհրդային Միության բազմաթիվ քաղաքներում, տեղի են ունենում կապելլայի առաջին արտասահմանյան հյուրախաղերը (1974 թ.՝ Լիբանան, Ֆրանսիա): Կոլեկտիվի երկացանկում մշտական տեղ զբաղեցնող հայ երաժշտության դասականների և, առաջին հերթին, Կոմիտասի երկերից բացի ներառվում էին համաշխարհային դասական երաժշտության գլուխգործոցներ (այդ թվում՝ Լ. վան Բեթհովենի Իններորդ սիմֆոնիան, Վ.Ա. Մոցարտի և Հ. Բելլիոզի “Requiem”-ները, Ջ. Ռոսինիի “Stabat mater”-ը և այլն): Տեղական և արտասահմանյան մամուլը մշտապես հիացմունքով է արձագանքել կապելլայի ելույթներին՝ ընդգծելով կոլեկտիվի բացառիկ կատարողական վարպետությունը: Երգչախմբի հաջողությունների գործում իր անմիջական և զգալի ներդրումն է ունեցել նաև Լ. Ձեյթաղյանը, ինչը խիստ բարձր է գնահատվել մասնագետների կողմից: Ձեյթաղյանի աշխատանքն ըստ արժանվույն գնահատել է նաև Հովհ. Չեքիջյանը՝ կարևորելով նրա մեծ դերը կոլեկտիվի կատարողական վարպետության բարձրացման և ընդգրկուն երկացանկի մշակման գործում:

Գրքի հինգերորդ գլխում («Մասնագիտական գործունեությունը Երևանի Լուսաշխի տանը») հեղինակներն անդրադարձել են Լ. Ջեյթադյանի՝ Լուսավորության աշխատողների տան երգչախումբը ղեկավարելու ժամանակահատվածին (1967-1982 թթ.): 1922 թ. հիմնված՝ Լուսավորության աշխատողների (Լուսաշխի) տունը առաջինն էր հասարակության լայն շերտերի կրթամշակութային զարգացման բարձր աստիճանն ապահովելու նպատակով ստեղծված միավորումների (կուլտուրայի տներ, արհմիություններին առընթեր ակումբներ) շարքում և իր գոյության մի քանի տասնամյակների ընթացքում հարուստ ավանդույթներ էր ձևավորել: 1929-ին կազմավորվել է Լուսաշխի տան ինքնագործ երգչախումբը (Ուսուցչի տան երգչախումբ), որի խմբավարների թվում են եղել Ստ. Դեմուրյանը, Կ. Ջաքարյանը, Թ. Ալթունյանը, Մ. Մազմանյանը, Վ. Ումր-Շատրը և այլք: 1967-ին ստանձնելով կոլեկտիվի ղեկավարությունը՝ Լ. Ջեյթադյանը զարգացման նոր թափ է հաղորդել երգչախմբին՝ հարստացնելով երկացանկը դասական ու ժամանակակից կոմպոզիտորների երկերով: Ջեյթադյանի ղեկավարությամբ Երևանի ուսուցչի տան երգչախումբը հյուրախաղերով հանդես է եկել Լենինգրադում 1969 թ., նույն թվականին մեծ շուքով նշվել է կոլեկտիվի հիմնադրման 40-ամյա հոբելյանը: 1976-ին ՀԽՍՀ կուլտուրայի մինիստրության և Հայաստանի երգչախմբային ընկերության կազմակերպած երգչախմբերի հանրապետական մրցույթում Ուսուցչի տան երգչախումբն արժանացել է երրորդ կարգի մրցանակի՝ դրամական պարգևատրումով: 1980 թ. կոլեկտիվը Հայաստանում հյուրընկալել է Չեխոսլովակիայի Լիբերեց քաղաքի «Եշտեդ» երգչախմբին, իսկ 1982-ին տեղի է ունեցել հայկական երգչախմբի պատասխան այցը Չեխոսլովակիա, որտեղ նրանք շրջագայել են մի շարք քաղաքներում: Նշված ժամանակաշրջանում Ուսուցչի տան երգչախմբի հաջողությունները լուսաբանվել են տեղական և արտասահմանյան մամուլում, որից բերված ծավալուն քաղվածքներում հողվածագիրները մատնանշում են կոլեկտիվի կատարողական բարձր որակը, հարուստ ու բազմազան երկացանկը:

Գրքի եզրափակիչ՝ վեցերորդ գլխում («Հիշողությունների ծիրում») մեկտեղված են հարցազրույցներ Լ. Ջեյթադյանի նախկին ուսանողների, այդ թվում՝ Լուսինե Ազարյանի, Լյուբա Հովհաննիսյանի, Արթուր Հակոբյանի, Սարգիս Դեմիրճյանի, Մկրտիչ Բաբաջանյանի, Նունե Մելիքսեթյանի և Գևորգ Մուրադյանի հետ, որոնք խմբավարական-մանկավարժական գործունեություն են ծավալում ՀՀ, Արցախի և Սփյուռքի տարբեր կրթօջախներում: Նախկին սաներից յուրաքանչյուրն իր հուշերում ընդգծում է սիրելի ուսուցչի հսկայական ներդրումն իր մասնագիտական կայացման գործում: Անսահման սիրով ու երախտիքի զգացումով հագեցած նրանց տողերում հառնում է Լ. Ջեյթադյանի՝ խստապահանջ ու խորաթափանց մանկավարժի, փայլուն ու բազմակողմանի մասնագետի, նրբազգաց, հոգատար, բարոյական բարձր արժանիքներով առաջնորդվող մարդու կերպարը:

Գրքի վերջում բերված են Լ. Ջեյթադյանի պարգևների և պատվոգրերի ցանկը, գրքի հեղինակների երախտագիտության խոսքը և օգտագործված գրականության ցանկը:



Գրախոսվող աշխատանքն ամբողջական պատկերացում է տալիս բազմավաստակ խմբավարի և վաստակաշատ մանկավարժի կյանքի ու գործունեության մասին, բացահայտում նրա մասնագիտական ու մարդկային նկարագիրը, ընդգծում նրա անուրանալի ներդրումը խորհրդահայ խմբերգային արվեստի զարգացման գործում:

Գիրքն, անկասկած, արժեքավոր ներդրում է XX դարի հայ կատարողական արվեստի ուսումնասիրության ոլորտում: Այն հասցեագրված է ինչպես երաժշտագետներին, խմբավարներին և երաժշտության բնագավառի այլ ներկայացուցիչներին, այնպես էլ երաժշտասեր հանրությանը:

Շնորհավորում ենք հեղինակներին նման արժեքավոր աշխատանքի լույսընծայման առթիվ, որն իր արժանի տեղը կզբաղեցնի հայ կատարողական արվեստի պատմության արժեքավոր աղբյուրների ցանկում:

Հուսով ենք, որ հետագայում այդ ցանկը կհամալրվի հայ կատարողական արվեստի երախտավորների կյանքն ու գործունեությունը լուսաբանող նոր աշխատություններով:

### **Գայանե ԱՄԻՐԱՂՅԱՆ**

արվեստագիտության թեկնածու,

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող

**ԱՐԴԻ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՄԱՍԻՆ ԱՌԱՋԻՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ  
ԴԻՍԿՈՒՐՍԸ**

2022 թ. հոկտեմբերի 6-7-ը Երևանում տեղի ունեցավ «Արդի հայ թատրոն. նոր միտումներ և հիմնախնդիրներ (1990-2022)» միջազգային գիտական նստաշրջանը, որը կազմակերպել էին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը, Վարչավայի համալսարանի Կենտրոնական և Արևելյան Եվրոպայի թատրոնի և դրամայի հետազոտությունների կենտրոնը, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտը: Նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատողները, դասախոսներ ԵԹԿՊԻ-ից, Ռուս-հայկական սլավոնական համալսարանից, ԵԹԿՊԻ-ի Վանաձորի մասնաճյուղից, ինչպես նաև Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանից, ինչպես նաև բանախոսներ Վարչավայից, Մոսկվայից, Փարիզից և Լիոնից: Նստաշրջանի մասնակից թատերագետների, արվեստաբանների, երաժշտագետների, թանգարանագետների, բեմադրիչների, բանասերների և գրականագետների ուսումնասիրությունների կենտրոնում արդի հայ թատրոնի և դրամատուրգիայի նոր միտումներն ու հիմնահարցերն էին:



Նստաշրջանն աչքի ընկավ առանձնակի հանդիսավորությամբ: Մեծ էր հետաքրքրությունը թե՛ գիտաշխատողների, թե՛ հանդիսատեսի կողմից, ինչը վկայում է այն մասին, որ արդի թատրոնի մասին խոսքը սպասված էր, և վաղուց հասունացել էր մերօրյա թատրոնի հարցերի շուրջ հավաքվելու անհրաժեշտությունը: Այս են փաստում նաև նստաշրջանի օրերին և դրանից հետո մամուլի և հեռուստատեսության չդադարող արձագանքները՝ հեռուստա և ռադիո ռեպոր-

տաժների, մամուլի բազմաթիվ հրապարարակումների տեսքով (Հանրային հեռուստատեսություն, Հանրային ռադիո, «Նուռ» հեռուստաընկերություն, «Ազգ» շաբաթաթերթ, «Առավոտ» օրաթերթ, «Ռուսլին» կերպարվեստի հանդես և այլն): Բացման արարողությանը ողջույնի խոսքով հանդես եկան երկրի հիմնական գիտական, ստեղծագործական և կրթական կազմակերպությունների ղեկավարները: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն **Աննա Ասատրյանը** կարևորեց արդի թատրոնին նվիրված գիտաժողովի դերը. «Մեր արվեստի բոլոր ճյուղերում կան և՛ խնդիրներ, և՛ ձեռքբերումներ: Անհրաժեշտություն կա համախմբվելու ստեղծագործական միությունների հետ և քննարկելու մեր խնդիրները, նշելու ձեռքբերումները, անդրադառնալու մարտահրավերներին և գտնել լուծման ուղիներ: Այս նստաշրջանն այդ առումով հրաշալի հարթակ է», - ասաց նա:

ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար, ակադեմիկոս **Յուրի Սուվարյանը** նույնպես անհրաժեշտություն համարեց արդի հայ թատրոնի մասին նոր խոսքը. «Ներկայումս շատ բան է փոխվել: Թատրոնը, բացի էսթետիկ հաճելի պահեր պարզևելուց միշտ ունեցել է նաև ասելիք: Հենց ասելիքին է վերաբերում փոփոխությունը՝ ի՞նչ էին փորձում ասել նախկինում, ի՞նչ են փորձում ասել այսօր: Ես կարծում եմ, որ հենց այս խնդիրն է, որ կդառնա նստաշրջանի քննարկման նյութը: Լիահույս եմ, որ գիտական նստաշրջանի արդյունքները նոր շունչ կտան մեր ազգային թատրոնին, մեր թատերական գործիչներին»:



Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի ռեկտորի պաշտոնակատար **Լիլիթ Արզումանյանը** բարձր գնահատեց գիտական և ուսումնական կազմակերպությունների համագործակությունը՝ հույս հայտնելով, որ նստաշրջանը կարող է լավ արդյունք տալ շարունակական դառնալ: Արդի թատրոնը

միշտ փնտրտությունների մեջ է եղել, որովհետև փորձել է համընթաց քայլել կյանքի հետ, որոշակի պատասխաններ տալ կյանքի խնդիրներին, լուծումներ գտնել: Ես շնորհակալություն եմ հայտնում նստաշրջանի մասնակիցներին և հաջողություն ցանկանում բոլորին», - ամփոփեց նա:

Վարչավայի համալսարանի Կենտրոնական և Արևելյան Եվրոպայի թատրոնի և դրամայի հետազոտությունների կենտրոնի ղեկավար **Անդրեյ Մոսկվինը** նստաշրջանին մասնակցում էր թե՛ իբրև գիտաժողովի զաղափարի հեղինակ, թե՛ որպես բանախոս: Նա Հայաստան էր ժամանել ոչ միայն մասնակցելու այս նստաշրջանին՝ արդի հայ դրամատուրգիային նվիրված իր բազմակողմանի վերլուծությամբ, այլև Վարչավայում լույս տեսած գիտական հանդեսի շնորհանդեսը հենց Երևանում անցկացնելու մտադրությամբ: Նա նշեց, որ նստաշրջանը Հայաստանի հետ իր առաջին նախաձեռնությունը չէ և վերջինը չի լինելու: Ա. Մոսկվինը նկատեց, որ անհրաժեշտություն կա արձանագրելու, թե ինչ է կատարվում թատերական աշխարհում, գտնելու լուծումներ առաջխաղացման համար և հաջորդ քայլն անել:

Հայաստանի թատերական գործիչների միության նախագահ **Հակոբ Ղազանյանն** իր խոսքում ավելացրեց. «Ես կասկած չունեմ, որ այս գիտական նստաշրջանը լուրջ ազդեցություն կթողնի ժամանակակից թատրոնի վրա՝ նկատի ունենալով, որ այն շարունակական է լինելու, հետագայում կարող է լուրջ քննարկումների արդյունք դառնալ և աջակցել արդի թատրոնի զարգացմանը»:

Գ. Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոնի տնօրեն **Վարդան Մկրտչյանը** նշեց. «Լիահույս եմ, որ այս նստաշրջանը պետք է տա նոր մտքեր, նոր զաղափարներ, առողջ քննադատություն: Այսօր մենք ունենք շատ ավելի մեծ հնարավորություններ աշխարհի հետ հարաբերվելու: Մեզ մնում է առավել ամրացնել մեր մոտեցումները»: Նա իր խոսքն ավարտեց՝ շնորհավորելով և շնորհակալություն հայտնելով նստաշրջանի կազմակերպիչներին:

Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի տնօրեն **Կարեն Դուրգարյանը**, ողջունելով գիտական նստաշրջանի կազմակերպիչներին և մասնակիցներին՝ նշեց. «Մենք պետք է տեսնենք խնդիրները, շատ խոսենք մեր խնդիրներից, իսկ երբ խնդիրը տեսանելի է, պետք է անմիջապես լուծում տալ»: Նա նշեց օպերային թատրոնի առջև ծառայած խնդիրներից մի քանիսը, որոնք վերաբերվում էին թե՛ ներքին կառավարման խոհանոցին, թե՛ հատկապես դիրիժորների սերնդափոխության հարցերին: Կ. Դուրգարյանը վստահ է, որ պետք է նախապատրաստել թատրոն եկող հաջորդ սերնդին:

Նստաշրջանի առաջին՝ «Արդի հայ թատրոնը» (համանախագահներ՝ Մանե Մկրտչյան, Անուշ Ասլիբեկյան) նիստում առաջինը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Անուշ Ասլիբեկյանի** «ԳՈՅ» թատրոն-լաբորատորիա. «Ազատ թատրոն» մոդելով առաջին թատրոնը Հայաստանում» զեկուցումն էր: Հայ ժողովրդի նորագույն պատմության ամենաձանր տարեթվերից մեկին՝ 1988 թվականին, Երևանում բացվեց նոր

թատրոն, որը հաստատվեց Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնի ձեռնահարկում: «Գոյ» անվանումով (գոյություն, լինելիություն, կեցություն) այս՝ Հայաստանում իր տեսակի մեջ եզակի թատրոնը, թե՛ թատրոն-լաբորատորիա էր, թե՛ հնքնակառավարման մեթոդ կիրառող առաջին թատրոնը: Թատրոնի հիմնադիր չորս երիտասարդ բեմադրիչները՝ Արմեն Մազմանյանը, Արսեն Աբրահամյանը, Սամսոն Ստեփանյանը և Արթուր Սահակյանը վճռել էին Հայաստան ներմուծել խորհրդային երկաթյա վարագույրի պատճառով հայ հանդիսատեսին չհասած համաշխարհային փիլիսոփայական, թատերական ավանգարդ պրոցեսները: Ներկայացնելով թատրոնի ստեղծման պատմությունը, անցած ուղին և ձեռքբերումները, Ա. Ալիբեկյանն ամփոփեց. «Թատրոնը 2010 թ.-ին պետական կարգավիճակ է ստանում: Այսօր թատրոնը 34 տարեկան է և համալրված դերասանական նոր սերունդներով, նոր խաղացանկով՝ շարունակում է ստեղծագործել՝ հավատարիմ մնալով իր նախնական գաղափարական ծրագրին»:

Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Գրիգոր Օրդոյանը** «Արդի թատրոնի դիսկուրսը» բանախոսության մեջ նկատեց, որ արդի թատրոնի խնդիրն է ստեղծել առավելագույնս հավաստի իրականություն, որը հանդիսատեսին թույլ է տալիս ոչ միայն ազատ ու անկաշկանդ հետևել գործող անձանց արարքներին և իրադարձություններին, այլև գիտակցել այն նոր հանգամանքները, որոնք թելադրում են դրսևորել համապատասխան վարքագիծ: «Հայտնվելով այդ նոր իրավիճակում՝ նա արդեն ոչ թե առաջվա պես, դահլիճից հերթական ներկայացում է դիտում, այլ ժամանակավորապես մուտք է գործում մի նոր «բնակավայր», որտեղ նրան գուցե չէին էլ սպասում: Այստեղից էլ՝ թատրոնի բոլոր դիսկուրսիվ որոնումները միտված են կառուցելու այնպիսի միջավայր, որտեղ հանդիսատեսը մի քանի ժամվա ընթացքում անբռնազբոս կապրի միանգամայն նոր կյանքով, ասել է թե՛ նրա համար կյանքն արդեն այստեղ է, խաղի միջավայրում, այլ ոչ թե այնտեղ, դահլիճում, որտեղից ավանդաբար դիտել է հորինված դրամատիկական ներկայացումներ», - եզրակացրեց բանախոսը:

«Հ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հայաստանի թատերական գործիչների միության վարչության անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասատրյանը** «Ռեժիսոր Երվանդ Ղազանջյանը և Տիգրան Չուխաճյանի կոմիկական օպերաները» զեկուցման մեջ բացահայտեց այն մեծ դերը, որն ունեցել է Երևանի Հակոբ Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար, ՀՀ ժողովրդական արտիստ, Հայաստանի պետական և ՀՀ Նախագահի մրցանակների դափնեկիր, տաղանդավոր ռեժիսոր Երվանդ Ղազանջյանը Տիգրան Չուխաճյանի կոմիկական օպերաների բեմական ճակատագրում: Նրա բեմադրությամբ 2014 թվականի հունվարի 25-ին, տևական ընդմիջումից հետո հայրենիք կրկին վերադարձավ Տիգրան Չուխաճյանի «Կարինե» օպերետը՝ հայացված «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» կոմիկական օպերան: Այնուհետև Ղազանջյանը ձեռնամուխ եղավ Տ. Չուխաճյանի առաջին կոմիկական օպերայի՝

«Արիֆի» բեմադրությանը, որը տեղի չունեցավ, քանի որ 2019 թ. հուլիսի 30-ին կյանքից հեռացավ Երվանդ Ղազանջյանը՝ իր հետ գերեզման տանելով Հայաստանում «Արիֆի» բեմադրության վերջին հույսը...

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մանե Մկրտչյանը** «Գ. Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոնի կրթական ծրագիրը» բանախոսության մեջ հաշվի առնելով այն հանգամանքը, թե ֆորմալ և ոչ ֆորմալ կրթական համակարգերում ինչ անփոխարինելի դեր ունի գեղարվեստական կրթությունը, և կրթական ծրագրերն արդեն տևական ժամանակ է, ինչ դարձել են ժամանակակից մշակութային հաստատությունների գործունեության անբաժան մասը, նշեց, որ ներկայումս աշխարհի առաջատար թանգարանները, գրադարաններն ու թատրոնները ծրագրեր են մշակում ամենատարբեր թիրախային խմբերի համար՝ հաշվի առնելով տարիքային, սեռային և մի շարք այլ առանձնահատկություններ: «Եթե հայաստանյան թանգարանների պարագայում վերջին տասը տարիների ընթացքում կրթական բազմատեսակ ծրագրեր են իրականացվել, - նշեց բանախոսը, - ապա պատկերը լիովին այլ է թատերական աշխարհում: Այս առումով Գ. Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոնի «Դասարան+Դասական» կրթական ծրագիրը կարող է աննախադեպ համարվել»: Մ. Մկրտչյանը ներկայացրեց 2019-ին մեկնարկած Ծրագիրը, բնութագրեց դրա փուլերը և բացահայտեց զարգացման միտումները: «Եթե առաջին փուլը նպատակ ուներ մասնակիցներին ընդհանուր առմամբ ծանոթացնել թատերարվեստի ոլորտին, իսկ կորոնավիրուսային համավարակի ժամանակ առցանց տարբերակը լուսաբանում էր Հայաստանի թատերական կյանքը, ապա 2021-2022 թթ. ծրագրի կիզակետում էր դերասանական արվեստը», - նկատեց Մանե Մկրտչյանը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր **Նազենիկ Սարգսյանը** «Աշոտ Ասատուրյանի «Սիմֆոնիկ պարերը» զեկուցման մեջ նշեց, որ 2022-ին լրացավ հայ ականավոր բալետամաստեր Աշոտ Ասատուրյանի ծննդյան 85-ամյա հոբելյանը: «Թեև 23 տարի է, ինչ նա մեզ հետ չէ, սակայն դիտելով նրա ստեղծած բալետների տեսանյութերը և ձեռագրերը, որտեղ նա գրառել է իր բեմադրական հայեցակարգը, ակնհայտ է դառնում, թե որքան արդիական են նրա ստեղծագործական մտածելակերպը, երաժշտական պարտիտուրի խորեոգրաֆիկ ընթերցման սկզբունքները, սցենարների բազմանշանակ ընթերցումը նույնիսկ մեր օրերում: Նա անդրադարձավ հենց այդ առանձնահատկություններին՝ Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում 2022 թ. հունիսին ներկայացված Աշոտ Ասատուրյանի վերջին բեմադրության (1997 թ., Խարկով)՝ Սերգեյ Ռախմանինովի համանուն երկի երաժշտությամբ ստեղծված «Սիմֆոնիկ պարերը» բալետի օրինակով:

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի թատերական բաժնի վարիչ, ԵԹԿՊԻ-ի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու **Նաիրա Շահվալադյանը** «Խաղ հանդիսատեսի հետ» բանախոսության մեջ անդրադարձավ սայթ-սպեցիֆիկ (site-specific) ժանրի որոշ ստեղծագործողներ-

րի, ովքեր փորձելով սրել հանդիսատեսի զգացմունքները, նրանց դարձնում են ներկայացումներին մասնակից: Այս դեպքում՝ բանախոսի դիտարկմամբ՝ գեղարվեստական ստեղծագործությունից վայելք ապրելու փոխարեն, սուբյեկտը բախվում է իրական ապրումների մի տեղում, որտեղ կյանքը իրական չէ: «Մարդիկ, վերը նշված դեպքերում, ապրում են հոգեկան հույզեր՝ վախն ու սարսափը, անհանգստությունը իրական են, - նշեց Ն. Շահվալադյանը, - սա գեղարվեստական հույզի դուրս մղումն է թատրոնից: Հանդիսատեսի ներկայությունը՝ որպես դիտողի, կարևոր է թատրոնում: Նրա ներկայությունից դերասանի մոտ մեծանում է իր ստեղծածի հանդեպ բավականության զգացումը: Հանդիսատեսը թատրոնում հուզական երկխոսության մեջ է մտնում դերասանի հետ, կարեկցանք է ապրում, բայց դա նույնը չէ, ինչ իրական կյանքում ապրածը: Գեղարվեստականից ստացած հաճույքը տարբերվում է նաև նրանով, որ դիտողը շփվում է մի կյանքի հետ, տեսնում մի իրավիճակ, որտեղ ինքը չէ, այն ուրիշի մասին է: Դերասանի ստեղծած պատրանքը ամբողջանում է հանդիսատեսի հոգում, նրա երևակայության շնորհիվ: Դերասանը պետք է ցուցադրի, իսկ հանդիսատեսը պետք է տեսնի, որ «խաղը» կայանա»:

Ռուս-հայկական (Սլավոնական) համալսարանի ռուս և համաշխարհային գրականության և մշակույթի ամբիոնի դոցենտ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Սոնա Մարգարյանը**, ով նաև Սլավոնական համալսարանում արդեն շուրջ 20 տարի գործող «ԲԷՄ» ուսանողական թատրոնի հիմնադիր-ղեկավարն է, իր բանախոսությամբ բացահայտեց ներկաների համար բոլորովին նոր իրականություն: Նա նշեց, որ թատրոնը հայաստանյան և միջազգային փառատոների բազմակի դափնեկիր է, մի քանի տարի անընդմեջ հաղթել է Պուշկինյան միջազգային «Դարի հետ համընթաց» արվեստի փառատոնում, Եկատերինբուրգի «Թատերական գարուն UPI-2012» XXII միջազգային ուսանողական փառատոնում: Սոնա Մարգարյանը «Ուսանողական թատրոնը որպես ստեղծագործական արհեստանոց և ինքնադրսևորման միջոց» զեկուցման մեջ ներկայացրեց թատրոնի ստեղծման պատմությունը, անցած ուղին, և ձեռքբերումները, անդրադարձավ խաղացանկին, ուր սկզբում ընդգրկված էին ռուս և արտասահմանյան դասական գրականության ներկայացուցիչների ստեղծագործություններ, հետագայում բեմում հայտնվեց ժամանակակից հայկական և համաշխարհային դրամատուրգիան: Տարբեր ժամանակներում բեմադրվել են Գրիբոյեդովի, Լերմոնտովի, Գոգոլի, Տուրգենևի, Չեխովի, Բուլգակովի, Պուշկինի, Ժան Անուի, Ֆիլատովի, Վասիլևի, Շվարցի, Իոնեսկոյի և շատ այլ հեղինակների ստեղծագործությունները: Թատրոնի ստեղծագործական գործունեության վերլուծության արդյունքում Սոնա Մարգարյանը եզրակացրեց, որ «արդեն ձևավորված հանդիսատեսի լսարանի պահպանումը և նորի ակտիվ ձևավորումը հնարավոր է միայն այն դեպքում, եթե խաղացանկը ներառի տարբեր ժանրեր, որոնք կհետաքրքրեն տարբեր տարիքի և նախասիրությունների անձանց»:

Թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարը գիտաժողովի կազմակերպիչներին նվիրեց իր հեղինակած «Да бюджет театр» (Ереван, РАУ, 2017, 288 с.) ծավալուն և պատկերազարդ գիրքը, որը նվիրված է համալսարանի 20-ամյակին:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Լիլիթ Արտեմյանի** «Մարտին Վարդազարյանի երաժշտությունը թատերական ներկայացումների համար» զեկուցման նպատակն էր քննության առնել և առաջին անգամ համակողմանի ներկայացնել հայ ժամանակակից կոմպոզիտորական դպրոցի վաստակաշատ ներկայացուցիչներից մեկի՝ կոմպոզիտոր, դաշնակահար, դիրիժոր, երաժշտական-հասարակական գործիչ, ՀՀ ժողովրդական արտիստ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Մարտին Վարդազարյանի ներդրումը թատերական ներկայացումների համար երաժշտության ստեղծման ասպարեզում: Կոմպոզիտորը երաժշտություն է գրել շուրջ 150 թատերական ներկայացումների համար՝ այդ թվում՝ «Մակբեթ», «Լիր արքա» (ըստ Ու. Շեքսպիրի), «Քաջ Նազար» (ըստ Դ. Դեմիրճյանի), «Մեծապատիվ մուրացկաններ» (ըստ Հ. Պարոնյանի) և այլն: Բանախոսը ներկայացրեց վերջին 33 տարիների ընթացքում Վարդազարյանի ներդրումն այդ ասպարեզում:

Նստաշրջանի աշխատանքների առաջին օրը եզրափակվեց Վահան Արծրունու համերգով՝ մասնակցությամբ «ՎԵԼՎԵՏ» լարային քառյակի և Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի ֆլեյտահար Նարեկ Ավագյանի:

Հոկտեմբերի 7-ին, Նստաշրջանի երկրորդ՝ «Արդի հայ դրաման» նիստում (նիստի համանախագահներ՝ Կարինե Խողիկյան, Ջերալդ Փափազյան), Վարշավայի համալսարանի Կենտրոնական և Արևելյան Եվրոպայի թատրոնի և դրամայի հետազոտությունների կենտրոնի ղեկավար, բանասիրական գիտությունների դոկտոր **Անդրեյ Մոսկվինը** (Լեհաստան, Վարշավա) «Ժամանակակից հայ դրամայի հերոսը» բանախոսության մեջ նշեց, որ դասական դրամատուրգիայում հաճախ առկա է հիմնականում դրական ընդգծված հատկանիշներով օժտված հերոսը: Սակայն 21-րդ դարի սկզբին «Նոր դրաման» փոխեց հերոսի հանդեպ իր մոտեցումները. սա հիմնականում շրջապատող աշխարհին հակադրվող անձն է, ում կյանքը լի է անսպասելի իրադարձություններով և հակասություններով: Այս համատեքստում բանախոսը բացահայտեց, թե ինչպիսի հերոսի է նախընտրում ժամանակակից հայ դրամատուրգիան՝ հենվելով «Արդի հայ դրամա» (Nowy Dramat Ormianski, red. A Moskwin, Warszawa, 2019, 165 s.) անթուլոգիայի վրա՝ միաժամանակ ընդգծելով պիեսների բազմաժանրությունը և բարձր գնահատականի արժանացնելով հայ դրամատուրգներին: «Վերստին թերթելով անթուլոգիան՝ մեկ անգամ ևս համոզվեցի, որ այս հատորը ներկայացնում է բարձր զեղարվեստականությամբ պիեսներ և կարող է թարգմանվել աշխարհի բոլոր լեզուներով և ամենուրեք ներկայանալի լինել», - իր զեկուցումն ամփոփեց Ա. Մոսկվինը:

«Թատրոն» ամսագրի խմբագիր, թատերագետ **Ալլա Շենդերովան** (Ռուսաստան, Մոսկվա) «Հետխորհրդային հայ թատրոնը. հայացք Մոսկվայից և Բեռլինից» զեկուցման մեջ փորձեց բնութագրել արդի հայ թատրոնի բնորոշ առանձնահատկությունները: Լինելով Մոսկվյան հանրահայտ «Չեխովյան փառատոնի» գլխավոր փորձագետ և հաճախ դիտելով հետխորհրդային երկրների նոր ներկայացումները՝ թատերագետն այս համատեքստում բարձր գնահատեց



հայ երիտասարդ ռեժիսորների աշխատանքները՝ առանձնացնելով նրանց պրոֆեսիոնալիզմը, երևակայությունը, ընտրած նյութը, ինչպես նաև անդրադարձավ հայ դերասանուհիների տեմպերամենտին, վառ տաղանդին և ընդգծված անհատականություններին: Համակողմանիորեն վերլուծելով վերջին տարիների բեմադրությունները՝ Շենդերովան նկատեց, որ ստեղծագործողների մեջ աչքի են ընկնում հատկապես կանայք, որ նոր գեղագիտություն ու թարմ մտածողություն են բերում արդի հայ թատրոն:

«Սաթե-Աթըր» ֆրանսիական թատերական միության ռեժիսոր, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Սաթե Խաչատրյանը** (Ֆրանսիա, Լիոն) «Ինտելեկտի անզորության դրաման Գուրգեն Խանջյանի պիեսներում» զեկուցման մեջ նկատեց, որ ժամանակակից հայ դրամատուրգիայում գործող անձի և գործողության խզման հետևանքով մարդը որպես կերպար զրկվում է խառնվածքից և դասական կերպարին հատուկ մարդկային նկարագրից: Ու քանի որ կերպարի անզորության դրաման առավել ցայտուն դրսևորվում է Գրիգոր Խանջյանի պիեսներում, որտեղ մարդու կերպարի ընդգծված հատկանիշն արտաքին աշխարհի հանդեպ ծայրահեղ անտարբերության դրսևորումն է, բանախոսը նկատեց, որ մարդը նրա պիեսներում ոչ այնքան գործող, որքան պասիվ, հայեցող կերպար է, ոչ այնքան կյանքին մասնակից, որքան դիտորդ է:

ԵԹԿՊԻ-ի Վանաձորի մասնաճյուղի տնօրեն, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դրամատուրգ **Էլֆիք Զոհրաբյանը** «Արդի հայ դրամատուրգիայի ժանրային ուղղությունները (2010-2022 թթ.)» զեկուցման մեջ արդի հայ դրամատուրգիայի գրանյութի հիմքով առանձնացրեց ժանրային հիմնական դրսևորումները: Հատուկ ուշադրություն դարձնելով ժանրային և ենթաժանրային մակարդակների հարաբերություններին և անդրադառնալով արդի հայ դրամատուրգիայի տարբեր սերունդների ներկայացուցիչներին (Աղասի Այվազյան, Պերճ Զեյթունցյան, Ալեքսանդր Թոփչյան, Կարինե Խողիկյան, Գուրգեն Խանջյան, Նորայր Աղայան, Սամվել Կոսյան, Սամվել Խալաթյան, Անահիտ Թոփչյան, Գևորգ Սարգսյան, Անահիտ Աղասարյան, Աննա Պետրոսյան, Ռուբեն Մարուխյան, Արա Երնջակյան, Դավիթ Մուրադյան, Ռաֆայել Նահապետյան, Հայկ Հակոբյան, Խաչիկ Չալիկյան, Հրաչ Բեգլարյան, Անահիտ Արփեն, Արթուր Էդար, Ալեքսանդր Հովսեփյան, Գագիկ Կարապետյան, Աստղիկ Սիմոնյան, Հովհաննես Թեքոյոյան, Անուշ Ասլիբեկյան, Դավիթ Խաչիյան և այլք)՝ բանախոսն արձանագրեց ժանրային ու ենթաժանրային տեղաշարժերն այս համեմատաբար կարճ պարբերափուլի ընթացքում:

Դերասան-բեմադրիչ **Զերալդ Փափազյանի** (Ֆրանսիա, Փարիզ)՝ «Հայ հեղինակները արդի միջազգային բեմ բարձրացնելու անհրաժեշտությունը» զեկուցումը նվիրված էր թատրոնին ու օպերային: Բանախոսն առաջ քաշեց համաշխարհային թատրոններում օտար արտիստների կատարմամբ հայկական պիեսների և օպերաների ներկայացման անհրաժեշտության հարցը: «Մեզ անհրաժեշտ են թարգմանություններ, - նշեց Զ. Փափազյանը, - դժվարությունը կարողանալ համոզելն է համաշխարհային թատրոնի տնօրեններին, որ իրենց հանրությանը անհայտ հեղինակների գործեր արտադրեն ու բեմադրեն: Վերջին մի քանի

տասնամյակների ընթացքում ստեղծվել են որոշ «ոչ հայկական» բեմադրություններ, ինչպես, օրինակ, Միչիգանի օպերային թատրոնի կողմից արտադրված «Անուշ» օպերան, որը բեմադրվել է ամբողջապես ամերիկյան երգիչների կազմի կողմից: Բայց այս իրադարձությունները սակավ են»: Իր զեկուցման մեջ Ջ. Փափազյանը փորձեց պատասխանել հետևյալ առանցքային հարցերին՝ ինչպե՞ս խթանել այդ գաղափարը և հաճախակի մնալ միջազգային բեմերում, ի՞նչ հնարավորություններ և դժվարություններ կան, ո՞րն է այս ռազմավարության կարևորությունը: Ինչո՞ւ են հայ թատրոնը և օպերան, ի տարբերություն հայկական դասական և ժողովրդական երաժշտություն, որոնք որոշ չափով ծանոթ են աշխարհին, համեմատաբար անհայտ են: Այս բարդ խնդրի լուծման ճանապարհին բանախոսը կարևորեց դրանց թարգմանության հարցը, որի միջոցով հնարավոր կլինի հաղթահարել լեզվական խոչընդոտները և աշխարհին մատչելի դարձնել մեր թատերական (ներառյալ՝ օպերային) ժառանգությանը:

ԵԹԿՊԻ Վանաձորի մասնաճյուղի դասախոս **Կարեն Մանուչարյանը**՝ ««Տեքստը տեքստում» կառույցի դրսևորումները Գուրգեն Խանջյանի դրամատուրգիայում. «բեմ բեմի մեջ», «էկրանը բեմում»» բանախոսության մեջ քննության առավ միջտեքստայնության արտահայտությունները Գ. Խանջյանի դրամատուրգիայում: «Տեքստը տեքստում» կառույցի տարբեր դրսևորումներից Կ. Մանուչարյանն առանձնացրել էր երկուսը («բեմ բեմի մեջ», «էկրանը բեմում»), որոնք նկատվում են Գ. Խանջյանի դրամատուրգիայում: Սրանք այն դեպքերն են, երբ դրամատիկական տեքստի գործողություններն «ընդմիջվում են» մեկ այլ տեքստով («ներդիր» - բեմ կամ «ներդիր» - էկրան): Վերջինս դրսևորվում է իբրև հստակորեն ընդգծված ինտերտեքստ՝ ձևավորելով առնվազն երկմակարդակ կառույց: Ներքին շրջանակով միմյանցից պայմանականորեն զատված այդ երկու տեքստերը պիեսի ավարտափուլում որոշակիորեն նույնականանում են:

Ձեկուցումների ընթացքում ցուցադրվեցին տեսանյութեր և լուսանկարներ, որոնք ավելի ամբողջական դարձրեցին ներկայացվող նյութերի բովանդակությունները:

Հոկտեմբերի 7-ին, նստաշրջանի շրջանակներում տեղի ունեցավ Վարշավայի համալսարանի հրատարակած «**Կենտրոնական և արևելյան Եվրոպայի թատերագիտություն**» («**Studia Teatralne Europy rodkowo-Wschodniej**») (խմբագիր՝ Անդրեյ Մոսկվին, 2021, N 2, Վարշավա) եռալեզու գիտական ամսագրի շնորհանդեսը՝ համագործակցությամբ «Հայֆեստ» կատարողական արվեստների միջազգային փառատոնի: Համարի կենտրոնում հայ թատրոնն է, իսկ շապիկին Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոնի լուսանկարն է և «FOKUS: ARMENIA» գրությունը: 530 էջ ընդգրկող համարում հանդես են եկել 23 երկրի 34 հեղինակներ: Հայաստանից առկա են տասից ավելի գիտական և ճանաչողական բնույթի հոդվածներ՝ անգլերեն և ռուսերեն, որոնք վերաբերում են ոչ միայն հայ թատրոնին, այլև կինոյին, բալետին, թատերագրությանը, շեքսպիրագիտությանը: Հանդեսի հայկական թողարկման պատասխանատուն Անուշ Ասլիբեկյանն է:

Գիտական հրապարակումներով հանդես են եկել ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող **Արծվի Բախչինյանը**՝ ներկայացնելով «Հայ թատրոնի և կինոյի համառոտ պատմություն» և «Հայաստանի սերն առ Շեքսպիր» հոդվածները, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի պրոֆեսոր **Նարինե Սարգսյանը**՝ «Խորհրդահայ ռեժիսուրայի ձեավորումը (1920-ականներ)» հոդվածով, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող **Ստա Նալբանդյանը**՝ «Ազատությունից դեպի համակարգ. 20-րդ դարի առաջին կեսի հայկական ուղղությունը», ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող Անուշ Ասլիբեկյանը՝ «Կորույալ երկրի հիշողությունները Վիլյամ Սարոյանի հայկական թեմաներով դրամաներում», ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող **Նազենիկ Սարգսյանը**՝ «Շեքսպիրը հայ պարուսույցների ստեղծագործություններում», ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող **Անահիտ Բեքարյանը**՝ «ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Ռ. Զարյանի անվան շեքսպիրյան գրադարանը» հոդվածներով:

Հանդեսի ոչ գիտական հատվածում ներկայացված են ընդհանուր տեղեկություններ արդի հայ թատրոնի և Հայաստանյան միջազգային թատերական փառատոների մասին: Զետեղված է հայաստանյան թատրոնների ամբողջական ցանկը, **Անդրեյ Մոսկվինի** «Արթուր Դուկասյան. «Հայֆեստը» Հայաստանում դրոշակակիր փառատոն է» հարցազրույցը փառատոնի գեղարվեստական դեկավար Արթուր Դուկասյանի հետ, «Երեւանի միջազգային շեքսպիրյան թատերական փառատոնը» եւ «Արմնոն միջազգային թատերական փառատոնը» նյութերը, **Կարինե Խողիկյանի** «Հայաստանի երրորդ հանրապետության թատերագրությունը» հոդվածը, արդի հայ բեմի շեքսպիրյան բեմադրությունների մասին է **Սոնա Մելոյանի** «SHAKEspeareSHAKE՝ հայկական հոդ եւ ճակատագրեր» հոդվածը, իսկ **Ռոզեր Սմիթի** նյութը պատմում է Երևանյան «Summeet» ժամանակակից պարի առաջին միջազգային փառատոնի մասին:

Նշենք, որ հանդեսում նյութերն ուղեկցվում են լուսանկարներով, ներկայացված են ոչ միայն յուրաքանչյուր հոդվածի բովանդակությանը համապատասխան կադրեր, այլև դրվագներ հայաստանյան տարբեր թատրոնների ժամանակակից ներկայացումներից:

«Արդի հայ թատրոն. նոր միտումներ և հիմնախնդիրներ (1990-2022)» միջազգային գիտական նստաշրջանը և գիտական հանդեսը պրոֆեսոր Անդրեյ Մոսկվինի առաջին համագործակցությունը չէ հայ թատրոնի մասնագետների հետ: 2019 թվականին նրա նախաձեռնությամբ լեհերեն թարգմանությամբ լույս է տեսել «Արդի հայ դրաման» հատորը, որի կազմողն ու խմբագիրն էր, նաև երկու նախաբաններից մեկի հեղինակը: Առաջիկայում նախատեսվում է «Արդի հայ դրամա» անթոլոգիայի երկրորդ հատորի լույսընծայումը Վարշավայում:

Ա. Մոսկվինը նպատակ ունի նաև Հայաստան վերադառնալու ավելի երկար ժամանակով՝ Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոնին նվիրված գիրք գրելու մտադրությամբ:

Նստաշրջանի ավարտից հետո տեղի ունեցավ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Աննա Ասատրյանի և պրոֆեսոր Մոսկվինի հանդիպումը ՀՀ ԳԱԱ ար-

վեստի ինստիտուտում, որի ընթացքում նախանշվեցին համագործակցության հետագա պլաններ: Աննա Ասատրյանն առաջարկեց Ա. Մոսկվինին դառնալ «Արվեստագիտական հանդեսի» (Երևան) խմբագրական խորհրդի անդամ. վերջինս առաջարկը մեծ սիրով ընդունեց, իսկ առաջիկայում կկնքվի պայմանագիր «Կենտրոնական և Արևելյան Եվրոպայի թատերագիտություն» (Վարշավա) և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի «Արվեստագիտական հանդեսի» միջև, ինչի շնորհիվ հայ ընթերցողը հնարավորություն կունենա ծանոթանալու լեհ թատերագետների գիտական հետազոտություններին, իսկ հայ արվեստաբանական հոդվածները կներկայացվեն լեհական հանդեսում՝ ավելի հասանելի դառնալով կենտրոնական և արևելյան Եվրոպայի երկրների հետազոտողների և ընթերցողների լայն շրջանակի համար: Քննարկվեցին նաև գիտական և կրթական այլ նախագծեր՝ ապագայում երկու հաստատությունների համագործակցության նպատակով:

Այսպիսով՝ արդի հայ թատրոնին և դրամատուրգիային նվիրված առաջին գիտական նստաշրջանը կարևոր քայլ էր անկախության շրջանի հայ թատրոնին հետհայացք նետելու, վերլուծելու, քննելու, գնահատելու և նոր միտումները մատնանշելու տեսանկյունից: Նստաշրջանը համախմբեց թատերագետների, երաժշտագետների, արվեստաբանների, գրականագետների ու լեզվաբանների, ինչպես նաև դրամատուրգների ու բեմադրիչների՝ Հայաստանից և արտերկրից: Մի շարք արժեքավոր բանախոսությունների մեջ հատկապես կարևոր էր արտերկրի հետազոտողների վերլուծական հայացքը հայ թատրոնին և դրամատուրգիային՝ ժամանակակից հայ թատրոնի տեղն ու դերը համաշխարհային ժամանակակից թատերարվեստի համատեքստում ըմբռնելու տեսանկյունից: Միջազգային գիտական նստաշրջանի հանդեպ մեծ հետաքրքրությունը փաստեց, որ վաղուց հասունացել էր և մասնագետների ու հանրության կողմից սպասված էր արդի թատրոնի թեմաների շուրջ դիսկուրս ձևավորելու պահանջը: Սա Վարշավայի համալսարանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի և ԵԹԿՊԻ-ի առաջին համագործակցությունն էր, որ բարձր գնահատեցին իրենց խոսքում թե՛ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Աննա Ասատրյանը, թե՛ ԵԹԿՊԻ-ի ռեկտորի պաշտոնակատար Լիլիթ Արզումանյանը, թե՛ Արևելյան Եվրոպայի թատրոնի և դրամայի հետազոտությունների կենտրոնի ղեկավար Անդրեյ Մոսկվինը, որոնք հույս հայտնեցին, որ նստաշրջանը կդառնա ամենամյա: Նախանշվեցին նոր թեմաներ՝ հետագա հետազոտությունների համար, ինչպես նաև՝ հետագա համագործակցության հեռանկարներ:

Իսկ առաջիկայում Վարշավայում անցվերեն լեզվով կիրատարակվի «Արդի հայ թատրոն. նոր միտումներ և հիմնախնդիրներ (1990-2022)» միջազգային գիտական նստաշրջանի զեկուցումների ժողովածուն:

### Անուշ ԱՍԼԻԲԵԿՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ  
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի ավագ գիտաշխատող  
Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի դասախոս

## « ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՉՈՐՐՈՐԴ ՏԵՕՐԵՆԸ » ՊՐՈՖԵՍՈՐ ԱՆՆԱ ԳՐԻԳՈՐԻ ԱՍԱՏՐՅԱԼ



Աննա Ասատրյանը ծնվել է 1968 թ. սեպտեմբերի 1-ին Երևանում՝ Խորհրդային Հայաստանի պետական գործիչ, փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր Գրիգոր Եգորի Ասատրյանի և Երևանի պետական համալսարանի քիմիական ֆակուլտետի դոցենտ, քիմիական գիտությունների թեկնածու Զուլետա Հայկի Ճշմարիտյանի ընտանիքում:

1983 թ. գերազանցությամբ ավարտել է Երևանի Ն.Կ. Կրուպսկայայի անվան N19 հայկական միջնակարգ դպրոցի ութամյա դասընթացը և Երևանի մանկական ծայնի պահպանման երաժշտական դպրոցը՝ մենահամերգով (դաշնամուր):

1987 թ. գերազանցությամբ ավարտել է Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանի տեսական բաժինը, եղել է Լենինյան կրթաթոշակառու: 1992 թ. գերազանցությամբ ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի վոկալ-տեսական ֆակուլտետի երաժշտագիտության բաժինը, եղել է Կոմիտասի անվան կրթաթոշակառու, ընտրվել է Կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդի անդամ:

1991-2003 թթ. դասավանդել է Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում: 2000-2002 թթ. եղել է Հայկական բաց համալսարանի երաժշտագիտության ֆակուլտետի դեկան, ընտրվել համալսարանի գիտական խորհրդի անդամ:

2001 թ. ավարտել է « ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրան (արտադրությունից չկտրված), դեկտեմբերի 12-ին պաշտպանել ատենախոսություն «Տիգրան Չուխաճյանի օպերաները» թեմայով և ստացել արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան:

2002 թ. աշխատանքի է անցել « ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում » որպես երաժշտության բաժնի գիտաշխատող:

2003-ին նշանակվել է Ինստիտուտի գիտական քարտուղար, ընտրվել գիտական խորհրդի անդամ:

2004-ից « ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղարն է: 2012-ից ԺԷ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտության որակավորման մասնագիտական քննական հանձնաժողովի նախագահն է:

2005 թ. ապրիլի 6-ին նշանակվել է « ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի գիտական գծով տեղակալ:

« ԳԱԱ նախագահ ակադեմիկոս Ա.Սադյանի համապատասխան հրամաններով՝ 2021 թ. օգոստոսի 19-ին և 2022 թ. փետրվարի 19-ին նշանակվել է « ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի ժամանակավոր պաշտոնակատար:

2022 թ. օգոստոսի 19-ին ընտրվել է « ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն:

2005-2007 թթ. ղեկավարել է « Կետական բյուջեից գիտական և գիտատեխնիկական գործունեության պայմանագրային (թեմատիկ) ֆինանսավորմամբ «Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը», իսկ 2008-2010 թթ.՝ «Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործական ժառանգությունը» թեմաները:

2008 թ. պաշտպանել է դոկտորական ատենախոսություն «Հայ երաժշտական թատրոնը ԺԺ դարի երկրորդ կեսին. սկզբնավորումը և զարգացումը» թեմայով և ստացել արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճան:

2012 թ. ստացել է արվեստագիտություն մասնագիտությամբ պրոֆեսորի գիտական կոչում: Ա. Ասատրյանի գիտական ղեկավարությամբ պաշտպանվել է թեկնածուական 16 ատենախոսություն:

Ա. Ասատրյանը 2009-2016 թթ. ղեկավարել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի նորաստեղծ (ներկայումս՝ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի) բաժինը:

2016-ին ընտրվել, իսկ 2022-ին վերընտրվել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի վարիչ:

Հեղինակ է 11 մենագրության և շուրջ 250 գիտական հոդվածների՝ տպագրված Հայաստանում, Ռուսաստանում, ԱՄՆ-ում, Ուկրաինայում, Իտալիայում, Լիբանանում, Իսրայելում լույս ընծայված գիտական հանդեսներում և ժողովածուներում: Ձեկուցումներով հանդես է եկել միջազգային և հանրապետական բազմաթիվ գիտաժողովներում:

2014-2018 թթ. եղել է «Կանթեղ» գիտական պարբերականի գլխավոր խմբագիրը:

2019-ից Ա. Ասատրյանը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նորաստեղծ «Արվեստագիտական հանդես» գիտական պարբերականի գլխավոր խմբագիրն է:

Ա. Ասատրյանը եղել է «Հայ երաժշտության հանրագիտարան» (2019) հատորի պատասխանատուն և հեղինակել բազմաթիվ հոդվածներ:

Մասնակցել է ՀՀ գիտության պետական կոմիտեի կողմից հայտարարված «Արդյունավետ աշխատող 2014», «Արդյունավետ աշխատող 2016», «Արդյունավետ աշխատող 2018», «Արդյունավետ աշխատող 2019», «Արդյունավետ աշխատող 2020» և «Արդյունավետ աշխատող 2021» մրցույթներին և հաղթող ճանաչվել «Հայագիտության և հումանիտար գիտություններ» անվանակարգում:

2009-2018 թթ. եղել է Հանրային խորհրդի անդամ:

Ընտրվել է Երևան քաղաքի առաջին (2009), երկրորդ (2013) և երրորդ (2017) գումարումների ավագանու անդամ (լիազորությունները դադարեցվել են 2018 թ. սեպտեմբերին), պարգևատրվել Երևանի քաղաքապետի Ոսկե մեդալով (2016) և Երևանի 2800-ամյակի հուշամեդալով (2018):

2014 թ. և 2017 թ. ընտրվել է Հայաստանյայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու Եկեղեցական ներկայացուցչական ժողովների պատգամավոր՝ Արարատյան Հայրապետական թեմից:

Տիգրան Չուխաճյան հիմնադրամի հիմնադիր նախագահն է (2002-ից):

Հումանիզմի պրոբլեմների ակադեմիայի նախագահի տեղակալն է (2009-ից):

Հայաստանի կոմպոզիտորների միության (2013, 2017-ից՝ ՀԿՄ վարչության) և Հայաստանի թատերական գործիչների միության (2013, 2022-ից՝ ՀԹԳՄ վարչության), Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի (2015) և Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանի (2022) գիտական խորհուրդների անդամ է:

Պարգևատրվել է ՀՀ ԳԱԱ Գովեստագրով (2003), ՀՀ ԳԱԱ Պատվոգրով (2005) և Ֆրիտյոֆ Նանսենի ոսկե հուշամեդալով (2014):

«Կրթության և գիտության ոլորտում ներդրած մեծագույն ավանդի համար ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման 50-ամյա հորելյանի կապակցությամբ» պարգևատրվել է ՀՀ ԿԳՆ «Ոսկե հուշամեդալով» (2008):

Հայաստանի Հանրապետության նախագահ Սերժ Սարգսյանի 2013 թ. հոկտեմբերի 14-ի ՆՀ-259-Ա հրամանագրով ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 70-ամյա հորելյանի կապակցությամբ Ա. Ասատրյանին շնորհվել է Հայաստանի Հանրապետության արվեստի վաստակավոր գործիչ պատվավոր կոչում:

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

### ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

#### ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա</b> – Տիգրան Չուխաճյանի «Արիֆի խորամանկությունը» օպերան (նվիրվում է հայկական առաջին կոմիկական օպերայի ստեղծման 150-ամյա հորեյանին).....	5
<b>ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ Աննա</b> – Հոգևոր երաժշտության խնդիրները Վանական վարդապետի «Հարցմունք և պատասխանիք» երկում.....	28
<b>ԲՐՈՍԼԱՎԱԿԱՅԱ Տատյանա (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)</b> – Անցյալը՝ ներկայում. սերունդների կապը (Կոմիտասի ոճը և դրա իմաստավորումը Ավետ Տերտերյանի ստեղծագործության մեջ).....	40
<b>ԳՈՆՏՈՎԱՅԱ Լարիսա (Ուկրաինա, Դնեպր)</b> – Ավանդույթի պարահոբուրդ. Ալեքսանդր Սպենդիարյան, Լև Ռևուցկի, Իգոր Ստրավինսկի....	50
<b>ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ Լիլիթ</b> – Հայոց պատմության ողբերգական էջերը Ալան Հովհաննեսի երկերում.....	60
<b>ՊԻԿԻՉՅԱՆ Հռիփսիմե</b> – Ազգային երաժշտության զարգացման խորհրդային տեսլականը. էթնոերաժշտագիտական դիտարկումներ.....	69
<b>ՌՈՒԿՆԿՅԱՆ Մարգարիտա</b> – Ազգային էպոսը որպես հայ արվեստի հիմք. հայկական սիմֆոնիայի օրինակով.....	93
<b>ՍԱՐԳՍՅԱՆ Մարգարիտ</b> – «Բատոլա» ծիսական պարերգի երգային ավանդույթը և արդի փոխակերպումները.....	104

#### ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԲԵՔԱՐՅԱՆ Անահիտ</b> – Պերճ Ֆազլյանի «Օթելլոն» «Հայ բեմում».....	129
<b>ՉԵՊԱԼՈՎ Ալեքսանդր (Ուկրաինա, Կիև)</b> – Մյունխենի Gärtnerplatztheater-ը. ստեղծագործական գործընթացների սոցիալ-մշակութային և համեմատական հայեցակետերը.....	138
<b>ՍԱՐԳՍՅԱՆ Նազենիկ</b> – Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնի բալետային խմբի 20-րդ դարի 30-40-ական թվականների պատմության համառոտ ակնարկ.....	152

#### ԿԵՐՊԱՐՎԵՍԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԹԱՋԱՐՅԱՆ Իվեթ</b> – Աշխարհը լուսանկարիչ Արա Գյուլերի լուսախցիկում....	167
<b>ԹԱՌԱՅԱՆ Չեմֆիրա</b> – Սրբապատկերի նշանակությունը հայ քրիստոնեական արվեստում.....	179
<b>ԽԱՉՄԱՆՅԱՆ Սոֆի (ԱՄՆ, Լոս Անջելես)</b> – Մարաշի ասեղնագործությանը կլոր կենտրոնական ծածկոց-վարագույրների պատկերագրական, խորհրդաբանական և տեխնիկական առանձնահատկությունները.....	189
<b>ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ Մովսէս (Լիբանան, Բեյրութ)</b> – Յուրոգ. խորհրդանիշերի եռամիասնությունը.....	215

**ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն** – Պատկերագրության և պատկերաբանության շուրջ (մաս 2)..... 224

**ՍԱՐՅԱՆ Ռուզան** – Մարտիրոս Սարյանի արվեստանոցը Մոսկվայում՝ Պերցովի տանը: Նկարչի կենսագրության սակավաճանաչ էջը..... 234

**ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ**

**ԿԱՐԱԳՅՈՉՅԱՆ Գոհար, ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ Անուշ** – Արտասահմանում գտնվող հայկական ճարտարապետական ժառանգության վերականգնումը (Դարաշամբի Ս. Ստեփանոս Նախավկայի վանքը)..... 245

**ԱՐՎԵՍՏԻ ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱ**

**ՍԱՀԱԿՅԱՆ Արմեն, ՆԱՍԻԲՈՒԼԼԻՆ Ռավիլ, ՍԱԳԻՏՈՎ Սալավատ (ՌԴ, Բաշկորտոստան, Ուֆա)** – Թատերական արվեստը և նրա հանդիսատեսը սոցիոլոգիայի հայելու մեջ..... 257

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԵՏԱՉՈՏՈՂԻ ԱՄԲԻՈՆ**

**ԲՐԻԿՅԱՆ Սուսաննա** – Սաթենիկ Ադամյանի ստեղծագործական ուղին (համառոտ ակնարկ)..... 268

**ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ**

**ԱՄԻՐԱՂՅԱՆ Գայանե** – Աննա Ադամյան, Արմինե Բաբայան, Լուիզա Ջեյթադյան. խմբավարը և մանկավարժը..... 278

**ԳԻՏԱԿԱՆ ԼՐԱՏՈՒ**

**ԱՍԼԻԲԵԿՅԱՆ Անուշ** – Արդի հայ թատրոնի մասին առաջին գիտական միջազգային դիսկուրսը..... 283

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի չորրորդ տնօրենը..... 294

Կազմի դարձերեսին՝  
**Արամ Իսաբեկյան.** Նոր «Նոր տարի»,  
 2020, կտավ, ակրիլ, 160x140



## СОДЕРЖАНИЕ

### СТАТЬИ, СООБЩЕНИЯ

#### МУЗЫКОЗНАНИЕ

<b>АСАТРЯН Анна</b> – Опера Тиграна Чухаджяна «Уловки Арифа» (посвящается 150-летию юбилею создания первой армянской комической оперы).....	5
<b>АРЕВШАТЯН Анна</b> – Проблемы духовной музыки в сочинении Ванакана вардапета «Вопросы и ответы».....	28
<b>БРОСЛАВСКАЯ Татьяна (РФ, Санкт-Петербург)</b> – Прошлое в настоящем – связь поколений (стилистика Комитаса и ее осмысление в творчестве Авета Тертеряна).....	40
<b>ГОНТОВАЯ Лариса (Украина, Днепр)</b> – Парадокс традиции: Александр Спендиарян, Лев Ревуцкий, Игорь Стравинский.....	50
<b>ЕРНДЖАКЯН Лилит</b> – Трагические страницы армянской истории в творчестве Алана Ованнеса.....	60
<b>ПИКИЧЯН Рипсима</b> – Советское видение развития национальной музыки: этномузыковедческие наблюдения.....	69
<b>РУХКЯН Маргарита</b> – Национальный эпос как основа армянского искусства. На примере армянской симфонии.....	93
<b>САРГСЯН Маргарит</b> – Песенная традиция обрядовой плясовой песни «Батола» и ее современные варианты.....	104

#### ТЕАТРОВЕДЕНИЕ И КИНОВЕДЕНИЕ

<b>БЕКАРЯН Анаит</b> – «Отелло» Перча Фазляна на сцене «Ай бем».....	129
<b>ЧЕПАЛОВ Александр</b> – Gärtnerplatztheater в Мюнхене: социокультурные и компаративные аспекты творческого процесса.....	138
<b>САРГСЯН Назеник</b> – Краткий очерк истории балетной труппы Ереванского государственного театра оперы и балета им. Ал. Спендиаряна в 30-40-е гг. 20-го века.....	152

#### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>ТАДЖАРЯН Ивет</b> – Мир в объективе фотографа Ара Гюлера.....	167
<b>ТАРАЯН Земфира</b> – Значение иконы в армянском христианском искусстве.....	179
<b>ХАЧМАНЯН Софи (США, Лос-Анджелес)</b> – Иконографические, символические и технические особенности выполненных в вышивке Мараша покрывал-завес с круглыми центральными медальонами....	189
<b>ЭРКЕЛЯН Мовсес (Ливан, Бейрут)</b> – Юроз: триединство символов....	215
<b>КАЗАРЯН Виген</b> – Об иконографии и иконологии искусства (часть 2).....	224

<b>САРЬЯН Рузан</b> – Мастерская Мартироса Сарьяна в Доме Перцова в Москве. Малоизвестная страница биографии художника.....	234
---	-----

**АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ**

<b>КАРАГЕЗЯН Гоар, ТЕР-МИНАСЯН Ануш</b> – Восстановление армянского архитектурного наследия за рубежом (Монастырь Сурб Степанос Нахавка Дарашамба).....	245
---	-----

**СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА**

<b>СААКЯН Армен, НАСИБУЛЛИН Равиль, САГИТОВ Салават (РФ, Башкортостан, Уфа)</b> – Театральное искусство и его зритель в зеркале социологии.....	257
---	-----

**ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ**

<b>БРИКЯН Сусанна</b> – Творческий путь Сатеник Адамян (краткий обзор)....	268
--	-----

**РЕЦЕНЗИЯ**

<b>АМИРАГЯН Гаяне</b> – Анна Адамян, Армине Бабяян, Луиза Зейтагян: хормейстер и педагог .....	278
--	-----

**НАУЧНАЯ ХРОНИКА**

<b>АСЛИБЕКЯН Ануш</b> – Первый международный научный дискурс о современном армянском театре.....	283
--	-----

Четвертый директор Института искусств НАН РА.....	294
---	-----

На обратной стороне обложки:

**Арам Исабекян.** Новый «Новый год»,  
2020, холст, акриль, 160x140

## CONTENTS

### ARTICLES, REPORTS

#### MUSICOLOGY

<b>ASATRYAN Anna</b> – Dikran Tchouhadjian’s Opera <i>Arif’s Ruse</i> (dedicated to the 150th anniversary of creating the first Armenian comic opera)...	5
<b>AREVSHATYAN Anna</b> – Problems of Spiritual Music in the Work <i>Questions and Answers</i> by Vanakan Vardapet.....	28
<b>BROSLAVSKAYA Tatyana (St. Petersburg, RF)</b> – The past in the present - connection of generations (stylistics of Komitas and its comprehension in the works by Avet Terteryan).....	40
<b>GONTOVAYA Larisa (Ukraine, Dnieper)</b> – The paradox of tradition: Alexander Spendaryan, Lev Revutsky, Igor Stravinsky.....	50
<b>YERNJAKYAN Lilit</b> – The Tragic Pages of Armenian History in Alan Hovhannes’ Works.....	60
<b>PIKICHIAN Hripsime</b> – The Soviet Vision of Developing National Music: Ethnomusicological Observations.....	69
<b>RUHKHYAN Margarita</b> – The National Epic as the Basis of Armenian Art: Exemplified by the Armenian Symphony.....	93
<b>SARGSYAN Margarit</b> – The Singing Tradition of the <i>Batola</i> Ritual Dance and its Present Modifications.....	104

#### THEATER AND FILM STUDIES

<b>BEKARYAN Anahit</b> – Berj Fazlian’s “Othello” on the Armenian Stage in Canada.....	129
<b>CHEPALOV Oleksandr (Ukraine, Kyiv)</b> – Gärtnerplatztheater in Munich: sociocultural and comparative aspects of the creative process.....	138
<b>SARGSYAN Nazenik</b> – A brief overview of the history of the Yerevan State Opera and Ballet Theatre ballet group in the 1930s-1940s of the XX Century .....	152

#### ART STUDIES

<b>TAJARIAN Yvette</b> – The World Through the Lens of the Photographer Ara Güler .....	167
<b>TARAYAN Zemfira</b> –The Significance of an Icon in Armenian Christian Art.....	179
<b>KHACHMANYAN Sofi (USA, Los Angeles)</b> – Iconographical, Symbolical, and Technical Features of Cover-Curtains with Central Round Medallions Executed in Marash Embroidery.....	189
<b>HERKELIAN Mosses (Lebanon, Beirut)</b> – Yuroz: The Trinity of Symbols.....	215
<b>GHAZARYAN Vigen</b> – On the Iconography and Iconology of Art (part 2)...	224

<b>SARYAN Ruzan</b> – Martiros Saryan’s studio in the Pertsov house in Moscow. One little-known page of the painter’s biography.....	234
--	-----

**ARCHITECTURAL STUDIES**

<b>KARAGYOZIAN Gohar, TER-MINASYAN Anush</b> – Restoration of the Armenian Architectural Heritage Abroad (Surb Stepanos Nakhavka Monastery of Darashamb).....	245
---	-----

**SOCIOLOGY OF ART**

<b>SAHAKYAN Armen, NASIBULLIN Ravil, SAGITOV Salavat (RF, Bashkortostan, Ufa)</b> – Theatre art and its audience in the mirror of sociology.....	257
--	-----

**ROSTRUM OF A YOUNG RESEARCHER**

<b>BRIKYAN Susanna</b> – The Acting Career of Satenik Adamyan (Short Review).....	268
---	-----

**LITERARY REVIEW**

<b>AMIRAGHYAN Gayane</b> – Anna Adamyan, Armine Babayan: Luiza Zeytaghyan: the Choirmaster and Pedagogue.....	278
---	-----

**SCIENTIFIC CHRONICLE**

<b>ASLIBEKYAN Anush</b> – The First International Academic Discourse on the Contemporary Armenian Theater.....	283
Fourth Director of NAS RA Institute of Arts.....	294

On the back cover:

**Aram Isabekyan.** A New “Happy New Year”,  
2020, Acrylic on Canvas, 160×140

## AUTHORS

**AMIRAGHYAN Gayane** – Senior Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts.

E-mail: [gayane.amiraghyan@gmail.com](mailto:gayane.amiraghyan@gmail.com)

**AREVSHATYAN Anna** – Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Member of the Board of the Composers Union of Armenia, Doctor of Sciences (Arts), Professor.

E-mail: [anna\\_arevshatyan@hotmail.com](mailto:anna_arevshatyan@hotmail.com)

**ASATRYAN Anna** – Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honoured Art Worker of the RA, Vice President of the Academy of Humanism Problems, President of the Dikran Tchouhadjian Foundation, Member of the Board of the Composers Union of Armenia, Doctor of Sciences (Arts), Professor.

E-mail: [annaasatryan2013@gmail.com](mailto:annaasatryan2013@gmail.com)

**ASLIBEKYAN Anush** – Senior Researcher at the Theater Department of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, Associate Professor.

E-mail: [anushaslibekyan@gmail.com](mailto:anushaslibekyan@gmail.com), [parox-ne@mail.ru](mailto:parox-ne@mail.ru)

**BEKARYAN Anahit** – Senior Researcher at the Department of the Art of the Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Philology.

E-mail: [abekaryan@mail.ru](mailto:abekaryan@mail.ru)

**BRIKYAN Susanna** – Yerevan State Institute of Theater and Cinema, PhD student of the Chair of the History and Theory of Art.

E-mail: [brikyan@mail.ru](mailto:brikyan@mail.ru)

**BROSLAVSKAYA Tatyana (St. Petersburg, RF)** – Assistant Professor of the Chair of the History of Russian Music at the N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory in St. Petersburg, Doctor of Arts.

E-mail: [brostatyana@yandex.ru](mailto:brostatyana@yandex.ru)

**CHEPALOV Oleksandr (Ukraine, Kyiv)** – Head of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Doctor of Sciences (Arts), Professor.

E-mail: [chepalovst@gmail.com](mailto:chepalovst@gmail.com)

**GHAZARYAN Vigen** – Head of the Fine Arts Department of the NAS RA Institute of Arts, Corresponding Member of NAS RA, Honored Culture Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor.

E-mail: [amelia\\_880@mail.ru](mailto:amelia_880@mail.ru)

**GONTOVAYA Larisa (Ukraine, Dnieper)** – Doctor of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer at the Department of History and Theory of Music, Dnepropetrovsk Academy of Music named after M.I. Glinka.

E-mail: [dneprlara@gmail.com](mailto:dneprlara@gmail.com)

**HERKELIAN Mosses (Lebanon, Beirut)** – Doctor of Arts.

E-mail: [mailto:m.herkelian@gmail.com](mailto:mailto:m.herkelian@gmail.com)

**KARAGYOZYAN Gohar** – Senior Researcher at the Department of Foreign Literature and Comparative Literary Studies of the NAS RA M. Abeghyan Institute of Literature, Doctor of Philology.

E-mail: [gkaragyozyan@gmail.com](mailto:gkaragyozyan@gmail.com)

**KHACHMANYAN Sofi (USA, Los Angeles)** – Santa Monica City College, Fashion Design professor, Doctor of Arts.

E-mail: [sofiakhachmanyany@aol.com](mailto:sofiakhachmanyany@aol.com)

**NASIBULLIN Ravil (RF, Bashkortostan, Ufa)** – Professor at the M. Akmullah Bashkir State Pedagogical University, Honored Worker of Science of the Republic of Bashkortostan, Doctor of Philosophy, Doctor of Sciences (Sociology).

E-mail: [nasibullin@inbox.ru](mailto:nasibullin@inbox.ru)

**PIKICHIAN Hripsime** – Senior Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, Yerevan State University, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor. E-mail: [riposh@mail.ru](mailto:riposh@mail.ru)

**RUKHKYAN Margarita** – Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts).

E-mail: [rukhkyan.margarita@gmail.com](mailto:rukhkyan.margarita@gmail.com)

**SAGITOV Salavat (RF, Bashkortostan, Ufa)** – Associate Professor at the M. Akmullah Bashkir State Pedagogical University, Doctor of Sociology.

E-mail: [salavatst@list.ru](mailto:salavatst@list.ru)

**SAHAKYAN Armen** – Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Sciences (Sociology), Professor.

E-mail: [sahakian2004@mail.ru](mailto:sahakian2004@mail.ru)

**SARGSYAN Margarit** – Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts.

E-mail: [margfolk63@gmail.com](mailto:margfolk63@gmail.com)

**SARGSYAN Nazenik** – Leading Researcher at the Department of Theater of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Sciences (Arts).

E-mail: [nazeniks@gmail.com](mailto:nazeniks@gmail.com)

**SARYAN Ruzan** – Senior Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Director of M. Saryan House-museum, Doctor of Philology.

E-mail: [ruzsar@mail.ru](mailto:ruzsar@mail.ru)

**TAJARIAN Yvette** – Senior Researcher in Matenadaran, Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts, lecturer in YSU, Faculty of History, Chair of History and Theory of Armenian Art, Doctor of Arts, Associate Professor.

E-mail: [yvettetaj@yahoo.com](mailto:yvettetaj@yahoo.com)

**TARAYAN Zemfira** – Senior Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts.

E-mail: [zemfiratarayan@gmail.com](mailto:zemfiratarayan@gmail.com)

**TER-MINASYAN Anush** – Senior Researcher at the Department of Architecture of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Architecture.

E-mail: [anoush\\_arch@hotmail.com](mailto:anoush_arch@hotmail.com)

**YERNJAKYAN Lilit** – Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Member of the Board of the Composers Union of Armenia, Doctor of Sciences (Arts), Professor.

E-mail: [lilityernjakyany@gmail.com](mailto:lilityernjakyany@gmail.com)

Հայերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**  
Ռուսերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**  
Անգլերեն բաժնի խմբագիրներ՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ, Աիդա ՖՐՈՒՆԺՅԱՆ**

Редактор армянского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**  
Редактор русского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**  
Редакторы английского отдела – **Светлана МАРДАНЯН, Аида ФРУНДЖЯН**

Editor of Armenian part – **Svetlana MARDANYA**  
Editor of Russian part – **Svetlana MARDANYAN**  
Editors of English part – **Svetlana MARDANYAN, Aida FRUNJYAN**

Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ **Արմինե ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ**  
Компьютерный дизайн и пагинация – **Армине ПЕТРОСЯН**  
Computer design and paginatioan – **Armine PETROSYAN**

Շապկի ձևավորումը՝ **Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ**  
Оформление обложки – **Мартина АРУТЮНЯНА**  
Cover design – **Martin HARUTYUNYAN**

Խմբագրության հասցեն՝ Երևան 0019, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24/4,  
հեռ. 58-18-51, հեռապատճեն՝ 58-11-09  
Адрес редакции: Ереван 0019, пр. Маршала Баграмяна 24/4,  
тел. 58-18-51, факс 58-11-09  
Address: 24/4 Marshal Baghramian av., Yerevan 0019, Armenia,  
tel. 58-18-51, fax 58-11-09

Էլ. փոստ՝ [journal@arts.sci.am](mailto:journal@arts.sci.am), [instart@sci.am](mailto:instart@sci.am)  
Эл. почта: [journal@arts.sci.am](mailto:journal@arts.sci.am), [instart@sci.am](mailto:instart@sci.am)  
E-mail: [journal@arts.sci.am](mailto:journal@arts.sci.am), [instart@sci.am](mailto:instart@sci.am)

Պաշտոնական կայքէջը՝ <http://artstud.sci.am/>  
Официальный сайт: <http://artstud.sci.am/>  
Website: <http://artstud.sci.am/>

Հրատ. պատվեր № 1213  
Ստորագրված է տպագրության՝ 19.12.2022:  
Չափսը՝ 70 x 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 19 տպագր. մամուլ:  
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:  
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,  
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24

Подписано к печати 19.12.2022  
Формат 70 x 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 19 печ. л.  
Тираж 200 экз.  
Типография издательства “Гитутюн” НАН РА,  
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24

Signed for printing 19.12.2022  
Format 70 x 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 19 print. sheets.  
Printed copies – 200  
“Gitutyun” Press NAS RA,  
Yerevan, Marshal Baghramyan av. 24