

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

**ԱԿԱԴԵՄԻԿՈՍ
ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆԻ
ԾՆՆԴՅԱՆ 90-ԱՄՅԱԿԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ
ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ**

(19 դեկտեմբերի, 2014)

Նստաշրջանի նյութեր

ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2015

ՀՏԴ 7.072:06

ԳՄԴ 85

Ա 371

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ խմբագրական-
հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ
Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ (նախագահ) – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ – արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Մուրադ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ

Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ

Վիգեն ՂԱԶԱՐՅԱՆ – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ

Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ – արվեստագիտության թեկնածու

Պատասխանատու խմբագիր՝

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Ա 371 Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված
գիտական նստաշրջան: Գիտական նստաշրջանի նյութեր (19 դեկ-
տեմբերի, 2014)/ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ին-տ: Խմբ. Խորհուրդ՝ Ա.Վ.
Աղասյան (նախագահ) և այլք: Պատ. խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. – Եր.: ՀՀ
ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015, 245 էջ:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը 2014թ. դեկտեմբերի 19-ին գումարեց ակադե-
միկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտական նստաշրջան:

Ժողովածուն պարունակում է նստաշրջանին մասնակցած արվեստաբանների
գեկուցումները: Նյութերը ներկայացվում են բնագրով, ըստ ելույթների հաջորդակա-
նության:

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող
լայն շրջաններին:

ՀՏԴ 7.072:06

ԳՄԴ 85

ISBN 978-5-8080-1161-8

© ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2015

ԼԵՎՈՆ ՀԱՆՎԵՐԴՅԱՆ - 90

2014թ. դեկտեմբերի 19-ին ՀՀ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում տեղի ունեցավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երկարամյա տնօրեն (1987-2003), ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1972), ՀԽՍՀ պետական մրցանակի դափնեկիր (1983), ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս (1996) **Լևոն Հովհաննեսի Հախվերդյանի** (1924-2003) ծննդյան 90-ամյակին նվիրված հոբելյանական նիստը, որը բացեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն **Արարատ Աղասյանը**:

Հոբելյարի մասին հիշողություններով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ նախագահ, ակադեմիկոս **Ռադիկ Մարտիրոսյանը** ու նշեց, որ հպարտանում է, որ այդ տարիներին իր կողքին ունեցել է այդպիսի գործընկեր, հրաշալի մարդ և նրանից շատ բան է սովորել: Այնուհետև ՀՀ ԳԱԱ նախագահը պատմեց Լեոնային Ղարաբաղի Հանրապետության համալսարան Ֆադեյ Սարգսյանի գլխավորությամբ ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիայի պատվիրակության այցելության մասին, որի կազմում եղել են Ռ.Մարտիրոսյանն ու Լ.Հախվերդյանը: «Լևոն Հախվերդյանը հանրահայտ գիտնական էր, գիտության հայտնի կազմակերպիչ, սիրված մարդ էր և, հետևաբար, նա երկար տարիներ կմնա մեր ակադեմիայի պատմության մեջ իր նվիրված աշխատանքով, իր ստեղծագործություններով: Դրա համար ես այս գիտաժողովին բարի երթեմ ցանկանում, որ լավ քննարկումներ լինեն, բոլորս նորից հիշենք Լևոն Հախվերդյանին, նրա գործերը, որովհետև ամեն մի այդպիսի հիշողություն զարգացում է մեզ համար, որովհետև այն դասերը, որոնք նա կարողացել էր հաղորդել իր շրջապատին, միշտ էլ թարմ են մնում, միշտ էլ բովանդակալից են ու միշտ հաճելի», - եզրափակեց իր խոսքը ՀՀ ԳԱԱ նախագահը:

Լ.Հախվերդյանի մասին խոսք ասաց ՀՀ ԳԱԱ նախագահության խորհրդական, ակադեմիկոս **Վլադիմիր Բարխուդարյանը**. «Երբ մտովի Հախվերդյանին համեմատում եմ իր դարա-

շրջանի նշանավոր գրականագետների՝ Հրանտ Թամրազյանի և մյուսների հետ, տեսնում եմ, որ Լևոնը նրանցից տարբերվում էր մի բանով. նա ժողովրդի բոլոր շերտերի հետ շփվելու մեծ ունակություն ուներ: Եվ բոլորի կողմից այդպես ընդունված էր: Եվ Ակադեմիայի տարեկան ժողովներում բոլորը՝ ֆիզիկոս, քիմիկոս, բնագետ և այլն, սպասում էին, թե երբ պետք է Լևոնը ելույթ ունենա: Արվեստի մասին, լեզվի մասին այնպես էր խոսում, որ ողջ ժողովրդին գրավում էր»:

Հ.Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար, ՀՀ ժողովրդական արտիստ, ռեժիսոր **Երվանդ Ղազանչյանն** իր խոսքը եզրափակեց. «Լևոն Հախվերդյան մտավորականը դեռ իմ հուշերի տիրույթում չէ, այլապես ասելու շատ բան կա, միայն ասեմ, որ իմ ամենօրյա փորձերի ընթացքում իմ թիկունքում զգում եմ երկու մարդու շնչառություն՝ Վարդան Աճեմյան և Լևոն Հախվերդյան»:

Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի ղեկավար, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ **Դավիթ Մուրադյանը** նկատեց, որ Լևոն Հախվերդյանն այդ ինստիտուտի առաջին շրջանավարտներից էր, ընդունվել է 1944-ին, երբ հիմնադրվեց ինստիտուտը, և ավարտել 1949-ին: «Լ.Հախվերդյանը շատ ժամանակակից է: Ժամանակակից է, որովհետև այն, ինչ նա գրել է, մինչև այսօր խոսում է մեր ժամանակի հետ, մեր իրականության հետ, մեր մշակույթի հետ: Կարևոր դերակատարություն ունեցավ նա և՛ որպես թատերագետ, և՛ որպես գրականագետ, և՛ որպես գրաքննադատ, որովհետև Լ.Հախվերդյանը մշակութային ամբողջության մեջ էր ստեղծագործում և այդ հայացքով էր նայում և՛ մշակույթին, և՛ մեր անցյալին, և՛ մեր ներկային: Մշակույթի ամբողջությունն էր դիտարկում, այդ պատճառով էլ նա նույնչափ հետաքրքիր և հիմնարար էր ինչպես գրականագիտության, այնպես էլ թատերագիտության ոլորտներում: Եվ այստեղից էլ, ի վերջո, դուրս էր գալիս նրա մյուս՝ հրապարակախոսական դիմագիծը»:

Հոբելյարի մասին իր սրտի խոսքն ասաց նաև ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու **Կարինե Խուդաբաշյանը**:

Հոբելյարի թատերագիտական և գրականագիտական վաստակի մասին «Լևոն Հախվերդյան. գրականությունից թատրոն և թատրոնից գրականություն» բանախոսությամբ հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ **Հենրիկ Հովհաննիսյանը**:

Գիտության կազմակերպիչ Լևոն Հախվերդյանի մասին էր ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, արվեստագիտության դոկտոր **Աննա Ասատրյանի** «Լևոն Հախվերդյանը և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը» գեկուցումը:

Հոբելյանական հանդիսությունների շարքը շարունակեց Լ.Հախվերդյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված հոբելյանական գիտական նստաշրջանը, որի գումարած երեք նիստերի ընթացքում ընթերցված շուրջ 20 գեկուցումները ներկայացրին ճարտարապետության, կերպարվեստի, թատրոնի, կինոարվեստի, երաժշտության պատմության և տեսության խնդիրները:

Նստաշրջանի աշխատանքներն ուղեկցվեցին աշխույժ քննարկումներով ու գիտական թեժ բանավեճերով:

Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող,
արվեստագիտության թեկնածու

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆԸ ԵՎ ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԸ

2015 թվականի մայիսի 1-ին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը բոլորեց իր հիմնադրման 57-րդ տարեդարձը: Իր կենսագրության այդ 57 տարիներից 16-ը (1987-2003) ինստիտուտը քայլեց ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1972), ՀԽՍՀ Պետական մրցանակի դափնեկիր (1983), ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս (1996) **Լևոն Հովհաննեսի Հախվերդյանի** (1924-2003) հմուտ ղեկավարությամբ:

1958-ին, երբ ստեղծվեց Արվեստի ինստիտուտը, նրանում գործում էր հինգ սեկտոր՝ երաժշտության, ճարտարապետության, կերպարվեստի, կիրառական արվեստի և, իհարկե, թատրոնի և կինոյի: Թատրոնի և կինոյի սեկտորում ընդգրկված էին հինգ հոգի՝ ավագ գիտաշխատողներ Գևորգ Գոյանը (0,5 դրույք) և Վահրամ Թերզիբաշյանը, կրտսեր գիտաշխատողներ Սաքիր Ռիզաևը, Բաբկեն Հարությունյանն ու արդեն բանասիրական գիտությունների թեկնածու, 34-ամյա Լևոն Հախվերդյանը:

Այդ օրվանից Լևոն Հախվերդյանի կյանքն ու գիտաստեղծագործական ու գիտակազմակերպական գործունեությունն անխզելիորեն կապվեց գիտական հարազատ օջախի հետ: Այստեղ նա գրեց գրականության, թատրոնի ու լեզվի մասին իր շուրջ երեսուն գրքերն ու հարյուրավոր հոդվածները:

Արվեստի ինստիտուտի հիմնադրումից ընդամենը 7 տարի անց՝ 1965 թվականի փետրվարի 8-ին, ինստիտուտի դիրեկտոր Ռուբեն Զարյանի հրամանով թատրոնի և կինոյի սեկտորի վարիչի պարտականությունները դրվում են Հախվերդյանի վրա,

իսկ մեկ տարի անց՝ 1966-ի մարտի 10-ին, մինչ այդ անցկացված մրցույթի արդյունքներով նա հաստատվում է թատրոնի և կինոյի սեկտորի վարիչ՝ պաշտոնավարելով մինչև 1992 թվականի հունվարի 1-ը: Այնուհետև Լ.Հախվերդյանը ղեկավարում է «Հայ թատրոնի պատմություն», «20-րդ դարի հայ թատրոնը» և «Հայաստանի և սփյուռքի թատերական արվեստի զարգացման միտումները և ոճական առանձնահատկությունները 20-րդ դարի հայ մշակութային կյանքի համատեքստում» թեմաները:

Թատրոնի և կինոյի սեկտորի վարիչ ընտրվելուց 1 տարի անց՝ 1967 թվականին, Լ.Հախվերդյանը պաշտպանում է դոկտորական դիսերտացիա «Թումանյանի աշխարհը» թեմայով և ստանում բանասիրական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճան:

1972-ին Լևոն Հախվերդյանն արժանանում է Հայաստանի արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչման, իսկ «Հայ թատրոնի պատմություն. 1901-1920» գրքի համար 1983-ին նրան շնորհվում է Հայաստանի պետական մրցանակ:

1987-ի հոկտեմբերի 1-ին Արվեստի ինստիտուտի դիրեկտոր, ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանն իր դիմումի համաձայն ազատվում է զբաղեցրած պաշտոնից և նշանակվում Արվեստի ինստիտուտի դիրեկցիայի խորհրդական¹: Իր փոխարեն նա առաջարկում է Լևոն Հախվերդյանի թեկնածությունը: Եվ ահավասիկ ՀՍՍՀ ԳԱ փիլիսոփայության և բանասիրության բաժանմունքի ընդհանուր ժողովի որոշման համաձայն՝ 1987-ի հոկտեմբերի 1-ից ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի դիրեկտոր է նշանակվում Հայաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հայաստանի պետական մրցանակի դափնեկիր, բանասիրական գիտությունների դոկտոր Լևոն Հախվերդյանը:

1988 թվականի փետրվարին Հախվերդյանը հանդես է գալիս «Արվեստի ինստիտուտի այսօրվա վիճակը և անելիքները

¹ Տե՛ս հրաման N 230, 1987թ. հոկտեմբերի 8-ի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի հրամանագիրը, 1987, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի արխիվ:

վերակառուցման ճանապարհին» ընդարձակ զեկուցմամբ, «որը ներկայացնում էր հայ արվեստաբանության զարգացման մի լայն ծրագիր»²:

1988 թվականին Իտալիայում կայանում է Հայ արվեստին նվիրված հինգերորդ սիմպոզիումը: Դրան հաջորդում է սիմպոզիումների զեկուցումների տպագրումն առանձին ժողովածուներով, ինչը զգալի ավանդ հանդիսացավ ոչ միայն հայ ճարտարապետության, այլև հայկական արվեստի ուսումնասիրության բնագավառում:

Ըստ էության՝ 1988-ին Իտալիայում կայացած Հայ արվեստին նվիրված հինգերորդ միջազգային սիմպոզիումն ու 1989-ին Թբիլիսիում կայացած միջհանրապետական գիտական նստաշրջանն էլ դարձան Արվեստի ինստիտուտի Ոսկեդարի եզրափակիչ ակորդները: Դրանից հետո հայտնի պատճառներով, խոսք անգամ չէր կարող լինել նման խոշորամասշտաբ ու թանկարժեք միջոցառումների մասին: 1992-ին նախատեսվում էր Երևանում անցկացնել Հայ արվեստին նվիրված հերթական՝ վեցերորդ միջազգային սիմպոզիումը, բայց...

1990-ականներին տեղի ունեցավ մարդկության պատմության մեծագույն ողբերգություններից մեկը. անհասկանալի հանգամանքների բերումով ու իրադարձությունների տարօրինակ խաղով փլվեց աշխարհի գերտերություններից մեկը՝ հզոր Խորհրդային Միությունը: Փլվեց... ու փլատակների տակ հայտնվեց նաև երբեմնի շեն ու բարգավաճ մեր հայրենիքը՝ Խորհրդային Հայաստանը: Ղարաբաղյան շարժման ու անկախության կարգախոսներով իշխանության եկած ղեկավարության առաջին իսկ տարիները հայ ժողովրդի մերօրյա պատմության մեջ նշանավորվեցին ինչպես տնտեսական, այնպես էլ սոցիալ-հոգեբանական և հոգևոր օրեցօր սաստկացող ու խորացող ճգնաժամով: Երկիրն ընկղմվեց տևական խավարի մեջ:

Քայքայիչ ուժգին հարվածները զարկեցին նաև գիտու-

² Հախվերդյան Լևոն, Կենսամատենագիտություն, Երևան, 1996, էջ 19:

թյանը: Իր տարեգրության անկման շրջանը թևակոխեց և Արվեստի ինստիտուտը՝ երբեմնի հզոր ակադեմիական այդ հիմնարկը ստիպված էր լավագույն դեպքում քարշ տալ իր խղճուկ գոյությունը: Իսպառ վերացան գիտության զարգացման համար անհրաժեշտ պայմանները. ով կմոռանա, որ անգամ Լևոն Հախվերդյանի աշխատասենյակում ջուրը բաժակում սառչում էր, իսկ աշխատանքի եկած գիտնականները ստիպված էին չջեռուցվող ու հոսանքազրկված շենքում աշխատել ձեռնոցներով ու վերարկուներով: Պարզ էր ու ակնհայտ. ամեն ինչ արվում էր Հայաստանում գիտության վերացման ու գիտական ներուժի ոչնչացման նպատակով:

Եվ Արվեստի ինստիտուտը՝ հայրենի արվեստագիտության այդ վաստակաշատ ու ինքնատիպ օջախը, որը 1958-ին հիմնադրվել ու հետագա ավելի քան երեք տասնամյակների ընթացքում զարգացել էր բացառապես պետական հովանավորության և օժանդակության շնորհիվ՝ ծառայելով հենց հարազատ երկրին, մատնվել էր անտերության: Պետությունը երես էր դարձրել նրանից:

Սկսվում է ինստիտուտի գոյատևման դժվարին շրջանը... Եթե նախկինում ինստիտուտում ավելանում էին գիտական ստորաբաժանումները, ապա անկման այս տասնամյակում ինստիտուտը բզկտվում է:

1991-ի սեպտեմբերի 17-ի N 98 հրամանով ՀԳԱ նախագահության նույն թվականի հուլիսի 16-ի որոշման ու ՀՀ Նախարարների խորհրդին առընթեր պատմության և մշակույթի հուշարձանների պահպանության և օգտագործման գլխավոր վարչության պետի 1991-ի սեպտեմբերի 13-ի N 256 հրամանի հիման վրա հոկտեմբերի 1-ից ՀԳԱ նախագահությանն առընթեր հուշարձանների համահավաքի բաժինը միացվում է ՀՀ Նախարարների խորհրդին առընթեր պատմության և մշակույթի պահպանության և օգտագործման գլխավոր վարչության հուշարձանների ուսումնասիրման գիտաարտադրական արվեստանոցին: Ի լրումն հիշյալ հրամանի՝ Համահավաքի բաժնի 22 աշ-

խատակիցները համարվում են աշխատանքից ազատված՝ ՀՀ Նախարարների խորհրդին առընթեր պատմության և մշակույթի հուշարձանների պահպանման և օգտագործման գլխավոր վարչության համակարգ տեղափոխվելու կապակցությամբ:

1991-ին ինստիտուտի կյանքում տեղի է ունենում հերթական «բարեփոխումը». հոկտեմբերի 28-ի N 111 հրամանով, ի կատարումն ՀԳԱ նախագահության նույն թվի մարտի 8-ի որոշման, 1992-ի հունվարի 1-ից լուծարվում են ինստիտուտի բոլոր բաժինները: Լուծարված բաժինների աշխատակիցներն ազատվում են իրենց զբաղեցրած պաշտոններից, և ինստիտուտը 1992թ. հունվարի 1-ից անցնում է աշխատանքի համաձայնագրային համակարգի³:

ՀՀ մշակույթի նախարարության կազմում ստեղծվում է ազգային ֆիլմադարան, որը ստանձնում է Արվեստի ինստիտուտի կինոյի և հեռուստատեսության բաժնի ֆունկցիաները: 1992-ի մարտի 19-ի N 15 հրամանով այդ բաժնի որոշ աշխատակիցներ տեղափոխվում են ազգային ֆիլմադարան, որին անհատույց հանձնվում են բաժնի տեխնիկական սարքավորումները:

Շեշտակիորեն կրճատվում է ինստիտուտի գիտական անձնակազմը. անկախության հետ սկիզբ առած արտագաղթի օրեցօր ահագնացող ալիքի հետ արվեստագետների մի մասը հեռանում է հայրենիքից⁴, մյուս մասը, տեսնելով գիտնականի վարկանիշի սրընթաց անկումը հասարակության շրջանում և խուսափելով կիսաքաղց գոյության հեռանկարից (երբ առանց այն էլ չնչին աշխատավարձը ստանում էին մի քանի ամիս ուշացումով)⁵ հեռանում է գիտությունից⁵: Ինստիտուտում մնում

³ Տե՛ս հրաման N 111, 1991թ. հոկտեմբերի 28-ի, ՀՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի հրամանագիրք, 1991, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի արխիվ:

⁴ Այդ թվում՝ Ռոբերտ Աթայանը, Մարգարիտա Տեր-Սիմոնյանը, Արմեն Ղազարյանը, Կարեն Բալյանը, Լև Հակոբյանը, Դավիթ Դերոյանը և այլք:

⁵ Եթե ինստիտուտի անձնակազմը 1990-ի տվյալներով բաղկացած էր 116 հոգուց, ապա 2000-ին այդ թիվը կազմեց ընդամենը 75:

են նվիրյալները, նրանք, ովքեր խղճուկ ու ողորմելի աշխատավարձով իրենց գիտական ուսումնասիրություններն ավարտելուց հետո էլ ստիպված էին դեսից-դենից փող «մուրալ»՝ հերթական գիրքը լույս ընծայելու համար...

Պետությունն իսկապես երես էր դարձրել Արվեստի ինստիտուտից...

Սակայն Արվեստի ինստիտուտը գոյատևեց ու պահպանվեց:

Պահպանվեց՝ ամենից առաջ շնորհիվ ղեկավարության՝ տնօրեն Լևոն Հախվերդյանի, փոխտնօրեն Գևորգ Գյոդակյանի և գիտքարտուղար Արարատ Աղասյանի անձնուրաց ջանքերի:

Պահպանվեց՝ շնորհիվ ինստիտուտի գիտական անձնակազմի՝ արվեստագիտության նվիրյալների, ես կասեի՝ մերօրյա հերոսների, իսկական հայրենասերների, ովքեր, արհամարհելով զրկանքներն ու կոիվ տալով հանուն հայ արվեստագիտության ապագայի, շարունակում էին արարել: Այս դժնդակ տասնամյակում դոկտորական դիսերտացիաներ են պաշտպանում Մուրադ Հասրաթյանը, Վիգեն Ղազարյանը, Մանյա Ղազարյանը, Լորեստ Դոլուխանյանը, Վանիկ Խաչատրյանը, Իրինա Դրամբյանը, Աննա Արևշատյանը...

Կարևոր քայլ է կատարվում հայկական ճարտարապետության պատմությունն ընդհանրացնող աշխատությունների ստեղծման ճանապարհին: 1996-ին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ լույս է տեսնում ինստիտուտի ճարտարապետության պատմաբանների՝ տասնամյակների քրտնաջան աշխատանքի արդյունքը՝ «Հայկական ճարտարապետության պատմություն» վեցհատորյակի անդրանիկ հատորը, որն ընդգրկում է Հայկական լեռնաշխարհի ճարտարապետական մշակույթը՝ հնագույն ժամանակներից մինչև վաղ միջնադար: Աշխատության մեջ հանգամանորեն ներկայացված են նախնադարյան համայնական հասարակարգի կառուցողական արվեստը, ուրարտական ճարտարապետությունը և ան-

տիկ շրջանի ճարտարապետական մշակույթը մինչև III դ. ներառյալ:

Հայրենական արվեստագիտական գրադարանը համարվում է ինստիտուտի գիտնականների հեղինակած արժեքավոր ուսումնասիրություններով:

2000-ին Մոսկվայում հրատարակվում է Մուրադ Հասրաթյանի «Армянская архитектура раннего христианства» հիմնարար աշխատությունը՝ ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով⁶: Գիտականից զատ՝ կարևոր քաղաքական նշանակություն ունեցավ Մուրադ Հասրաթյանի «Հայկական ճարտարապետության Արցախի դպրոցը» մենագրությունը (1992)⁷, որն, ըստ էության, Արցախի ճարտարապետական ժառանգության առաջին մասնագետ ուսումնասիրողի՝ դեռևս 1964-ից բազմաթիվ գիտարշավների ընթացքում կատարած չափագրումների և ուսումնասիրությունների արդյունքն էր: Հեղինակը հակահարված տվեց աղբյուրաբանների կեղծարարներին, ովքեր ջանում էին օտարել արցախյան ճարտարապետությունը հայ մշակույթից:

Հայ թատրոնի պատմության շարադրման ճանապարհին լուրջ ներդրում էր Հենրիկ Հովհաննիսյանի «Հայ թատրոնի պատմություն. XIXդ.» ուսումնասիրությունը (1996)⁸, որտեղ հեղինակն ամբողջացնում է և տեսականորեն իմաստավորում 19-րդ դարի հայ դրամատիկական թատրոնի ու թատերգության պատմությունը:

Հայ հին և միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրման բնագավառում կարևոր հանգրվան են Հենրիկ Հովհաննիսյանի

⁶ **Асратян М.** Армянская архитектура раннего христианства. – М., “Инкомбук”, 2000. – 400 ст. Посвящается 1700-летию принятия Арменией христианства.

⁷ **Հասրաթյան Մ.**, Հայկական ճարտարապետության Արցախի դպրոցը: /Պատ. խմբ.՝ Վ.Մ.Հարությունյան. - Եր.: ՀԳԱ հրատ., 1992. – 121 էջ, 19թ. նկ.:

⁸ **Հովհաննիսյան Հ.**, Հայ թատրոնի պատմություն. XIXդ.: /Պատ. խմբ.՝ Բ.Հարությունյան/. - Եր.: «Նաիրի», 1996. – 552 էջ, 15թ. նկ.:

«Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը» (1990)⁹ և Գրիգոր Օրդոյանի «Թատրոնը Կիլիկյան Հայաստանում XII-XIIIդդ.» (1990)¹⁰ աշխատությունները:

Ընդհանրացնող աշխատություններին զուգահեռ ստեղծվում են հայ արվեստի խոշորագույն դեմքերին ու հուշարձաններին նվիրված մենագրություններ, այդ թվում՝ Աննա Արևշատյանի ««Մաշտոց» ժողովածուն որպես հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հուշարձան» (1990)¹¹, Արարատ Աղասյանի «Мартирос Сарьян. Раннее творчество» (1992)¹², Ռուբեն Թերլեմեզյանի «Կոմիտաս» (1992)¹³, Վիգեն Ղազարյանի «Խորանների մեկնություններ» (1995)¹⁴, Արուսյակ Պետրոսյանի «Գերոնտի Թալալյան» (1995)¹⁵, Մարիամ Այվազյանի «Геворг Григорян» (1997)¹⁶, Կարեն Քալանթարի «Очерки о Параджанове» (1998)¹⁷, Արարատ Աղասյանի «Ерванд Кочар» (1999)¹⁸, Նիկոլայ

⁹ **Հովհաննիսյան Հ.**, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը: /Պատ. խմբ.՝ Վ.Հ.Ղազարյան/. - Եր.: ՀԳԱ հրատ., 1990. - 296 էջ, 5թ. նկ.:

¹⁰ **Օրդոյան Գ.**, Թատրոնը Կիլիկյան Հայաստանում XII-XIIIդդ. /Պատ. խմբ.՝ Ն.Կ.Թահմիզյան/. - Եր.: ՀԳԱ հրատ., 1990. - 164 էջ, 8թ. նկ.:

¹¹ **Արևշատյան Ա.**, «Մաշտոց» ժողովածուն որպես հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հուշարձան» [Պատ. խմբ.՝ Ն.Կ.Թահմիզյան]: - Եր.: ՀԳԱ հրատ., 1991. - 155 էջ. նկ., նոտաներ:

¹² **Агасян А.** Мартирос Сарьян. Раннее творчество /Отв. ред. Н.С.Степанян/. Ер.: Изд-во АН АрмССР, 1992. - 210 ст.

¹³ **Թերլեմեզյան Ռ.**, Կոմիտաս /Պատ. խմբ.՝ Մ.Հ.Մուրադյան/. Եր.: ՀԳԱ հրատ., 1992. - 147 էջ, 7թ. նկ.:

¹⁴ **Խորանների մեկնություններ** /Աշխ.-սիրություն՝ Վ.Ղազարյան: Խմբ. խորհ.՝ Ա.Զարյան և ուրիշներ: Խմբ.՝ Գ.Տեր-Վարդանյան/: - Եր.: «Սարգիս Խաչենց Այբբենգիմ» հրատ., 1995. - 191 էջ, 4թ. նկ.:

¹⁵ **Петросян А.** Геронтий Талалян. Жизнь и творчество. - Ер.: Изд-во "Арег", 1995. - 39 ст., 2 ст. илл.

¹⁶ **Айвазян М.** Геворг Григорян /Джотто/. - Ер.: Национальная галерея Арм., 1997. - 92 ст., 4л. илл., 1л. портрет.

¹⁷ **Калантар К.** Очерки о Параджанове. /Отв. ред. С.Г.Асмикян/. - Ер.: Изд-во "Гитутюн" НАН РА, 1998. - 182 ст., 6л. илл.

Քորթանջյանի «Էջմիածնի ավետարանը» (2000)¹⁹, Իրինա Դրամբյանի «Торос Рослин» (2000)²⁰ և Գևորգ Գյոդակյանի «Կոմիտաս» (2000)²¹ ուսումնասիրությունները:

Հայ և մյուս ժողովուրդների հետ ունեցած մշակութային առնչությունների ուսումնասիրության ասպարեզում Արվեստի ինստիտուտին առընթեր Շեքսպիրագիտության հայկական կենտրոնը 1997-ին հրատարակում է Վիլյամ Շեքսպիրի Երկերի լիակատար ժողովածուի երեք հատորները՝ Գիրք 1²², Գիրք 2²³ և Գիրք 3²⁴: Լույս է տեսնում Լիլիթ Երնջակյանի «Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից» աշխատությունը (1991)²⁵:

Հայ արվեստի դասականների ժառանգության գիտական հրատարակության ասպարեզում տևական՝ շուրջ 15 տարվա ընդմիջումից հետո Լևոն Հախվերդյանի և Գևորգ Գյոդակյանի ջանքերով լույս են տեսնում Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի

¹⁸ **Агасян А.** Ерванд Кочар /Отв. ред. Н.С. Степанян/. Ер.: “Гитутюн” НАН РА, 1999. – 90 ст. с илл. /К 100-летию со дня рождения художника/.

¹⁹ **Քորթանջյան Ն.**, Էջմիածնի ավետարանը /Մասնագիտ. խմբ.՝ Ի.Դրամբյան/: - Եր.: «Անահիտ», 2000. - 144 էջ, նկ.:

²⁰ **Драмбян И.** Торос Рослин /Отв. ред. Н.Г.Котанджян, В.О.Казарян, худ. В.Кочар/. - Ер.: “Тигран Мец”, 2000. - 288 ст. с илл., 32 ст. илл.

²¹ **Գյոդակյան Գ.**, Կոմիտաս /Պատ. խմբ.՝ Մ.Տեր-Սիմոնյան/. - Եր.: «Գիտություն» հրատ., 2000. - 80 էջ+4թ. նկ.:

²² **Շեքսպիր Վ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու 39 գրքով: Գիրք 1: Պերիկլես: /Թարգմ.՝ Հ.Սևանի, ընդհ. խմբ.՝ Ռ.Զարյանի. - Եր.: «Առեքեսում»-Անի հրատ. համալիր, 1997. - 141 էջ:

²³ **Շեքսպիր Վ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու 39 գրքով: Գիրք 2: Տիտոս Անդրոնիկոս: /Թարգմ.՝ Հ.Սևանի, ընդհ. խմբ.՝ Ռ.Զարյանի. - Եր.: «Առեքեսում»-Անի հրատ. համալիր, 1997. - 150 էջ:

²⁴ **Շեքսպիր Վ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու 39 գրքով: Գիրք 3: Սիմբելին: /Թարգմ.՝ Հ.Սևանի, ընդհ. խմբ.՝ Ռ.Զարյանի. - Եր.: «Առեքեսում»-Անի հրատ. համալիր, 1997. - 195 էջ:

²⁵ **Երնջակյան Լ.**, Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից /Պատ. խմբ.՝ Գ.Ծ.Գյոդակյան/: - Եր.: Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1991. - 183 էջ. նկ., նոտաներ:

յութերորդ՝ «Պատարագը» (1997), ութերորդ (1998), իններորդ (1999), տասներորդ (2000) և տասնմեկերորդ (2000) հատորները:

Արվեստի ինստիտուտը 1995-ի հոկտեմբերի 12-14-ին Երևանում գումարում է Հայ արվեստին նվիրված հանրապետական 7-րդ²⁶, իսկ 1997-ի հոկտեմբերի 28-30-ին՝ 8-րդ գիտական կոնֆերանսները²⁷, որոնք կարևոր նշանակություն ունեցան ազգային արվեստագիտության հետագա զարգացման համար:

1996-ի հուլիսի 2-4-ը Արվեստի ինստիտուտը Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հետ համատեղ գումարում է Ռուբեն Դրամբյանի հիշատակին նվիրված գիտաժողով²⁸: Ինստիտուտի առաջին տնօրեն Ռուբեն Զարյանի ծննդյան 90-ամյակը նույնպես նշվում է գիտաժողովով, որը տեղի է ունենում 1999-ի սեպտեմբերի 14-17-ը²⁹:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը ՀՀ մշակույթի նախարարության, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության հետ համատեղ 1993-ի հունիսի 3-4-ին գումարում է Արամ Խաչատրյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտաժողով, իսկ Հայաստանի թատերական գործիչների միության և Երևանի թատերական և կինոարվեստի պետական ինստիտուտի հետ համատեղ 1999-ի դեկտեմբերի 10-ին հրավիրում է

²⁶ Հայ արվեստի հանրապետական 7-րդ գիտական կոնֆերանս: Զեկուցումների թեզեր, Երևան, 12-14 հոկտեմբերի 1995թ. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1995. - 105 էջ:

²⁷ Հայ արվեստին նվիրված հանրապետական ութերորդ գիտական կոնֆերանս: Զեկուցումների թեզիսներ, Երևան, 28-30 հոկտեմբերի 1997թ. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1997. - 96 էջ:

²⁸ Ռուբեն Դրամբյանի (1891-1991) հիշատակին նվիրված գիտաժողովի զեկուցումների թեզեր: - Եր.: Հուլիս, 1996. - 45 էջ:

²⁹ Ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտաժողով: Զեկուցումների թեզիսներ, Երևան, 14-17 սեպտեմբերի 1999թ. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999. - 46 էջ:

Պետրոս Ադամյանի ծննդյան 150-ամյակին նվիրված գիտա-
ժողով:

ՀՀ ԳԱԱ պրեզիդենտ Ֆ.Սարգսյանի՝ 1995թ. օգոստոսի 1-ի N 2401-324 միջնորդագրի հիման վրա Հայաստանի Հանրապե-
տության բարձրագույն որակավորման հանձնաժողովի նախա-
գահ Արեգ Գրիգորյանի՝ 1995թ. օգոստոսի 8-ի N 126 հրամա-
նով ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում ստեղծվում է արվեստա-
գիտության բնագավառի 016 մասնագիտական խորհուրդը հե-
տևյալ կազմով՝ Հենրիկ Հովհաննիսյան (նախագահ), Վիգեն
Ղազարյան (նախագահի տեղակալ), Արարատ Աղասյան (գիտ-
քարտուղար), Արամ Գրիգորյան, Յակով Խաչիկյան, Լևոն Հախ-
վերդյան, Հրավարդ Հակոբյան, Լեմա Ներսիսյան, Էմմա Պետ-
րոսյան, Լուիզա Սամվելյան և Մելա Քացախյան:

Արվեստագիտության խորհրդին թույլատրվում է թեկնա-
ծուական ատենախոսությունների պաշտպանություններ անց-
կացնել Հայաստանի գիտական աստիճանաշնորհման անվա-
նացանկի ԺԷ.00.01 - «Թատերական արվեստ, կինոարվեստ,
հեռուստատեսություն», ԺԷ.00.03 - «Կերպարվեստ, դեկորատիվ
և կիրառական արվեստ, տեխնիկական գեղագիտություն, դի-
զայն», ԺԷ.00.04 - «Արվեստի տեսություն» մասնագիտություն-
ներով:

Արվեստագիտության խորհրդին իրավունք է վերապահ-
վում նշված մասնագիտություններով դոկտորական և ԺԷ.00.02 -
«Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ թեկնածուական
ատենախոսությունների պաշտպանություններ կազմակերպել
ԲՈՀ-ի թույլտվությամբ: Խորհրդի գործունեության ժամկետը
սահմանվում է մինչև 1998թ. դեկտեմբերի 31-ը³⁰:

1999-ի դեկտեմբերի 1-ից 016 մասնագիտական խորհրդի
գիտական քարտուղար է նշանակվում արվեստագիտության
թեկնածու Անահիտ Զոթյանը:

³⁰ Տե՛ս Հայաստանի Հանրապետության բարձրագույն որակավորման հանձ-
նաժողով, տեղեկագիր 2, Երևան, 1996, էջ 27-28:

1995-2003թթ. 016 մասնագիտական խորհրդում տեղի է ունեցել դոկտորական 5 և թեկնածուական 15 դիսերտացիաների պաշտպանություններ:

Ինստիտուտում շարունակվում է մասնագիտական կադրերի պատրաստումը ասպիրանտուրայի միջոցով:

Կաթվածահար վիճակում հայտնված ինստիտուտի ասպիրանտուրա են ընդունվում 1995-ին՝ Արթուր Ավագյանը և Գարեգին Քոթանջյանը, 1997-ին՝ Աննա Ասատրյանը, 1999-ին՝ Սամվել Հովհաննիսյանը, 2000-ին՝ Սառա Նալբանդյանը և Գալուստ Հովսեփյանը՝ իրենց ապագան կապելով արվեստագիտության հետ ու զինվորագրվելով հարազատ գիտական օջախին: Այսինքն՝ ինստիտուտի միջին սերնդի գիտաշխատակիցները, որոնք այդքան քիչ են Ակադեմիայի համակարգում, արվեստագիտության ասպարեզում իրենց առաջին քայլերն են արել հենց Հախվերդյանի օրոք և Հախվերդյանի աջակցությամբ:

Արվեստի ինստիտուտը նախաձեռնում է արվեստի տարբեր ասպարեզների ուսումնասիրությանը նվիրված «Արվեստագիտություն» պարբերականի հրատարակությունը, որի առաջին պրակում (1998)³¹ տեղ են գտնում կերպարվեստի, ճարտարապետության ու երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերի մասին ինստիտուտի երիտասարդ գիտական աշխատակիցների ուսումնասիրությունները: Պարբերականը շարունակություն չունեցավ, և միայն անցած տարի՝ 2013-ին, ինստիտուտը հրատարակեց «Երիտասարդ արվեստաբան – 1» գիտական հոդվածների ժողովածուն, որը նախորդ պարբերականի արձագանքն էր:

Հախվերդյանը վստահում էր երիտասարդներին և ճանապարհի հարթում նրանց համար: Այս համատեքստում նա 1991-ի հունիսի 1-ին ինստիտուտի գիտական քարտուղար է նշանակում

³¹ Արվեստագիտություն: Հոդվածների ժողովածու: Գիրք 1: /Կազմ.՝ Գ.Գյուղակյան: Խմբ.՝ Ա.Աղասյան և ուրիշներ/: - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998. - 185 էջ:

կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Արարատ Աղասյանին՝ հանձին նրա պատրաստելով իրեն փոխարինողին:

2002-ի դեկտեմբերի 12-ին ինստիտուտը գրանցվում է ՀՀ պետական ռեգիստրում՝ որպես պետական ոչ առևտրային կազմակերպություն: 2002-ի դեկտեմբերի 12-ին հաստատվում է ինստիտուտի կանոնադրությունը³²:

Լ.Հախվերդյանն իսկապես ապրում էր ինստիտուտով և մտահոգ էր նրա ապագայով: Եվ պատահական չէր, որ դեռևս իր ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում նա արդեն գտել էր իր իրավահաջորդին, ով իր հետ շատ նմանություններ ուներ, ով իր պես բուռն ավարտելուց հետո իր գիտաստեղծագործական կյանքը կապել էր Արվեստի ինստիտուտի հետ և իր պես կրտսեր գիտաշխատողից աճեց մինչև տնօրեն:

Լևոն Հախվերդյանը վախճանվեց 2003-ի փետրվարի 5-ին՝ երկարատև հիվանդությունից հետո: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի պաշտոնում նրան փոխարինեց Արարատ Աղասյանը, ինչը նաև Լ.Հախվերդյանի կամքն էր:

Իսկ մեկ տարի անց՝ 2004թ. նոյեմբերի 2-4-ը, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը գումարեց ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողովը: «Լրանում է Հախվերդյանի ծննդյան 80-ամյակը,- կարդում ենք Արարատ Աղասյանի խոսքում, նրա հորեղանը մենք նշում ենք, ցավոք, առանց հորեղարի: Այսօր նա մեզ հետ չէ, սակայն նրա հոգին թևածում է Արվեստի ինստիտուտի կամարների տակ և համոզվում, որ իր բացակա ներկայությամբ գիտական հարա-

³² Տե՛ս Կանոնադրություն «Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտ» պետական ոչ առևտրային կազմակերպության:

զատ օջախը շարունակում է գործել՝ վառ պահելով հախվերդյանական բարի ավանդույթները»³³:

Եվ այսօր էլ՝ Լ.Հախվերդյանի մահից ճիշտ 12 տարի անց, Արարատ Աղասյանը շարունակում ու զարգացնում է իր նախորդի ավանդույթները՝ ինստիտուտում պահպանելով Ռուբեն Զարյան-Լևոն Հախվերդյանական համերաշխ ու ստեղծարար մթնոլորտը: Եվ վստահ եմ, որ նրա հոգին այսօր թևածում է հարազատ Ակադեմիայի կամարների ներքո և հրճվում, որ իր գերմարդկային ճիգերի շնորհիվ պահպանված թանկագին ինստիտուտն այսօր լիաթոք շնչում է ու արարում:

³³ Տե՛ս Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողով, հիմնադրույթներ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2004, էջ 5:

Դավիթ ՔԵՐԹՄԵՆՋՅԱՆ
ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԱՂԹԱՄԱՐԻ ՊԱԼԱՏԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋ

Աղթամարի պալատի մասին եղած տեղեկությունների մեկնաբանությունն ու ճարտարապետական վերակազմությունը միջնադարյան ճարտարապետության կարևոր հարցերից են: Այժմ դրանք առավել արդիականություն են ստանում համակարգչային գրաֆիկայի ընձեռած հնարավորությունների շնորհիվ: Փաստորեն առաջադրվող թեմայի առարկան միջնադարյան մատենագրության, ճարտարապետության և արվեստների պատմության կողքին նաև համակարգչային գրաֆիկայի եռաչափ վերարտադրությունն է: Տվյալ ուսումնասիրության նպատակն է երբեմնի Աղթամարի պալատի վիրտուալ վերակազմությունը: Գիտական խնդիրներ են Արծրունյաց տան պատմիչ Թովմա Արծրունու և Անանունի նկարագրական տեղեկության վերլուծությունը, գիտնականների կողմից պալատի առաջադրված վերակազմությունների համեմատական ուսումնասիրությունը, միջնադարյան պալատական ճարտարապետության համապատասխան զուգահեռների ներմուծումը և խնդրո առարկա վերակազմության եռաչափ արտաձուլը:

Աղթամարի պալատի մասին գոյություն ունեցող միակ նյութը Արծրունյաց պատմիչների հաղորդումն է: Նրանք վկայում են, որ ժայռերի մեծ բեկորների միջոցով կղզու քարահատակ ամբարտակը բարձրացվել է հինգ կանգուն չափով և հետո պարսպապատվել է: Աղթամարի պալատի կառուցման նկարագրությունը հայկական մատենագրության գեղեցկագույն էջերից մեկն է: Պատմիչը հիշատակում է. «Եվ պարիսպն էր ահե-

ղակերպ, զարդարված բարձրաբերձ, լայնանիստ բուրգերով ու բարձր աշտարակներով... Ծովի խորհատակ հիմքերի բերանին նա (իմա՝ Գագիկ արքան, Դ.Ք.) դրեց ահավորատես, հաստահեղյուս, բևեռապինդ դռներ:... Նա հրաշալիք գործեց և ստեղծեց խաղաղ ու անքույթ նավահանգիստ... հրաշակերտեց ավելի լավ, քան կատարել էր Ալեքսանդրը Մակեդոն քաղաքից:... Եվ այնուհետև թագավորի պալատում հավաքվեցին իշխաններ, ազատներ... Եվ հինգ տարի հետո, երբ սկսեցին շինել, բարձրացավ քաղաքի շատ և շատ փառահեղ շինությունը»: Այնուհետև ներկայացվում է քաղաքի կառուցապատումը. և «Թագավորը հրամայեց (հավաքվածներից) մեկին՝ ճարտարապետ, իմաստուն և հանճարեղ մարդուն, շինելու քառանկյունի պալատ, որի լայնության, երկարության ու բարձրության չափերը քառասունական կանգուն էին (իմա՝ $40 \times 0.9 = 36$ մ կամ $40 \times 0, 518 = 20,78$ մ, Դ.Ք.): Սրա որմերի լայնությունը ուներ 3 մեծաքայլ չափ տարածություն (իմա՝ 180-240 սմ, Դ.Ք.): Որմերը անապակ կրի ու քարի զանգված էին, որ իրար էին խառնված, ինչպես կապարի ու պղնձի համաձուլվածքը: Պալատի շինվածքը, հիմքից մինչև օդի մեջ կախված նրա գագաթը, մնում է հաստատուն առանց սյուների, ինչն արդարև մտքից վեր է ու զարմանքի արժանի: Պալատն ուներ նաև կամարակապ խորաններ, անկյուններ և գեղապաճույճ բոլորապատեր, որոնց ոչ միտքը կարող է թվարկել, ոչ էլ աչքերը՝ զննել: Այն ուներ նաև երկնքի պես բարձր, ոսկեզարդ և լուսաճաճանչ գմբեթներ, որոնց եթե մեկը կամենար նայել, թագավորին իբր պատիվ անելով, նախ պետք է հաներ գլխից խույրը և ապա առաջանալով պարանոցը (ձգելով), հագիվ կարողանար նշմարել զանազան ներկերով նկարված պատկերները: Եվ պալատի շինվածքն այնքան ահեղ է ու զարմանալի, այնքան բարձր և մտքի համար անհասանելի, որ օրինակ՝ եթե որևէ իմաստուն մարդ մի խորանի բազում ժամեր նայի, դուրս գալուց հետո որևէ մեկին ոչինչ չի կարող պատմել իր տեսածի մասին: Քանի որ նրանում (նկարված) է ոսկեզարդ գահույք, որի վրա երևում է պատվական ճոխությամբ բազմած

արքան Պալատի մեծությունը ահավոր է ու ապշեցնող: Նրա մեջ դրված են մանր հորինվածքով, հրաշալի գեղեցկությամբ կտրտված դռներ, որոնք բացվելիս երկփեղկվում և թարմ օդ են ներս բերում ու զովացնում: Իսկ երբ դռան փեղկերը կիպ միանում են, երևում են որպես մի ամբողջություն: Քաղաքում աշխատող գործավորներից վստահելի մի վերակացու մեզ պատմեց, որ պալատի շինության վրա բանեցվել է 200 հազար լիտր երկաթ, նա հավանորեն ու ճշմարտապես ավելի շուտ պակաս է ասել, քան առատությամբ ավելացրել է ու բազմապատկել: Իսկ փառաց պալատի դիրքը քաղաքի մեջ երևում էր որպես մի մեծ բլուր, գավառի բլուր կողմերից: Այն բարձրությամբ ավելի ցածր չէր, քան կղզու ժայռոտ ծայրը»: Այնուհետև տպավորապաշտ եղանակով ներկայացվում է պալատի ճոխությունը և հաջորդ էջերում պատմիչը նույն վարպետությամբ նկարագրում է Աղթամարի Սուրբ Խաչ տաճարի կառուցումը¹:

Աղթամարի պալատի մասին գոյություն ունեն հեղինակային վերակառուցման չորս տարբերակներ, որոնք առաջարկել են Նիկոլայ Տոկարսկին, Հովսեփ Օրբելին, Հովհաննես Խալփախյանը և Ստեփան Մնացականյանը:

Ն. Տոկարսկու տեսակետով Աղթամարի պալատը գտնվել է միջնաբերդում և ունեցել բազմահարկ կառուցվածք, ինչպես, օրինակ, Ամբերդի ամրոցը²: Ըստ Հ.Օրբելու՝ պալատը ունեցել է սրահատիպ հորինվածք և ծածկված է եղել խաչվող կամարների համակարգով, ինչպիսին հանդիպում է Հաղբատի վանքի մեծ գավիթի հորինվածքի օրինակում (XIII դ.)³: Հ. Խալփախյանի կարծիքով Աղթամարի պալատը նման էր Բագրատունյաց ամրոցներին՝ Տիգնիսին և Մաղաբերդին: Այսինքն, Հ.Խալփախ-

¹ **Թովմա Արծրունի և Անանուն**, Պատմություն Արծրունյաց տան, ներածությունը, թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Վրեժ Վարդանյանի, Երևան, 1978, էջ 295-301:

² **Токарский Н.М.**, Архитектура Древней Армении, Ереван, 1946, стр. 214.

³ **Орбели И.А.**, Памятники армянского зодчества на Острове Ахтамар, Избранные труды в двух томах, том 1, Москва, 1968, стр. 37-68.

յանի առաջադրած վարկածը նման է Ն. Տոկարսկու տարբերակին: Պալատի դահլիճն ունեցել է ներքին բակաձև տարածք և արտաքին պարագծի անկյուններում ավարտվել է աշտարակներով: Մոտավոր հաշվարկներով շենքը պետք է ունենար 20 մ կողմով խորանարդի ձև, որի արտաքին պարիսպները եղել են շուրջ 2մ հաստությամբ: Դահլիճի փայտակերտ սյուների խոյակները նման են եղել Սևանավանքում կիրառվածներին⁴:

Ստ. Մնացականյանը համարում է, որ Աղթամարի պալատը ունեցել է բարդ կառուցվածք, որտեղ կենտրոնական գմբեթածածկ դահլիճի շուրջ խմբավորվել են բազմաթիվ օժանդակ սենյակներ: Դրանք եղել են գալերիատիպ և շենքի արտաքինից շրջանցել են դահլիճը: Դահլիճի պարագծի կենտրոնական մասերում եղել են խաչաձև դասավորված խորշեր և անցումներ⁵: Փաստորեն, եթե վերևում ամրագրված չափերի սահմաններում ընդունենք գալերիաների լայնությունը 3մ, ստացվում է, որ կենտրոնական դահլիճը 14մ կողմով քառակուսի տարածք էր: Նույն չափերն ունի նաև Հաղբատի մեծ գավիթը, որը ծածկված է կրկնակի խաչվող կամարների համակարգով: Այսինքն՝ այն ազատ կանգնած հենարաններ չունի: Տվյալ դեպքում եթե պարագծային գալերիաները լինեն 3մ-ից մեծ, դահլիճի չափերը կփոքրանան, և տարածքը չի համապատասխանի Արծրունյաց պատմիչների նկարագրած ընդարձակությանը: Հենց այս հանգամանքով էլ Ստ. Մնացականյանն իր վերակազմության զուգահեռների ընտրության մեջ նախապատվությունը տալիս է պարսկական Բիշապուր քաղաքի պալատին (III դ.) և Մաստարայի տաճարի հորինվածքին (VI դ.): Վերջինը ըստ էության տարածական տիպագոյացում է՝ հազարաշենի սխեմայով:

Բնականաբար ակնհայտ է, որ և՛ Աղթամարի պալատը, և՛ Աղթամարի Սբ. Խաչ տաճարը անտիկ և վաղմիջնադարյան

⁴ Халпахчьян О.Х., Гражданское Зодчество Армении, Москва, 1971, стр. 98-99.

⁵ Մնացականյան Ստեփան, Աղթամար, Երևան, 1983, էջ 22-32:

Ժառանգորդությամբ մտահղացված կառույցներ են, որոնց հիմքում ընկած է ժողովրդական ճարտարապետության հազարաշենի սխեման: Այլ առանձնահատկությունների պարզաբանման համար նպատակահարմար է նաև պալատը դիտարկել հայկական և միջազգային պալատական ճարտարապետության զարգացման համատեքստում:

Հայկական միջնադարյան պալատական ճարտարապետությունն ուսումնասիրվել է բազմաթիվ հետազոտողների կողմից: Նրանցից առաջինը Թորոս Թորամանյանն է՝ «Հայաստանի արքունական ու իշխանական ապարանքները և անոնց ներքին կենցաղը» վերնագիրը կրող հոդվածով⁶: Մյուսը՝ Հ. Խալիփախյանի՝ Հայաստանի միջնադարյան քաղաքացիական ճարտարապետությանը նվիրված աշխատության համապատասխան գլուխն է⁷: Միջնադարյան հայկական պալատաշինության մնացյալ հետազոտությունները պատկանում են Վարազդատ Հարությունյանին: Այդ թվում են՝ Դվինի միջնաբերդի Արշակունյաց պալատը, ինչպես նաև քաղաքի Կենտրոնական թաղամասի կաթողիկոսական պալատը, Արուճի տաճարին կից Վահան Մամիկոնյանի կողմից կառուցված պալատը, Զվարթնոցի տաճարի հարակից պալատը և այլք⁸: Վ.Հարությունյանն ունի պալատական ճարտարապետության ուսումնասիրությանը նվիրված 4 այլ աշխատություններ ևս, որոնք հավաք կերպով վերահրատարակվել են 2004 թ.⁹: Նշված աշխատություններում կատարվել է ակնարկվող պալատների դասակարգումը: Փաստորեն, դրանք հայկական վաղմիջնադարյան բազիլիկատիկ շենքեր են, որոնք առաստաղի կենտրոնական առանցքով լուծ-

⁶ Տե՛ս «Գեղարվեստ», 1917, Թ-6, էջ 56-83:

⁷ Տե՛ս **Халпахчян О.Х.**, Гражданское зодчество Армении, с. 90- 109.

⁸ Տե՛ս **Հարությունյան Վարազդատ**, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, 1992, էջ 163-170:

⁹ **Հարությունյան Վարազդատ**, Հայկական քաղաքաշինության և ճարտարապետության տեսության ու պատմության հիմնախնդիրներ, կազմեց Դ. Քերթմենյան, Երևան, 2004, էջ 297-338:

ված են մեկ կամ մի քանի երդիկների համադրվածքով: Երդիկները հենվել են ժողովրդական ճարտարապետության ակունքներից սերող խոյակներ ունեցող քարակերտ կամ փայտյա սյուների վրա: Տվյալ տեղեկությունն ապացուցում է Ստ.Մնացականյանի վերակառուցման վարկածի իրականությանն ավելի մոտ լինելու հանգամանքը: Փաստորեն, միջնադարյան պալատական ճարտարապետության օրինակները գտնվում էին և՛ միջնաբերդում (դոնժոնի ձևով), և՛ պարսպապատ քաղաքի տարածքում: Վերջիվերջո այդպիսին էին Դվին և Անի մայրաքաղաքներից հասած պալատների օրինակները, այդպիսին էին նաև Աղթամարի պալատական համակառուցները՝ մեկը միջնաբերդում և մյուսը՝ Աղթամարի տաճարի հարակցությամբ:

Միջնադարյան պալատների ճարտարապետության մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ դրանց ֆունկցիոնալ կորիզը հանդիսավոր դահլիճն էր, որի շուրջը ծավալվում էին կյանքի վայելքի սենյակներն ու սրահները: Այս առումով կարելի է նկատել երկու հանգամանք. առաջինն այն է, որ պալատական համալիրի հորինվածքի կենտրոնը հանդիսավոր դահլիճն էր, որի շուրջը պարագծով տեղաբաշխվում էին մյուս սենյակները: Երկրորդն այն է, որ լուսավորության և օդափոխության առումներից ելնելով՝ համակառուցի ուրվագիծը միշտ նախընտրելի էր բրգաձև կամ դեպի կենտրոն բարձրացող աստիճանաձև ուրվագծով: Փաստորեն, այս լուծումն ունեն պալատական ճարտարապետության հանդիսավոր մասի հայտնի օրինակները, ինչպես՝ Ռամգես Գ փարավոնի պալատը Մադինետ Հաբուի համալիրում (Ք.ա. 1200-1168 թթ.), Տել-էլ-Ամառնայի պալատները և ուրիշներ¹⁰: Աստիճանաձև ուրվագծով պալատների այլ օրինակներ են Միկենեի, Կնոսոսի և հատկապես ուսումնասիրվող տարածքին մերձակա Բասարգադի և Արագածի համապատասխան հուշարձանները: Շինարվեստի տեսանկյունից ներկայացվող հորինվածքով պալատների դահլիճների ծածկը կարող էր իրակա-

¹⁰ St'ya Всеобщая история архитектуры, том I, Москва, 1970, с. 99 и с. 116.

նացվել հետևյալ երեք լուծումներով՝ 1. սյունասրահատիպ, ինչպես՝ Բասարգադն ու Արագածը. 2. թաղակապ, ինչպես Տիգրոնը. 3. գմբեթավոր, ինչպես Սարվիստանը և Անտիոքի Քասրիբն-Վարդանի պալատը: Վերադառնալով Անանուն Արծրունու նկարագրությանը՝ Աղթամարի պալատը գմբեթածածկ էր, երդիկավոր և առանց երևացող սյուների: Նման զուգահեռներ պատմական Հայաստանի հարակից տարածքներից հանդիպում են Միջագետքի և Պարսկաստանի հետևյալ հուշարձաններում՝ Հաթրա, Ֆիրուզաբադ, Սարվիստան, Տիգրոն: Ընդ որում, ընտրված հուշարձաններում դահլիճի և նրա շրջակա սենյակների համադրումը կատարվել է հետևյալ երեք սխեմաներով՝ ա. դահլիճի շուրջը արտաքին պարագծով շրջանցող միջանցքով, բ. դահլիճի շուրջը կողային միջանցքներով և գ. դահլիճի կենտրոնական առանցքների ուղղությամբ նեֆերով և անկյունագծային առանցքների ծայրերում տրոմպային լուծումներով: Աներկբայելի է, որ սեյսմակայունության տեսակետից «գ» տարբերակը կամ Բիշապուրի պալատի տարբերակը ամենանպատակահարմարն է Աղթամարի պալատի վերակազմության համար: Նույնիսկ կարելի է նկատել, որ վերջինը միջնադարում տիպաբանական նախասիրած սխեմաներից մեկն էր, որը ճանաչված էր պալատաշինության և եկեղեցաշինության մեջ որպես շրջանցիկ սրահով կենտրոնագմբեթ հորինվածք, ինչպիսիք Բոսրայի և Զվարթնոցի տաճարներն էին: Սակայն հաշվի առնելով Արծրունի պատմիչի նշած անսյուն հորինվածք ունենալու հանգամանքը՝ ակնարկվող սխեման ավելի մոտ է Մաստարայի տաճարի գմբեթատակ համակարգին կամ Ֆիրուզաբադի հորինվածքին, որ համընկնում է կենտրոնագմբեթ՝ գմբեթատակ տարածքի քառակուսի համաչափությամբ տիպաբանական տարբերակի հետ: Ակնարկվող տիպի այլ օրինակներ են նաև սիրիական սբ. Սիմեոնի տաճարը և ներքուստ խաչածև տաճարների մի քանի այլ սիրիական զուգահեռները, ինչպիսիք են՝ Ապա-

մեիան, Սամանդաղը և հատկապես «Իբն Վարդան»-ին պատկանող՝ 564 թ. կառուցված եռահարկ պալատը¹¹:

Եզրակացություններ:

Վերևում կատարված վերլուծությունների լույսի ներքո կարելի է առաջադրել Աղթամարի պալատի եռաչափ վերակառուցման հետևյալ ճարտարապետական մանրամասները: Ուսումնասիրված հեղինակների վերակազմությունները միահամուռ ընդգծում են Աղթամարի պալատի ժառանգորդական մտահղացումը: Հարկավոր է նշել, որ Ն.Տոկարսկին և Հ.Խալիփախյանը հակված են դեպի Աղթամարի պալատի դոնժոնատիպ հորինվածքը: Հ.Օրբելին առաջարկում է խաչվող կամարներով ծածկված հորինվածք, որը միջնադարյան ճարտարապետության մեջ տարածում գտավ ավելի ուշ, քան 10-րդ դարը, այսինքն՝ ավելի ուշ, քան Աղթամարի կառուցապատման ժամանակը: Ստ.Մնացականյանի մոտեցումն ավելի հավանական է, քան մյուս հեղինակներինը: Նա իր դատողություններով հետևում է հայկական զարգացած միջնադարի զարգացման օրինաչափություններին, երբ կատարվեց անտիկ և վաղմիջնադարյան հորինվածքների ստեղծագործաբար վերակոչում¹²: Ավելին, այս ժամանակներում կատարվեց աշխարհիկ և եկեղեցական ճարտարապետության մերձեցում, ինչպես որ այն մանրամասնորեն բարձրացվել է Վ.Հարությունյանի աշխատություններում¹³: Տվյալ դոկտորինայով Ստ.Մնացականյանը կողմնակից է հայկական ճարտարապետության մեջ արևելյան փոխառնչությունների օրգանական գոյությանը:

¹¹ Տե՛ս **Якобсон А.Л.**, Закономерности в развитии ранне-средневековой архитектуры, Ленинград, 1983, с. 94-104.

¹² Հմմ. տվյալ մոտեցումը Վ.Հարությունյանի «Ժառանգորդությունը միջնադարյան Հայաստանի ճարտարապետության զարգացման փուլերում», «Հայկական քաղաքաշինության և ճարտարապետության տեսության և պատմության հիմնախնդիրներ», էջ 432-440:

¹³ **Հարությունյան Վ.**, Հայկական քաղաքաշինության և ճարտարապետության տեսության և պատմության հիմնախնդիրներ, էջ 403-408:

Ըստ էության Աղթամարի պալատի հորինվածքը պետք է ածանցել նրա բնաշխարհի լանդշաֆտից դեպի քաղաքաշինություն և ծավալատարածական ձևեր: Աղթամարի պալատի վերակազմության համար կարևոր է Ոստան-Աղթամար քաղաքաշինական համակարգի գոյությունը, որ տեսադաշտի միասնականության մեջ է դնում երկու բնակավայրերի պալատների ճարտարապետությունը: Ոստանի պալատը Աղթամարի պալատի նախորդն էր և տեղադրական դիրքի շարունակողը (աղյուսակ 1)¹⁴:

Աղթամարի պալատի իրականացմանը նախորդել է Սուրբ Խաչ եկեղեցու կառուցումը: Ինչպես կարծում է Հ.Օրբելին, եկեղեցու մի շարք մանրամասներ կրկնվել են պալատի ճարտարապետության մեջ¹⁵: Փաստորեն պալատի ճարտարապետը նույն Մանվելն է եղել¹⁶: Արծրունի պատմիչների նկարագրության մեջ ուշագրավ է, որ ուսումնասիրվող պալատը քաղաքում էր գտնվում, և նրա բարձրությունը մրցում էր միջնաբերդի բարձրության հետ: Սա նշանակում է, որ պալատն ու եկեղեցին նույն տարածքում էին, ինչպես հանդիպում է Կ.Պոլսի Սբ. Սոֆիայի և Մեծ պալատի տեղադրման օրինակում: Մեր կողմից Աղթամար կատարված դաշտային այցելությունները ցույց տվեցին, որ տեղադրական տվյալ պահանջները բավարարող վայրերը երկուսն են՝ կղզու հյուսիսային հրվանդանում և վանքի ավերակների տեղում: Փաստորեն, պալատի ավերվելուց հետո նրա տեղում կառուցապատվել է այսօր ավերակներով գոյատևող վանքը: Այնուամենայնիվ պալատի ենթադրվող վայրը մնում է նույն հրվանդանի տարածքում:

¹⁴ Մանրամասնորեն տե՛ս **Քերթմենցյան Դ.**, Միջնադարյան Հայաստանի Ոստան – Աղթամար քաղաքաշինական հորինվածքը, ԼՀԳ, 1993, Թ-1, էջ 112-119:

¹⁵ Հմմ. **Օրбели И.А.**, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар, с. 203.

¹⁶ **Մնացականյան Ստեփան**, Աղթամար, էջ 24:

Աղթամարի պալատի ճարտարապետության բնութագրող մանրամասները հետևյալներն են:

Ա. տիպաբանական առումով Աղթամարի պալատը խորանարդաձև զանգված է, որի կողմը 15 մոդուլ է (հաշվարկմամբ՝ 27 մ): Նման չափը գտնվել է համեմատական կարգով, որտեղ ներգրավված ճարտարապետական զուգահեռներն են Մաստարայի, Հռիփսիմեի և Զվարթնոցի տաճարները, ինչպես նաև հայկական մի քանի գավիթների օրինակներ¹⁷:

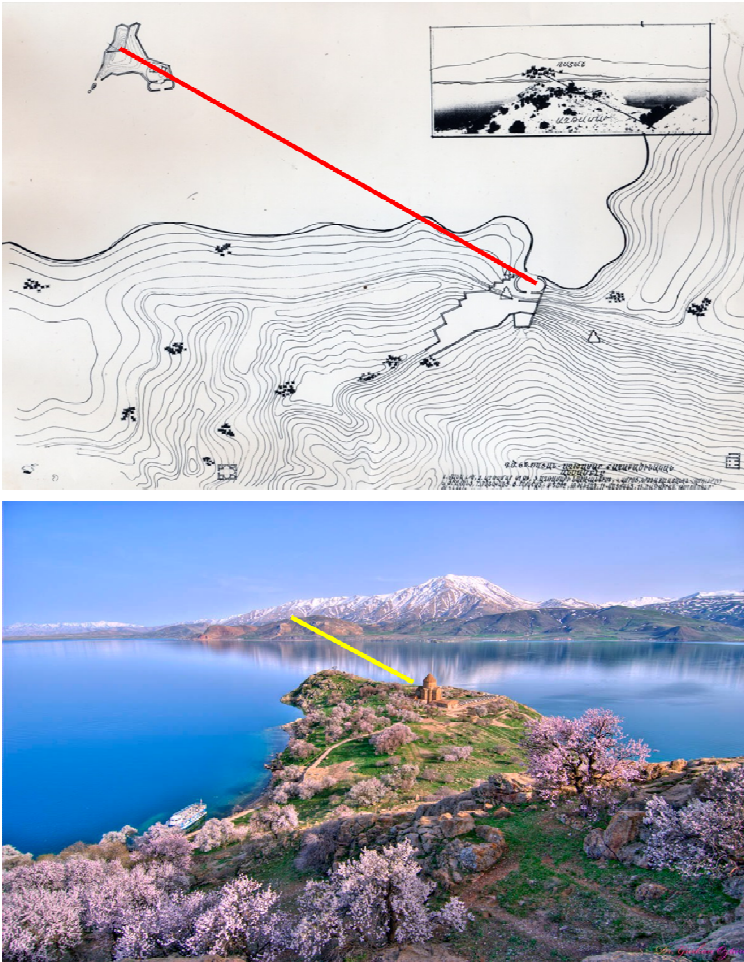
Բ. Համակառույցի հատակագծային հորինվածքը կենտրոնական է: Համաչափական կարգի մոդուլը պատի հաստությունն է, որը հավասար է 1.8 մ-ի (աղյուսակ 2):

Գ. Պլատական համակառույցի ներդաշնակեցման միջոցներն են՝ հիերարխիան կամ դոմինանտը հազարաշենատիպ գմբեթն է, որն ունի 8 մոդուլ (14.4 մ) տրամագիծ: Համակառույցի հորինվածքի կենտրոնը հանդիսավոր դահլիճն է, նրանից դուրս պարագծային շրջանցող միջանցքն է, որի երկու կողմերում տեղաբաշխված են մնացած սենյակներն ու սրահները: Կենտրոնական դահլիճը ծածկված է եղել երդիկավոր և ութանկյուն, հազարաշենի համակարգ ունեցող գմբեթով: Դահլիճի կենտրոնական փոխուղղահայաց առանցքները դեպի դուրս բացվել են թաղակապ միաթռիչք նեֆերով, իսկ անկյունագծային ուղղությամբ ունեցել են սկզբին տրոմպներ: Պարագծային միջանցքները շենքի անկյուններում վերջավորվել են աշտարակներով: Համակառույցի մեծացրած մոդուլը կազմված է 3 մոդուլների միացումից և հավասար է 5.4 մ-ի, այն արտահայտված է աշտարակների, տրոմպների և առանցքային թաղակապ նեֆերի լայնության հատակագծային չափերում (աղյուսակ 3):

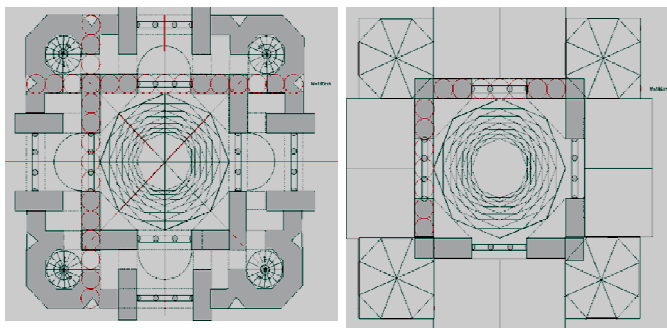
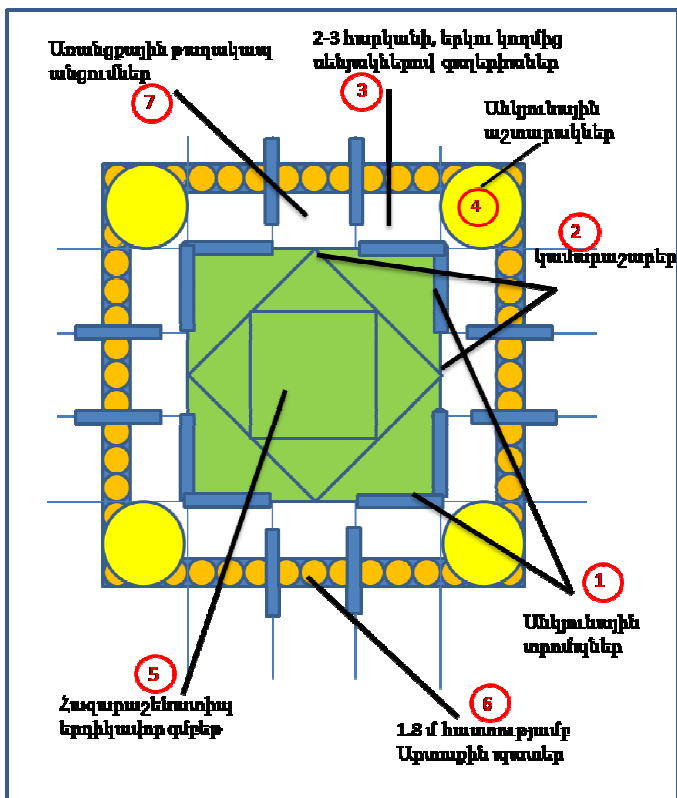
Դ. Աղթամարի պալատի հորինվածքային հատկանիշները նույնական են Աղթամարի Սբ. Խաչ տաճարի առանձնահատկությունների հետ:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 25:

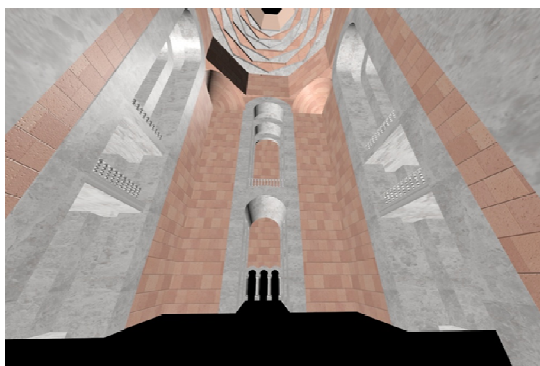
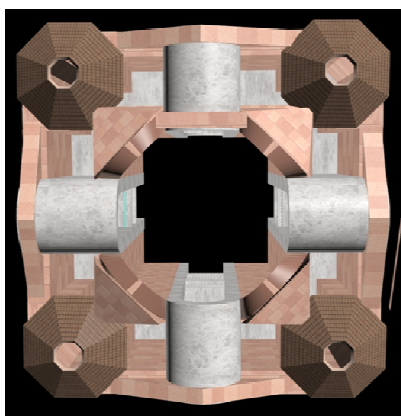
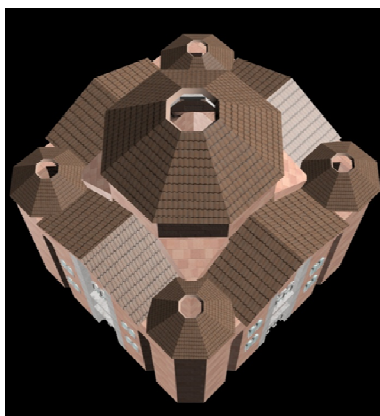
Ե. Շինարվեստը համապատասխանում է միջնադարյան հայկական ճարտարապետության առանձնահատկություններին, նույնը կարելի է ասել պալատի հորինվածքային օրինաչափությունների մասին:



Աղբյուրակ 1- Ուտան-Սերտմար քաղաքաշինական համակարգը



Աղթամար 2- հորիզոնական պլաների վերակազմություններ



Աղյուսակ 3
Աղբյուրների պաշտոնի
վերականգնության
ստույկադրեր

Սեյրանուշ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՄՐԲԱՊԱՏԿԵՐԸ ՌՈՒՄԻՆԱՀԱՅՈՑ ՄԵՋ

XIV դարից սկսած՝ հայերի թիվը Մոլդովայում հետզհետե ավելանում է: Հիմնականում հայերը ներգաղթում են Մոլդովա և մասամբ Վալախիա Ուկրաինայից (Լվով), Լեհաստանից և Ղրիմից, որտեղ արդեն մի քանի դար գոյություն ունեին զարգացած հայկական գաղութներ: Հայերը նախևառաջ հաստատվում են Բոթոշանում, որտեղ 1350 թվականին կառուցվում է Սուրբ Աստվածածին հայկական եկեղեցին¹, այնուհետև՝ Սուչավայում, Յաշում, Ռոմանում, Թրգու-Օկնայում, Ֆոքշանում, նաև Գալացում, Տուլչայում, Կոստանցայում և Բրայլայում: Բոլոր այս քաղաքներում հայերը կառուցում են իրենց մատուռները, եկեղեցիներն ու վանքերը: Մեծ մասամբ դրանք պատկանում էին Հայ առաքելական եկեղեցուն: Առավել կարևոր հայկական կենտրոններ են դառնում Բոթոշանը, Սուչավան, Յաշը, Ռոմանը և Ֆոքշանը: Հենց այստեղ է ձևավորվում ռումինահայ յուրօրինակ արվեստ, և այստեղ մինչև հիմա էլ պահպանվում են հայկական կառույցներն ու գերեզմանոցները: Միայն XVII-XVIII դարերում, հետաանդվելով իրենց հավատքի առաքելական ուղղության պատճառով, մեծ թվով հայեր տեղափոխվում են Տրանսիլվանիա, որ-

¹ Florin Simion **Egner**, Viorica **Popa**, Istoria comunitatii armenilor din Botosani (1045-2012), Botosani, 2012, 114 pp. և Florin Simion **Egner**, Viorica **Popa**, Biserica armeana din Botosani o existenta de peste sapte secole, Botosani, 2012, p. 10-12, որտեղ տրված է Բոթոշանին վերաբերող ողջ գրականությունը, այդ թվում բերված են Հակոբ **Սիրունու** և Նիկոլաե **Յորգայի** աշխատությունները: Ամբողջական տվյալներ Բոթոշանի մասին տե՛ս նաև Florin Simion **Egner**, Viorica **Popa**, Patrimoniul cultural si religios al comunitatii armene si al parohiei bisericii ortodoxe armene din Botosani, Botosani, 2013, p. 5-51 և հատկապես Florin Simion **Egner**, Viorica **Popa**, Din istoria si patrimoniul comunitatii armene din Botosani, Botosani, 2014, vol. 1, p. 9-15, 36-45, 149-152, 504:

տեղ ընդունում են կաթոլիկություն, ստեղծում հայկական կաթոլիկ եկեղեցիներ և զարգացնում մի մշակույթ, որն ավելի մոտ էր այդ շրջանի եվրոպական կաթոլիկ, հիմնականում բարոկկո ոճի արվեստին:

Միաժամանակ Մոլդովայում մնացած հայերը շարունակում են այն ավանդույթները, որոնք գալիս էին Ղրիմի, Ռեչ Պոսպոլիտայի (1569-1795)՝ Ուկրաինայի, Բելոռուսիայի և Ռուսական կայսրության հայկական գաղթօջախներից և ձևավորվել էին XIV-XVI դարերում ռումինական մշակութային միջավայրում:

Մոլդովայի հայկական եկեղեցիները մեծամասամբ կառուցվում էին տեղական ուղղափառ՝ ռումինական, եկեղեցիների նմանությամբ, դրանք խաչազմբեթ չէին (ի տարբերություն հայկական միջնադարյան եկեղեցիների): Ներսում ունեին խաչկալ՝ պատկերակալ, այսինքն՝ իկոնոստաս, որը գրեթե ծածկում էր խորանը: Այդ խաչկալ-պատկերակալները բաղկացած են փոքր չափերի տարբեր՝ կլոր, օվալաձև, քառակուսի և ուղղանկյուն, ֆորմատ ունեցող սրբապատկերներից: Պատկերակալների կառուցվածքը, նրանց պատկերների կազմը, տեղադրությունը և իկոնոգրաֆիկ համակարգը նույնպես մոտ են ռումինական եկեղեցիների խաչկալներին, հավատարիմ են հետբյուզանդական ավանդույթին: Բացի իկոնոստասի սրբապատկերներից, բոլոր պատերին վերից վար կամ մեկ-երկու շարքերով կախված են առանձին, ավելի մեծ չափերի սրբապատկերներ, որոնց և նվիրված է մեր այս հոդվածը:

Այժմ հայկական սրբապատկերների խոշոր հավաքածուներ պահպանվում են Բոթոշանում, Սուչավայում և Բուխարեստի Սբ. Հրեշտակապետաց հայկական եկեղեցուն կից Դուդյան թանգարանում և ռումինահայոց թեմի առաջնորդարանում, վերջինում գտնվում են Ռոմանի հայկական եկեղեցուց տեղափոխված սրբապատկերները: Այս սրբապատկերների մասին դեռևս չկա որևէ ուսումնասիրություն, և դրանք կարիք ունեն հետազոտման: Հարկ է պարզել դրանց ակունքները, հիմքերը, կապը հայկական և տեղական ռումինական մշակույթի ավանդույթ-

ների հետ, դրանց տեխնիկական և գեղարվեստական լեզուն: Ստորև առաջին անգամ ներկայացվում են վերջին երկու տարիների ընթացքում մեր կողմից կատարված վերոհիշյալ սրբապատկերների ուսումնասիրության սկզբնական արդյունքները:

Պահպանված սրբապատկերները հիմնականում XVII դարի վերջի - XIX դարի գործեր են: Մեծ մասն ունի հայերեն մակագրություններ, հիշատակարաններ և արձանագրություններ, որոնց շնորհիվ, համեմատական վերլուծության հիման վրա հնարավոր է թվագրել նաև անստորագիր սրբապատկերները: Հիմնականում հիշատակարանները բովանդակում են տեղեկություններ նվիրաբերման տարեթվի, նվիրաբերողների և այն եկեղեցիների մասին, որոնց դրանք նվիրաբերվել են: Այդուհանդերձ երբեմն հանդիպում են նաև կատարող նկարիչների անունները, որոնք վկայում են և՛ ռումինացի, և՛ հույն, և՛ հայ սրբանկարիչ վարպետների մասին: Օրինակ, մենք հնարավորություն ունեցանք պարզելու, որ Դուլյան թանգարանում պահվող 1832 թվականի «Տիրամայրը Սուրբ Ի(Ե)րինեի և Սուրբ Կատարինեի հետ» սրբապատկերի (պտկ. 1a) հեղինակը տիրացու Սահակն է, որի վրձինն է պատկանում նաև «Սուրբ Հակոբ Մծբնեցին՝ վարքի տեսարաններով» 1822 թվականի սրբապատկերը նույն Դուլյան թանգարանից (պտկ. 1b): Իր հերթին վերջին կտավը կրկնօրինակում է ավելի վաղ՝ XVIII-XIX դարերի սահմանագծին կատարված նույն հավաքածուի Հակոբ Մծբնեցու սրբանկարը: Մեզ հասել է նաև Բուխարեստի Սուրբ Հրեշտակապետաց եկեղեցում գտնվող 1782 թվականի «Տիրամայրը Մանկան հետ, Հովհաննես Մկրտիչն ու Գրիգոր Լուսավորիչը» սրբանկարի (պտկ. 1c) հեղինակի անունը՝ Հակոբ դպիր Երուսաղեմցի²: Այս և այլ հիշատակարաններ հաստատում են այն դրույթը, որ Մոլդովայում և Վալախիայում հայկական եկեղեցիների սրբա-

² Նույն հեղինակի նմանատիպ հորինվածքով 1805 թվականի սրբանկարը, որը բերվել է Ռումինիայից, այժմ գտնվում է Սուրբ Էջմիածնի Ալեք և Մարի Մանուկյան զանձատանը:

պատկերների ստեղծողները եղել են ոչ միայն տեղացի և հույն վարպետներ, այլև բարձր որակավորում ունեցող, տարբեր տեղերից եկած, տարբեր գեղարվեստական արմատներ ունեցող հայ նկարիչներ:

Ռումինահայ վաղ սրբապատկերները կատարված են փայտի վրա բյուզանդական, ռուսական և ռումինական սրբապատկերներին բնորոշ հայտնի «դասական» տեխնիկայով՝ փայտ (վրայից երբեմն կտավ՝ паволока), լեվկասե հիմնաշերտ, տեմպերա կամ յուղաներկ: Փայտի վրա «դասական» իկոնայի նմանատիպ տեխնիկայով կատարված սրբապատկերներից հարկ է նշել Սուչավայի հռչակավոր Հաճկատար վանքում պահպանվող, XVI դարով թվագրվող Տիրամայրը Մանկան հետ հրաշագործ սրբապատկերը³, XVII-XVIII դարերի սահմանագծով թվագրվող Սուրբ Մինաս և Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ սրբապատկերները Դուդյան թանգարանից (պտկ. ՅՇ, ՅՁ): Տվյալ ստեղծագործությունները վկայում են հետբյուզանդական ավանդույթի մասին: Իսկ XVIII դարի II կեսից սկսած՝ մեծ մասը կատարված են կտավի վրա յուղաներկով: Այս վերջին տեխնիկան տվյալ շրջանում տարածված էր նաև Հայաստանում, Ռեչ Պոսպոլիտայի արևելաեվրոպական և ապա Ռուսական կայսրության մեջ մտած Ուկրաինա, Բելոռուսիա հատվածներում, անշուշտ Հունաստանում և Ռումինիայում: Այս տեխնիկայով կատարված ստեղծագործությունները մոտենում են մեծակտավ հաստոցային նկարներին:

Ուշագրավ է նաև ոսկու կիրառումը. այն կարող է թերթոսկու տեսքով լինել, իսկ մեծամասամբ՝ ոսկե ներկի տեսքով: Ոսկու կիրառումը, նրա հաճախ առատությունը կապված են տեղական ուղղափառ եկեղեցական արվեստի հետ, որը շարունակում է հետբյուզանդական ավանդույթը (պտկ. 1b, 2a, 4a, 3d):

³ Վերատպությունը տե՛ս The Holy Monastery of Hagigadar Miracle Maker. 500. 1512-2012. Text by PS Episcop *Datév Hagopian*, Ed. Zamka, 2012, Wood Painting (առանց էջակալման և համարակալման):

Ռումինահայ սրբապատկերներին բնորոշ է կատարման այնպիսի մի առանձնահատկություն, որը մերձեցնում է նկարչությունը ոսկերչության և արծաթագործության հետ: Այն է՝ առավել կարևոր դիրք գրավող սրբանկարները պատում էին ոսկեջուր արծաթյա դրվագագարդերով՝ օգտագործելով դրանք թագերի, լուսապսակների, թևքերի, երբեմն ձեռքերի, երբեմն էլ ձիու թամբի հատվածների համար: Դրանք փոխարինում էին օկլադը և կոչված էին ավելի շատ ոչ թե գեղանկարը պաշտպանելու, այլ շքեղություն հաղորդելու և շեշտելու կարևոր մասերը (պտկ. 2a, 2c, 2d, 3c): Նման դրվագագարդում, սակայն, պակաս շքեղ արված, հանդիպում է XVII-XIX դարերի ռումինական սրբապատկերներում ևս⁴: Այն սերում է ռումինական վաղ սրբապատկերներից⁵ և նույնպես կապված էր հետքյուզանդական ավանդույթի հետ:

Առաջին հայացքից ռումինահայ սրբապատկերները նման են Ռումինիայի Մոլդովա՝ Բուկովինա, և Վալախիա՝ Ցառա Ռոմընեասկա, երկրամասերի սրբապատկերներին⁶: Դա վերաբերում է և՛ տեխնիկական կատարմանը, և՛ պատկերագրական, ոճական ու կերպարային կողմերին: Սակայն դա միայն առաջին հայացքից է: Անմիջապես կարելի է նկատել, որ սրբապատկերներում գերիշխում են որոշակի կրկնվող պատկերատիպեր: Դրանցից նշենք առավել հաճախ հանդիպողները:

Տիրամայրը Մանկան հետ գահին բազմած՝ մեծամասամբ որպես Երկնային թագուհի, մի քանի պատկերագրական տարբերակով, հաճախ երկու սրբերի ուղեկցությամբ: Այդ սրբերը կարող են լինել Հակոբ առաքյալը և Հովհաննես Կարապետը՝

⁴ St'u Sorin Sebastian **Duicu**, Marturii de arta si cultura ortodoxa din Arhiepiscopia Tomisului, Craiova, 2011, p. 19, ill. 1, p. 57, ill. 20, p. 121, ill. 52, p. 143, ill. 63, p. 157, ill. 70; **Idem**, Témoignages de l'art et de la culture orthodoxe d'Evêché de Tulcea. 17-20 siècles, Craiova, 2013, p. 21, ill. 1, p. 67, ill. 19, p. 69, ill. 20, p. 89, ill. 30, p. 121, ill. 46, p. 141, ill. 56, p. 161, ill. 66, p. 163, ill. 67.

⁵ Alexandru **Efremov**, Icoane Romanesti, Bucuresti, 2003, p. 49, ill. 49.

⁶ **Ibidem**, p. 23-72, 73-117.

ձեռքերին իրենց կտրված գլուխները պահած, երբեմն Հովհաննես Կարապետն ու Գրիգոր Լուսավորիչը (պտկ. 1a, 1c, 2a, 2b):

Գրիգոր Լուսավորիչը Տրդատին և նրա ընտանիքը մկրտելիս կամ առանձին (պտկ. 3a, 3b):

Հայ եկեղեցու նշանավոր սրբերից Սուրբ Մինասը՝ որպես ձիավոր կամ որպես Սուրբ զինվոր, երբեմն վարքի տեսարաններով (պտկ. 3c):

Սուրբ Հակոբ Մծբնեցին ժայռերի մեջ Նոյյան տապանի մասունքը ստանալիս: Հանդիպում է նաև այլ պատկերագրություն՝ վարքի տեսարաններով (պտկ. 3d, 1b):

Սուրբ կույսեր Հռիփսիմեն, երբեմն նաև Սուրբ Կատարիներն, Վառվառան, Ի(Ե)րինեն՝ վարքերի տեսարաններով (պտկ. 4a, 1a):

Թվարկված թեմաներն ու պատկերատիպերը բնորոշ են միայն ռումինահայ եկեղեցիների սրբապատկերներին, դրանք չեն հանդիպում (բացի համաքրիստոնեական սրբերից) ռումինական սրբապատկերներում, ունեն իրենց ձևավորված կանոնական հայկական պատկերագրությունը, որը բնորոշ է նաև Էջմիածնի, Երուսաղեմի, այլ հայկական գաղթօջախների XVII-XVIII դարերի հայկական սրբանկարներին⁷: Այդ պատկերագրության կարևոր տարրերից են ատրիբուտները՝ գավազանները, հայկական եկեղեցական կանոնական հանդերձանքը, եկեղեցական և աշխարհիկ թագերը (վերջինները բազմազան են, կարող են նմանվել արևելյան և արևմտյան տարբերակներին), որոշակի խաչերը, թրերը, ճյուղերը, սկիհը ձեռքերի մեջ:

Ռումինահայոց եկեղեցիների սրբանկարների հեղինակները չեն սահմանափակվում միայն նշված պատկերատիպերի շրջանակով: Նրանց ստեղծագործություններում տեսնում ենք նաև արևելաքրիստոնեական, հետքուզանդական արվեստին բնորոշ կերպարներ և սյուժեներ: Մեծ թիվ են կազմում Միքայել

⁷ **Ղազարյան Մանյա**, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում. գեղանկարչություն, Երևան, 1974 (պատկերներն առանց համարակալման են):

և Գաբրիել հրեշտակապետերի (պտկ. 4b), Սուրբ Ստեփանոսի՝ ձեռքին տաճարի մոդելը բռնած (պտկ. 4c), Գահակալ Քրիստոսի (պտկ. 4d), Սուրբ Նիկոլայոսի՝ հիմնականում նույնպես գահակալ, պատկերները: Տերունական շարքից նախընտրում են Ավետումը, Ընծայումը տաճարին, Մկրտությունը, Խաչելությունը, Թաղումը՝ տեսարաններ, որոնք հանդիպում են ամենուր: Սակայն այս հորինվածքների նախընտրությունը և պատկերագրությունը կայուն են և օժտված են կրկնվող տարրերով և գծերով, որոնք որոշ չափով տարբերակում են դրանք ռումինական սրբապատկերներից⁸:

Անդրադառնանք սրբանկարների կերպարային կողմին:

Ռումինահայոց բոլոր եկեղեցիների խորանների սուրբ սեղանները պսակված են XVIII-XIX դարերում ստեղծված Աստվածածնի խոշոր հանդիսավոր պատկերով: Տիրամայրը ներկայացված է Մանկան հետ, պաճուճազարդ, շքեղ, բարոկկո ոճի գահին նստած, որպես Երկնային թագուհի՝ թագով կամ թագադրվելիս: Տիրամոր խորանապատկերի այս տիպը անդրադառնում է Մարիամի և ոչ խորանային ռումինահայոց սրբանկարների վրա: Այս պատկերատիպը բավական ինքնատիպ է, ճանաչելի, ձևավորվել է Ռեչ Պոսպոլիտայի, ապա Ռուսական կայսրության՝ Ուկրաինա, Բելոռուսիա տարածքների սրբանկարների ազդեցությամբ⁹, որոնք կրել են իրենց մեջ և արևմտյան ազդե-

⁸ Դա առավել ցայտուն երևում է այն քաղաքներում, օրինակ՝ Սուչավայում, որտեղ կողքկողքի գտնվող հայկական առաքելական և ռումինական օրթոդոքս եկեղեցիներում կարելի է տեսնել ու համեմատել նույն պերսոնաժներն ու սյուժեներն ունեցող սրբանկարները:

⁹ История иконописи. VI-XX века. Москва, 2002, с. 189-202 (разделы Украинская иконопись, Белорусская икона, тексты – *Наталья Комашко*); На перекрестке европейских дорог. Белорусские иконы. Книга-календарь. 2007. Фонд Христианская Россия. Тексты – *Юрий Пискун*. Бергамо, 2006, табл. 16. Դա օրինաչափ էր, քանզի 1364 թվականից Լվովում էր գտնվում Արևելյան Եվրոպայի՝ Լիտվայի, Լեհաստանի, Ուկրաինայի, Մոլդովայի և Վալախիայի հայերի թեմական կենտրոնը: Այս տարածքը հայ գաղթաշախնների մի ընդհանուր

ցություն պատկերագրության մեջ: Տիրամոր պատկերները բնորոշվում են մի քանի՝ երեք-չորս տիպաժներով, որոնք ասես կրկնօրինակվում են, և հենց դրանք էլ ընդունված են որպես կանոն մեզ հասած ռումինահայոց սրբապատկերներում: Այսինքն, այդ տիպաժները ընտրված էին Ռումինիայում, Ուկրաինայում (որտեղ, ինչպես արդեն նշվեց, վաղուց արդեն գոյություն ունեին հայ գաղթօջախներ և արվեստի կենտրոններ) տարածված տարբերակներից և առաջարկված ռումինահայ սրբապատկերների համար¹⁰ (պտկ. 1c, 2a-2d):

Այդուհանդերձ, Մոլդովայում ստեղծված բազում ռումինահայ սրբանկարներում, այդ թվում և Աստվածածին պատկերող, տեսնում ենք հայկական դիմագծերով օժտված կերպարներ, որոնք վկայում են հայ վարպետի կամ հայկական եկեղեցու համար նախատեսված լինելու մասին: Օրինակ, Սուրբ Մինասի, Սուրբ Գևորգի, Սուրբ Սարգսի, հաճախ հրեշտակների, այլ պերսոնաժների պատկերները (պտկ. 1c, 2a-2d, 3c, 3d):

Խոսելով Մոլդովայի ռումինահայ սրբապատկերների ոճի մասին՝ հարկ է շեշտել, որ դրանք բազմաոճ են, կապված են դարաշրջանների տարբեր ոճական առանձնահատկությունների հետ: Առկա են Արևելյան Եվրոպայի XVII-XIX դարերի ուղղափառ

մշակութային արեալ էր: Տե՛ս **Ալիշան Հ.Ղ.**, Կամենից, Վենետիկ, 1896, էջ 9; **Гаяк Ирина**, Иллюстрированная энциклопедия армянской культуры в Украине. Том 1, “Афіша”, 2012, с. 46; **S. Տաթև վարդապետ Հակոբյան**, Սուչավայի Ս. Հաճկատարի վանքը // «Բանբեր Մատենադարանի», 20, Երևան, 2014, էջ 96:

¹⁰ Կերպարային այդ կրկնվող տարբերակներում հստակ երևում են մի կողմից մոլդովական սրբապատկերներից եկող տիպաժները և մյուս կողմից՝ Ուկրաինայից եկող բավական հայեցի տիպաժները. Տե՛ս **Alexandru Efremov**, op. cit., p. 73-117; **Дмитрий Степовик**, Икона Богородицы-Одигитрии из армянской церкви во Львове в контексте украино-армянских художественных связей XVII в. // Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Том III, Ереван, 1978, с. 370-376, илл. 164-165; **Гаяк Ирина**, ук. соч., с. 356, илл. 506.

և կաթոլիկ ազդեցությամբ արվեստի տարբեր գծեր: Կարելի է տեսնել այս տարածաշրջանում տարածված բարոկկոյի տարրեր՝ թագերում, գահերի նշված շքեղ և պաճուճագարդ ձևերում, հանդերձանքի ծալքավորման մեջ (պտկ. 2a, 2b-2d, 4d): Դեմքերի մոդելավորման մեջ օգտագործված է հունական ավանդույթից բխող գունաստվերի կիրառումը (պտկ. 1a, 1b, 2a, 2c, 2d, 4a, 4c): XIX դարի օրինակներում գործ ունենք արդեն իրապաշտական և ավելի ծավալային ձևերի հետ (պտկ. 2b, 4a, 4b, 4d):

Մոլորվայում ձևավորված ռումինահայ պատկերագրական տարբերակները շարունակվում են Տրանսիլվանիայում հայ կաթոլիկների արվեստում՝ ձեռք բերելով նոր ոճական առանձնահատկություններ, պայմանավորված հավատքի նոր կողմնորոշմամբ: Գեոլա և Դումբրավեն ժամանակին հայաշատ քաղաքներում տեսնում ենք նույն պատկերագրությամբ օժտված Գրիգոր Լուսավորչի պատկերները, սակայն կատարված արևմտաեվրոպական բարոկկոյի և կլասիցիզմի ոճով¹¹:

Այսպիսով, ի մի բերելով մեր երկու տարվա դիտարկումները ռումինահայ սրբապատկերի վերաբերյալ, կարող ենք եզրակացնել հետևյալը. ռումինահայերը, շարունակելով Ռեչ Պոսպոլիտայի և Ռուսական կայսրության, մասնավորապես Ղրիմի, Լվովի հայկական գաղթօջախներից եկող եկեղեցական արվեստի ավանդույթները և կողմնորոշվելով տեղական ռումինական սովորույթներով և մշակույթով, XVI-XIX դարերում ստեղծում են սրբապատկերներ: Դրանք տարբերվում են իրենց պատկերատիպերով և կայուն պատկերագրությամբ, որոշակի ազգային կերպարայնությամբ, կապված նաև հայկական արվեստի տվյալ ժամանակների այլ կենտրոնների հետ, ինչպիսիք էին՝ Էջմիածինը, Երուսաղեմը և Կոստանդնուպոլիսը:

¹¹ St'u *Emese Pal*, The Sacral Art of Transylvanian-Armenians // Far Away from Mount Ararat. Armenian Culture in the Carpathian Basin (Հայկական մշակույթը Կարպատյան ավազանում). Joint exhibition of the Budapest History Museum and the National Szechenyi Library, 5 April to 15 September, 2013, p. 78, ill. 7.



1a. Տիրամայրը Սուրբ Ի(ե)րինների և Սուրբ Կատարինների հետ, 1832թ., Բուխարեստ, Դուլյան թանգարան



1b. Սբ. Հակոբ Մծբնեցին՝ վարքի տեսարաններով, 1822թ., Բուխարեստ, Դուլյան թանգարան



1c. Տիրամայրը Մանկան հետ, Հովհաննես Մկրտիչն ու Գրիգոր Լուսավորիչը՝ **հիշատակարանով**, 1782թ. Բուխարեստ, Սբ. Հրեշտակապետաց եկեղեցի



«ՅԻՇՏԿԷ ՊՏԿՐՍ ԱՐԵՒԵԼՏԻ ԴԱԹԻ
ՈՐԴԻ ՄԱՀԻ (մահտեսի) ԹՈՒՄԱՅԻՆ
ԵՒ ԿՂԳՅՆ ՄԱՀԻ (մահտեսի)
ՄԱՐԹԱՅԻՆ. ՊՈՒՔՐԷՇՈՒ ՍԲ
ՀՐՇՏԿՊՏՑ (հրեշտակապետաց)
ՏԱՃԱՐԻՆ Թ. Ռ.Մ.ԼԱ. (1782) ԱՄԻՆ»
Հիշատակարանից ցած և աջ նույն
ներկով մանր և այլ տառատեսակով
նկարչի հիշատակարան-
ստորագրությունն է. «**նկրցւ ծոմբ յկր
դպրէ սղմցյ.**»:



2a. Տիրամայրը Մանկան, Սբ. Հակոբի և Սբ. Կարապետի հետ, 1780թ., Բուխարեստ, Ռումինահայոց թեմի առաջնորդարան



2b. Տիրամայրը Մանկան, Սբ. Հակոբի և Սբ. Կարապետի հետ, 1867թ., Բոթոշան, Սբ. Աստվածածին եկեղեցի



2c. Տիրամայրը Մանկան հետ, 1798թ., Բոթոշան, Սբ. Աստվածածին եկեղեցուն կից թանգարան



2d. Տիրամայրը Մանկան հետ, 18-19-րդ դդ., Բոթոշան, Սբ. Աստվածածին եկեղեցի



3a. Սբ. Գր. Լուսավորիչը և Տրդատ թագավորը, 17-18-րդ դդ., Բուխարեստ, Դուռյան թանգարան



3b. Թագավորական ընտանիքի մկրտությունը, 1794թ., Բուխարեստ, Դուռյան թանգարան



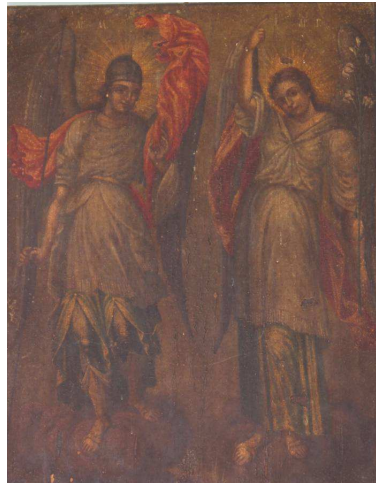
3c. Սբ. Մինասը, գեղանկարը՝ 17-18-րդ դդ., մետաղյա դրվագները՝ 1813(16?)թ., Բուխարեստ, Դուռյան թանգարան



3d. Սբ. Հակոբ Մծբնեցին, 1869թ., Բուխարեստ, Ռումինահայոց թեմի առաջնորդարան



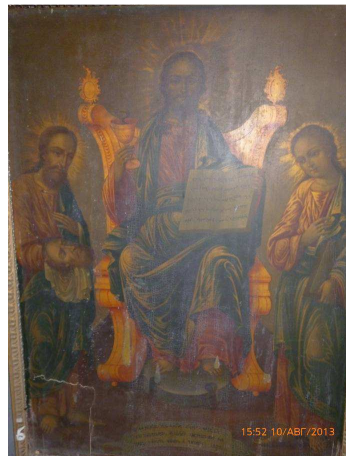
4a. Սբ. Հովսիսիմեն՝ վարքի տեսարաններով, 18-19-րդ դդ., Բոթոշան, Սբ. Աստվածածին եկեղեցի



4b. Սբ. Միքայել և Գաբրիել հրեշտակապետերը, 19-րդ դ., Բոթոշան, հայկական գերեզմանատան Ավետման եկեղեցի



4c. Սբ. Ստեփանոս Նախավկան, 19-րդ դ., Բոթոշան, հայկական գերեզմանատան Ավետման եկեղեցի



4d. Քրիստոսը Սբ. Հակոբի և Սբ. Հովհաննեսի հետ, 1899թ., Բոթոշան, Սբ. Աստվածածին եկեղեցի

Գրիգոր ՕՐԴՈՅԱՆ
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,
Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ

ԴԵՐԱՍԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԻՆՏՈՒՑԻԱՆ

Հարցի պայմանության շուրջ

Իր սրտին ապաւինողը յիմար է,
բայց իմաստութեան մէջ վարուողը կարծնի:
Առակաց գիրք, գլ. ԻԸ, 26

Դերասանի արվեստն ընդունված է գնահատել ըստ կերպավորված դերի, որն էլ ապրում է ինքնուրույն բեմական կյանքով: Նրա «խոհանոցային» աշխատանքը մեր տեսադաշտից դուրս է, ուստի և դրա մասին հրապարակորեն գրեթե չեն խոսում: Համարվում է, որ թատերախաղը՝ իբրև գեղարվեստական իրողություն, անհամեմատ ավելի հետաքրքիր է ընկալել առարկայորեն, քան վերլուծել նրա նախապատմությունը: Ըստ այդմ, արտիստի ստեղծագործական պրպտումները, փորձաշրջանն ու **ներհայեցական դաշտը** հանրության համար այդպես էլ մնում են առեղծված, քանի որ երևութապես տեսանելի չեն: Այդ դեպքում ինչպե՞ս խոսել նրա **ինտուիցիայի, ներզգացական ընկալումների** մասին:

Հարցը նոր չէ. այն սկսել է կարևորվել դեռևս անցյալ դարի սկզբին, երբ հիմնավորապես վերանայվում էին թատրոնական գործը կազմակերպելու նախկին ավանդույթները: Ռեժիսորի դերը հետզհետե ավելի էր կարևորվում, իսկ հյուրախաղային դերասանախմբերն ամենուր աստիճանաբար սկսում էին հարմարվել ստացիոնար թատրոնների նստակյաց գործելակերպին: Եթե մինչ այդ ամբողջ ներկայացումը կառուցվում էր այս կամ այն խոշոր դերասանի համար, ապա «ռեժիսորական թատրոնը» բերում էր իր հետ բեմադրական նոր եղանակներ և էսթետիկական

նոր չափանիշներ, որոնք, իհարկե, պակաս չէին կարևորում դերասանի անհատական ստեղծագործությունը, բայց մի շատ էական վերապահությամբ, այն պետք է անշեղորեն համապատասխաներ ամբողջ թատերախաղի միասնական կերպածին, տոնայնությանը, տեմպառիթմին և ոճին: Չէ՞ որ ամեն մի նոր թատերական ուղղություն, որ այդ ժամանակ ասպարեզ էր գալիս, առաջ էր քաշում դերասանի արվեստի իր սկզբունքները և նրա ստեղծագործական աշխատանքի իր պայմանները: Բնականաբար, հենց դա էլ պատճառ հանդիսացավ, որպեսզի թատրոնի գործիչներն այսուհետև փորձեն նորովի համակարգել և տեսականորեն հիմնավորել դերասանի վարպետության իրենց ըմբռնումները:

Ստանիսլավսկին առաջինն էր, որ թատրոնական գործունեությանը զուգահեռ հանդես եկավ այդ խնդրի բովանդակ ուսումնասիրությամբ՝ իր հանրահայտ «Սիստեմով»: Հասկանալի է՝ խոսքը «Դերասանի ինքնաշխատանքը» («Работа актера над собой») գրքի մասին է, որի անդրանիկ հրատարակության¹ համար նախատեսված նախաբանի ձեռագրերից մեկում կարդում ենք. «Իմ գիրքը գիտական համարվելու ոչ մի հավակնություն չունի: Թեև ես գիտեմ, որ արվեստը պետք է համերաշխ լինի գիտության հետ, սակայն **ինտուիտիվ ստեղծագործության պահերին** (в моменты интуитивного творчества), **որոնց էլ գլխավորապես նվիրված է** այս գիրքը, ես զգուշանում եմ արտիստների գիտական իմաստասիրություններից: **Մեր ստեղծագործությունը նախ և առաջ ինտուիտիվ է** (наше творчество прежде всего интуитивно), **քանի որ այն խարսխվում է անգիտակցական ստեղծագործական ներգզացումի վրա՝ արտիստի բնազդի** (на инстинкте артиста): Դա, իհարկե, չի նշանակում, թե արտիստը պետք է տգետ լինի, պետք է գիտելիքների կարիք չզգա: Ընդհակառակը, նա ավելի, քան որևէ

¹ Станиславский К.С., Работа актера над собой, М., “Художественная литература”, 1938.

մեկը, դրանց կարիքն ունի, քանզի այդտեղից է նա նյութ քաղում ստեղծագործելու համար... , բայց բեմում ստեղծագործելիս թող նա մոռանա գիտության մասին և **ապրի ստեղծագործական ինտուիցիայով** (пусть живет творческой интуицией): **Ինտուիզիան պետք է դառնա արտիստի բեմական ստեղծագործության հիմքը**² (ընդգծումները իմն են - Գ.Օ.):

Ստանիսլավսկու այս գրառումն արված է 1930-ականներին³, բայց գիրքը լույս է տեսել էական խմբագրումներից հետո միայն: Պատճառը 1937-ին աշխատության ձեռագրի գրաքննությունը դարձավ ոմն բարձրաստիճան պաշտոնյա Ա. Ի. Անգառովի կողմից: «Ընթերցելով Ձեր ձեռագրերը, - գրել է նա Ստանիսլավսկուն, - ես հանգում եմ այն համոզման, որ «ինտուիցիա» ասելով՝ Դուք ենթադրում եք գեղարվեստական հոտառություն... Մշուշոտ եզրեր են. «ինտուիցիան», «ենթագիտակցականը» անհրաժեշտ է բացել, ցույց տալ դրանց իրական բովանդակությունը, հստակ բացատրել մարդկանց, թե ինչ է նշանակում այդ գեղարվեստական հոտառությունը, ինչպես է այն արտահայտվում: Սա նրանց խնդիրն է, ովքեր զբաղվում են արվեստի տեսական հարցերով»⁴:

Այդ տարիների պաշտոնական տեսանկյունից Անգառովի կարծիքը շատ տրամաբանական է. արվեստաբանական գրականությունը, ինչպես և ընդհանրապես գիտությունը գաղափարականացվում էր և ենթարկվում մանրակրկիտ գրաքննության: Խստիվ հանձնարարված էր, որ արվեստի տեսության մեջ տեղ չգտնեն հասարակության համար, այսպես ասած, խորթ հասկացություններ, հասարակ ընթերցողին անհասկանալի եզրեր ու

² St'u <http://psylib.org.ua/books/stank01/txt18.htm>:

³ Музей МХАТ, КС, № 74, л. 4-17; № 77, л. 1-2; № 78, л. 12-14; № 79, л. 12-13; № 77, л. 17-18 (ձեռագիր ֆոնդերի համարները նշված են ըստ ժամանակագրական հերթականության):

⁴ Բերվում է ըստ. **Дыбовский В.В.**, В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее: Исторический альманах, № 10, М.-СПб., 1992, с. 312-313:

բառակապակցություններ, հետևաբար Ստանիսլավսկու աշխատությունում օգտագործվող **ենթագիտակցական, անգիտակցական կամ ինտուիտիվ** ածականները նույնպես կարող էին ընկալվել որպես շատ վերացական հասկացություններ:

Հասկանալի է, որ Ստանիսլավսկու պատասխանն էլ չէր կարող հապաղել: Նա պատճառաբանել է, թե օգտագործվող եզրերն ինքը չի «հորինել, այլ դրանք գալիս են պրակտիկայից՝ աշակերտներից և սկսնակ արտիստներից»⁵: Եվ այնուամենայնիվ զգուշացել է, ուստի **ինտուիցիան** փոխարինել է **ներշնչանք** բառով⁶, որը տվյալ դեպքում նույնպես պակաս վերացական չէ, բայց գաղափարապես վիճահարույց էլ չէ: Ամենայն հավանականությամբ, այդ եզրերը նրա համար նույնպես լիակատար հստակեցված չէին և փաստորեն մինչև վերջ էլ մնացին անորոշ, քանի որ այլևս նա չանդրադարձավ դրանց տեսական մեկնությունը:

Իհարկե, հիշարժան փաստ է նաև այն, որ ավելի վաղ՝ 1913-ին, նա ծոցատետրում այսպիսի գրառում ունի. «Նեմիրովիչ-Դանչենկոն հարցնում է, թե ինչ ասել է ինտուիցիա և ինչպես այն զարգացնել դերասանի մեջ»: Երեք տարի անց՝ հավանաբար երկար մտորումներից և գործնական փորձերից հետո, նա գրել է. «Մեզ մոտ **ինտուիցիան** հասկացվում է ոչ թե իբրև **գերագույն բնազդ** (высший инстинкт), - գրել է նա 1916-ին, - այլ **ստեղծագործության պատահականություն** (случайность творчества): Չգիտես ինչու, այսօր խաղը հաջողվում է,

⁵ Станиславский К. С., Работа актера над ролью // К. С. Станиславский, Собр. соч. в 8 тт., т. 8, М., “Искусство”, 1961, с. 432-433:

⁶ Միայն 1954-1961 թթ. հրատարակված Ստանիսլավսկու «Երկերի ժողովածուի» ութհատորյակում կարելի է հատուկենտ հանդիպել **«ենթագիտակցական»**, **«ինտուիցիա»** հասկացություններին, որոնց վերաբերյալ 2-րդ հատորի առաջաբանում (“Работа актера над собой”) հեղինակը հատուկ զգուշացնում է. «դրանք օգտագործվել են ոչ թե փիլիսոփայական, այլ սովորական, առօրյա իմաստով» (Станиславский К.С., Собр. соч. в 8 тт., т. 2, М., “Искусство”, 1954, с. 6):

իսկ վաղը ոչինչ չի ստացվում»⁷ (ընդգծումները իմն են - Գ.Օ.): Ստանիսլավսկին նկատի ունի ռուս արտիստների շրջանում տարածում գտած այն մտայնությունը (որին, ի դեպ, ինքն էլ ժամանակին հակված է եղել), թե իբր ստեղծագործական ներշնչանքն ընդամենը հանկարծահաս, անսպասելի մի վիճակ է: Հետաքրքիր է, արդյոք նա ծանոթ է եղել Բենեդետտո Կրոչեի, Հանրի Բերգսոնի կամ Ջորջ Սանտայանայի աշխատություններին, դժվար է ասել, համենայնդեպս, այդ մասին որևէ հիշատակում կամ թեկուզ ակնարկ չկա: Բայց բերված գրառումներից կարելի է ենթադրել, որ ժամանակի խոշոր էսթետ փիլիսոփաների գաղափարները թափանցել են նաև Ռուսաստան: Մասնավորապես Բերգսոնին է պատկանում այն դրույթը, որ մարդու հոգևոր աշխարհում **ինտուիցիան դրսևորվում է հազվագյուտ բոց-կլորումներով**⁸, իսկ Սանտայանայի կարծիքով **երջանիկ պապահականության շնորհիվ** արվեստագետի երևակայությունն ու ինտուիցիան երբեմն կարող են թափանցել բարձրագույն իմաստության ոլորտները⁹: Բայց, միևնույն է, Ստանիսլավսկին ծանոթ լինել արդ մտքերին, թե ոչ, արդեն հակառակ համոզմունքի ջատագովն էր, քանի որ նպատակադրվել էր կարգավորել հենց այդ «պատահականությունը» և բացահայտել **արտիստի բնագործը՝ իբրև հոգեբանական մղում դեպի ստեղծագործական ներշնչանք**:

Դարասկզբի ռուս դերասանական միջավայրում լայն տարածում գտած **ստեղծագործական ներշնչանք** բառակապակցությունը հետագայում օգտագործել է նաև Միխայիլ Չեխովը¹⁰:

⁷ **Радищева О.А.**, Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений (1909-1917), М., “Артист, Режиссер, Театр”, 1999, с. 214 (բերված է ըստ Կ. Ստանիսլավսկու անձնական գրառումների - ԿՏ № 790, л. 10).

⁸ **Бергсон А.**, Творческая эволюция, М., “Канон-пресс”, 1998, с. 261-262.

⁹ **Гилберт К., Кун Г.** История эстетики, М., изд. “Иностранной литературы”, 1960, с. 585-586.

¹⁰ **Чехов М.А.**, Об искусстве актера // Литературное наследие в 2 т., т. 2, М., “Искусство”, 1995, с. 246.

Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում աշխատելու տարիներին և հատկապես 1-ին ստուդիայում դասավանդելիս նա մշակել է դերասանի արվեստի իր ուրույն տեսությունը, որի հիման վրա էլ 1945-ին հրատարակության է պատրաստել «Դերասանի տեխնիկայի մասին» հանրահայտ աշխատությունը: Չեխովն այստեղ առաջարկել է իբրև անհատական վարժանք, **երևակայությամբ և ինտուիցիայի միջոցով նախ մտքով կառուցել ամբողջ դերապատկերը**, որից էլ կձևվի **ներշնչանք**, և կառաջանա մղում գործնականում ստեղծագործելու¹¹: Փաստորեն, հենց այստեղից էլ բխում են դերասանի մեջ պարփակված այն երեք «Ես»-ը՝ առաջինը որպես արարող, երկրորդը՝ նյութ, երրորդը՝ բեմական կերպար, որոնք նրա տեսության մեջ կազմում են եռաստեղ մի համակարգ: Հասկանալի է՝ Չեխովը, ինչպես և Ստանիսլավսկին, հատուկ չի զբաղվել **ստեղծագործական ինտուիցիայի** գիտական մեկնությամբ, քանի որ այդպիսի խնդիր էլ չունեի, բայց նրա տեսական պրպտումներում այսպես թե այնպես հստակ գիտակցվել է **դերասանի ինտուիցիայի** կարևոր նշանակությունը:

Իսկ ու՛ր մնաց **դերասանի բնազդ** ասվածը, և ի՞նչ գործառույթ կարող էր այն կրել:

«**Դիպել** կյանքը իբրև հանդիսատես՝ անում է դա մի փիլիսոփա, մի վիպագիր, թատերագիր, - գրել է Վահրամ Փափագյանը, - բայց դերասանը, բացի դիտելուց, պետք է կարենա և լինել այն, ինչ որ դիտում է: Եվ որպեսզի կարողանա **լինել այն, ինչ որ դիտում է, պետք է լավ ճանաչի նրան, որը պիտի լինի ի՛նքը**: Եվ ահա թե ինչու, առանց ինձ հաշիվ տալու, գրեթե **բնազդաբար**, ... հեռավոր ժամանակներից, իմ փոքրիկ ուղեղը սկսեց զբաղվել իր տեսածը ճանաչելու և ըմբռնելու մի խոր աշխատությամբ, որը բխում էր իմ իսկ էությունից»: Փափագյանի համոզմամբ, սա «այն է, ինչ մենք անվանում ենք ստեղծագործություն, քանզի **ստեղծագործությունը, եթե բնազդա-**

¹¹ Նույն տեղում, էջ 176:

բար չէ, ապա արհեստական է, և ոչինչ այնքան ներհակ չէ ստեղծագործությանը, որքան արհեստականությունը, որովհետև խնդիրն այն չէ, որ այս կամ այն դերասանը, այս կամ այն կերպ խաղում է տվյալ տիպարը, այլ այն, որ **կարողանում է «լինել» այդ տիպարը**, այլապես նրա ամբողջ աշխատանքը կլինի առավել կամ նվազ հաջող մի **ձևացումը տվյալ տիպարի, բայց ոչ երբեք այդ տիպարի ստեղծումը**» (ընդգծումները իմն են - Գ. Օ.)¹²:

Դերասանի **ստեղծագործական բնազդը** կարևորել են XX դարի սկզբի թատրոնի գրեթե բոլոր նորարարները և դերասաններին հորդորել, որպեսզի ֆիզիկական վարժանքներին զուգահեռ՝ մշտապես մարզված վիճակում պահեն իրենց միտքն ու հուզական աշխարհը, զարգացնեն **դիպրոդականության բնազդը** (Ժ. Կոպո, Մ. Սեն-Դենի, Ժ.-Լ. Բարրո), քանի որ «առանց ներքին տեսողության՝ չկա ստեղծագործություն» (Վ. Փափագյան): Ավելի ուշ՝ 60-ականներին, Ժակ Լեկոկն առաջարկել է այդ դերասանական վարժանքների նախնական փուլն անվանել **«չեզոք վիճակ»**: «Այն ֆիզիկական անդորրը, որով համակվում է դերասանը, - գրել է նա, - հնարավորություն է տալիս անկողմնակալ և համապարփակ ընկալելու արտաքին աշխարհը, հետևաբար ավելի իրազեկ լինելու մարդկանց և իրերի մասին... Դա նման է ծովի հատակին, ուր ամեն ինչ խաղաղ է և հանգիստ: Վերևում ալիքներն են՝ էքսպրեսիան, իսկ ներքևում տիրում է հարմոնիան»¹³: Ահա, այս ճանապարհով էլ դերասանը վարժեցնում, հզորացնում է իր **ներքին աչքը**, մեզ հետաքրքրող հարցի համատեքստում՝ **ներըմբռնումը, ինտուի-**

¹² Փափագյան Վ., Հետադարձ հայացք, գիրք 1-ին, Երևան, «Հայպետհրատ», 1956, էջ 18:

¹³ Lecoq J., The Moving Body. Teaching creative theatre with J.- G.Carasso and J.- C. Lallias. A Theatre Arts Book, Rout ledge, New York, 2001, p. 36.

ցիան, իսկ որ արտիստի **ներըմբռնման** և ստեղծագործության միջև տարբերություն չկա, դա էլ պարզ է¹⁴:

Այդպիսով, վերստին կարևորվում է **դերասանի ինտուիցիան՝ իբրև ստեղծագործաբար ներհայելու ունակություն**: Ասել է թե՛ բնագրաբար արտաքին աշխարհը ճանաչելով ու ըմբռնելով՝ **դերասանը սնում է իր ստեղծագործական ինտուիցիան**: Միաժամանակ, երբ արարման և՛ սուբյեկտը՝ ստեղծագործողը, և՛ օբյեկտը՝ նյութը, պայմանավորված են մեկ անձով, ինչպես դերասանի պարագայում է, **այդ բնագրը դառնում է նաև ստեղծագործական ինտուիցիայի շարժառիթ թե՛ փորձաշրջանի ընթացքում, թե՛ ներկայացման ժամանակ**: Պարզապես շատ տարբեր ձևերով կարող է դրսևորվել նրա «հայեցական ոգու» այդ արտահայտությունը (Կրոչե): Այստեղից էլ գալիս են **դեր-դերասան** փոխհարաբերության բոլոր տարատեսակ մեկնությունները, որոնք նոր թափ առան հատկապես 20-րդ դարի սկզբին:

Ստանիսլավսկին, շարունակելով հարստացնել և հզորացնել թատրոնում նատուրալիզմի ուղղությունը, հետևողականորեն ուսումնասիրում էր դերասանի **ներզգացական բնագրն արթնացնող ազդակները, որպեսզի դրանց օգնությամբ նա կարողանա հոգեբանորեն և վարքագծով նույնանալ պիեսում գործող անձին**: Հենց այդ ժամանակ էլ զուգահեռաբար ձևավորվեցին դերասանի արվեստի հակառակ գեղարվեստական սկզբունքները: Դիցուք, Գորդոն Կրեգի համոզմամբ, արտիստը ստեղծագործում է **անիրական, ներհայեցական դաշտում**, ուստի նրա արտահայտած կերպաձևերը բացարձակապես չեն ենթարկվում բնական օրենքներին, ավանդական պատկերացումներին, առավել ևս չեն համապատասխանում կենցաղային ճշմարտությանը: Արտիստն իր բեմական խաղը կառուցում է

¹⁴ Кроче Б., Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, часть I, Теория, пер. с 4-го итальянского издания В. Яковенко, М., изд. М. И С. Сабашниковых, 1920, с. 11.

երևակայական հարթության վրա վեր-առօրյա տրամաբանությանը՝ ստեղծագործաբար ներդաշնակելով միտքն ու ոգին: Այստեղից էլ՝ դիտելով թատերական դիմակը՝ իբրև դերաստեղծման նպատակ, Կրեգը զգուշացնում է խուսափել արտաքին ձևացումներից: «Դիմակը պետք է վերադառնա բեմ, - գրում է նա, - որպեսզի կենդանացնի **արտահայտությունը՝ ներըմբռնման տեսանելի արտահայտությունը, որ անհատական ստեղծագործության արգասիք է, այլ ոչ թե կրկնորդ**» (ընդգծումն իմն է - Գ. Օ.)¹⁵: Ստեղծագործական այս կոնցեպցիան հիմնավորելիս նա հատուկ շեշտում է, որ խոսքը հին հունական կամ արևելյան (չինական, ճապոնական, հնդկական) և անգամ նորագույն սոցիալական դիմակների վերաստեղծման մասին չէ. **դիմակը ապագա կատարյալ դերասանի՝ գերդերասանի (Übermarionette)**¹⁶ **արտահայտչակերպն է**, որ ծնվում է առօրյա, սովորական պատկերացումներից անկախ, **ներհայեցաբար, ինտուիտիվ ստեղծագործելու արդյունքում**¹⁷: Հետևաբար, դերասանը ոչ թե դիմակ է հագնում՝ «թաքնվելու» և ազատ, անկաշկանդ ստեղծագործելու համար, ինչպես դարավերջին սկսեցին կիրառել **փերֆորմանսի** (ձևաստեղծում) վարժանքներում¹⁸, այլ հենց ինքն է հեղինակն այդ դիմակի, նույնն է

¹⁵ Крэг Э. Г., Воспоминания, статьи, письма / Вступ. ст. А. Г. Образцовой. М., "Искусство", 1988, с. 239.

¹⁶ **Գերդերասան** տերմինի փոխարեն սովորաբար գործածում են **գերխամաճիկ**, որ ռուսերենի բառացի թարգմանությունն է (сверхмарионетка), մինչդեռ Կրեգը ընտրել է գերմաներեն տարբերակը՝ խուսափելով **խամաճիկ** marionetta բառի խալերեն իմաստներից: Այդ մասին մանրամասն տե՛ս **Бачелис Т. И.**, Шекспир и Крэг, М., "Наука", 1983, с. 167-172.

¹⁷ Այս հարցում Կրեգի գաղափարները շատ համահունչ էին սիմվոլիստների տեսական հայացքներին (Зарецкая Ж., "The Mask", Florence // Петербургский театральный журнал, 1994, № 6):

¹⁸ **G. Atkins**, Improv!: A handbook for the actor, Heinemann, Portsmouth, NH, 1993, p. 14; **Eldredge S. A.**, Mask improvisation for actor training

թե՛ բեմական դերի, որը հետո, նրա կամքից անկախ, **հանդիսատեսի մտապարկերում ապրում է ինքնուրույն կյանքով**¹⁹: Կրեգի թատերական ծրագրերում սա դերասանի արվեստին վերաբերող կարևորագույն դրույթներից մեկն է: Իհարկե, այստեղ նա դեռևս հստակ չի տարանջատում՝ դերասան-ստեղծագործողին՝ իբրև սուբյեկտի, նրա նյութից՝ իբրև օբյեկտի: Ձևաբանական այդ երկվության (դիխոտոմիա) խնդրին ավելի ուշ անդրադարձան թատերական մոդեռնիզմի ռուս հեղինակները, բայց մի շատ էական տարբերությամբ՝ դերասանի դիմակը նրանք արդեն սկսեցին դիտել ոչ թե իբրև **ստեղծագործության արգասիք, այլ միջոց**²⁰:

Այդ միտումներն առավել ցայտուն դրսևորվեցին Վսեվոլոդ Մեյերհոլդի **«պայմանական թատրոնում»**: Նախ՝ անմիջապես առանձնացան դերասան ստեղծագործողը, **«նախագծողը»** և նրա նյութը՝ **«հումքը»**, ֆիզիկական մարմինը, որով կառուցվում է դեր-դիմակը: Խնդիրն այն էր, որ կատարելապես տիրապետելով խաղի տեխնիկային՝ դերասանը կարողանա ազատագրել իր **ստեղծագործական երևակայությունը, նույնն է թե՛ ինտուիցիան**, և իր խաղով խթանի, վարակի նաև հանդիսատեսի **երևակայությունն ու ինտուիցիան**՝ բերելով նրան պասսիվ հայեցողական վիճակից ակտիվ ստեղծագործական դաշտ: **Բիոմեխանիկայի** տեսությունն էլ նախատեսված էր ծառայելու հենց այդ նպատակին: Այստեղ «բոլոր «ապրումները», - գրել է Մեյերհոլդը, - ծնվում են գործողության մեջ, թեթև ու անկաշկանդ, ինչպես վեր նետած գնդակն է ընկնում գետնին: Ձեռքի մի շարժումով ճշգրտորեն խաղարկվում է «ա~հ» ձայնարկման դժվարին արտահայտությունը, մինչդեռ

and performance // The compelling image. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996. P. 99-100.

¹⁹ Крэг Э. Г., նշվ. աշխ., էջ 240:

²⁰ Ст'ю Соловьев В. Н., К истории сценической техники commedia dell'arte // Любовь к трем апельсинам, 1914. № 2, с. 34-40.

«վերապրող» դերասաններն անօգուտ տանջվում են՝ արտաբերելով սրտամաշ հոգեոցներ»²¹: Դրա համար նա կոչ է անում ոչ թե անձնավորել թատերագրի ստեղծած կերպարը, այլ մի քանի բնորոշ գծերով ներկայացնել նրան՝ որպես դիմակ, ապա հեռանալ նրանից և վարպետորեն խաղալ նրա հետ, ինչպես կրկեսային ձեռնաձուլն է խաղում զանազան առարկաներով, քանի որ գեղարվեստական ճշմարտության «պատրանքը» ծնվում է ոչ թե բեմում, այլ հանդիսատեսի մտապատկերում: Ըստ այդմ, Մելեր-հոլդի ծրագրած «Նոր թատրոնի» դերասանն **իր ներհայեցական (ինտրոիքիվ) երևակայությամբ** պետք է այնպես վարակեր հանդիսատեսին, որ նա նույնպես դառնար խաղին լիիրավ մասնակից և ներշնչվեր նույնպիսի ստեղծագործական ներզգացումով²²:

Այս կոնցեպցիան հող հանդիսացավ ռեժիսորական հետագա որոնումների համար՝ Բրեխտից մինչև Գրոտովսկի: Իհարկե, միշտ չէ, որ նորագույն թատրոնի նորարարները դիմել են **ինտրոիքիա** հասկացությանը, թեև դժվար չէ կռահել, որ նկատի են ունեցել ստեղծագործող դերասանի հենց այդ ունակությունը: Ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար սկսել է լրջորեն կարևորվել նաև բեմական խաղի տեխնիկան, ընդ որում ոչ թե սոսկ որպես ֆիզիկական պլաստիկայի արտահայտություն, այլ **ստեղծագործական ինտրոիքիայով** ուղղորդված և **տեխնիկապես մշակված** դերասանի վարպետություն: Բայց սա արդեն առանձին լուսաբանելու հարց է:

²¹ Мейерхольд В.Э., Статьи. Письма, речи, беседы, ч. II, М., «Искусство», 1968, с. 28.

²² Мейерхольд В.Э., Статьи. Письма, речи, беседы, ч. I, с. 83.

Արթուր ԱՎԱԳՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

**ՄԵԿ ԷՋ ԽՈՐՀՐԴԱՀԱՅ ԳՐՔԱՐՎԵՍՏԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ
(1980-ական թվականներ)**

Հայ նոր և նորագույն գրքարվեստը պատմական որոշակի ուղի է անցել, որի ընթացքում եղել են ինչպես վերելքի ու ծաղկման, այնպես էլ անկման, լճացման շրջաններ: Նման դժվարին ժամանակահատված կարելի է համարել անցյալ դարի 70-ական, մասամբ՝ 80-ական թվականները, երբ հրատարակչական գործի ընդհանուր վատթարացման պայմաններում գրքի նկարագարդման և գեղարվեստական ձևավորման մշակույթը Հայաստանում ճգնաժամի առջև էր կանգնել: Թեև այդ տարիներին քիչ չէին ազգային գրքարվեստի բնագավառում հանդես եկող շնորհալի արվեստագետները, և լույս էին տեսնում գեղեցիկ ձևավորված, բարձրաճաշակ հրատարակություններ ևս, ընդհանուր մակարդակը հուսադրող չէր, և ընթերցողի դատին հանձնվող գրքերը մեծ մասամբ, իրոք, «ստեղծագործական ներշնչումից զուրկ, տառային և զարդանախշային միօրինակ, գորշ շտամպներով կնքված անփույթ, անճարտար տեսք ունեին»¹:

Այս հոդվածի շրջանակներում մտադիր չենք անդրադառնալու այդ իրադրության պատճառներին ու մանրամասներին, մանավանդ որ դա հանգամանորեն արված է արվեստագիտության դոկտոր Ա. Աղասյանի՝ արդեն վկայաբերված մենագրության մեջ²: Մեզ համար ուշագրավ է այն արձագանքը,

¹ **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX–XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 168:

² Նույն տեղում, էջ 167–168:

որն այս կապակցությամբ առաջացավ Հայաստանի գեղարվեստական կյանքում: Ինչպես վկայում է ժամանակի մամուլը, հայ գրքի ճակատագիրը, նրա ներկան և ապագան մեծապես մտահոգել էին շահագրգիռ հասարակայնությանը: Մասնավորապես, 1980-ական թվականներին այդ խնդրին վերաբերող մի շարք հոդվածներ և նյութեր հրապարակվեցին Խորհրդային Հայաստանի գեղարվեստական գլխավոր պարբերականի՝ «Սովետական արվեստ» ամսագրի էջերում: Մտքերի փոխանակությունն ու ծավալված բանավեճը, որին մասնակից դարձան թե՛ գրքարվեստի անվանի վարպետներ, թե՛ գեղարվեստական քննադատներ և թե՛ պետության ու հանրության ներկայացուցիչներ, գեղարվեստական կյանքի պատմության հիշարժան մի դրվագ են կազմում՝ միևնույն ժամանակ առնչվելով մեր օրերին:

Նշված հրապարակումների շարքում առաջինը թատերագետ Լևոն Խալաթյանի հոդվածն էր՝ նվիրված մանկական գրքի ձևավորման խնդիրներին³: Չնայած իր գործնական ուղղվածությանն ու ժանրային ձևաչափին՝ այն արծարծում էր տեսական, սկզբունքային բնույթի հարցեր, որոնք պետք է քննարկվեին հանդեսի հաջորդ համարներում նույնպես: Գրքի ստեղծման գործընթացում առանցքային դեր վերապահելով նկարչին, ըստ այդմ էլ նրան օժտելով բացառիկ պատասխանատվությամբ ընթերցողի առջև՝ հեղինակը կարևորում է գրական ու գեղարվեստական կերպարների փոխհարաբերության, տարիքային ընկալման առանձնահատկությունների, պլաստիկական ձևի խնդիրները: Գրքի ստեղծման պրոցեսը համեմատվում է ճարտարապետության հետ, որի համար էական են աշխատանքային յուրաքանչյուր փուլ ու կառուցվածքային տարր: Հիշեցնենք, որ այդ զուգահեռը դեռևս 1920-ական թվականներին իր հետևողական հիմնավորումն էր ստացել ռուս ականավոր գրաֆիկ, գրքի խոշոր տեսաբան Վլադիմիր Ֆավորսկու աշխատություն-

³ Տե՛ս Խալաթյան Լ., Ինչպես են նկարագրողում մանկական գիրքը // ՍԱ, 1982, № 7, էջ 15–24:

ներում, ով գիրքը դիտարկում էր իբրև գեղարվեստական միասնական օրգանիզմ: Հայ իրականության մեջ Ֆավորսկու հայեցակարգը փայլուն հետևորդներ ունեցավ ի դեմս նկարիչներ Հակոբ Կոջոյանի, Տաճատ Խաչվանքյանի և ուրիշների, ովքեր ոչ միայն նկարագարողում էին գիրքը, այլև ամբողջությամբ մշակում դրա պլաստիկական համակարգը: Տրամաբանական է, որ հենց այդ շրջանի՝ 1920–1930-ական թվականների ազգային գրքարվեստը, այսպես կոչված չարենցյան գիրքը, հոդվածում մատնանշվում է որպես օրինակ, գեղարվեստական կատարելության չափանիշ: Չանտեսելով գրքարտադրության տեխնիկական կողմը՝ հեղինակը, այդուհանդերձ, առաջնություն է տալիս ստեղծագործական հղացմանն ու լուծմանը, արվեստագետի անձին, գրական երկի «շունչը, ռիթմը, ոգին» ըմբռնելու և կերպավորելու նրա կարողությանը:

Մեկ տարի անց՝ 1983-ին, «Սովետական արվեստ»-ի խմբագրությունը «կլոր սեղան» է հրավիրում՝ հայ գրքարվեստի ժամանակակից վիճակը համակողմանի քննարկելու, ոլորտի խնդիրներն ու հեռանկարները պարզելու, հանրության ուշադրությունը դրանց վրա հրավիրելու նպատակով: Քննարկմանը մասնակցում են արվեստաբան Նոնա Ստեփանյանը, նկարիչներ Գրիգոր Խանջյանը, Արա Բեքարյանը, Վահրամ Խաչիկյանը, Հենրիկ Մամյանը, Վարուժան Վարդանյանը և այլք, իսկ նյութերը «Եթե գրքի ձևավորումը արվեստ է...» բանավիճական վերնագրով տպագրվում են հանդեսում⁴:

Այս անգամ դժգոհությունն ուղղվելով ոչ միայն ու ոչ այնքան գրքի ձևավորման ոլորտում ստեղծագործող նկարիչներին, որքան մասնագետներ պատրաստող և գրքարտադրությամբ զբաղվող կառույցներին ու պետական մարմիններին՝ քննարկման մասնակիցները շոշափում են հարցերի լայն շրջանակ, որի կենտրոնում նկարիչ–հրատարակիչ համագործակցության հիմնահարցն է: Ինչ խոսք, այն հանգամանքը, որ Հայաստանի գե-

⁴ Տե՛ս ՍՍՀՄ // 1983, № 12, էջ 16–23:

ղարվեստական միակ բուհի՝ Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի, գրաֆիկայի ամբիոնը չէր գործել շուրջ երեք տասնամյակ (1956–1983 թթ.), վերաբացվելուց հետո էլ չունեի հրատարակչական մասնագիտացում, այսինքն՝ մասնագետների պակասը, հրատարակչությունների ոչ բավարար, նույնիսկ աղքատիկ նյութատեխնիկական բազան, տպագրության ցածր որակը տալիս էին արդարացի դժգոհության հիմք։ Սակայն բանավեճի կազմակերպիչները ձգտում էին խոսակցությունը վերադարձնել ստեղծագործական ոլորտ՝ հասկանալու, նախ և առաջ, նկարիչների անելիքները գրքարտադրության բնագավառում, պարզելու նրանց մեղավորության չափն ու բաժինը։ Ահա, օրինակ, ինչ է գրում այդ առիթով հանդեսի խմբագրությունը ներկայացնող Գ. Խանջյանը. «Այսօր մեզանում չկան իրար հաջորդող, իրար լրացնող ու զարգացնող նվաճումներ, չկա հարաճուն մի ընթացք, որ ապահովի մեր համընթաց քայլքը մարզի համաշխարհային առաջադիմության հետ։ Ժամանակին Հակոբ Կոջոյանի, Տաճատ Խաչվանքյանի ձևավորումներն ու նկարազարդումները, ցավոք, չունեցան և գուցե չէին էլ կարող ունենալ իրենց վայել հրատարակություններ։ Եվ, այնուամենայնիվ, մեզ համար օրինակելի են մնում «Գիրք ճանապարհի», «Սայաթ-Նովա», «Արա Գեղեցիկ» և ուրիշ գրքերի նրանց ձևավորումները՝ մեր հրաշալի վարպետների ինքնօրինակ այդ ստեղծագործությունները։ Իսկ հիմա, երբ հնարավորություններն անհամեմատ մեծացել են, մենք չենք կարող թվարկել գրքի ձևավորմամբ, նկարազարդմամբ նույնպիսի հաջողությամբ զբաղվող նկարիչների, գրքի ինժեներների շատ անուններ»⁵։

Բնավ պատահական չէ, որ գրքի ինժեներներն այստեղ հիշատակվում են նկարիչների կողքին։ Դա վկայում է գրքարվեստի որոշակի ըմբռնման, ստեղծագործական հայեցակարգի մասին։ Գ. Խանջյանը ևս գիրքը դիտարկում է իբրև գեղարվեստական առումով միասնական երևույթ, որում հավասարապես

⁵ Նույն տեղում, էջ 17։

կարևոր են կառուցվածքային բոլոր տարրերը, իսկ նախագծողը կամ այլ կերպ ասած՝ ինժեները և նկարիչը հաճախ նույն դեմքն է: Կրկնենք, որ գրքի գեղարվեստական նախագծման, գրքային դիզայնի հիմքում ընկած նման ըմբռնման կողմնակիցներ էին Հ. Կոջոյանն ու Տ. Խաչվանքյանը, որոնց ձևավորումներն օրինակելի են որակվում:

Ջարմանալի կլիներ, եթե, արձանագրելով գրքարվեստի ասպարեզում եղած բացերը, քննարկման մասնակիցները չառաջարկեին գործնական քայլեր՝ հայրենական հրատարակությունների որակը բարելավելու, ստեղծագործական դժվարությունները հաղթահարելու և փակուղուց դուրս գալու համար: Առաջ են քաշվում, մասնավորապես, Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում տպագրության բաժին հիմնելու, գրքերի նկարազարդման ու ձևավորման պարբերական ցուցահանդեսներ, ինչպես նաև մրցույթներ կազմակերպելու, միջմասնագիտական շփումներն ընդլայնելու՝ իրենց կենսունակությունն ամենուրեք ապացուցած գաղափարները:

Գրքի հիմնախնդիրներին նվիրված քննարկումը շարունակություն է ստանում ամսագրի հաջորդ տարվա՝ 1984 թվականի երկու համարներում: Խնդրո առարկայի և «կլոր սեղան»-ի արդյունքների վերաբերյալ իր նկատառումներն է հայտնում Հայաստանի հրատպետկոմի նախագահի առաջին տեղակալ Բակունց Անանիկյանը: Դիմելով վիճակագրական տվյալներին՝ նա պաշտպանության տակ է առնում հրատարակիչներին և առավել լավատեսական պատկեր ներկայացնում նախորդ բանախոսների համեմատությամբ: Դրա հետ մեկտեղ նա խոստովանում է, որ բանավեճի կողմերը յուրովի «պարտք են» միմյանց՝ նկարիչները գեղարվեստական, հրատարակիչները՝ տպագրական որակի համար, ուստի հայ գրքարվեստի «...վաղվա օրը կախված է հրատարակիչ-նկարիչ համագործակցությունից»⁶:

⁶ **Անանիկյան Բ.**, Հայ գրչության և կերպարվեստի դաշինքը // ՍՍ, 1984, № 2, էջ 22:

Մեզ հետաքրքրող հրապարակումների շարքում հարցադրումների ընդգրկմամբ աչքի է ընկնում լրագրող և գեղարվեստական քննադատ Կարեն Միքայելյանի հոդվածը՝ «Գրքի ձևավորման պարադոքսներից» վերտառությամբ⁷։ Անմիջապես հաջորդելով խմբագրականին՝ այն բացում է հանդեսի հերթական համարը, ինչն ինքնին արդեն վկայում է թեմային տրվող կարևորության մասին։ Հեղինակը նոր հորիզոն է որոնում հիմնահարցն իմաստավորելու, նրա բուն էությանը մոտենալու համար։ Նա վստահ է, որ գիրքը և հատկապես մանկական գիրքը ոչ միայն կարելի է, այլև հարկ է նկարագարել՝ հակառակ XX դարի առաջին կեսին տարածում գտած այլընտրանքային տեսակետների (սրանց ակունքներում հիշատակվում է ռուս գրող և գրականագետ Յուրի Տինյանովի անունը)։ Նախքան պատկերագրելու կամ ձևավորում իրականացնելը, սակայն, կոչ է արվում ուսումնասիրել գրքի հասցեատիրոջը՝ ընթերցողին, որը, չգիտես ինչու, բոլորովին անտեսվել է թե՛ ժամանակակից հրատարակիչների և գրքարվեստով զբաղվող նկարիչների, թե՛ նախորդ բանախոսների կողմից։ Շարադրանքում չի ճշգրտվում, թե ինչպես պետք է իրականացվի այդ ուսումնասիրությունը, բայց ընդգծվում է, որ «ընթերցողն է այն բևեռը, որտեղ ի մի են գալիս պրոբլեմի բոլոր գծերը» (էջ 4)։

Հեղինակի մյուս ինքնատիպ դրույթն այն է, որ յուրաքանչյուր ձևավորում պահանջում է ի՛ր մեկնաբանին, ի՛ր նկարչին, որի գեղարվեստական մտածողությունը, ոճը համահունչ են տվյալ գրական աղբյուրին։ Մինչդեռ հրատարակությունները, հոդվածագրի համոզմամբ, հաճախ չեն էլ պատկերացնում, թե կոնկրետ ո՛ւմ պիտի պատվիրեն ձևավորումը՝ կատարելով պատահական, գեղագիտական տեսանկյունից չպատճառաբանված ընտրություն։ Այստեղից բխում է այն միտքը, որ հրատարակիչները պետք է ճանաչեն գրաֆիկայի տվյալ բնագավառում հանդես եկող բոլոր քիչ թե շատ երևելի արվեստագետներին,

⁷ ՍԱ, 1984, № 10, էջ 3–13։

ճիշտ այնպես, ինչպես նկարիչը պետք է իմանա պատկերագրողվող կամ ձևավորվող գրական երկը: Դա է, որ, ըստ քննադատի, «...թույլ կտա հաղթահարել գեղարվեստական գրականության նկարագրողելու (ավելացնենք՝ նաև ձևավորելու – Ա. Ա.) ճգնաժամը, որ տևում է արդեն քանի-քանի տարի» (էջ 5):

Վերլուծության ենթարկելով ժամանակակից հայ գրքարվեստի մի շարք նմուշներ՝ հոդվածագիրն առանձնակի ուշադրության է արժանացնում գրական սկզբնաղբյուրի և պատկերագրողման կերպարային ու ոճավեզվական ներդաշնակության, տառատեսակի ճիշտ ընտրության, շարվածքի, նկարների և լուսանցքների գրագետ հարաբերակցման, այսինքն՝ դարձյալ գրքի ամբողջական գեղարվեստական կերպարի մշակման հարցերը: Նա շեշտում է, որ պլաստիկական համարժեք արդյունքը ծնվում է գրական երկը խորությամբ ընկալելու, մտքի կադապարները հաղթահարելու ճանապարհին: Ընդ որում տպագրության որակին երկրորդական տեղ է տրվում: «Ի վերջո, – նկատում է հեղինակը, – 20–30-ական թվականների դժվարին շրջանում հրատարակվում էին, չէ՞, թեև ոչ բարձր որակի, սակայն հիանալի ձևավորված գրքեր» (էջ 4):

Քննարկումն ամփոփվում էր Խնկո-Ապոր անվան հանրապետական մանկական գրադարանի աշխատակցուհիների՝ վերստին մանկական գրքին վերաբերող հարցազրույցով, որը, ըստ էության, ընթերցողի անունից արտահայտվելու հնարավորություն էր՝ ի համալրում մասնագետների հնչեցրած կարծիքների: Այսպիսով, «Սովետական արվեստ»-ի խմբագրությունը դիմում էր լայն լսարանի, և դա, անկասկած, հասարակական որոշակի պահանջմունքի արդյունք էր: Գրքարվեստի խնդիրներին նվիրված այս քննարկման ու բանավեճի մշակութային համատեքստն առավել հստակ է ուրվագծվում, երբ հաշվի ես առնում, մի կողմից, 1980-ական թվականներին Հայաստանում լույս ընծայվող հրատարակությունների մեծ տպաքանակները, հասանելիությունը զանգվածային ընթերցողին, իսկ մյուս կող-

մից՝ հանդեսի ակտիվ, գործուն դերակատարությունը հանրապետության գեղարվեստական կյանքում: Անշուշտ, բարձրաձայնաձ խնդիրների մի մասն այժմ կորցրել է իր հրատապությունը, բայց մյուսներն արդիական են նաև մեր օրերում, երբ առկա տպագրական համակարգն ընձեռում է գրականությունն ու կերպարվեստը երկխոսության հրավիրելու նորանոր հնարավորություններ: Ժամանակակից հայ գրքի գեղարվեստական ակունքները, գիր-պատկեր գրաֆիկական հարաբերությունները, գիրքն իբրև միասնական պլաստիկական միավոր և մասնագիտական համագործակցության դաշտ. ահա այն հարցերից մի քանիսը, որոնք այսօր էլ արդիական ու հրատապ են:

ՄԻԵՐ ՆԱՎՈՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՀԱՅ ՀԻՄՆԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԾԱԳՄԱՆ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ ՄԵԿ ՏԵՍԱԿԵՏԻ ՇՈՒՐՋ

Հայ հիմներգության ձևավորման հարցի առնչությամբ մեզանում երևացել է երկու տեսակետ, որոնցից առաջինը, թերևս, առավել հարմար է ասել՝ ավանդականը, իր առաջին ձևակերպումներից մեկը ստացել է դեռևս Կոմիտասի կողմից: Այն հաստատում է, որ հայ հոգևոր երգի առաջին հեղինակները ս. թարգմանիչներն էին կամ հետագա դարերի հեղինակներ, որոնց երկերը, V դարի հայրերի հսկա հեղինակությամբ պայմանավորված, վերագրվել են վերջիններիս¹: Բացի այդ, Կոմիտասի կողմից առաջին անգամ առաջ քաշվեց թեզ այն մասին, որ Հայ եկեղեցին վաղ փուլում պաշտոներգությունը կազմակերպում էր «հավանաբար ժողովրդական հին եղանակներով»²:

Սակայն հայ հիմներգության երգատեսակների առաջացմանն ու զարգացմանն առնչվող ուսումնասիրություններում այս տեսակետները մեզանում զարմանալիորեն չդարձան տիրապետող: Հայ հիմներգության ձևավորման վերաբերյալ շրջանառու հայեցակետը դարձավ արեղյանական մոտեցումն այն բանի մասին, որ հայ հոգևոր երգարվեստը, ավելի ճիշտ՝ հոգևոր բանաստեղծությունը, այնուամենայնիվ հետևել է «հունականին»³.

¹ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 105 – 106:

² Նույն տեղում, էջ 105:

³ Աբեղյան Մ., Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք առաջին, Երկեր, հ. Գ, Երևան, 1968, էջ 528:

պետք է հասկանալ՝ բյուզանդական հոգևոր երաժշտաբանաստեղծական արվեստին: Այսինքն՝ հայ հիմներգությունը դիտվել է որպես բյուզանդական արվեստի ազդեցությամբ ձևակերպված իրողություն, երբեմն էլ որպես դրա ուղղակի պատվաստ:

Հայ հիմներգության ձևավորման վերաբերյալ այսպես ասած «բյուզանդական» տեսակետին առիթ ունեցել ենք քանիցս անդրադառնալու⁴, ուստի այստեղ այն չենք քննարկի:

Վերջին տասնամյակում հրապարակ բերվեց նոր հայեցակետ, որը մասամբ հարազատ է «բյուզանդականին», սակայն նաև էականորեն տարբերվում է նրանից: Խոսքը Ֆրանսիացի հայագետ Շարլ Ռենուի կամ հ. Աթանաս Ռենուի առաջարկած տեսակետի մասին է, որը հայ հիմներգությանը վերագրում է երուսաղեմյան ծագում: Այս տեսակետով քննարկվող մշակույթի ձևավորման փուլ է դիտվում IV – V դարերի սահմանագիծը, և շեշտվում է այն մշակութային միջավայրը, որ դարձյալ կարող է կոչվել բյուզանդական կամ, ավելի ճիշտ՝ հունական: Մասնավորապես հիմք են դիտվում դեռևս անցյալ դարի վերջերին նույն հեղինակի կողմից առաջադրված Երուսաղեմի հայկական ճաշոցի վերակազմությունը, վրացական Իադգարի ժողովածուն, հայկական շարականների, վրացական և բյուզանդական հիմների միջև առկա որոշ բանաստեղծական ընդհանրությունները⁵:

⁴ **Նավոյան Մ.**, Բյուզանդական ազդեցության մեկ վարկած հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգատեսակների համակարգում, «Մանրուսում» միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հ. Բ, Երևան, 2005, էջ 140 – 149:

Նույնի՝ Բյուզանդական ազդեցության վարկածը Կարգ (կանոն) ժանրի առնչությամբ, «Մանրուսում» երաժշտագիտական տարեգիրք, հ. Գ, Երևան, 2009, էջ 39 – 116:

⁵ **Renoux Charles**, Des Sources Greques du Šaraknoc‘ (Hymnaire) Arménien, Լևոն Խաչիկյան 90. Նյութեր Մատենադարանի հիմնադիր տնօրենի ծննդյան իննսունամյակին նվիրված միջազգային գիտաժողովի (9-11 հոկտեմբերի 2008 թ.), Երևան, 2010, էջ 213-225:

Նշված հոդվածից բացի, մեր ձեռքին է նաև ելույթի հայերեն տեքստը:

Հատկանշական է, որ տեսակետը առաջ է քաշվել ծիսագիտության ոլորտում, և հետևորդներն էլ ծիսագետներ են: ՌեՆուի տեսակետին համահունչ մոտեցում ունի նաև Օսլոյի համալսարանի պրոֆեսոր Սթիգ Սիմեոն Ֆրոյշովը (Ֆրեյսով), ով թեև հայ հիմներգության հարցերին ուղղակի չի անդրադառնում, սակայն քննարկում է հիմներգական մշակույթի համար այնքան կարևոր Ռիթմայնի ծագման միջավայրի, մի շարք նախադրյալների և ժամանակի հարցերը⁶:

Տեսակետի հիմքը, ինչպես նշվեց, Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցի վերակազմությունն է: Այն իրականացվել է երեք հայկական ձեռագրերի հիման վրա և տասնամյակներ է արդեն, որ գտնվում է գիտական շրջանառության մեջ՝ որպես IV – V դարերի Երուսաղեմյան Սահմանքի հայերեն թարգմանություն: Նկատի ունենալով այն հանգամանքը, թե Ճաշոցը ծիսական բազմաթիվ միավորների հետ հիշատակել է նաև հիմներգական միավորների գլխագրեր, երևի պետք է ենթադրել, որ ինչպես Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցը կազմեց Հայ եկեղեցու ծիսական համակարգի հնագույն շերտը, այնպես էլ նրա միջոցով ներթափանցած հիմներգական միավորները դարձան հայ հիմներգության հիմքը⁷:

Զարմանալի է, որ հայ մատենագիտական այնպիսի կարևոր հուշարձան, ինչպիսին Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցն է, պատշաճ ուշադրության չի արժանացել մեզանում: Հիմնականում ՌեՆուի մոտեցումները չեն քննարկվել, հավանաբար նաև այն պատճառով, որ վերջին շրջանում ակտիվ զարգացող ծիսագիտությունը մեզանում պատշաճ զարգացման միտումներ չունի: Ինչևէ ...

⁶ Stig Simeon R. Froyshov, The Early Development of the Liturgical Eight - Mode System in Jerusalem, St. Vladtmir's Theological Quarterly, 51. 2 – 3, 2007, p. 139 – 78.

⁷ ՌեՆու Շ., նշվ. աշխ., Լևոն Խաչիկյան 90. Նյութեր..., էջ 213:

Այստեղ թեև միտք չունենք անդրադառնալու Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցին վերաբերող բազմաթիվ հարցերին, սակայն մեր խնդրին անչվող տեսանկյունից մի քանի դիտարկում ուղղակի անխուսափելի է:

Նախ, հատուկ շեշտենք, որ բնավ մտադիր չենք կասկածի առնելու Շ. Ռենուի կատարած Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցի վերակազմության բանասիրական որակն ու մատենագիտական հավաստիությունը. այդ մեր խնդրից դուրս է: Մեզ հետաքրքրում են նրա առաջադրած տեսակետի այլ կողմեր՝ հենց Երուսաղեմի Սահմանքի առնչությամբ:

Իհարկե, Ճաշոցի հայկական ձեռագրերի հիման վրա կարելի է դուրս բերել հնագույն շերտ, որ առնչակից է Երուսաղեմին, սակայն անպայման է, որ այն լինի Երուսաղեմի Սահմանքը, Երուսաղեմյան իրականությունն այն ժամանակ ունե՞ր այդպիսի մի ժողովածու, որն արտացոլում էր իր ծիսական ողջ համակարգը, այլ խոսքով՝ այդ Սահմանքը կա՞ր, թե՞ չկար: Եթե կար, ինչպիսի՞ն էր, ինչի՞ց իմացանք, որ այդ հնարավոր Սահմանքը բացարձակապես նույնական էր Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցին և այլն:

Ուզում ենք ասել, թե մեկ բան է փաստացի գոյություն ունեցող մատյաններից դրանց հնագույն, թող որ Երուսաղեմյան շերտի վերակազմությունն իրականացնելը, մեկ այլ բան՝ այդ վերակազմությունը չպահպանված, ենթադրելի հուշարձանի հետ նույնացնելը կամ նրանից արտածված համարելը:

Երուսաղեմի Սահմանքը, որի հայերեն թարգմանությունն է համարվում Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցը, չի պահպանվել. այն սոսկ ենթադրելի հուշարձան է: Առհասարակ, IV դարի Երուսաղեմի ծիսական համակարգի մասին կարելի է դատողություններ անել ըստ Կյուրեղ Երուսաղեմցու «Կոչումն ընծայութեան» երկի, Եգերիա կամ Եթերիա ուխտավորուհու հուշագրությունների: Այլ հուշարձաններն արդեն V դարի սկիզբն են ներկայացնում և հայկական Ճաշոցի համար հիմք չէին կարող հա-

մարվել, եթե նկատի ունենանք հենց Ռենուի կողմից այս հուշարձանի թվագրումը⁸:

Ինչ խոսք, V դարի սկզբին համաքրիստոնեական հուշարձանների թարգմանությունը հայերեն ո՛չ եզակի, ո՛չ էլ արտառոց կարող է համարվել հայ մշակույթի պատմության մեջ: Սակայն, եթե խոսում ենք Երուսաղեմի ենթադրելի Սահմանքի թարգմանության մասին, ապա նկատել ենք տալիս, որ Երուսաղեմի ծիսական իրականությունը կարգավորվում էր մեկ Սահմանքով, որն էլ հայերը թարգմանեցին: Այսինքն, ստացվում է, որ IV դարի երկրորդ կեսին Երուսաղեմի ծեսն արդեն ունիֆիկացված, համաձև մի համակարգ էր, որի կարգավորություններն ամփոփող միակ Սահմանքն էլ V դարի սկզբին թարգմանվեց հայերեն՝ որպես Երուսաղեմի հայկական ճաշոց:

Եթե այսպես է, ապա Շ. Ռենուն հարկ է, որ նախ ապացուցեր այդ համաձև ծեսի առկայությունն այս վաղ շրջանում և հետո խոսեր դրա մեկեղեն Սահմանքի թարգմանության մասին: Այլապես հարց է առաջանում, թե Երուսաղեմում կամ դրան հարակից կենտրոններում, իմա՝ Երուսաղեմյան ծիսական ավանդույթի ներսում ծիսական ինչպիսի՞ տարբերություններ կարող էին լինել տարբեր համայնքներում, այդ տարբերություններով պայմանավորված քանի՞ Սահմանք կարող էր գոյություն ունենալ, և արդյոք հայերը ո՞ր համայնքի ծիսական կարգավորությունն էին թարգմանել. միգուցե հենց հայկական համայնքի՞, որը, հեղինակի կարծիքով իսկ, արդեն IV դարում ակտիվ գործունեություն էր ծավալել Երուսաղեմում:

Այլ խոսքով, եթե ծեսի զարգացումը բազմապիսիությունից համաձևության է միտված հենց համեմատական ծիսագիտության՝ Ա. Բաումշտարկի ձևակերպած կարևոր հիմնադրույթնե-

⁸ Ռենու Շառլ, «Ճաշոց» գրքի ծագումն ու զարգացումը (ֆրանսերենից թարգմանեց Ա. Ա. Բոգոյանը), «Պատմաբանասիրական հանդես», 1987, N2, էջ 28:

րից մեկով⁹, ապա դա չի նշանակում, թե Արևելքում այդ բազմա-
պիսիությունը ներկայացնող տարբեր եկեղեցական ավանդույթ-
ները վաղ փուլում իրենց ներսում արդեն ծիսական համաձևու-
թյուն ունեին: Այսինքն, ծեսի նախնական բազմապիսիության
սկզբունքը գործել է յուրաքանչյուր եկեղեցական ավանդույթի
ներսում ևս:

Ի դեպ, տեղին է նկատել, որ արևելյան ծեսի բազմապի-
սիությունն ապահովող եկեղեցիների շարքում առաջիններից
մեկը Բաումշտարկը հիշատակում է Հայ «ազգային եկեղեցին»¹⁰:
Ավելին, Խ. Ռ. Թաֆթը, որպես այդ նախնական բազմապիսիու-
թյան մասին վկայող արդի համաձևությամբ պահպանված յոթ
արևելյան ծիսական ընտանիքներից մեկը, առանձնացնում է
Հայ ծեսը¹¹:

Այս նկատեցինք այն առումով, որ քննարկվող խնդրի
շրջանակներում ծեսի զարգացման որոշ օրինաչափություններ
չեն կարող շրջանցվել, իսկ Հայ ծեսն էլ այդ փուլում արդեն որո-
շարկված (կամ՝ գոնե որոշարկվող) իրողություն էր և պարզ
լծորդ դիտվել չէր կարող:

Բարձրացվող հարցերը լիիրավ կարող են տրվել հենց
ծիսագիտական հայեցակետից: Իրականում դրանք նույնիսկ
տրվել են այլ առիթներով: Օրինակ՝ Խ. Վարդան Հացունին, որ
բոլորովին էլ դեմ չէ հայկական ծիսական համակարգը նույն
բյուզանդականից բխեցնելուն կամ նրա ազդեցությամբ ներկա-
յացնելուն, ինքն իսկ հստակ նշում է, որ IV – V դարերի սահ-
մանագծին միաձև ծես, հենց հիմներգական իմաստով, քրիս-
տոնեական եկեղեցում չկար: Ահա ինչ է գրում՝ հենվելով վաղ
շրջանի հեղինակներից մեկի վկայությունների. «Կասիանոս՝

⁹ **Baumstark Anton**, On the Historical Development of the Liturgy, Foreword by Robert F. Taft, Introduction, Translation, and Annotation by Fritz West, by Order of Saint Benedict, Collegville, Minnesota, Liturgical Press, 2011, p. 89.

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 102 – 103:

¹¹ **Ռոբերտ Ֆ. Թաֆթ**, նույն աշխ. Նախաբան, էջ XVI:

դաստիարակուած Բեթղեհէմի մենաստանին մէջ, եւ ապա հիմնադիր երկու վանքերու ի Մարսիլիա՝ արեւելեան կարգով, մինչ 415-417 թուականին կգրէր իր սահմանադրութիւնները, կ'ըսէ թէ Պաղեստինի, Միջագետքի եւ բոլոր Արեւելեան մենաստանները (բացի Եգիպտոսէ) զուրկ էին համաձեւութենէ սաղմոսերգութեան մէջ, եւ կը տարբերէին գաւառէ գաւառ, ըստ իւրաքանչիւր սովորութեան, ըսելով գիշերը տասնեւութ, քսան, երեսուն եւ երբեմն աւելի սաղմոսներ, զորս չի ճշտեր: Բնականապէս քաղուածով, ինչպէս կհետեւի այդ անհաւասարութենէն. եւ անոնց վրայ աւելացնելով փոխեր (cut...fwsoj) պէս պէս եղանակներով»¹²:

Ամմիջապէս ընդգծենք, որ Հացունու վկայակոչած հեղինակն ինքը մի քանի կամ մի շարք սահմանքների հեղինակ էր, որ ստեղծում էր «արևելյան կարգով». որքան ավելի կարող էին լինել նրա սահմանքների համար նախօրինակ հանդիսացող արևելյան ծիսական հուշարձանները՝ կարելի է միայն ենթադրել:

Ավելին, Ռենուն, ով ընդունում է Եգերիայի ուղեգրությունների իսկությունը կարծեք շրջանցել է դրանց և Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցի միջև առկա ծիսական մի շարք տարաձայնությունները: Մինչդեռ նման տարբերություններ նկատել են հիշյալ ուղեգրությունների անգլերեն թարգմանիչները՝ Մ. Մք-Քլարն ու Բ. Ֆելտոն: Իհարկե, նրանք դեռ չէին կարող համեմատել Ճաշոցի՝ իրենց թարգմանության ժամանակ գոյություն չունեցող վերակազմությունը, սակայն կիրառել են հայկական Ճաշոցի Օքսֆորդի Բողեյան և Փարիզի ձեռագրերը: Հղել ու

¹² Հացունի Հ. Վարդան, Պատմութիւն հայոց Աղօթամատոյցին, Վենետիկ – Ս. Ղազար, 1965, էջ 145: Ի դեպ, հ. Վ. Հացունին գիտի Ա. Բաումշտարկի աշխատությունները և հայ ծեսի առնչությամբ երբեմն անհամաձայն է: Հմմտ. նույն աշխ., էջ 152:

համեմատել են նաև Ֆ. Քոնիբերի աշխատությունն ու դրա հավելվածը¹³, Գրիգոր Արշարունու մեկնությունները¹⁴:

Այսինքն, բացի Ճաշոցի՝ Օքսֆորդի ձեռագրից, մյուս երկուքը նաև այն երեք ձեռագրերի շարքում են, որոնց հիման վրա Շ. Ռենուն կատարել է «Երուսաղեմի սահմանքի» իր վերակազմությունը¹⁵: Գրիգոր Արշարունու մեկնություններին վերջինս նույնպես անդրադառնում է:

Փաստորեն գրեթե նույն ձեռագրական բազայով Եգերիա ուխտավորուհու հուշագրությունների անգլերեն թարգմանիչները երուսաղեմյան ծեսի վերաբերյալ մի շարք անհամապատասխանություններ են տեսել Եգերիայի և Ճաշոցների ծանուցումների միջև¹⁶: Ավելին, նման անհամապատասխանություններ կարելի է գտնել նաև Շ. Ռենուի կողմից վերականգնված «Երուսաղեմի սահմանքի» և Եգերիայի հուշագրությունների միջև¹⁷:

Ուրեմն, եթե Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցը Երուսաղեմի ենթադրյալ Սահմանքն է, ապա նրա և ուխտավորուհու հուշերի միջև առկա տարբերությունները կարող են վկայել մեկ բանի մասին, որ Երուսաղեմի ծիսական համակարգում այդ վաղ շրջանում միաձևություն չկար: Ռիստի հարցը, թե ի՞նչ են թարգ-

¹³ Նշվ. աշխ., էջ 62, ծանոթ. 2, էջ 69, ծանոթ. 2 և այլն: **Conybeare F. C.**, *Rituale Armenorum being the Administration of the Sacraments and the Breviary Rites of the Armenian Church*. London. 1905.

¹⁴ *The Pilgrimage of Etheria/Translations of Christian Literature Series III. Liturgical Texts*. M.L.McClure and C.L.Feltoe, ed. and trans. London: Society for Promoting Christian Knowledge. 1919., p. 52, ref. 1, p. 59, ref. 1.

¹⁵ **Ռենու Շառլ**, «Ճաշոց» գրքի ծագումն ու զարգացումը, էջ 29:

¹⁶ Տե՛ս, օրինակ, Եգերիայի անգլերեն հուշագրությունների «Աստվածահայտնության տոնակատարության» օրերի ծիսաշարի ծանոթագրությունները: Նշվ. աշխ., էջ 53, ծանոթ. 1, էջ 55, ծանոթ. 1, 2, 3 և այլն:

¹⁷ Օրինակ, N 20 ծանոթագրության մեջ նկատված տարբերությունները նույնն են նաև Եգերիայի հուշագրությունների և Շ. Ռենուի վերակազմության համեմատության դեպքում: Համեմատում ենք Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցի՝ Ռենուի վերակազմության հետևյալ էլեկտրոնային տարբերակը. *An Early Armenian Lectionary (Renoux)/ Biblicalia*. http://www.bombaxo.com/blog/?page_id=2063:

մանել հայերը V դարի սկզբին որպես հայկական Ճաշոց, բաց է մնում՝ որոշ հնարավոր ենթադրություններով հանդերձ:

Մեկ հավելյալ, բայց շատ կարևոր հարց ևս կա, եթե անգամ ինչ – որ բան թարգմանել են, այն կիրառե՞լ են: Չէ՞ որ եղել են թարգմանություններ, նաև ծիսական հուշարձանների, որ հայկական իրականության մեջ պահպանվել են, բայց չեն կիրառվել: Այս դեպքում, օրինակ, Երուսաղեմի սուրբ տեղիներ մատնանշող ծիսական արարողությունները ինչպե՞ս պետք է կիրառվեին Հայաստանի որևէ վայրում՝ առանց «Սահմանքի» մի շարք ցուցումներ խախտելու՝ անհայտ է:

Վերջապես, ծիսական անհամաձևության մասին կա ևս մեկ կարևոր փաստարկ, որ հակասում է քննարկվող շրջանում Երուսաղեմի մեկ միասնական Սահմանքի գոյությանը: Լավոդիկեի ժողովը, որ կանոններ է սահմանել ծեսին, եկեղեցականներին և համայնականներին առնչվող տարբեր հարցերի վերաբերյալ, ծիսական ընթերցումների և սաղմոսների մասին 15 – ռդ կանոնով նախ սահմանել է սաղմոսասացությունը (սաղմոսերգությունը) եկեղեցում կատարել «կանոնյալ սաղմոսողների» կողմից և ոչ այլ անձանց¹⁸, 16–րդով՝ շաբաթ օրը Ավետարան կարդալ ի շաբաթ այլ գրվածքների¹⁹, 17–րդով՝ անընդհատ չսաղմոսել, այլ ընդմիջարկել ընթերցվածներով²⁰, 55–րդ կանոնով արգելում է եկեղեցում երբեմն «իմաստությամբ» (գիտությամբ, հանճարով, ճարտարությամբ և այլն²¹) ստեղծված սաղմոսներ կիրառել. «Չէ մարթ յիմաստութենէ ուրուք²² եղեալ սաղմոս պաշտել յեկեղեցւոջ, բայց եթէ ի գրոց սրբոց իցէ կամ որ կանոնեալք են յեկեղեցւոյ, թե սաղմոսք, թե արհնութիւնք»²³: Այս կանոնով են

¹⁸ «Կանոնագիրք հայոց», հ. Ա, Երևան, 1964, էջ 232:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ Նույն տեղում:

²¹ «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հ. Ա (Ա - Կ), Երևան, 1979, էջ 850:

²² Ենթադրաբար կարելի է «ուրեք» հասկանալ:

²³ Նշվ. աշխ., էջ 240: Համեմատելի է նաև 18–րդ կանոնի վերաբերյալ Ն. վրդ. Մելիք-Թանգյանի դիտարկումների հետ. վկայակոչված է այլ աղբյուր ևս:

սահմանել Աստվածաշնչի սոսկ կանոնական գրքերից ընթերցված, իսկ սաղմոսներից՝ սոսկ «վավերական» սաղմոսներ քաղելը: 60-րդ կանոնն էլ բերում է կանոնական գրքերի ցանկը²⁴:

Մի կողմ թողնելով այս ժողովի համար պատճառ հանդիսացած ժամանակի բուն հիմնախնդիրները՝ նախ, նշվածից իմացվում է, որ մինչև 363-364 կամ 365 թվականները՝ մինչև այս ժողովը, եկեղեցում ընթերցվածների ի՛նչ և ինչպիսի՛ն լինելն ընդհանրապես հստակեցված չէր, իսկ, ի թիվս սաղմոսների, կարող էին երգվել այլևայլ երգեր, որ դուրս էին «Դավթյան սաղմոսներից»²⁵: Եվ ավելին, այս կանոններն էլ այդ հարցերի վերաբերյալ սոսկ ընդհանուր սկզբունք են սահմանում, այլ ոչ մանրամասն կանոնակարգ: Ուստի և պետք է ենթադրենք, որ այդ մանրամասն կանոնակարգերը կա՛մ չկային, կա՛մ թողնված էին տեղական համայնքների առաջնորդների վճռին:

Այսինքն, նույնիսկ այս կանոնական որոշումներով հանդերձ, համապատասխան ծիսական իրողությունների վերաբերյալ տարրնթերցումներն ու տարբեր կիրառությունները դեռևս չէին կարող բացառված լինել:

Ի դեպ, հենց հայկական իրականության մեջ, մինչև Ս. Սահակի գործունեությունը, նման ծիսական ազատությունների մասին անուղղակի վկայություն է «Կարգաւորութիւն օրհնութիւնաբեր ցուցակի» հուշարձանը, որում վկայված են բազմաթիվ ծե-

Մելիք – Թանգեան Ներսէս վրդ., Հայոց եկեղեցական իրաւունքը, Ս. Էջմիածին, 2011, էջ 185:

²⁴ «Կանոնագիրք հայոց», էջ 240 – 241:

²⁵ **Մելիք – Թանգեան Ներսէս վրդ.**, Հայոց եկեղեցական իրաւունքը, էջ 190: Հեղինակը մեզ հետաքրքրող 55-րդ կանոնը բերում է 59-րդ, 60-րդ կանոնների թվագրումով՝ նախապես նշելով, որ հայկական ձեռագրերում դրանք 55-րդ կանոնն են ներկայացնում:

սեր, որ բերվել են քրիստոնեական տարբեր կենտրոններից²⁶: Սա ցույց է տալիս, որ՝

ա. մինչ այդ տվյալ ծիսական ոլորտները մեզանում կանոնակարգված կամ գոնե համաձև չեն եղել,

բ. հիշատակված տասնյակ ծիսական կարգերից սոսկ երկուսը կարող են երուսաղեմյան համարվել: Մինչդեռ այլ կենտրոններից բերված ծեսերի կողքին մեծամասնությունը հայ եկեղեցու հայրերի սահմանաձև է:

գ. Հայ եկեղեցու ծիսական համակարգի ձևավորման սկզբնական փուլում հիշատակվող հուշարձանների՝ Պատարագամատույցի և Ժամագրքի կողքին հատկապես հիմներգական իմաստով կարևոր է եղել Մաշտոց ծիսարանը²⁷ կամ դրա նախատիպը, այլ ոչ ճաշոցը: Մանավանդ որ Մաշտոց ծիսարանին առնչվող կանոնական կարգավորություններ մեզանում վկայվում են արդեն IV դարի երկրորդ կեսին, և դրանց վերաբերող հիմներգական միավորներն էլ հայ հեղինակի անունով հիշատակելի են նույն շրջանից: Խոսքը Ս. Ներսես Ա Պարթևի անունով հիշատակվող «Հանգստյան» երգային միավորների մասին է²⁸:

Ավելին, հայկական ճաշոցի հիմներգական նյութի նվազ լինելը հիմք է արդի ուսումնասիրողների համար, հարակից մշակույթներում՝ որպես հիմներգական «ծննդաբանական» միջավայր, տվյալ ավանդույթի Ժամագիրքը դիտելու, այլ ոչ ճաշոցը: Ավելին, Ս. Ֆրոյշովը հատուկ նշում է, որ այս ժողովածուն որպես հիմներգական զարգացումների հիմք դիտելուն կարելի է առարկել: Առարկությունն այն է, «որ անհավանական է, թե

²⁶ Օգտագործում ենք Ա. Արևշատյանի հրատարակած տարբերակը: **Արևշատյան Ա. Ս.**, «Մաշտոց» ժողովածուն որպես հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հուշարձան, Երևան, 1991, էջ 19-21:

²⁷ «Մաշտոց» ծիսարանի երաժշտական հարցերին նվիրված ուսումնասիրություն է Ա. Արևշատյանի նշված աշխատությունը:

²⁸ **Անասյան Հ. Ս.**, Հայկական մատենագիտություն, Շարականագիր հեղինակներ, հ. Ա, Երևան, 1959, էջ LXVI:

Ճաշոցը երբևէ, քիչ թե շատ նշանակալի չափով հիմներգություն է պարունակել»²⁹:

Եթե դա այդպես է երուսաղեմյան ավանդույթի համար (որի «Սահմանքն» է համարվում Ճաշոցը) կամ վրացական իրականության մեջ (որի համար որպես երուսաղեմյան «Սահմանք»՝ փաստարկային հիմք է առաջարկվում Ճաշոցը), ապա դա այդպես է առաջին հերթին և հատկապես հայկական հիմներգության համար, որի ակունքներն էական չափով հայտնի են (գոնե վկայված են): Այստեղից կարող ենք հետևեցնել, որ Ճաշոցը հայ հիմներգական մշակույթի ակունքները որոշարկելիս հիմք չէ: Ս. Ֆրոյշովը, որ ընդհանրապես կարող է համարվել «երուսաղեմյան» տեսակետի հետևորդ, այստեղ հակադրվում է Շ. Ռենուին՝ փաստորեն շարքից հանելով վերջինիս առաջարկած տեսակետի աղբյուրագիտական հենքը:

²⁹ Հատկանշական է, որ հիմներգության ձևավորման վաղ փուլում ժամագրքի ունեցած դերի մասին մեզանում խոսվել է դեռևս անցյալ դարի վերջից: Ն. Թահմիզյանը, թեև վերապահություն ունի հայ հոգևոր երգի վաղ փուլում կանոնացված լինելու վերաբերյալ, սակայն, միևնույն է, այդ երգերի ձևավորման հարցը դիտարկում է Աղոթամատույցին լծորդված: **Թահմիզյան Ն. Կ.**, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V – XV դարերում, Երևան, 1985, էջ 128: Նաև՝ **Նավոյան Մ.**, Անանիա Շիրակացու Հարության հարցնակարգերը հայ հիմներգության զարգացման համատեքստում, «Գիտական աշխատություններ», համար IX, Գյումրի, 2006, էջ 86:

Վրացական աղբյուրները քննելիս մոտավորապես նման մոտեցում է դրսևորում նաև Ս. Ֆրոյշովը՝ Ճաշոցի համեմատ նախապատվությունը տալով տվյալ ավանդույթի ժամագրքին (Horologion), և հատկանշական է այն, որ իբրև օրինակ, փաստարկը հենում է Հայկական Ճաշոցի խիստ սակավ հիմներգական նյութի վրա: St'ya Stig Simeon R. Froyshov, The Georgian Witness to the Jerusalem Liturgy: New Sources And Studies, Introduction: The Liturgy of Jerusalem // Eastern Christian Studies 12, Inquiries Into Eastern Christian Worship (Selected Papers of the Second International Congress of the Society of Oriental Liturgy, Rome, 17 – 21 September 2008), Peeters, Leuven – Paris – Walpole, MA 2012, p 248.

Ուստի, նկատի ունենալով թե՛ վերջին տեսակետը, թե՛ վերը հիշատակված ծիսակագիտական բնույթի աղբյուրը, կարելի է ասել, որ Երուսաղեմի՝ որոշ առումներով նախամեծար դերը մեզ համար կամ միջնորդավորված է եղել կամ, առհասարակ, որպես սուրբ քաղաք այն ունեցել է քրիստոնեական սրբագործված խորհրդանիշի հարգ, ինչն այսօր շփոթվում է իրական գործառության նշանակության հետ³⁰:

Հատկանշական է, որ թե՛ հ. Վարդան Հացունու աղբյուրը, թե՛ Լավոդիկեի ժողովի կանոնները ծիսական կամայական կատարման շրջանակի մեջ գտնվող միավորների շարքում շեշտում, վերջին դեպքում կանոնավորում են նաև երգային հատվածները:

Դա նշանակում է, որ ծիսական այն հնարավոր տարբերությունները, որ կարող էին լինել Երուսաղեմի ավանդույթի ներսում գործող համայնքներում, կարող էին արտահայտված լինել նաև և հատկապես երգային միավորներով: Հատկապես ենք ասում՝ շեշտելու համար, որ հիմներգական միավորների

³⁰ Նման մոտեցումները հենվում են Ա. Բաումշտարկի առաջարկած այն տեսակետի վրա, թե ծիսական նախնական բազմապիսիությունն ապահոված ավանդույթների մեջ մեծ ազդեցությամբ են օժտված եղել երեք կենտրոն՝ Երուսաղեմը, Կոստանդնուպոլիսն ու Հռոմը: **Բաումշտարկ Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 104:

Սակայն, եթե հետևենք հեղինակի շարադրանքին, ապա կնկատենք, որ մեր քննարկած շրջանն իր խնդիրներով, ու նրա պնդումները տարբեր են և որոշակիորեն տարբեր բաներ նկատի ունեն:

Բացի այդ, հենց Բաումշտարկի մոտ նույն Երուսաղեմի ազդեցությունը ներկայացվում է ճիշտ համաքրիստոնեական սրբավայրի համատեքստում և այլ կոնկրետություն չի ստանում: Նույն տեղում, էջ 104 -105:

Հետագա հեղինակներից ոմանք էլ երաժշտական հարցեր քննելիս հետևում են գրեթե նույն շեշտադրումներին, որ կան նրա հիշյալ նկարագրության մեջ՝ շրջանցելով իրենց պնդած ազդեցության առարկայական երեսակները: Հմմտ. Peter Jeffery, *The Earliest Oktōēchoi: The Role of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering // The Study of Medieval Chant: Paths and Bridges, East and West* (in honor of Kenneth Levy), edited by Peter Jeffery, Editors and Contributors, first published 2001 D.S. Brewer, Cambridge, էջ 208:

ձևավորման ժամանակահատվածը, ըստ արդի գիտական տեսակետի, հենց այս շրջանն է³¹: Ուստի հիմներգությունը այս փուլում չէր կարող և՛ ձևավորվել, և՛ լինել արդեն համաձև: Հետևապես, դարձյալ հարց է, թե Երուսաղեմի Ճաշոցում հիշատակված երգային միավորներն ամբողջ երուսաղեմյան ավանդույթի՞ն էին հատուկ, թե՞ տարբեր համայնքներ տարբեր կերպ էին պաշտոներգում: Գրեթե վստահ կարելի է ասել, որ տարբեր էին երգում:

Ավելին, մեզանում հիմներգական ոչ համաձև իրողությունները, որ հաճախ շփոթվել են կանոնացումից «ազատ» մնալու հետ, տևում են մինչև Բարսեղ Ճոնի ժամանակները, այսինքն՝ մինչև VII դար:

Շ. Ռենուի մյուս կարևոր փաստարկը հայ, վրաց և բյուզանդական հիմներգական կտորներում առկա ընդհանուր բանաձևումներն ու տարբեր բանաստեղծական կաղապարներն են:

Այստեղ մասնավոր կերպով հարցն առնչվում է վրացական «Իադգարի» (Յադգարի) ժողովածուին, որ պատմական զարգացման երկու փուլով է ներկայանում կամ դիտվում որպես «հին» և «նոր Իադգարի»: Այս երկուսի բովանդակության պատմական զարգացման և իրենց հունական նախօրինակի հետ ունեցած փոխառնչությունները գիտական բանավեճի առարկա են տակավին³²: Ուստի, Շ. Ռենուի առաջարկած տեսակետը, որ մեծ չափով հենվում է այս աղբյուրի վրա, նշված առումներով արդեն իսկ միանշանակ չէ:

Այդուհանդերձ քննարկվող ընդհանրությունն ավելի քան օրինաչափ է և պայմանավորված է, նախ, սուրբգրային ժառանգությամբ, ապա համաքրիստոնեական նշանակություն ունեցող

³¹ **McKinnon J. W.**, Desert Monasticism and the Later Fourth – Century Psalmodic Movement // Music and Letters, 75 (1994), p. 505 - 519. Նաև՝ R. F. Taft, S. J., Christian Liturgical Psalmody: Development, Decomposition, Collapse // Psalm in Community: Jewish and Christian Textual, Liturgical, and Artistic Traditions, Leiden, 2003, p. 17.

³² **Ֆրոյշով Ս.**, նշվ. աշխ., էջ 237:

կրոնական տարաբնույթ գրականության առկայությամբ: Հատուկ նշելի է, որ հիմներգական ավանդույթների ձևավորման վաղ փուլում եթե նույնիսկ հնարավոր էր առանձին կրոնական - բանաստեղծական բանաձևումների ներթափանցումը մեկ միջավայրից կամ մեկ համայնքից մյուսը, ապա այդ դեպքում անգամ հնարավոր չէ ճշտել դրանց պատկանելության հարցը և ավելին, այնդեմ, թե դրանք, այսինչ մշակույթի ծնունդը լինելով, հիմք են հանդիսացել այնինչ մշակույթի մի ամբողջ ճյուղի ձևավորման համար:

Վերջապես, նման պնդումների համար, որքան մեզ հայտնի է, այս բանաստեղծական արտահայտությունները նույնիսկ ինքնուրույն ուսումնասիրության նյութ չեն դարձել:

Առհասարակ, սաղմոսների տեքստերն անգամ, որ ընդհանուր են բոլոր եկեղեցիների համար և հիմք են քրիստոնեական բոլոր սաղմոսերգական, ապա նաև հիմներգական մշակույթների համար, դարձյալ սաղմոսերգական կամ հիմներգական ազդեցությունների, դրանց միջոցով ձևավորված ճյուղային մշակույթների մասին վկայել չեն կարող, այն պարզ պատճառով, որ ամեն ավանդույթ այդ տեքստերը երգել է իր ձևով³³: Այսինքն, հիմներգական ավանդույթի ձևավորման գործում երաժշտական տեղային ավանդույթների դերը այդօրինակ անտեսելը մեծ վրիպումի կարող է բերել:

Իսկ այն փաստարկը, թե հայ և հիշյալ մշակույթների հիմներգական շերտերում առկա է Կյուրեղ Երուսաղեմցու ոճական ազդեցությունը, առհասարակ ոչինչ չի ապացուցում: Նախ այդ ոճական ազդեցությունները փաստացի ապացուցելը խիստ դժվար է, և հետո դրա կարիքն էլ չկա, քանի որ հայ եկեղեցական մշակույթում երբևէ չի մերժվել ընդհանրական եկեղեցու կանոնական ժառանգությունը, այն էլ այս հեղինակի: Սակայն

³³ Հմմտ. **Герцман Евгений**, Две исторические ипостаси церковной музыки (из прошлого Греческой Православной Церкви), «Մանրամաս» միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հ. Ա, Երևան, 2002, էջ 34:

արդյո՞ք դա հիմք է ենթադրելու, թե Կյուրեղ Երուսաղեմցին, հավանաբար, ունեցել է հիմներգական ժառանգություն³⁴, որ չի պահպանվել, սակայն այդ հավանական հիմներգական ժառանգությունը ազդել է մի շարք քրիստոնեական հիմներգական մշակույթների վրա, և այդ պատճառով նաև հայ հիմներգության ծագումը երուսաղեմյան է:

Նման մոտեցումներն, իհարկե, չեն կարող փաստարկային հիմք դառնալ որևէ գիտական տեսակետի համար: Նույնիսկ ենթադրության մակարդակում, կարծում ենք, դրանք խիստ խախուտ են:

Ինչ վերաբերում է հայ և վրաց հիմներգական ժառանգության ընդհանուր կետերին, վերևում խոսեցինք քննարկվող վրացական հուշարձանի շուրջ դեռևս ծավալվող գիտական բանավեճի մասին: Ավելի մանրամասնելով նկատենք, որ «Հին Իադգարիի» թարգմանության վերաբերյալ արտահայտվել են տարբեր տեսակետներ, որ ի մի է բերել դարձյալ Ս. Ֆրոյշովը³⁵: Երեք տեսակետներից մեկը, որին հղում է հեղինակը, Գ. Վինկլերինն է, ով այս ժողովածուի հին տերմինաբանական շերտում շատ

³⁴ Ս. Ֆրոյշովը ոչ միայն հղում է Շ. Ռենուի այս կարգի դատողությունները, այլև բերում որպես փաստարկ երուսաղեմյան Ռիթմայնի ձևավորման ժամանակաշրջանը IV - V դարեր տանելու համար: Մինչդեռ հակառակն էր պետք անել՝ նախ ապացուցել, որ Երուսաղեմի Ռիթմայնը այդ շրջանում կար, ուներ որոշակի նկարագիր և փաստելի կիրառական դրսևորումներ, որոնց հիման վրա էլ հետո ապացուցել, թե այդ կոնկրետ Ռիթմայնով որոշարկված երուսաղեմյան հիմներգական ավանդույթն ինչպես է ազդել այս կամ այն մշակույթի վրա:

Այս դեպքում տեսակետ է առաջարկվում, որի հիմքը, ենթադրական երուսաղեմյան Սահմանքի կողքին, ասիա նաև Կյուրեղ Երուսաղեմցու ենթադրական հիմներգական ժառանգությունն է:

Տե՛ս **Froyshov S.** The Early Development..., p. 166. Ինչպես նաև՝ **Charles (Athanase) Renoux**, Les hymnes de la résurrection. 1. Hymnographie liturgique géorgienne. Introduction, traduction et annotation des textes du Sinaï 18. Paris. 2000. p. 44 – 45.

³⁵ Stig Simeon R. Froyshov, The Georgian Witness..., էջ 263 – 264:

դեպքերում հունականից շեղում է տեսնում: Հեղինակն այդ դեպքերն առավել համապատասխան է համարում հայկական և ասորական համապատասխան արտահայտություններին՝ ենթադրելով, որ այդ թարգմանությունների ակունքները ասորական միջավայրում են: Սրան հակադարձում է Հանս-Միխայել Շնայդերը՝ նկատելով, որ առանձնացվող տերմինաբանական ձևակերպումները եզակի չեն լատինական և հունական տեքստերում, որոնք մասամբ ավելի հին են, քան ասորականները: Իր տեսակետը հեղինակն ամրացրել է այլ տերմինաբանական փաստարկով ևս: Վերջապես, Շ. Ռենուն ուղղակի պաշտպանում է մի տեսակետ (Ֆրեյշովն այն չակերտներում անվանում է «ստացված», “received” view”, հավանաբար նկատի ունենալով տեսակետի ուղղակի պնդված, ավելի ճիշտ՝ առանց փաստարկի «տրված» լինելը), որի համաձայն Իադգարին երուսաղեմյան ծեսի վկայություն է և արտացոլում է սոսկ հունական ավանդույթը³⁶:

Ինչու հայագետ Շ. Ռենուն չի հիշում, որ մինչև VII դարի սկիզբը վրաց եկեղեցին որոշակի ենթակայական դիրք ուներ Հայ եկեղեցու հանդեպ, որ ծիսական առումով Վիրքում որոշ վանական կենտրոններում նույնիսկ ծեսը կարող էր երկլեզվյա լինել: Եվ մի՞թե սա բավարար հիմք չէ նման ընդհանրությունների համար, այն էլ վկայված Գիրք թղթոցի մի քանի վավերական փաստաթղթերով³⁷: Երուսաղեմյան հիմքն այս դեպքում կապ չունի, և դրա դերն ապացուցող վավերական փաստաթղթեր գոյություն չունեն:

Այս փաստարկը, թերևս, առավել կուժեղացնեն Գ. Վինկլերի տեսակետը, միայն թե հոգուտ Իադգարիի հայկական թարգմանական ակունքի: Խիստ հատկանշական է այն հան-

³⁶ Նույն տեղում:

³⁷ Տե՛ս մասնավորապես նամակագրությունը հայոց Աբրահամ և վրաց Կյուրիոն կաթողիկոսների: Գիրք թղթոց, Թիֆլիս, 1901, էջ 164-65, 166-67, 176-77, 178-79, 180-84, 185-88:

գամանքը, որ վերը քննարկված տերմիններն ու տերմինաբանական նշանակության ձևակերպումները վերաբերում են Քրիստոսաբանությանը և հատկապես «Մարմնացումը» մատնանշող արտահայտություններին: Իհարկե, հնարավոր է, որ լատինական և հունական տեքստերում համանման ձևակերպումներ գտնվեն, սակայն դրանց ակունքը առաջին հերթին պետք է փնտրել հակաքաղկեդոնիկ միջավայրում, եթե հակված ենք Հին Իադգարին դիտարկել, որպես վաղմիջնադարյան հուշարձան. այդ շրջանում վրաց եկեղեցին Հայ եկեղեցու հետ միասին հակաքաղկեդոնիկ Արևելյան ուղղափառ եկեղեցիների ընտանիքում էր: Ուստի, բնական և պատմականորեն թելադրված է նման ընդհանրությունների ակունքն այստեղ փնտրելը, այլ ոչ լատինական կամ հունական միջավայրում:

Այս պատմական կարևորագույն հանգամանքը և մեր կողմից նշված աղբյուրը Շ. Ռենուի կողմից իսպառ անտեսված են մեզ հետաքրքրող հիմներգական հարցերը քննելիս:

Մենք դիտմամբ շրջանցեցինք այս տեսակետի համար այնքան կարևոր Ութձայն համակարգին առնչակից հարցերը, քանի որ դրանք առանձին ծավալուն դիտարկման նյութ են:

Այսպիսով, քննելով Շ. Ռենուի բերած սոսկ մեկ – երկու փաստարկ, ակնհայտ է դառնում, որ հարկ չկա ծիսագիտական որոշ համընկնումներին համամշակութային ունիվերսալություն վերագրելու: Հասկանալի է, որ դեռևս անցյալ դարի սկզբին ձևավորված լինելով, համեմատական ծիսագիտության համար ծիսական որևէ կենտրոնի ազդեցությունը համաձևության ձևավորման ճանապարհին ինքնին ենթադրվող կամ պնդվող հանգամանք է: Բայց առանձին հիմներգական մշակույթների, օրինակ՝ հայկականի, զարգացման առանձնահատկությունները ցույց են տալիս, որ նման ազդեցությունների ուռճացումը կամ բացարձակացումը, այն էլ Արևելքում, խիստ կասկածելի գիտական արդյունքների կարող է հանգեցնել: Արևելքում և Արևմուտքում ծիսական համաձևության առաջացման տարբերությունը նկատել է դեռևս Ա. Բաումշտարկը՝ Արևելքի ծիսական

բազմապիսիությունը հակադրելով Արևմուտքում կաթոլիկ եկեղեցու ավանդույթի գրեթե համատարած սփռմանը³⁸: Դրան որպես հետևանք համահունչ է թե՛ լատիներենով, թե՛ Գրիգորյանական խորալով համաեվրոպական եկեղեցական մշակույթի «ստանդարտացումը»³⁹: Մինչդեռ արևելյան ազգային մշակույթների ձևավորումն անհամեմատ ավելի վաղ իրողություն է՝ գուցե և հենց դավանաբանական, ծիսական, ինչու ոչ՝ նաև հիմներգական բազմապիսիության շնորհիվ⁴⁰:

Այս համատեքստում Արևելք – Արևմուտք տարբերությունը շրջանցելը ևս, մեկը մյուսի օրինաչափություններով դասակարգելը հավաստի գիտական արդյունք չի կարող տալ:

³⁸ **Բաումշտարկ Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 46: Ի դեպ, Արևելքի ծիսական բազմապիսիության համապատկերում այլոց շարքում դարձյալ հիշատակվում է «Հայ ազգային եկեղեցին»:

³⁹ **Грубер Р. И.**, Всеобщая история музыки, Москва, 1960, с. 174.

⁴⁰ Ծիսական լեզվի առումով հետաքրքիր դիտարկումներ ունի Ա. Բաումշտարկի նշված աշխատության թարգմանիչ Ֆրից Ուեսթը: Նա նկատում է, որ Քաղկեդոնի ժողովի առաջացրած խզվածքը ընդգրկեց ոչ միայն դավանաբանական, այլև լեզվական շերտերը: Այս դիտարկման համաձայն՝ լատինախոս և հունախոս եկեղեցիները հիմնականում ընդունեցին Քաղկեդոնի բանաձևումները, մինչդեռ այլախոս՝ ասորերեն, ղպտերեն, հայերեն խոսող եկեղեցիները հարեցին «մոնոֆիզիտ» քրիստոսաբանությանը: Բացառություն է համարվում Մարոնիտ եկեղեցին, որ ասորախոս էր, սակայն հարեց քաղկեդոնիկ դավանաբանությանը, թեև այս դեպքում էլ առկա են մոնոֆելիտության ուժեղ տարրեր: Նշվ. աշխ., տողատակ, էջ 48 – 49:

Լեզվական բազմազանությունը, որն ըստ էության համընկնում է արևելյան ուղղափառ եկեղեցիների ընտանիքի ձևաչափին, կարևոր հիմք է ծիսական, ուրեմն և հիմներգական բազմապիսիության:

Назеник САРГСЯН
*кандидат искусствоведения,
Институт искусств НАН РА*

МЕТОДЫ АНАЛИЗА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОПУСА ПОСРЕДСТВОМ ТЕРМИНОВ, ПРИМЕНЯЕМЫХ В МУЗЫКОЗНАНИИ

Предлагаемая вниманию читателя статья является фрагментом большого теоретического исследования: «Музыкально-хореографический опус как предмет комплексного анализа (на примере творчества армянских балетмейстеров)».

Исследование включает несколько аспектов, среди которых важное значение имеет анализ музыкально-хореографической партитуры или, иначе говоря, танцевального опуса.

Анализ музыкально-хореографической партитуры направлен на выявление закономерностей сочетания элементов музыки и хореографии в различных ракурсах и на нескольких уровнях – от целостного опуса до сочетания единицы движения¹ и музыки.

Основные составные музыкально-хореографической партитуры могут анализироваться как единовременно, так и раздельно – музыкальная партитура (или клавиш), хореографическая партитура.

¹ К вопросу о сочетании элементов музыки и хореографии обращались также Э. Жак-Далькроз, Р. Лабан, С. Лисициан, Ф. Лопухов, Г. Добровольская, В. Ванслов и др. Интересно, также, что попытку отразить в движении особенности мелодии, гармонии, полифонии, ритма предпринимали Э. Жак-Далькроз, Р. Лабан, С. Лисициан, Дж. Баланчин, А. Асатурян и множество других балетмейстеров.

Именно при раздельном рассмотрении выявляется одна из ключевых проблем, стоящих перед музыковедом-хореологом.

Стабильная система знаковой фиксации музыки, а также вытекающая из свойств этой системы возможность многоаспектного теоретического анализа давно является предметом «белой» (а возможно и «черной») зависти тех представителей гуманитарных наук, в частности искусствоведения, которые стремятся к разработке максимально точного теоретического анализа предмета своего исследования. В качестве примера можно привести опыт Михаила Чехова в области теории режиссуры. М. Чехов применяет ряд параметров анализа музыкальных форм, анализируя драматический опус, а также выявляя закономерности режиссёрской композиции спектакля². И недаром разделу «Композиция спектакля» в методическом пособии М. Чехова «О технике актёра» предпослан эпиграф: «Всякое искусство постоянно стремится стать подобно музыке. В.Парет»³.

Применение методов теории музыки при анализе хореографических систем и хореографических опусов на различных уровнях (на уровнях хореографической формы, композиции и на уровне отдельных элементов) имеет как сторонников⁴, так и противников. В качестве примера приведём отрывок из статьи безусловно выдающегося музыковеда Михаила Тараканова «Музыкальная драматургия в советском балете». «Танцевальный элемент требует для своего выполнения значительно больше абсолютного времени, чем наименьшая структурная единица музыки, имеющая выразительный смысл. Даже самое простое танцевальное движение (например, поднятие руки), может зани-

² См. **Чехов М.** Литературное наследие в 2-х т. Т.2. Об искусстве актёра, М., 1986, с. 271-302.

³ **Чехов М.** Указ. соч., с. 271.

⁴ См. **Лопухов Ф.** Шестьдесят лет в балете. М., 1966; **Лопухов Ф.** Хореографические откровения. М., 1972; **Добровольская Г.** Танец, пантомима, балет. Л., 1975.

мать несколько тактов музыки, в то время как выразительный интонационный оборот может охватить лишь небольшую долю такта»⁵. В данном утверждении мы находим несколько неточностей. Поднятие руки не есть самое простое танцевальное движение. Над правильным поднятием руки в хореографических училищах работают с учащимися много лет, начиная с первых дней обучения. Тараканов говорит о временной продолжительности выполнения движения, а пример основывает на простоте и сложности выполнения. Между тем, с точки зрения продолжительности выполнения, всю совокупность положений и движений классического или (как говорят на Западе) «академического» танца можно разделить на три типа: а) движения, которые можно выполнять только медленно, в) движения, которые можно выполнять только в быстром темпе, с) движения, которые можно выполнять в различном темпе. К числу движений, которые можно выполнять только в быстром темпе принадлежат различные типы прыжков, вращений и ряд других движений, что непосредственно связано с физической неспособностью человека самостоятельно долго пребывать в отрыве от поверхности (только при помощи поддержки), или выполнять некоторые виды вращений (типа пируэт, несколько типов туров). Прыжки, вращения, определенные виды поддержек принадлежат к категории элементарных структурных единиц в контексте абсолютного времени и также охватывают «лишь небольшую долю такта» (по Тараканову).

Однако, дабы не впадать в голословные рассуждения о закономерностях метро-ритмических соотношений хореографии и музыки, лучше обратиться к возможностям максимально точного анализа этих соотношений. Из двух методов анализа метро-ритмических параметров – качественного и количественного,

⁵ См. **Тараканов М.** Музыкальная драматургия в советском балете // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. Сб. статей. М., 1982, с. 146-147.

как нам представляется, именно количественный метод позволяет установить наиболее точные соотношения музыкального и хореографического текстов и выявить реальные «моры» в хореографии. Этот аспект анализа музыкально-хореографической партитуры был отчасти раскрыт в нашей статье «Музыкально-хореографическая партитура как предмет количественного анализа»⁶. Впрочем, метод количественного анализа, а также сочетание количественных и качественных методов анализа также вполне применимо к выявлению метро-ритмических анализов музыкально-хореографических партитур.

Фиксация хореографических позиций, поз, положений, рисунков танца, мизансцен, отдельных движений и композиций имеет многовековую историю. На сегодняшний день эти формы фиксации можно разделить на две основные группы: А. Визуальную и В. Описательную. В визуальную группу входят подгруппы: а) иконографическая, в) кино-съемка, видеозапись, с) знаковая. В описательную группу входят подгруппы: а) словесно-описательная, в) терминологически-описательная. По некоторым параметрам терминологическое описание можно также причислить к подгруппе знаковых фиксаций. Все названные группы и подгруппы могут оставаться как имманентными, так и образовывать бинарные или многочленные типы фиксации. При этом иконографическая подгруппа, как и часть словесно-описательной подгруппы (в т.ч. истореографические источники, художественная литература всех родов, эпистолярные жанры, мемуары, рецензии в периодической печати и т.п.) могут служить только задачам реконструкции, частичной и очень редко полной, утраченных хореографических систем или хореогра-

⁶ См. **Саргсян Н.** Музыкально-хореографическая партитура как предмет количественного анализа // Еражшткан Айастан, Ереван, № 2 (33), 2009, с. 51-55.

фических опусов⁷. Что касается кино и видеозаписи, то в наши дни она позволяет зафиксировать образцы хореографических опусов или отдельных *pas*.

Однако предположения некоторых искусствоведов, что видеофиксация снимает вопрос усовершенствования знаковой фиксации и позволяет проанализировать хореографический опус во всех аспектах настолько абсурдны, насколько абсурдно было бы предположить, что музыковедческий теоретический анализ достаточно осуществить путем только аудиальным, т.е. только прослушивая аудиозапись произведения, обходясь без клавира или партитуры.

Терминологическая фиксация хореографического опуса достаточно эффективна при анализе, хотя и требует дополнительных затрат времени для расчётов с целью установления точной взаимосвязи хореографического и музыкального элементов. Если же учесть, что в современный балет помимо имеющих точное терминологическое название позиций, поз и *pas*, включаются практически любые движения, которые может выполнить человек, включая бытовые, то становится понятным, что на сегодняшний день именно знаковая форма фиксации движения, составляющая с музыкальным текстом единую партитуру, является самой достоверной и пригодной для научного анализа.

В нашей статье «Музыкально-хореографическая партитура как предмет квантитативного анализа»⁸, мы использовали

⁷ В качестве примера приведем исследование **Л.Блок** «Возникновение и развитие техники классического танца (опыт систематизации)», в книге Л.Д.Блок «Классический танец. История и современность», с. 23-399; **L. Sechan**. *La danse greque antic*. Paris, 1930; **Э.Х.Петросян** «Театральные черты в армянских средневековых миниатюрах» // Հայ ազգագրություն և բանասիրություն, Երևան, 1975, էջ. 125-200; **Հ.Հովհաննիսյան**, «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», Երևան, 1978 и т.д.

⁸ **Саргсян Н.** Указ. соч.

систему знаковой фиксации танца С. Джуджева и фигуративной – С. Лисициан⁹.

В настоящей статье мы отдали предпочтение терминологически-описательному типу фиксации хореографического текста¹⁰, поскольку объектом анализа является фрагмент из классического балета, созданного в 19-ом веке.

Речь пойдет, естественно, не только об анализе музыкального компонента вариации из классического балета, но и о возможности применения ряда музыкальных терминов при анализе хореографического текста вариации, а также соотношения музыкального и хореографического компонентов. В центре нашего внимания находятся термины – мотив, фраза, расчлененность музыкального произведения, простейшие мелодико-синтаксические структуры, период, функции частей в музыкальной форме, типы изложения, принципы развития¹¹.

Возможность применения вышеназванных музыковедческих терминов мы постараемся выявить в процессе анализа Вариации Жизели из I акта одноименного балета А. Адана. Принадлежность постановки данного номера трудно сейчас определить – это могли быть и Ж. Перро и М. Петипа. Последовательность движений хореографического текста, приводимого ниже, принадлежит Н. Конюс в редакции Л. Лавровского¹².

⁹См. **Джуджев С.** Българска народна музика. В 2-х томах. София, 1970-1975. Т. 1, с. 401- 504; Лисициан С. Запись движения (кинетография), М.-Л., 1940, с. 95- 402.

¹⁰ Такая система чрезвычайно часто применяется в учебниках классического танца, в исследованиях хореологов.

¹¹ Перечисление терминов и их дефиниция заимствованы из учебника Л. Мазеля. см. **Мазель Л.** Строение музыкальных произведений. Учебное пособие, 2-е изд., доп. и перераб. М., 1979, с. 106-204.,

¹² См. **Конюс Н.** Хореографический текст балета А. Адана «Жизель». В редакции Л.Лавровского. М., «Музыка», 1975. Музыкальный клавиш вариации приводится по изданию Жизель. Балет-пантомима в двух действиях. Москва, 1975,

Описание Н. Конюс изложено сплошным текстом. Разделение его по принципу хореографической фразировки (1, 2, 3, 4 и т.д.) сделано нами, поскольку в оригинале нет четкого распределения движений по нотным, музыкальным единицам. Порядковый номер, проставленный нами, выделяет не только хореографические фразы, но и мотивы (последние преимущественно в коде, см. музыкальный текст вариации, т.т. 24-35).

В музыкальном примере цифры в кружочках и т.д. соответствуют цифрам, выделяющим хореографические фразы и мотивы в хореографическом тексте. Они расположены над нотным текстом. Цифры под нотным текстом указывают на порядковый номер музыкального такта вариации. Буквенные обозначения А, В, С, D обозначают основные разделы вариации. Вступление к вариации (Moderato. 4.4 – 7 т.т. + 6/8 – 2 т.т.) не отображено в музыкальном примере, поскольку там нет хореографических движений. Вариация начинается с затакта. Аккомпанемент не отображен, поскольку не имеет существенного значения при анализе, а также занимает место, увеличивая объем статьи.

Ниже приводим: 1) хореографический текст вариации с пронумерованным порядком фраз и мотивов; 2) музыкальный текст вариации, согласующийся с хореографическим текстом посредством цифр в кружочках. Таким образом, отображается сочетание хореографического и музыкального текстов.

с. 56-57. Примечание **Адан А.** к вариации – Вставная вариация на музыку неизвестного автора. О балете «Жизель» и, в частности, о вариации см. также: **Слонимский Ю.** Жизель. Этюды. Л., 1969; **Красовская В.** Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.-М., 1968, с. 223-225; Лопухов Ф. Хореографические откровения. О «Жизели». М., 1972, с. 36-40; **Добровольская Г.** Танец, пантомима, балет. Л., 1975. **Ванслов В.** Статьи о балете. Изд. «Музыка», Ленинградское отделение, 1980, с. 45-50; **Карп П.** Балет и драма. Л., 1980, с. 118-121 и др.

Хореографический текст Вариации Жизели

Moderato Allegro moderato

4/4 Вст. – 7 т.т. + 6/8 – 2 т.т.

Allegro moderato 6/8

A – 8 т.т.; B1 – 4 т.т. B2 – 4 т.т.;

C – 7 т.т.

Allegro vivo 2/4

D (Coda) – 16 т.т.



Вст.— 7 т.т. Невеста, подруги и все окружающие просят Жизель станцевать. Она смотрит на мать, разрешит ли? Берта соглашается. Жизель бережно снимает ожерелье, надевает на мать — «Побереги!» Бежит на середину сцены и задумывается — что бы станцевать? В это время все усаживаются: крестьяне живописными группами устроились прямо на земле, подруги приносят табуретки, почтительно усаживают БERTY и сами располагаются вокруг.

+ 2 т.т. Жизель встает в *préparation* — левая нога *tendu croisé* вперед. Руки открыты (низкая 2 позиция).

A — 8 т.т.

1. Glissade вправо, шаг в позу *I arabesque* на пальцах (левая рука на талии), в той же позе *plié*,
2. шаг левой вперед и с правой ноги *jeté ballotté*, закончив на *effacé* вперед на носок в пол левой ногой. Не меняя позы, Жизель быстро поднимается на пальцы на правую ногу, а левой делает несколько *battus* вперед, закончив *tendu* на носок в *effacé* вперед на *plié*. Руки в позе *allongé*.
3. По направлению к точке 8 шаг левой ногой на пальцы — правой *double-frappé* и *croisé* вперед на 25°, на

левой ногой опускается на demi-plié (левая рука в 1 позиции, правая во 2). Double-frappe на efface левой ногой 25° (правая рука в 1 позиции, левая во 2), tombe на левую ногу,

4. и вскакивает на правую ногу на пальцы, делает renversé en dehors в attitude croisée (правая рука в 3 позиции) и заканчивает pas de bourrée en tournant в V позицию на пальцах (4 т.т.).

5. = 1, 2, 3 }
}

6. Подбегает к точке 8 и встает в préparation на левую ногу в I arabesque на полу, руки впереди (4 т.т.).

7. **B1 — 4 т.т.**

8. Движение выполняется по диагонали от точки 8 к точке 4. Жизель делает glissade наверх и на пальцах правой ноги два pirouettes в attitude en dedans, закончив в plié, затем шаг на левую ногу на plié, правой fondu вперед в croisé на 25°, быстро поднимается на пальцы и проводит через passé правую ногу в позу I arabesque на 45°, руки впереди (2 т.т.).

9. = 9. Продолжая движение по диагонали к точке 4, повторяет всю комбинацию (2 т.т.), затем ставит правую ногу вперед в V позицию на пальцы.

10. **B2 — 4 т.т.**

11. Glissade направо (без перемены ног), два pirouettes en dedans на правой ноге, не спускаясь с пальцев, продолжает pirouette en dehors на левой ноге и заканчивает движение поклоном в IV позицию назад (1 т.).

12. Комбинацию 11 повторяет в левую сторону (1 т.)
13. 13.a) Затем на левую ногу *sissonne* в I *arabesque* и,
14. 13.b) подбежав к точке 6, встает в позу *croisé* в V позицию на пальцы
15. (левая нога впереди).
16. **C — 7 т.т.** Движение идет по диагонали к точке 2.
17. Правой ногой шесть *ronds de jambe en jambe en l'air, sauté* на пальцах с продвижением.
18. Не спускаясь с пальцев, правой ногой переходит в *pas de bourrée en tournant* и продолжает *pas de bourrée* левой ногой (полповорота).
19. } = 14,15. Повторяет комбинацию полностью еще раз.
20. } = 14
20. Жизель делает *double rond de jambe* и встает на пальцы в V позицию (руки в 3 позиции).
21. Подбежав на авансцену, встает в *préparation*, правая нога *tendu croisé* вперед.
22. **D (coda) — 16 т.т.**
23. Следующая комбинация выполняется по кругу:
24. *tours piqué en dedans* на правую ногу (двенадцать раз),
25. три *chaines*, два *pirouettes en dehors* на левой ноге,
26. остановка в IV позиции с поклоном. Правая нога сзади, руки открыты.

Музыкальный текст Вариации Жизели в сочетании с хореографическим текстом

Allegro moderato

1 2 3 4

1 2 3

4 5 6

7 8 9

9 11 (B2)

10 11 12 13

12 13a 13b 14 C

14 15 16 17

18 19 20

21 22 23

D
Allegro vivo

21 21 21 21

p 24 25 26 27

**Сводный анализ музыкального и хореографического
текста Вариации Жизели из I акта одноименного балета
А. Адана**

28 29 30 31

32 33 34 35

f 36 37 38 39

М – Музыкальный текст

Х – Хореографический текст

М1. Музыкальная форма: Контрастно-составная форма, состоящая из четырех периодов с последовательностью А В(В1+В2) С D.

Х1. Хореографическая форма: Контрастно-составная форма, состоящая из четырех периодов с последовательностью А В(В1+В2) С D.

М2. Часть А – т.т. 1-8. Простой восьмитактовый период, состоящий из двух предложений повторного строения (4+4). Т. 8 – закрепление тоники E-dur.

Х2. Часть А – т.т. 1-8. Простой восьмитактовый период, состоящий из двух предложений повторного строения (4+4). В отличие от музыкального 8-го такта, хореографический текст 8-го такта является переходом и установкой в положении (позиции), подготавливающим первое движение второго периода.

Отметим, что к анализу хореографического текста неприложимы понятия лад и тональность.

МЗ – Первый период (как первое и второе предложение) можно условно разделить на 4 фразы (3+1 – в I предложении, 3+1 – во II предложении).

ХЗ. Хореографический текст также делится на 4 фразы, однако не условно. Каждая из фраз очень ярко очерчена и имеет отчетливую цезуру. По своему строению I предложение – 1+1+1+1, II предложение 1+1+1 + переход к следующей части.

М4. Второй период – **В** – неповторного строения. В I предложении – отклонение в *cis-moll* (4 т.). В I предложении также можно отметить варьирование мелодических оборотов периода А (т. 9-12). Условно назовем это В1. Четыре такта II предложения периода В (условно В2) – возврат в *E-dur*, дробится на 1+1+1+1, соответствующих классическому каднсовому обороту T S D T.

Х4. Хореографический период отличается от музыкального и представляет собой структуру 2+2 в I предложении и 1+1+2 – во втором (В2). Предложение В1 состоит из 2-х одинаковых фраз – каждая по два такта, и является продолжением (а не варьированием, как в музыке), не сходным с периодом А. Второе предложение состоит из I фразы (1 такт), II фразы – являющейся точным зеркальным повтором первой фразы части В1. Характерно, что указанные две фразы – прямая и зеркальная, являются кадансами – в I фразе два *pirouettes en dedans* на правой ноге, *pirouette endes* на левой ноге и поклон в IV позицию назад (1 т.). Второй такт – то же самое, начиная с левой ноги, и поклон в другую сторону (1). Последние 2 такта периода В – переход к части С и установка в исходной позиции к следующему движению.

Таким образом, части музыкальная и хореографическая части В не совпадают в основном за счет того, что хореографический каданс заканчивается на 2 такта раньше музыкаль-

ного. Два кадансовых поклона посреди вариации делят ее на две части: первая часть – кантиленная, по типу медленной вокальной части в арии, вторая часть (как будет показано ниже) – виртуозная¹³. Жизель поклоном как бы отмечает: «вот так прекрасно я могу исполнить медленный танец, а теперь посмотрите, как я владею виртуозными, сложными pas».

М5. Часть С – является неполным периодом со структурой 6+1. 6 тактов построены на многократном повторе нисходящих фраз с одинаковым ритмическим рисунком: 7-ой та., 7т.- переход к Коде.



Х5. Часть С – также неполный период со структурой 6+1, однако 6 тактов членятся на **a+b a+b a + d** - переход. Части **a** с точностью имитируют музыкально-ритмическую вышеуказанную формулу: часть **a** - 6 ronds de jambe en l'air soute на пальцах с продвижением по диагонали с верхней правой кулисы к нижней (т.е. нисходящий), части **b** – суммируют pas de bourrée en tournant части **a**, а часть **c** – завершающая + d переход к Коде. Эта часть в аспекте танцевальной техники очень сложная (несмотря на кажущуюся простоту построения) и демонстрирует техническое мастерство балерины.

М6. Coda. 16 т. 2/4. В целом эта кода как в музыкальном, так и хореографическом аспекте очень типична для классического балета, чрезвычайно часто встречается и в вариациях, и в кадансовых построениях pas-de-deux и других форм. Это 16-и тактовый период в чрезвычайно быстром темпе с бесконечно повторяющейся мотивной мелодической и ритмической структурой (см. т.т. 24-39), в последнем такте два замыкающих аккорда.

¹³ К вопросам о сходных чертах оперы и балета XIX века мы обратимся в другой публикации и в нашей монографии, а сейчас отметим, что построения и формы, сходные с оперными ариями и речитативами, очень типичны для балетов XIX века в аспекте не только музыки, но и хореографии.

X6. *Tours piqué en dedans* на правую ногу по кругу 12 раз. Сам *tours piqué en dedans* можно условно назвать типичным «кадансовым *pas*» или хореографическим кадансовым мотивом. А форма описываемая им – круг – является обобщением всего хореографического построения. Последующие три *chaines*, два *pirouettes en deors* и остановка в IV позиции с поклоном, соответствуют полному хореографическому кадансу.

Перед тем как подвести итог отметим, что поскольку завершающие периоды А, В, С хореографические позы и позиции являются также исходными для начала первого движения последующего периода, их можно классифицировать как наложение концов на начала.

Подведем итог:

1. Музыкальная и хореографическая формы музыкального опуса в классическом балете XIX века могут быть идентичны.
2. При анализе к хореографическому тексту могут быть приложимы термины из теории музыки: контрастно-составная форма, мотив, фраза, предложение, период, дробление, суммирование, каданс, наложение концов на начала, цезура, повторное строение, зеркальный повтор.
3. К хореографическому тексту неприменимы понятия лад, тональность, модуляция (вместо этого может применяться понятие «переход»).

Дальнейшая разработка темы может выявить возможности применения понятий, заимствованных из музыкознания – различных типов музыкальных форм, понятий фактуры, гомофоничности, полифоничности¹⁴, жанровых определений.

¹⁴ Полифоничность сочетания движений рук, ступней, колен мы отмечали в нашей статье, указанной в сноске 6.

Ժաննա ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ
արվեստագիտության դոկտոր,
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա

ՀԱՅՐԵՆԻՔԻ ԹԵՄԱՆ ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ռուբեն Սարգսյանը հայ կոմպոզիտորական դպրոցի տա-
ղանդավոր ներկայացուցիչներից է: Ինքնատիպ մտածողության
տեր երաժիշտ՝ կոմպոզիտոր, մանկավարժ, հասարակական
գործիչ:

Նրա ստեղծագործական հետաքրքրությունները կապված
էին տարբեր ժանրերի հետ, և թողեց բավական մեծ երաժշտա-
կան ժառանգություն սիմֆոնիկ, կամերային, վոկալ և խմբեր-
գային երաժշտության մեջ:

Եթե ուրվագծենք նրա ստեղծագործությունների հիմնա-
կան շրջանակը, ապա դա կլինի երկու սիմֆոնիա մեծ սիմֆոնիկ
նվագախմբի համար, երկու սիմֆոնիա կամերային նվագախմբի
համար, կոնցերտներ՝ առավելապես լարային գործիքների հա-
մար, այդ թվում՝ ջութակի՝ չորս, թավջութակի՝ չորս, ալտի՝ մեկ
կոնցերտ, դաշնամուրի կոնցերտինո, երեք լարային կվարտետ
(վերջինը նա անվանեց «Ետխոսություն» «ԿՏրսպրոՏՁՌպ»):
Գրել է սոնատներ ջութակի, թավջութակի, ֆլեյտայի համար:
Ռուբեն Սարգսյանը լավ տիրապետում էր դաշնամուրին և բազ-
մաթիվ ստեղծագործություններ գրեց դաշնամուրի համար սո-
նատի և սյուիտի ժանրերում: Մեծ թիվ են կազմում նաև տարբեր
կազմի գործիքային-անսամբլային ստեղծագործությունները:
Դրանցից մի քանիսի համար կոմպոզիտորը 2007 թվականին
արժանացավ ՀՀ Պետական մրցանակի («Այն ինչ մնաց», «Դեր
Զորը վերապրածի խոստովանությունը», «Ի շրջանս յուրո» և
«Մեսսա Ուրվականի համար»):

Ռուբեն Սարգսյանը ստեղծագործական ասպարեզ ելավ 1960-ականներին, նորարարական ակտիվ լիցքերով, որպես հայ կոմպոզիտորական նոր սերնդի ներկայացուցիչ:

Կոմպոզիտորական այդ սերունդը աչքի էր ընկնում բազմակողմանի մտավոր հետաքրքրություններով, համաշխարհային գրականության, պոեզիայի, մշակույթի ու գիտության տարբեր նորույթների և գեղարվեստական նոր ուղղությունների իմացությամբ:

Ռուբեն Սարգսյանը հատկապես գրավում էր իր լայն էրուդիցիայով, հոգևոր արժեքների գնահատության իր բարձր չափանիշներով: Դա ինտելեկտուալ մարդու և արվեստագետի կատարյալ տիպար էր: Նրա անհատականության այդ գծերը շատ դիպուկ ու ամփոփ բնութագրել է արվեստագիտության դոկտոր Մարգարիտ Ռուֆսյանը իր մենագրության՝ Ռ.Սարգսյանի ստեղծագործական դիմանկարի բաժնում: Նա գրում է. «... Его постижение тайн композиторского творчества шло как-бы в параллельных направлениях со всем, что занимало его душу и ум. Поэтому, вероятно, творчество Рубена Саркисяна привлекало, начиная с первых его сочинений, богатством содержания, импульсирующим какой-то новой и неожиданной информацией, какими-то дополнительными знаками музыкального языка, которым владел только он. Что, несомненно, было его завоеванием, его личной привилегией, которую он приобрел совершенно естественно, именно в силу своих знаний и широких интересов».¹

Պատահական չէ, որ առաջին իսկ ստեղծագործություններից հետաքրքրություն առաջացավ նրա երաժշտության, նրա գեղարվեստական ասելիքի և ոճական ինքնաարտահայտման նկատմամբ: Արդեն 1970-ականների վերջին նրա երկու սոնատները թավջութակի ու դաշնամուրի համար հրատարակվեցին Մոսկվայում “Советский композитор” հրատարակչությունում:

¹ **Рухкян Маргарита**, Портреты армянских композиторов, Ереван, “Наири”, 2009, раздел “Рубен Саркисян”, с. 163.

Ռուբեն Սարգսյանի ստեղծագործություններում շատ շուտ դրսևորվեցին իր սերնդի երաժշտամտածողության բնորոշ կողմերը, որոնցից շատերը ձևավորվում և խմորվում էին հենց իր իսկ գործերում:

Դա առաջին հերթին նրա արվեստի երկակի ուղղվածությունն էր. մի կողմից՝ արևմտաեվրոպական երաժշտության նոր գրելաձևի յուրացման ու կիրառման ակտիվ լիցքերով, մյուս կողմից՝ ազգային երաժշտաբանաստեղծական մշակույթի հնագույն շերտերի բացահայտման, ըմբռնման ու վերաիմաստավորման նպատակամղվածությամբ:

Ժամանակի նորարարական, փորձարարական միտումները, կապված սերիալ տեխնիկայի, երաժշտալեզվական նոր արտահայտչամիջոցների կիրառման հետ, միաձուլվում էին հայ միջնադարյան երաժշտության ուրույն բովանդակային, կառուցողական, գունային ու հուզական հատկանիշների հետ՝ ստեղծելով նորի ու ավանդականի զուգակցման մի նոր հարթություն:

Սուբյեկտիվ աշխարհընկալման, անձնական ներհակ տրամադրություններով հանդերձ Ռ.Սարգսյանը և իր սերնդակից կոմպոզիտորներն ընդգծված հետաքրքրություն ցուցաբերեցին նաև Հայրենիքի, Ժողովրդի, նրա հոգևոր-մշակութային արժեքների ու պատմական իրողությունների նկատմամբ:

Նկատելիորեն ընդլայնվեց պատմական դեմքերի ու դեպքերի հետ կապված թեմաների շրջանակը: Գեղարվեստական ներշնչանքի նոր ակունք դարձան Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Շնորհալու, Նահապետ Քուչակի և մեր մյուս մեծերի անունները: Այլ կերպ ասած՝ նոր շերտերի ընդգրկմամբ շարունակվում էր հայ կոմպոզիտորական արվեստում կայացած ավանդույթը՝ գեղարվեստական ձևերով արտահայտելու գնահատության ու խոնարհումի զգացումները ազգի մեծերի նկատմամբ, որպես հայրենասիրական զգացումների դրսևորման մի տեսակի:

Հետաքրքիր է նկատել, որ եթե նախորդ կոմպոզիտորների արվեստում Հայրենիքի ու Ժողովրդի թեման բացահայտվում էր առավելապես Ժողովրդի հերոսական պայքարի, մասնավորա-

պես Հայրենական մեծ պատերազմի իրադարձությունների հետ կապված դրամատիկ, ողբերգական կամ թե հաղթական, տոնական տրամադրությունների (Ա.Խաչատրյան II սիմֆոնիա, Ա.Բաբաջանյան «Հերոսական բալլադ», Է.Միրզոյան «Տոնական նախերգանք»), ինչպես նաև ուղղակի Հայրենիքի գովերգման հետ (Ա.Հարությունյան «Հայրենիք» կանտատ, Ղ.Սարյան «Հայաստան» պաննո, Ա.Սաթյան «Արարատյան հովտի երգերը» և այլն), ապա այս սերնդի կոմպոզիտորների մոտ առաջնային տեղ գրավեց Հայոց ցեղասպանության թեման, 1915 թվականը՝ իր բազմակողմանի գեղարվեստական դրսևորումներով:

Կոմիտասի կերպարը դարձավ մի յուրօրինակ խորհրդանիշ՝ հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի ու նրա կենսական ղույն ոգու հարատևության:

Ռուբեն Սարգսյանն առաջիններից էր, որ ընդգծված հետաքրքրություն ցուցաբերեց Կոմիտասի, նաև հայ միջնադարի մշակութային գանձերի ու նշանավոր գործիչների նկատմամբ:

1975-ին նա գրեց «Ներսես Շնորհալի» պոեմը ֆելետայի, դաշնամուրի և ասմունքողի համար, Ն.Շնորհալու բանաստեղծական ու երաժշտական տողերի մեջբերմամբ և մեկնությամբ: Դրան հաջորդեց «Նվիրաբերում Կոմիտասին» դաշնամուրային սյուիտը՝ (1984) կոմիտասյան երգերի մեղեդիական դարձվածքների մեջբերումներով: Կոմիտասյան մեղեդիների վերակերպավորման միտումը դրսևորվել էր դեռևս «Հայկական գրաֆիկա» դաշնամուրային շարքում (1973), որը նրա ինքնատիպ երաժշտամտածողությունը ներկայացնող առաջին ուշագրավ գործերից էր: Նրանում ազգային մելոսի գեղարվեստական վերադրսևորման նոր, «պուանտիլիստական» տեսակը, որով նա հնչյունային կետերի տարածականության մեջ «հյուսում է» իր «երաժշտական գրաֆիկան» արվեստագիտության դոկտոր Իրինա Զոլոտովան համարում է հիմնային Ռ.Սարգսյանի գործիքային, մասնավորապես դաշնամուրային գրելաճի համար, և զգայական աղերսներով կապում այն հայ միջնադարյան մանրանկարչության հետ: «В цикле Р.Саркисяна - горюм է նա,-

национальное фортепиано обретает некую “новоизмеренную реальность” с помощью техники звукового пуантилизма. Тоны простенького мотива, рассредоточенные в разных регистрах, получают все новые тембровые характеристики, прием определяемый в современном музыкознании как Klangfarbenmelodie. Четкие, легко узнаваемые интонации в такой “пространственной”, объемной подаче начинают мягко отсвечивать многообразием тембровых красок, и это сочетание суховатой графики рисунка с теплотой подкрашивающих его обертонов вызывает в памяти графически-акварельную манеру древнеармянской книжной живописи»².

Միջնադարի, Կոմիտասի, եղեռնի նկատմամբ հետաքրքրությունը շարունակվեց նաև Ռ.Սարգսյանի հետագա ստեղծագործություններում (օրատորիա՝ Կոմիտասի հիշատակին, վոկալ շարք՝ Նահապետ Քուչակի խոսքերով, «Դեր Զորը վերապրածի խոստովանությունը» և այլն):

Կարևոր է նկատել, որ կոմպոզիտորին հետաքրքրում էր ոչ միայն անցյալը, այլև ժողովրդի ու Հայրենիքի ներկան: Այդ խոհերը Ռ.Սարգսյանը արտահայտեց իր վերջին տարիների ստեղծագործություններում, մասնավորապես II, III սիմֆոնիաներում, որտեղ կոմպոզիտորի մտածումները կապված են Հայաստանի նոր պատմական իրադարձությունների հետ:

1980-90-ական թվականները բարդ ժամանակաշրջան էր հայ ժողովրդի կյանքում: Երկար սպասված պետական անկախության հաստատում, բայց և քաղաքական ու տնտեսական վայրիվերումների շրջան, որ պիտի խորանար դեպի մթություն, ցուրտ, հոգեկան-բարոյական «փլուզումներ», ներքին քաղաքական բախումներ, մարդկանց մեկուսացում, անժամանակ և հանկարծահառ մահեր և այլն:

² **Золотова Ирина**, Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века), исследование, Ереван, 2010, с. 171.

Ռուբեն Սարգսյանը, ներքուստ զգալով ձևավորվող մթնոլորտի մռայլությունը, 1989-ին գրած II սիմֆոնիայում իր վերաբերմունքն էր արտահայտել նոր քաղաքական և անձնական «խաղերի» հեգնախառն իրավիճակին տրված ժողովրդի ճակատագրի ու նրա առջև ծառացած դժվարությունների նկատմամբ: Այստեղից՝ սիմֆոնիայի անվանումը՝ «Իրոնիկա» («Հեգնանք»), որը սակայն ոչ այնքան հեգնանք, որքան խորը ողբերգության տրամադրություններ է կրում իր մեջ:

Փոքր-ինչ խորանալով սիմֆոնիայի երաժշտության մեջ՝ ասենք, որ երկու անհավասար մասերից (Largo և Lento) բաղկացած այս սիմֆոնիայի երաժշտական նյութը կազմավորվում է մի քանի թեմատիկ «սեգմենտներով», որոնք խորհրդանշական են, և որպես լեյտթեմատիկ հանգույցներ անցնում ու զարգանում էին սիմֆոնիայի ողջ ընթացքում: Դրանց մեջ վիբրաֆոնի կվարտ-սեկունդային յամբական մոտիվները՝ լարայինների չարագույժ տրեմոլոներով, մենանվագ գալարափողի երգային-ասերգային թեման՝ կտրուկ, դրամատիկ արտահայտությամբ, ամբողջ նվագախմբում հուժկու ռիթմերով դոփող հորդուն պոլի-ռիթմական շարժումը, կվինտ-կվարտային մարտահրավերային «կանչերը»՝ որպես «ըմբոստության սիմվոլներ», ինչպես հեղինակն էր ասում: Եվ դիստանսային այս հնչող շերտերի հասունացման ու լարվածության բարձրակետին մեջտեղ է գալիս ժողովրդական պարերգի թեման («Տղա Զավեն»)՝ դառնալով ամենացայտուն լեյտթեմատիկ գիծը, որը, աստիճանաբար մտնելով ակտիվ զարգացման մեջ, խորհրդանշում է ժողովրդի կերպարն ու նրա կենսակայուն ոգին: Հետո, իհարկե, այն ևս մտնում է հուզական շատ մռայլապատ «գոտի» և դառնում խորը ողբերգականություն կրող՝ ներքին մթագնումների ու լուսավորումների հերթագայումներով: Եվ այստեղ պարզորոշ երևում է, որ թեև կոմպոզիտորը «Հեգնանք» է բնորոշել իր վերաբերմունքը, սակայն երաժշտությունն իրականում խոսում է հեղինակի շատ ավելի խորը և ազդեցիկ դրամատիկ հույզերի մասին:

Առհասարակ Ռուբեն Սարգսյանն անաղմուկ մարդ էր: Ապրում էր, սիրում, հրճվում, ոգևորվում արտաքուստ մեղմաբար, նույնիսկ վրդովվում ու քննադատում էր հանդարտ ու մեղմ տոնով, իր թեթև հեգնական ժպիտով:

Բայց իր երաժշտության մեջ, մանավանդ երբ այն առնչվում էր Հայրենիքի, Ժողովրդի թեմային, նրա հուզմունքը պողթկում էր, ժայթքում նվագախմբային ահագնացող tutti-ների ուժգին, շիկացած բարձրակետերով, նրա ծայնը դառնում էր հզոր, ահագու, և նրա հոգու ճիչը արտահայտվում էր շատ խորը և ներգործուն ուժով:

Այս տրամադրություններով են ներծծված նաև նրա III սիմֆոնիան՝ «Քրոնիկլ» (2002), «Կանչիր գարուն» նվագախմբային ստեղծագործությունը (2007) և այլ գործեր:

Ու եթե III սիմֆոնիայում նա իր ներքին տագնապը արտահայտել է մարդ և մարդկություն, կյանք ու հավիտենականություն խոհափիլիսոփայական մտածումների ինքնագսավածությամբ, ապա «Կանչիր գարուն» միամաս երկը՝ «Գարուն ա»-ի և «Քոչարիի» դիմաելևէջներով զարգացող, մի շնչով արտահայտված անգուսպ ու խենթ զայրույթ է, կռիվ ու կանչ՝ ի պաշտպանություն իր միակ ու անփոխարինելի Հայրենիքի՝ Հայաստան երկրի:

Հակոբ ՍԻՄՈՆՅԱՆ
պապմական գիտությունների թեկնածու,
ՀՀ մշակույթի նախարարության պապմամշակութային
ժառանգության գիտահետազոտական կենտրոն

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԴԻՄԱՔԱՆԴԱԿԸ

Վերին Նավեր դամբարանադաշտը ՀՀ Արագածոտնի մարզում է՝ Երևանից 25-30 կմ դեպի արևմուտք՝ Արագած լեռան հարավարևելյան ստորոտին: Ժամանակին, թերևս, ընդգրկել է ավելի քան 100 հա տարածք¹, որից այժմ պահպանվել է 51 հեկտարը²: Ըստ նախնական տեղագնության՝ այստեղ փաստվել է ավելի քան 500 դամբարան և դամբանաբլուր: Հուշարձանի պեղումներն սկսվել են 1976 թ. և ընդմիջումներով շարունակվում են առ այսօր³:

Արքայական դամբանաբլուրներ: Պեղվել են 2011-2014 թթ.: Խմբավորված են դամբարանադաշտի հարավարևելյան մասում՝ Արարատյան դաշտի հին բնակիչների համար սակրալ տարածքում՝ վառ նարնջագույն տուֆե ելքերի վրա⁴: Դամբարաններն աչքի են ընկնում հնդեվրոպական սիմվոլիկայի, դիա-

¹ Ամենայն հավանականությամբ, Վերին Նավերի դամբարանադաշտը կազմել է Օշականից մինչև Շամիրամ ձգվող, կղզյակներից կազմված հսկայական դամբարանադաշտի մի հատվածը, տե՛ս **Թորամանյան Թորոս**, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Աշխատությունների ժողովածու, Արմֆանի հրատարակչություն, Երևան, 1942, էջ 7-10, **Քալանթար Աշխարիբեգ**, Քարե դարը Հայաստանում // «Նորք», № 5-6, Երևան, 1925, էջ 207-232:

² Տե՛ս Վերին Նավեր հնավայրի պահպանական գոտին, 2010 թ.: ՀՀ մշակույթի նախարարության «Պատմամշակութային ժառանգության գիտահետազոտական կենտրոն» ՊՈԱԿ-ի արխիվ:

³ **Սիմոնյան Հակոբ**, Վերին Նավեր, Երևան, 2006, էջ 7:

⁴ **Սիմոնյան Հակոբ**, Բրոնզի դարի արքայական դամբարաններ Արագածոտնում // Հայագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարտահրավերները: Հայագիտական միջազգային երկրորդ համաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2014, էջ 222:

կիզման, ձիերի զոհաբերությունների, մարտակառքերի վկայություններով: Այստեղ փաստված են հավատալիքների բարդ համակարգով ձևավորված թաղման ծես և սիմվոլիկ մտածողությամբ պայմանավորված գործողությունների հստակ հաջորդականություն: Դամբանաբուրները շրջակայքից գատորոշված են հատուկ ընտրված գետաքարերից ձևավորված կրոմլեխներով:

Այս տեղամասում պեղված բոլոր դամբարաններում էլ վկայվել են՝ ա/ մոնումենտալ ճարտարապետություն, բ/ արքայական թաղումների ծիսական բարդ համակարգ՝ «տիրոջ» մարմնի դիակիզում, մարդկանց և կենդանիների, այդ թվում՝ ձիերի բազմաթիվ զոհաբերություններ, գ/ բազմաֆունկցիոնալ թաղման գույք՝ գեներ, մարտակառքեր, իշխանության խորհրդանշաններ, աշխատանքային գործիքներ, ծիսական արարողությունների համար նախատեսված կավանոթներ, թանկարժեք մետաղներից, բազմագույն ապակուց և ոսկերչական քարերից պատրաստված պերճանքի առարկաներ, դ/ տարբեր երկրներից ներմուծված իրեր⁵: Նախնականորեն կարող ենք եզրակացնել, որ Վերին Նավերի դամբարանները պատկանել են հինարևելյան առաջին բռնապետներին, որոնք իրենց ձեռքում էին կենտրոնացրել աշխարհիկ և հոգևոր բարձրագույն իշխանությունը և անձնավորում էին գերագույն քուրմ-արքա ֆունկցիաները:

IB դամբանասրահը (երկարությունը դրոմոսի հետ՝ 17 մ, թաղման սրահի երկարությունը՝ 10 մ, լայնությունը ներքուստ՝ 2,20-3,0 մ) փորված է վառ կարմիր տուֆե ժայռի մեջ: Պատերը շարված են մշակված տուֆ քարերով: Ուշագրավ են բազալտե թերթաքարից կացինները, որոնցով, հավանաբար, հատել են տուֆե ժայռը: Դամբանասրահի կենտրոնական հատվածը գրեթե դատարկ էր: Այստեղ, հավանաբար, դրված են եղել առավել արժեքավոր իրերը և մարտակառքի թափքը: Կենտրոնական հատվածում և արևելյան պատի մոտ հայտնաբերվեցին զոհա-

⁵ **Simonyan Hakob** 2012. New Discoveries at Verin Naver, Armenia // Backdirt, Annual Review of the Cotsen Institute of Archaeology at UCLA, p. 110-113.

բերված մարդկանց ու կենդանիների ոսկորներ, բրոնզե իրեր՝ մարտակառքի թափքը զարդարող կիսագնդաձև գլխիկներ, պղնձե թիթեղները փայտե հիմնակմախքին ամրացնելու տասնյակ գամեր, սարդիոնե և ապակե ուլունքներ, որոնցով ձևավորված է եղել շքեղ կրծքագարդ, հասպիսից, կայծքարից և վանակատից 62 նետասլաք, կապարճի երկու պնդօղակ, արևելյան պատի տակ՝ մանգաղաձև երկաթե սրի քայքայված շեղք, հասպիսից պատրաստված բրգաձև կնիք՝ մարգագետնում արածող ձիու պատկերով: Դամբարանից հայտնաբերված գտածոներում մեծ թիվ են կազմում ներմուծված զարդերը՝ ջնարակապատ կավե ուլունքները, թերևս նաև բազմագույն ապակուց աչքաուլունքները՝ Բաբելոնից, ծովային խխունջները՝ Պարսից ծոցից, կանաչ վանակատը՝ Նեմրուֆից, բոսոր նռնաքարից ուլունքը՝ Բադաշխանից, նեֆրիտի բնակտորը՝ Չինաստանից:

Դամբանասրահի հյուսիսային մասում հատակը թեքությամբ բարձրանում է: Այն ծածկված էր հողի հետ խառնված կավանոթների փշրանքներով և մոխրաշերտով, որոնք հավանաբար բերվել էին դիակիզման խարույկից: Այս մոխրաշերտի տակ բացվեցին մարտակառքի լուծը զարդարող բրոնզե խողովակաձև երկու ամրագոտի, սանձափոկերի երկու ուղղորդիչ, երկու ձիասանձ՝ ռոմբաձև երեսակալներով, խարսխաձև պատվանդանի վրա կանգնած թռչնի արձանիկ, որոնք զարդարել են մարտակառքի լուծը և առեղը, ինչպես նաև զոհաբերված ձիերի ոսկորներ: Սակայն ամենից կարևորը հատակի վրա բացված բիտումից մեղալիոններն էին և ուսագոտու ճարմանդները՝ իրենց բրոնզե պնդօղակներով, փականներով և երեսպատման ոսկյա թիթեղներով: Մեղալիոնները բացվեցին *in situ*, մարդու գլխի տրամագծին համապատասխան շրջանաձև դիրքով:

ԲԻՏՈՒՄԻՑ ՄԵԴԱԼԻՈՆՆԵՐ ԵՎ ՃԱՐՄԱՆԴՆԵՐ:

Դրանք երեսպատված են եղել ոսկյա նրբաթիթեղներով և եզերված պղնձե ամրագոտիներով: Մեղալիոնները երկու տեսակի են: Դրանցից չորսն ունեն 50 մմ տրամագիծ և 12 մմ հաստություն: Մեջքի մասը հարթ է, դիմայինը՝ ռելիեֆ: Ճակատային

մասում քանդակված են հաստ, կամարածն հոնքերով, նշածն աչքերով, ուղիղ քթով, փքուն, գեղեցիկ շուրթերով և փոքր բերանով կանոնիկ դեմքեր: Ունեն փարթամ, զիգագաձև իջնող մազերով ուղղանկյունաձև մորուքներ, երկար, հորիզոնական բեղեր: Մազերը գլխի կենտրոնում երկու մասի են բաժանված և դեպի եզրերը ուղիղ սանրած: Քունքերից դեպի ցած են իջնում ծանր, եռագալար հյուսքերը: Տպավորությունն այնպիսին է, որ կարծես մազերը և մորուքը հարդարել են յուզով՝ օծյալների դիմաքանդակներ: Մեղալիոնները եզերում են հասկազարդ, ռե-լիեֆ գոտիները:

80 մմ տրամագծով և 15 մմ հաստությամբ մեծ մեղալիոնի ստորին հատվածն ունի ուղիղ կտրած հիմք: Կենտրոնական մասում պատկերված դիմաքանդակը եզերված է կրկնակի, հասկազարդ ռելիեֆ գոտիով, ապա կենաց ծառերի երկու կողմերում նստած արխարների և ութաթերթ ռելիեֆ վարդակների բարձրաքանդակներով: Սրանք նույնպես օղակված են կրկնակի, հասկազարդ ռելիեֆ գոտիով: Չնայած կանոնիկ հարդարանքին՝ դիմաքանդակներն ունեն անհատականությունը շեշտող առանձնահատկություններ, որը հիմք է եզրակացնելու, թե դրանք պատկերում են ոչ թե հերոսականացված ինչ-որ կերպարների, այլ կոնկրետ, պատմական անձանց⁶: Եթե փոքր մեղալիոնների դիմաքանդակները պատկերված են ուղիղ, և նրանց հայացքները սևեռված են դիտողին, ապա մեծ մեղալիոնի դեմքը քանդակված է փոքր-ինչ թեք և ունի դեպի հեռուն նայող խոհուն հայացք:

Դատելով մեղալիոնների քանակից, չափերից և հայտնաբերման դիրքից, ինչպես նաև դրանց վրա եղած միջանցուկ՝ ուղ-

⁶ Դիմաքանդակների տարբերությունը հատկապես ցայտուն է դրսևորվում, երբ համեմատում ենք Նավերից և Սուգից հայտնաբերված գրեթե նույնատիպ մեղալիոնները, տե՛ս նկար 1: Սրանք կերտված են այնքան մանրամասն և հանգամանալից, որ առանձնանում են նույնիսկ կերպարների էթնիկ առանձնահատկությունները:

ղանկյուն և կլոր անցքերից՝ կարելի է եզրակացնել, որ սրանցով զարդարված է եղել օրգանական նյութից պատրաստված, մարդու գլխին համապատասխան շրջագծով ինչ-որ կլոր իր: Կենտրոնում դրված են եղել մեծ, եզրերում՝ փոքր մեդալիոնները: Հինարևելյան ռելիեֆներում արքաները և կառավարիչները պատկերված են թագերով կամ դիադեմաներով, որոնք զարդարված են Նավերից հայտնաբերված մեդալիոններին բնորոշ վարդակներով:

Մեդալիոնների հարևանությամբ հայտնաբերվել է քիտումից պատրաստված ևս երկու իր: Դրանցից մեկն ունի սեղանաձև, դեպի եզրը նեղացող հորինվածք (չափերը՝ պահպանված հատվածի երկարությունը՝ 45 մմ, սեղանի վերին նիստի լայնքը՝ 51 մմ, ստորին նիստի լայնքը՝ 36 մմ, հաստությունը՝ 9 մմ): Ժամանակին զարդարված է եղել ռելիեֆ քանդակներով, որոնցից պահպանվել են հատվածներ շեղ գծիկներով զարդարված եզրագոտուց, օձագալար պատկերներից և կենաց ծառից: Ստորին մասում ամրացված են եղել բրոնզե, ուղիղ անկյան տակ բեկվող ոտքեր, որոնցից պահպանվել է ձախակողմյանը:

Մյուս իրն ուղղանկյունաձև հորինվածքով է, եզերված շեղ գծիկներով ծածկված զույգ ռելիեֆ գոտիներով (չափերը՝ պահպանված հատվածի երկարությունը՝ 75 մմ, լայնքը՝ 44 մմ, հաստությունը՝ 9 մմ): Դիմային մասում քանդակված է վեց պատկերազարդ գոտի: Վերին մասում միմյանց դեմ նստած են զույգ արխարներ: Սրանց ներքևում ոլորահյուս գոտի է՝ վերից և վարից եզերված հորիզոնական, շեղ գծիկներով զարդարված նեղ գոտիներով: Երրորդ գոտին կազմված է երեք կենաց ծառից: Սրա ներքևում կրկնվում է երկրորդ գոտին: Հինգերորդ գոտին կրկնում է առաջին գոտու արխարների քանդակը: Վեցերորդ գոտու կենտրոնում քանդակված է կենաց ծառ, որի աջ և ձախ կողմերում արխարներ են՝ հակադարձ նստած դիրքով, հետ թեքած գլուխներով: Վերին գոտու արխարների ուսերից դուրս են ելնում բրոնզե ուղիղ անկյան տակ բեկվող զույգ ոտքեր: Տրա-

մաքանական է ենթադրել, որ այս երկու իրերը կաշվե ուսագոտու եզրերն են, որոնք կողավել են բրոնզե ոտքերով:

Դատելով գտածոների պատրաստման բարձր որակից, ոսկով երեսպատված լինելուց, կարելի է ենթադրել, որ սրանք դիադեմայի կամ թագի և ուսագոտու մանրամասներ են, որոնք պատկանել են սոցիալական հիերարխիայի ամենաբարձր աստիճանին կանգնած անհատի, թերևս թագավորի: Այս տեսակետը հիմնավորում են դամբարանից հայտնաբերված թանկարժեք ներմուծված իրերը, այդ ժամանակի համար բացառիկ արժեք ունեցող երկաթե զենքը, անձնական կնիքը, դամբարանի վիթխարի չափերը, մոնումենտալությունը, մարդկային գոհաբերությունները, մարտակառքը, բազմահագար մարդկանց մասնակցությունը հուղարկավորությանը (դամբանաբլուրը հիմնականում բաղկացած էր բռնցքաչափ հազարավոր գետաքարերից, որոնք տեղանքում չկան և բերվել են մոտակա գետակների հուններից: Հավանաբար թաղման ծեսի յուրաքանչյուր մասնակից իր հետ բերել և որպես հարգանքի տուրք դամբանաբլուրի վրա է դրել մեկ քար: Թաղման այս ծեսը մինչև այժմ, ըստ հնագետ Նիկոլայ Սուդարևի վկայության, պահպանվել է Հյուսիսային Կովկասում) և այլն:

Մարդկային դիմաքանդակներով մեդալիոնների, ինչպես նաև կենաց ծառերի ու արխարների պատկերներով ճարմանդների գյուտը ոչ միայն հնագիտական, այլև հին արվեստի կարևոր հայտնագործություններ են: Մինչ այս բիտումից կերտված քանդակներ, զարդեր և մեդալիոններ հայտնի էին միայն Իրանի հարավ-արևելքում՝ հին Էլամում: Վերին Նավերի հայտնագործումները բացառիկ են: Մինչ այս հայտնագործությունները դժվար էր նույնիսկ մտածել, որ միջինէլամական արվեստին բնորոշ դիմաքանդակներ կարող էին հայտնաբերվել Բաբելոնից հյուսիս ընկած տարածքներում: Հայկական լեռնաշխարհի հյուսիսում բիտումից կերտված դիմաքանդակների գյուտը բազմաթիվ հարցեր է բարձրացնում, որոնց լուծումը հետագա բազմաբնույթ հետազոտությունները կարող են բացահայտել:

Դրանցից առավել կարևոր է դրանց թվագրման և տեղական կամ ներմուծված լինելու հարցերի բացահայտումը: Ինչպես նշեցինք, մեդալիոնները և գոտու ճարմանդները հայտնաբերվել են մոխրաշերտով ծածկված դամբարանի հատակի վրայից, *in situ* վիճակում: Այսինքն՝ ակնհայտ է, որ դրանք դամբարան են դրվել թաղման ժամանակ և ժամանակակից են դամբարանում դրված թաղման ընձաններին:

Դրանց պատմահամեմատական վերլուծությունը վկայում է, որ դամբարանը բնորոշ է Հայաստանի միջին բրոնզի եզրափակիչ փուլին, ժամանակակից է Լճաշենի ու Գանձակի (Գարաջամիրի) արքայական դամբարաններին, որոնք թվագրվում են Ք.ա. 1600-1400 թթ.: Թվագրման համար կարևոր նշանակություն ունեն միջին բրոնզի դարին բնորոշ բջջազարդ կավանդները, երկաթից պատրաստված մանգաղաձև սուրը, որի պատկերագիր օրինակները մեզ հայտնի են Ալալախի կնիքի պատկերից և բաբելական գտածոյից (Ք.ա. 1700-1500 թթ.), ինչպես նաև կապտականաչավուն ապակուց պատրաստված գնդաձև, կանեյյուրներով պատված մակերեսով ուլունքը, որի օրինակները լայնորեն տարածված էին Գիլյան II-ում (Ք.ա. 1600-1400 թթ.): Այսինքն՝ պատմահամեմատական մեթոդի համաձայն՝ Վերին Նավերի IB դամբարանի առավել հավանական տարիքը Ք.ա. 1600-1400 թթ. է:

Մյուս կարևորագույն հարցը դիմաքանդակների ծագման խնդիրն է: Դիմաքանդակների վրա պատկերված արխարների և կենաց ծառերի պատկերագրությունը բնորոշ է Հարավային Միջագետքի մշակույթին: Դրանք լայնորեն տարածված են եղել նաև Աքեմենյան Պարսկաստանի արվեստում: Փարթամ մորուքներով դիմաքանդակները նմանվում են շումերական առասպելի՝ Գիլգամեշի և Էնկիդուի էպոսի հերոսների պատկերագրությանը, որոնք լայնորեն արտացոլվել են աքքադական շրջանի արվեստում: Սակայն Վերին Նավերի գտածոների և միջագետքյան քանդակների մանրամասն քննությունը բացահայտում է որոշակի տարբերություններ: Հայկական գտածոները, պահպանե-

լով միջագետքյան արվեստի սկզբունքները, միաժամանակ իրենց ոճով, մասնավորապես մորուքների զիգզագաձև հարդարման մեջ, էապես տարբերվում են բաբելական և ասսուրական պատկերներից, որոնք ունեն ուղիղ ցած իջնող մորուքներ: Բացի այդ, բիտումից կերտված դիմաքանդակների ավանդույթը բնորոշ չէ Միջագետքին: Ավելին, մինչ այժմ ասսուրաբաբելական տարածաշրջանում հայտնի չեն նման քանդակներ:

Բիտումից պատրաստված մանր պլաստիկան լայնորեն տարածված է եղել միջինէլամական (Ք.ա. XIV-XII դդ.) ժամանակաշրջանում: Տասնյակ ու տասնյակ համանման գտածոներ հայտնաբերվել են հին Էլամի մայրաքաղաք Սուզայում և այլ կենտրոններում (Հավթ թեփե)⁷: Սակայն էլամական գտածոների մեծ մասը աշխարհի կարևորագույն թանգարանները ձեռք են բերել որպես անհատ հնասերների նվիրատվություններ կամ գնման միջոցով: Թե ինչ իրավիճակում են դրանք եղել, մնում է անհայտ: Հետևաբար դրանց թվագրման խնդիրը՝ հիմնված լոկ արվեստաբանական վերլուծության վրա, հիմնավոր չէ: Մի բան որոշակի է, որ նավթահանքերով բացառիկ հարուստ Էլամում լայն տարածում է ունեցել բիտումից զանազան իրերի պատրաստման մշակույթը: Ի տարբերություն դրանց՝ Վերին Նավերի գտածոները հայտնաբերվել են հնագիտական վստահելի համատեքստում, այսպես կոչված փակ համալիրում, անխախտ դիրքով: Եզակի է նաև մի վայրում դրանց կենտրոնացումը՝ 7 օրինակ:

Եզրակացություններ: Նոր հայտնագործությունները բացահայտում են հին Հայաստանի և Էլամի միջև Ք.ա. II հազարամյակի կեսին եղած հնագույն պատմամշակութային փոխառնչությունները և վկայում Արարատյան դաշտում եղած հնագույն թագավորության մասին:

⁷ 1996 Le Bitume à Suse Collection du Muzée du Louvre: Bitumen at Susa par Jacques Connan, Elf, Paris.

Նկ. 1.



Վերին Նավեր



Էլամ

Светлана САРКИСЯН
*доктор искусствоведения, профессор,
Ереванская государственная
консерватория имени Комитаса*

СТАРИННЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ФОРМЫ В ОПЕРЕ “ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ” АВЕТА ТЕРТЕРЯНА

Художник озаренческого духа, музыкант-философ, Авет Тертерян (1929-1994) своими симфониями и музыкально-сценическими произведениями оказал прогрессивное воздействие на развитие музыки XX в. Причины этого воздействия заключаются в особом, всеобъемлющем взгляде композитора на историю культуры и религии, и одновременно с тем, в осознании им современности как продолжения этой истории. Вот почему творчество Тертеряна, несмотря на сопричастность к некоторым ведущим течениям прошлого века, основанным на эстетике и технике соноризма, стоит особняком. Внешняя схожесть лишь подчеркивает индивидуальность композитора, нашедшего в глобальном звуковом эксперименте своей эпохи путь для выражения вечных идей познания и осмысления мира, нахождения связей между духовной и материальной субстанцией, между акустическим пространством и пространством искусственно создаваемым, между зарождением, развитием и исчезновением, конкретным и воображаемым, слышимым и неслышимым, между жизнью и смертью.

Видение творчества Тертеряна в таком эпистемологическом разрезе во многом объясняет нестандартность его композиторских решений в области формы и жанра, поскольку традиционные дефиниции – симфония, опера, балет, струнный квартет – не соответствуют общепринятым представлениям о присущем им строении, диспозиции всего музыкального материала. Собственно говоря, сама категория музыкально-темати-

ческого материала, начиная с середины 1960-х, у Тертеряна постепенно трансформируется в категорию звукового материала (т.е. физических звуков любого происхождения, в том числе речевого и шумового), способного адекватно отражать природу свободно-ассоциативного мышления композитора. В произведениях после 1970 года в целом статичная природа этого звукового материала определяет архитектуру малых и крупных построений по горизонтали, вертикали и диагонали, методы полифонической прогрессии и свертывания, совмещения и микширования звуковых пластов, находящихся в состоянии постоянного внутреннего преобразования.

Звуковой материал, как принято в сонорных композициях, являясь средством условной символизации образа, в оркестровых и театральных сочинениях Тертеряна обогащается конкретностью. Конкретной семантикой наделены звуки определенных инструментов, тембры вокальных голосов, характерная интерваллика и ритмика, порученные медным духовым инструментам, ведущие мелодические формулы. Все это, мигрирующее из одного сочинения в другое, формирует единство композиторского стиля Тертеряна.

Созданная в 1967-м опера «Огненное кольцо» (по мотивам повести «Сорок первый» Б. Лавренёва и стихов Е. Чаренца), а через двенадцать лет – балет «Монологи Ричарда III» (по трагедии Шекспира), вместившие в этот же период пять симфоний, стали своеобразной музыкально-теоретической платформой для произведений позднего периода – остальных трех симфоний и оперы «Землетрясение». Все они связаны между собой как сообщающиеся сосуды; общими, в частности, являются внемузыкальный и надысторический контекст, ритуализация сюжета либо использование ритуала как законченной формы, в том числе в симфониях, нередко отмеченных чертами театральности.

Например, средней частью Второй симфонии с хором становится свободно-импровизируемая монодия у баритона, начало

Третьей симфонии воссоздает ритуал стихийного народного танца посредством расширенной группы ударных инструментов, в Пятой симфонии колокольный перезвон, усиленный фонограммой, символизирует соборность, «вселенскую мессу» (выражение Тертеряна), в Шестой же симфонии, также с хором, моделирован ритуал неканонической литургии с помощью пропевания букв древнеармянского алфавита, осмысленного как некий сакральный текст. В театральных произведениях Тертеряна, особенно в балете и последней опере, ритуальные сцены, кроме прочего, выполняют функцию сюжетного развития: в балете «Монологи Ричарда III» – это танцы дворцового этикета, в опере «Землетрясение» – стилизация средневековой площадной казни с толпой наблюдателей, церемониал католического богослужения.

К сказанному следует добавить, что в определяемых системой сонористического письма симфониях с разной степенью интенсивности использованы реликтовые элементы армянской музыкальной культуры: гласовые попевки, духовный гимн (шаракан), народные инструменты (дудук, зурна, каманча, дап – род бубна), церковный бурвар (кадило), бурдонное голосоведение (в армянской разновидности – дам), импровизационность и оstinatность как принципы развития. Эти же элементы получают распространение в сочинениях для музыкального театра, интонационная природа которых усложнена цитатами, историческими ссылками: лютневая музыка XVI в. из сборника Пьера Атеньяна «*Sans roch*», № 90, григорианские хоралы, фрагменты оровела – ритуальной песни пахаря, плачи, а также музыкальная расшифровка хурритской клинописи XIV-XII вв. до н.э. (передана композитору В.В. Ивановым во время встречи в Доме

творчества в Дилижане)¹. Следовательно, мышление Тертеряна, одновременно с национально-генетическими чертами вобравшее признаки иных культур, как и абстрагированность средств соноризма, по природе своей синтетично.

Созданная на немецком языке опера «Землетрясение» («Das Beben», 1984)² по новелле Г. фон Клейста «Землетрясение в Чили», представляет собой характерную для второй половины XX в. модель музыкального театра, основанного на жанрово-стилистическом синтезе³. Автор либретто, Герта Штехер, работая в содружестве с композитором, перенесла из новеллы главных действующих лиц: Ее и Его, вычленив клейстовский психологический треугольник: личность – толпа – закон. «Личность» – Он и Она; «толпа» – публика, непосредственные участники действия (в сценах суда, землетрясения, богослужения, убийства) и косвенные его участники – бродячие артисты и музыканты (появляются на сцене со своим ансамблем), Глашатаи и глумливые Уроды. Одновременно с тем Уроды воплощают собой «закон» – сúdeй человеческих поступков, подобно и Прелату, мнящему себя носителем божьей справедливости, как и тенору-

¹ Хурритская культовая песня в расшифровке американского астролога А.Д. Кильмер легла в основу дуэта второго акта оперы. См.: **Рухкян М.** Авет Тертерян. Творчество и жизнь. – Ереван: Наири, 2002. С. 163-166.

² Опера «Землетрясение», создана по заказу издательства Edition Peters. По инициативе Э. Клемма в 2002 году издательство Musikverlag Hans Sikorski выпустило клавиш. Мирровая премьера оперы состоялась 16 марта 2003 года в Мюнхене на сцене Государственного театра Gärtnerplatz, режиссер спектакля Клаус Гут, дирижер Еккехард Клемм. Армянская премьера – 1 декабря 2008 года а в Национальном театре оперы и балета им. А. Спендиарова, режиссер Левон Иванян, дирижер Рубен Асатрян.

³ Подробнее об этом см.: **Саркисян С.** Жанрово-стилистические синтезы в театральном творчестве армянских композиторов // Музыкальный театр: События, проблемы: Сб. статей / Ред.-сост. М.Д. Сабина. – М.: Музыка, 1990. С. 109-120.

фальцету, осмысленному композитором как символ злословия и предательства.

Сюжетная схема оперы лаконична. В первом акте внимание сосредоточено вокруг суда над героиней и подготовкой ее казни; кульминация акта (II картина) – эпизод землетрясения, за которым следует лирический монолог героя и видение возлюбленной (III картина). Во втором акте после повторения в магнитофонной записи завершения первого акта, видение материализуется, идет дуэт влюбленных на материале хурритской мелодии, поддерживаемой солирующим Canto. V картина – экзальтированное прославление жизни: это ритмическая фуга, начатая в оркестре группой маракасов, далее подхваченная хором – в начале на скандируемых согласных, затем на словах «Небо послало нам спасение». Финальные VI и VII картины – храм, где происходит, по мысли автора, второе землетрясение уже в сердцах людей – включает службу, тронную речь Прелата, молитву-причет героини, предательство, неистовство толпы и убийство героини (в отличие от новеллы герой остается живым). Произведение завершается звучанием в фонограмме дождя, используемой также в первом акте в сцене суда и после сцены землетрясения.

Опера «Землетрясение» стала обобщением предшествующего двадцатилетнего периода творчества композитора. Связи обнаруживаются на уровне музыкального материала, который в контексте каждого произведения существенно переосмысливается. К примеру, ритмическая фуга, используемая впервые в «Огненном кольце» (хор «Да, да, да, да» из VI картины оперы), повторяется в Пятой симфонии и в «Землетрясении» – всегда как прием нагнетания экспрессии; начинающие фугу ударные усиливают жесткость и механистичность музыки. На другом полюсе находятся апеллируемые к древнейшему типу интонирования вокализы: секундовые распевы с глиссандирующим окончанием. В «Землетрясении» такой вокализ выполняет функцию

молитвы героини в VI картине. В симфониях, начиная с Третьей (два тромбона, ц. 21-26), Тертерян варьирует эту интонационную формулу, поручая ее нескольким однородным инструментам, что образует зоны микротональной полифонии. В драматургии целого они играют роль медитации, созерцания, рефлексии и прочих статичных состояний.

В перечне музыкальных параллелей, прямо относящихся к «Землетрясению», – оровел. Начальный длительно распеваемый раздел армянской песни пахаря (древнего пласта фольклора) излагается Тертеряном в многослойной гетерофонной фактуре. Помимо многократных примеров в симфониях тематизм оровела встречается в «Монологам Ричарда III» и «Землетрясении». В последнем он используется трижды – в начале и конце II картины и в VII картине, сразу после убийства героини: четыре вокалиста (в партитуре – Canto), канонически вступая, импровизируют на мотив оровела. Стоит отметить и апеллируемое к архаике аскетичное, ритмически размеренное звучание хора в Шестой симфонии, позже перешедшее в финал оперы, в обоих случаях воссоздающее культовую атмосферу древнего храмового действия⁴.

Вместе с тем, в пользу итогового значения оперы «Землетрясение» для музыки Тертеряна говорят не столько конкретные связи и тематические реминисценции, сколько характер осознания феномена театральности. Последующие Седьмая (для оркестра и дапа) и Восьмая (для оркестра и двух женских голосов) симфонии стали логическим завершением его творческого пути. В симфониях, за исключением Первой симфонии, в той или

⁴ Идее псалмопения в вокальных структурах оперы посвящена статья Шагоян (Шагоян Г. Некоторые теоретические вопросы оперы Авета Тертеряна «Землетрясение» // Авет Тертерян-75: Традиции и новаторство. Материалы Международной конференции / Ред. кол. – Ереван: Союз композиторов и музыковедов Армении. 2005. С. 84-93).

иной степени присутствует внемузыкальное начало: этническое, сакрально-духовное, теософское, в силу чего стиль композитора не укладывается в привычные концепции новой музыки. Современную музыкальную технику композитор подчиняет задачам архаического порядка. Под этим в первую очередь понимается интерес к ранним, еще неканонизированным культовым и театральным традициям прошлого – времени, когда искусства сосуществовали в синтезе.

Интерес армянского композитора не преследует целей реконструктивного порядка, что встречается, скажем, у Стравинского, Орфа или Пендерецкого. Тертерян не моделирует и не реставрирует, а скорее ищет древние праформы, своего рода архетипы духовного сознания. Поэтому не случайно, что симфонии Тертеряна как продукты такого сознания преимущественно статичны; общим музыкальным процессом управляют сигнального типа интонационные и ритмические образования, не подвергающиеся тематическому видоизменению, или попросту отдельные звуки, являющиеся источником различных звуковых скоплений, кластеров, ультрахроматических аккордов, тембровых и полифонических расслоений.

Формирование Тертеряном звукового пространства по своей сути выходит за границы обычной оркестровой пространственности. Это пространство обретает черты визуальности, зримого ощущения некоего ритуального действия, тем самым сближая симфонии с мистериальными формами – важными для всего театрального творчества и более всего для последней оперы композитора.

Нетрадиционное решение оперы усматривается в объединении традиционных компонентов музыкального театра с ранне-профессиональными, старинными формами драматического театра. Небезынтересно, что уже в культовых обрядах, являющихся колыбелью театра, нередко наблюдалась дифференциация функций различных театральных элементов. В старинных

плясках и театрализованных представлениях, по замечанию Србуи Лисициан, автора известного исследования, существует четыре вида «языка» – соответственно текста: музыкальный (вокальный и инструментальный), двигательный, изобразительный и словесный. Синтез этих языков не препятствует их функциональной самостоятельности. Как отмечает Лисициан, «двигательный текст никогда не заменял словесный (как это стали делать в балете), а всегда сливался с ним и его мелодией»⁵. Иными словами, речь идет о параллелизме функций разных языков, нашедшем широкое распространение в музыкальном театре нашего времени.

Тертерян вводит различные символические персонажи-риторы, оставляя из новеллы Клейста, как отмечалось, лишь двух действующих лиц. Назидательная функция некоторых из эпизодических персонажей ассоциируется со средневековым европейским жанром моралите. Эта «Морализующая» линия пронизывает всю канву двухактного развития оперы, чем она перекликается и с временем литературного первоисточника: описываемые Клейстом события происходили в 1647 году, но трактованы эти события как своего рода притча. Сложносоставной характер структуры оперы обусловлен также действием принципа «театра в театре»: композитор вводит параллельно разыгрываемые сценки бродячих музыкантов, по смыслу и ритму нарочито не совпадающие с основной психологической драмой. Сознательный алогизм присущ и ряду метафорических персонажей: в их числе Уроды, Прелат, хор-толпа – монолитная или

⁵ Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Т. I. – Ереван: АН Арм. ССР, 1958. С. 127.

дифференцированная по голосам, что театрализует внешнюю сюжетную пассивность.

В опере «Землетрясение» постоянно ощущается атмосфера средневекового мистерияльного театра, хотя композитор отказывается от введения традиционных для мистерии аллегорических образов, как это сделал, к примеру, Пендерецкий в своей опере «Потерянный рай», названной им *gappresentazione sacra*. Тертеряновский вариант мистерии лишен и прямолинейного религиозного смысла (скорее присутствует религиозное осмысление человеческой сути на манер шекспировской традиции). Истоки жанровой модели оперы «Землетрясение» тянутся к старинным карнавальным-площадным представлениям, где симультанность событий, параллелизм конкретного (изображаемого) и оценивающего (морализующего) планов создают сложное по организации целое. В «Землетрясении» сложность возрастает за счет использования ряда современных приемов. К примеру, из области инструментального театра: на сцену должна быть выведена часть оркестрантов-духовиков и ударников, являющихся по авторскому замыслу прямыми участниками сценического действия, здесь же на сцене размещаются четыре огромных специально сконструированных барабана. Совмещение сонорной и зрелищной функций инструменталистов-актеров, призванное способствовать пространственной трактовке звука, как характерного свойства инструментального театра, создает дополнительную возможность обострить жанровые и стилистические наслоения.

И последнее наблюдение. Два сценических пространства оперы – площадь и храм – географически не конкретизированы, чем оправдывается объединение деталей, относящихся как к западной, так и к восточной традициям (например, включение в действие актеров-мимов, или мимосов, как в древнеармянском театре). Примечательно также объединение различного рода христианской атрибутики: с одной стороны, звонница, право-

славный благовест, с другой – постоянное присутствие монахов (даже в любовном дуэте второго акта монахи остаются его незримыми свидетелями, здесь в партиях теноров и басов оstinato выдержаны звуки *d – e*, которые позже войдут в сегмент *b – c – d – e* цитируемого шаракана у Canto), их длительные шествия, отстраненная проповедь Прелата. В музыке также происходит сочетание прототипов древневосточной (хурритской), армянской и католической монодии, однако они не противостоят друг другу, наоборот, гармонически дополняют, свидетельствуя об общих истоках культовой музыки Востока и более того – старинных сакральных традиций.

Անահիտ ՉԹՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԱՐՄԱՆ. ԻՐԱՆԻ ԿԻՆՈՅԻ ԵՎ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ԱՌԱՋԻՆ ՄԵԾՈՒԹՅԱՆ ԱՍՏՂԸ

Իրանի հայ թատրոնի ականավոր դեմքերից մեկը՝ Արամայիս Հովսեփյանը, միանգամից ճանաչվեց ու սիրվեց հասարակության կողմից: Առաջին իսկ դերերից հետո, ստանալով Արման բեմական անունը, նա դասվեց այն հազվագյուտ արվեստագետների շարքում, որոնց վիճակվեց հավասարապես կարևոր դեր ունենալ ինչպես Իրանի հայ թատրոնի, այնպես էլ երկրում ծավալվող կինոարվեստի զարգացման գործում:

Արամայիս Հովսեփյանը (Հ.Արման, 1921-1980) ծնվել է Թավրիզում: Հայրը կոշկակար էր և հազիվ էր կարողանում հոգալ ընտանիքի կարիքները: Դա էլ պատճառ եղավ, որպեսզի Արմանը թողներ տեղի «Հայկազյան-Թամարյան» ազգային դպրոցը և իր գիտելիքները, հատկապես լեզուների ասպարեզում, ձեռք բերեր ինքնուրույն: Առաջին անգամ բեմ է բարձրացել յոթ տարեկանում՝ մասնակցելով դպրոցական ներկայացումների: 1936-ին, երբ Ռեզա-շահ Փահլավիի կառավարությունը, վարելով «պանիրանիզմի» քաղաքականություն, փակեց հայոց դպրոցները, կանգ առավ տեղի թատերական կյանքը ևս՝ շատերի նման ընդհատելով նաև Արմանի բեմական ուղին:

1940-ականների վերջերին Արմանը գործերի բերումով տեղափոխվում է Թեհրան՝ մասնակցելով տարբեր, մասնավոր-

րապես «Կոստանյան»¹ և «Սունդուկյան» թատերախմբերի ներկայացումներին: Այդ տարիներին էլ կայացավ երիտասարդ դերասանի և թավրիզգի մեկ այլ արվեստագետի՝ ապագայում՝ իրանական կինոյի թիվ մեկ ռեժիսորի՝ Սամվել Խաչիկյանի (1924-2001) հանդիպումը:

«Թեհրանահայ երիտասարդ արվեստասիրաց ընկերության»՝ ԹԵԱԹ-ի ստեղծումով, օժտված արվեստագետներից շատերի նման, Արմանն ու Սամվել Խաչիկյանը դարձան համայնքի թատերական կյանքում բեկումնային դեր ունեցած այդ խմբի հիմնադիր-անդամները:

Եթե Խաչիկյանն այս խմբում կայացավ նախ որպես թատերագիր, ապա նաև որպես ռեժիսոր, ապա Արմանն իր առաջին իսկ դերերով դարձավ խմբի փնտրված դերասաններից մեկը: Նրան ճանաչում բերեցին Ռոստամի և Համբոյի դերերը Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Նամուսում» (1953, ռեժ.՝ Ե.Բարոյան) և Հովհաննես Թումանյանի «Գիքորի» բեմականացման մեջ (1954, ռեժ.՝ Վ.Աղամալյան): Մինչ այդ Արմանն արդեն մասնակցել էր ԹԵԱԹ-ի հիմնադիր, անվանի բեմադրիչ-մանկավարժ Մուշեղ Հովհաննիսյանի (1902-1957) նշանավոր դարձած «Գիքորի» առաջին՝ թավրիզյան բեմադրությանը (1935): Մի բեմադրության, որը, տասնամյակներ շարունակ մնալով հանդիսատեսների հիշողության մեջ, 1976-ին թատրոնի պատմաբան Արսեն Մամյանի գրառումներում բնութագրվեց հետևյալ կերպ. «1900-ական թվականներից ի վեր, [...] թավրիզահայ թատերական կյանքում նմանը չունեցող արտակարգ երևույթ է «Գիքորի» բեմադրության գտած ոչ թե անսպասելի, այլ անհավատալի հաջողությունը»²: Անհավատալի, քանի որ բեմադրությունն իրականացվեց միայն «Հայկազյան-Թամարյան» ազգային դպրոցի

¹ Կոստանյանների մասին տե՛ս մեր հոդվածում՝ «Կոստանյան թատերախումբ». կազմը և գործունեության ոլորտները, «Հայ արվեստի հարցեր», գիտական հոդվածների ժողովածու, գիրք 2, Երևան, 2009, էջ 130-139:

² «Ալիք», 1976, 6 դեկտեմբերի:

աշակերտների ուժերով, բացառությունն էլ ճանաչված և սիրված դերասան Արմենակ Ահարոնյանն էր (1885-1958)՝ Համբոյի դերակատարը: Արմանը ներկայացման մասնակից 40 աշակերտներից մեկն էր և կատարեց Բազազ Արտեմի դերը: ԹԵԱԹ-ի բեմադրությանն արդեն մարմնավորելով Համբոյի կերպարը՝ նա դարձավ հանուրի ուշադրության առարկան: «Գիքորի հոր՝ Համբոյի դերը շատ հաջող կերպով տարավ պր. Հ. Արմանը, մանավանդ վերջին արարվածում: Գրեց «Ալիքը», Մահամերձ Գիքորի սնարի մոտ մենք տեսանք ոչ թե երիտասարդ սիրող Հ. Արմանին, այլ դժբախտ և որդեկորույս հոր տիպը շատ բնական կերպով և հուզականորեն կերպարող բեմական մի ուժի»³:

Համայնքի թատերական շրջաններում ճանաչում գտնելուց հետո Արմանի համագործակցությունը Սամվել Խաչիկյանի հետ ավելի սերտացավ: ԹԵԱԹ-ի գեղագիտական ուղղությունը հաստատող արվեստագետի, որը կարողացավ գտնել նաև Արմանի փայլուն դերասանական ունակությունները բացահայտելու ճիշտ ուղին: Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Եվգինեի» (1951) բեմադրությունը, Խաչիկյանի ռեժիսորական ձեռքբերումը լինելուց բացի, դարձավ նաև գլխավոր՝ Միհրան Ալահվերդյանի դերակատար Արմանի ստեղծագործական նվաճումը: «Նրա խաղը բնական էր ու կենդանի: Գրվեց արտիստի մասին: Իր ծայնը, դիմախաղը, նպաստում են իրեն և պետք է գնահատել այդ բնատուր ծիրքերը և զարգացնել դրանք»⁴:

Սամվել Խաչիկյանի հաջորդ իսկ՝ «Գորշ վարագույրներ» (1953) դրամայի բեմադրության մեջ Արմանը, կատարելով մեծահարուստ Աֆշարի դերը, իր հղկված և հասուն խաղով, թատրոնից բացի, հետաքրքրեց նաև ֆիլմարվեստի գործիչներին: Թեհրանի առաջատար՝ «Աժիր-Ֆիլմ» ստուդիայի տնօրեն Սանասար Խաչատրյանը երկու արվեստակից ընկերներին հրավիր-

³ «Ալիք», 1954, 26 մայիսի:

⁴ «Ալիք», 1951, 6 դեկտեմբերի:

րեց աշխատելու կինոյում: Խաչիկյանն այդ ժամանակ արդեն ամերիկա-իտալական «Փասադենա» ընկերության ռեժիսորական հեռակա դասընթացների շրջանավարտն էր և ծանոթ էր կինոարվեստի հիմունքներին⁵: Նրա «Վերադարձ» խորագրով թատերախաղն էլ հիմք ծառայեց «Դարձ» (1953) ֆիլմի նկարահանման համար:

«Դարձն» առաջին ֆիլմն էր Իրանում, որի գլխավոր դերակատարներն ազգությամբ հայեր էին, ճանաչված ԹԵԱԹ-ի ներկայացումներից: Արմանն այստեղ հանդես եկավ մեծահարուստ Համիդի դերով, իսկ Բահրամի դերակատարը Վանիկ Ավետիսյանն էր: Դերեր, որոնցով նշարկվեցին հատկապես Արմանի նախասիրությունները ոչ միայն կինոյում, այլև թատրոնում: Օտար միջավայր ներկայացնող գործերում նա նախընտրում էր բացասական, անգամ դաժան մարդկանց կերպարներ: Մինչդեռ ազգային թեմաներով բեմադրված ֆիլմերում և ներկայացումներում դերասանի հերոսները, որպես կանոն, շիտակ և բարի, իրենց արդար աշխատանքով ապրող անձնավորություններ էին: Բացառություններն էլ ժամանակի ընթացքում շտկվում էին: Արմանի առաջին՝ Բազազ Արտեմի դերը հաջորդ իսկ բեմադրությունից հետո մեկընդմիջտ փոխարինվեց Գիքորի հոր կերպարով:

1950-ականներին, երբ իրանական կինոարվեստում դրսի ազդեցությունն աստիճանաբար ուժեղանում էր, Արմանի բացասական հերոսներն էլ, համապատասխանաբար, հաջորդեցին մեկը մյուսին: Սամվել Խաչիկյանի «Շիրազցի աղջիկը» (1954) ժապավենը դարձավ այս միտումի հաստատումը: Նախորդի նման այս ֆիլմը նույնպես ռեժիսորի բեմական նախատիպի՝ «Գորշ վարագույրների» էկրանային տարբերակն էր: Արմանը, ինչպես և թատրոնում, խաղաց մեծահարուստ Աֆշարի դերը: Մի մարդու, որը, ամուսնանալով չունևոր աղջկա՝ Աիշեի հետ, ամենայն սառնասրտությամբ նրան մղում է կործանման: Սովոր-

⁵ Տե՛ս «Ալիք», 1953, 13 փետրվարի:

րական ոճրագործության պատմություն, որի նմանները, ինչպես գրվեց ներկայացման առիթով, կատարվում են ամեն օր:

Եթե ոճրագործությունը հարուստներին բնութագրող հատկանիշներից է, ապա կան նաև այնպիսիները, որոնց համար սպանությունն ու բռնությունը դարձել են նրանց ապրելակերպը: Դրանք հանցավոր աշխարհի մարդիկ են, որոնք Արմանի մարմնավորմամբ երևացին էկրանին Սամվել Խաչիկյանի նոր՝ ոճրային ժանրի ֆիլմերի հայտնվելու հետ մեկտեղ: Ֆիլմեր, որոնց վերնագրերն արդեն հուշում են դրանց բովանդակության մասին: «Մեկ քայլ մինչև մահ» (1961) ժապավենին հաջորդեց «Սարսափը» (1962): Իսկ «ավելի սարսափազու և ցնցող»⁶ «Հարված» (1964) ֆիլմին հետևեցին «Գլխապտույտ» (1965), «Ընդվզում» (1966), «Երկյուղ» (1976) և համանման այլ գործեր: Դերասանն իր նախորդ հերոսներով կարծես նախապատրաստվում էր հենց այս կարգի ժապավեններում նկարահանվելու համար: Նրա կերպարներն արդեն քիչ էին տարբերվում արտասահմանյան ֆիլմերից ծանոթ իտալական մաֆիայի կամ ամերիկյան գանգստերական աշխարհի պարագլուխներից: Յուրաքանչյուր նոր դերով էլ աճում էր արտիստի ճանաչումը: 1954-ին «Օմիտե Խան» և «Շահքարիա» պարբերականների ընթերցողներն Արմանին դասեցին պարսիկ հինգ լավագույն դերասանների շարքում: 1955-ին՝ Սամվել Խաչիկյանի «Փորձանքների քառուղին» ֆիլմում նկարահանվելուց հետո, նա ճանաչվեց որպես տարվա լավագույն դերակատար, իսկ «Սարսափ» ֆիլմի հայտագրում Արմանը ներկայացվեց որպես իրանական շարժանկարի թիվ մեկ դերասան⁷:

Սառնասիրտ և դաժան կերպարները, թվում է, դարձան Արմանի տարերքը և հազիվ թե փոխարինվեին այլ հերոսներով: Մինչդեռ նույն համոզվածությամբ կարելի է ասել, որ Արմանի իրական տարերքը հայ մարդու դերերն էին ազգային թեմանե-

⁶ «Ալիք», 1964, 12 ապրիլի:

⁷ Տե՛ս «Ալիք», 1962, 18 դեկտեմբերի:

րով նկարահանված ֆիլմերում: Սա ակնհայտ դարձավ 1964 թվականին, երբ դերասանի մասնակցությամբ երկրի խոշոր կինոթատրոններում միաժամանակ էկրան բարձրացան հայազգի երկու ռեժիսորների՝ Սամվել Խաչիկյանի «Հարված» և Արամայիս Աղամալյանի (ծն.1910) «Մարդիկ» ժապավենները: Ոճրային և սիրային դրվագներից կառուցված Խաչիկյանի ֆիլմին հակադրվեց Աղամալյանի ժապավենը՝ պատմելով ցանկացած զոհաբերության պատրաստ երեք ընկերների մասին, որոնք, ի վերջո, փրկում են մի աղքատ և կույր աղջկա կյանքը: Երկու ֆիլմ, որոնցում Արմանը հավասար վարպետությամբ հանդես եկավ և՛ հանցագործի, և՛ «բարության մարմնացում հանդիսացող հայ համեստ լուսանկարչի»⁸ դերերում:

Հակոտնյա ֆիլմեր, որոնք հայ արվեստագետների ձեռքբերումը լինելուց բացի, կրկնապատկեցին նաև հանդիսատեսի հետաքրքրությունը երկրի ֆիլմարվեստի նկատմամբ: Կինոնկարների հաջողության փաստացի ցուցանիշը դարձավ դրանց ցուցադրումը մայրաքաղաքի յոթ լավագույն՝ “Rex”, “Niagara”, “Empire”, “Royal”, “Universal” և այլ կինոթատրոններում, տասն օր շարունակ: Իր նախադեպը չունեցող մի փաստ, քանի որ մինչ այդ նշված կինոթատրոններում ցուցադրվում էին միայն արտասահմանյան ֆիլմեր, արհամարհելով պարսկականները: Մինչդեռ, ինչպես գրեց «Ալիքը», անցնող «շաբաթը իրավամբ կարելի է համարել պարսկական ժապավենների հաղթանակի մի շրջան: Տեղական ժապավենները երբեք հասարակության կողմից չեն արժանացել այն ջերմ ընդունելության, ինչպես այս օրերում»⁹:

Ռեժիսորների կողքին սա, անշուշտ, նաև գլխավոր դերակատարի՝ Արմանի ստեղծագործական ձեռքբերումն էր: Երկու ֆիլմն էլ, դրսևորելով նրա դերասանական լայն հնարավորությունները, արտիստին մղեցին ուժերը փորձելու շատ ավելի

⁸ «Ալիք», 1964, 3 մայիսի:

⁹ Նույն տեղում:

բարդ՝ ռեժիսուրայի ասպարեզում: Արմանը ձեռնարկեց իր իսկ սցենարով գրված «Ծովի հարս» («Ջրահարս», 1965) ժապավենի ստեղծմանը: Մի ժապավենի, որը նմանության և ոչ մի աղերս չուներ մինչ այդ իր մասնակցությամբ նկարահանված ֆիլմերի հետ: Սա 1950-60-ականներին մեծ ընդունելություն գտած երաժշտական կինոնկարի տարատեսակ էր, որն առիթ էր նաև սիրված երգչին կինոյում իբրև տիպաժ նկարահանելու համար: Արմանը, որը, ի դեպ, նկարահանվեց նաև որպես դերասան, գլխավոր դերի համար հրավիրեց ջազի հայտնի երգիչ Վիգեն Տերտեղյանին, կամ, ինչպես նրան ընդունված էր անվանել՝ Վիգենին: Նշենք, որ մինչ այդ երգչին արդեն նկարահանվել էր Սամվել Խաչիկյանի «Սիրո բլուր» (1959) ֆիլմում՝ արժանանալով հանդիսատեսների և մամուլի բարձր գնահատականին¹⁰:

«Ծովի հարսը» ստեղծվեց Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոյի» թեմաներով՝ Արմանին կինոյում ևս ընձեռելով իրեն այնքան հոգեհարազատ՝ Թիֆլիսի հայկական միջավայրը ներկայացնելու հնարավորությունը: Դրան մեծապես նպաստեց ժապավենի մեղեդային կողմը՝ բեմադրականի կողքին ստանալով կարևոր գործառնական նշանակություն: Ֆիլմի կոմպոզիտորը «Թեհրան» սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժոր Ալֆրեդ Մարդոյանն էր (ծն.1930), որը տիտրերում նշվեց «Մարալ» բեմական անունով¹¹: Արմանը, ինչպես և սպասվում էր, ստեղծեց զուտ ազգային մի ժապավեն: Հայկականությունը «դեպքերի, դեմքերի, գաղափարների և ի վերջո երաժշտության գծերով այնքան էր ներթափանցել և այնպես էր ծանրորեն նստել ողջ շարժանկարի մեջ,- գրվեց ֆիլմի առիթով,- որ հենց սկզբից հայ դիտողը մտովի պատկերացնում է Պեպոն, Դարչոն, Զիմզիմովը, Կեկելը և

¹⁰ Նրա մասին տե՛ս մեր հոդվածում՝ Самвел Хачикян - выдающийся деятель иранской кинематографии и армянского реалистического театра, Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействий Сборник статей, Москва, 2013, с. 114-125.

¹¹ Տե՛ս «Ալիք», 1965, 12 հունիսի:

հայ գեղջուկ հասարակությունը, որոնք ներկայացված են պարսկերենով և պարսիկների համար կարծեք»¹²:

Իրոք, հայկական այս ժապավենի լեզուն պարսկերենն էր, և Արմանի «Ծովի հարսն» այս առումով միակը չէր: Սամվել Խաչիկյանի բոլոր ֆիլմերը, Արամայիս Աղամալյանի «Մարդիկ» և այլ ժապավեններ, նույնպես նկարահանվել էին պարսկերենով՝ արտահայտելով հայ կինոգործիչների դիրքորոշումն այս հարցում ընդհանրապես: Իրանի ֆիլմարվեստում առաջատար դիրքեր նվաճելուց հետո նրանք նպատակադրվեցին իրենց ազգային արժեքները պատշաճ ներկայացնելու հատկապես պարսիկ հասարակությանը: «Հենց պարսիկ հասարակության, մամուլի և պաշտոնական ժյուրիների վկայությամբ,- գրում է «Ալիք» թերթը,- մեր Սամվել Խաչիկյանը, Արմանը, Արամայիս Աղամալյանը և Վիգենը, երկար տարիներից ի վեր շարունակում են պահել իրենց առաջինը՝ առաջինների մեջ, դիրքը՝ 24 միլիոնանոց իրանյան ազգաբնակչության մեջ և որպես այդպիսին, փորձել են ու փորձում են միշտ ներկայացնել հայկական գրականությունն ու գեղարվեստը ըստ հնարավորին և ըստ արժանվույն»¹³:

Արմանի առաջին ֆիլմի առիթով արված ընդհանրացումը հիմք ծառայեց նաև հեռանկարային ծրագրերի համար: «Ծովի հարսը», որը հեղինակը նվիրեց իր տեղի հայրենակիցներին, ճանաչվեց և գնահատվեց նաև Սփյուռքում, հատկապես ամերիկահայ հանդիսատեսների շրջանում: Նրանց առաջարկով էլ Արմանը կարող էր նկարահանել արտասահմանում: «Եթե հաջողվի մեկ ֆիլմ իսկ պատրաստել հոլիվուդյան մեկ միավորի միջոցով,- ասում էին նրանք,- ինչ դիրք, հոշակ և շահ կարող է ապահովել այդ մեզ, թե ազգովին, թե անհատաբար»¹⁴:

Խոստումնալից ծրագրեր, որոնք այդպես էլ չիրականացան՝ մնալով որպես հայ արվեստագետների արժանի գնա-

¹² Նույն տեղում:

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ Նույն տեղում:

հատական: Այսուհանդերձ, նրանց աշխատանքը, նույնքան բարձր գնահատվելով պարսիկ հանդիսատեսի կողմից, աննկատ չանցավ նաև կինոյի պաշտոնական շրջաններում: Ֆիլմը շահեց «Մշակութային ֆիլմարվեստի» մրցանակը: Հատուկ մրցանակի արժանացավ նաև Ալֆրեդ Մարդոյանի «Ձկնորսի ուռկան» երգը, որը, Վիգենի փայլուն կատարմամբ տարածվելով ժողովրդական լայն շրջաններում, ինքնուրույն կյանքի իրավունք ստացավ¹⁵: Այս առումով «Ծովի հարսը» կարելի է դիտարկել որպես Համո Բեկնազարյանի «Պեպոյի» և Արամ Խաչատրյանի երաժշտության արտացոլումն իրանյան կինեմատոգրաֆում: Իրադարձություն, որն իր հետքը թողեց երկրի կինոարվեստի հետագա զարգացման վրա ևս: «Արվեստի և մշակույթի նախարարության» որոշման համաձայն՝ հատուկ գրված ինքնատիպ երաժշտությունն այդուհետ դարձավ պարտադիր բոլոր ժանրերի ֆիլմերի համար¹⁶:

1960-ականների վերջերին հայ կինոգործիչների ձեռքբերումները և երկրի կինեմատոգրաֆիական կյանքն ընդհանրապես հասան մի նոր մակարդակի օժտված արվեստագետ Արքի Հովհաննիսյանի¹⁷ (ծն. 1942) շնորհիվ: Մոդեռնին հարող նրա բեմադրական համարձակ և անսպասելի լուծումներն ինչպես թատրոնում, այնպես էլ կինոյում, հիմնականում կիրառվելով դասական երկերի նկատմամբ, դրանց հաղորդում էին բոլորովին նոր և արդիական հնչեղություն: Այնպիսի մի գործ, ինչ-

¹⁵ Տե՛ս «Ալիք», 1980, 2 սեպտեմբերի:

¹⁶ Տե՛ս նույն տեղում:

¹⁷ 1963-1966 թթ.՝ Լոնդոնի ֆիլմարվեստի դպրոցի դասընթացների տարիներին, Արքի Հովհաննիսյանը նկարահանեց «Դիմակ» կարճամետրաժ կինոնկարը (ըստ Գրիգոր Զոհրապի վիպակի): Որպես ավարտական աշխատանք նկարահանել է «Փարվանա» մուլտիպլիկացիոն ժապավենը՝ ըստ Հովհաննես Թումանյանի համանուն պոեմի: 1966-ին, վերադառնալով Թեհրան, Հովհաննիսյանը միանում է հայ համայնքի թատերական կյանքին, աչքի է ընկել արվեստին նվիրված իր ուշագրավ հրապարակումներով: Տե՛ս **Մամեան Արսեն**, նշվ. աշխ., էջ 146-148:

պիսին Մկրտիչ Արմենի «Հեղնար աղբյուր» վիպակն է, դառնալով Հովհաննիսյանի «Աղբյուր» (1972)¹⁸ ֆիլմի գրական հենքը, միանգամից փոխեց մինչ այդ արդիականի մասին եղած բոլոր պատկերացումները: Հովհաննիսյանի ժապավենը նկարահանման իր ոճով անգամ հակադրվեց ժամանակի պատկերացումներին: Սրընթաց սյուժեի, էֆեկտիվ հնարքների փոխարեն՝ հանդարտ, երկարատև դադարներով ընդհատվող, դիմից գրեթե զուրկ ընթացք: Արտաքնապես ստատիկ իրավիճակների մի շարան, որը, սակայն, կոչված էր ներկայացնելու հերոսների ներաշխարհը, ռեժիսորի խոսքերով՝ նրանց հոգևոր կյանքի «գաղտնի շարժումները»: Ըստ Արբի Հովհաննիսյանի՝ ամեն մի «արտաքին շարժումի մոլի ուժ է հանդիսանում մի ներքին շարժում: Մենք տեսնում ենք միայն արտաքին, երևելի շարժումները և անտեսում ենք վերոհիշյալ գաղտնի շարժումները»¹⁹:

Այսպիսով, կինոն բնութագրող հատկանիշը՝ շարժումը, ստացավ մի նոր որակ, որը զարմացրեց իր հանդգնությամբ և նորարարությամբ: Ֆիլմը փաստորեն մի խոստովանություն էր չորս հերոսներից յուրաքանչյուրի մասին, նրանց զգացմունքների և ապրումների մի պարզ պատմություն: Նույնքան բարդ խնդիր դերասանների համար, որոնք պետք է կարողանային այս պատմությունը հենց իր սովորական, առօրեական բնութագրով դարձնել հետաքրքրական, նույնիսկ նշանակալից: Արմանը, որը գլխավոր հերոսի՝ Ուստա Մկրտչի դերակատարն էր, պետք է լուծեր այս խնդրի հիմնական մասը: Նա պետք է երկար դադարները դարձներ նույնքան արտահայտիչ, որքան խոսակցական կտորները: Իսկ դադարները կազմում էին ֆիլմի գերակշիռ մասը: 100 րոպեանոց ժապավենում երկխոսությունների

¹⁸ 1970-ին Արման Մանարյանը, ըստ Մկրտիչ Արմենի սցենարի, «Հայֆիլմ» կինոստուդիայում նկարահանեց «Հեղնար աղբյուր» ժապավենը: Ռեժիսորի ստեղծագործությանը հետևող Արբի Հովհաննիսյանի համար սա, հավանաբար, այն ազդակներից մեկն էր, որպեսզի նա վերադառնար կինո և ստեղծեր վիպակի իր էկրանային տարբերակը:

¹⁹ «Ալիք», 1972, 4 հոկտեմբերի: Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է:

տևողությունը կազմում էր ընդամենը 20 րոպե: Այս ոչ սովորական ֆիլմում Արմանը պետք է դիմակայեր նաև խոշոր պլանների փորձությանը, որն ընդհանրապես դերասանի վարպետության, նրա պրոֆեսիոնալիզմի չափանիշն է կինոյում: Արտիստն այս խնդիրները լուծեց հենց պրոֆեսիոնալ դերասանի կարողությամբ: «Աղբյուր» ֆիլմի առիթով նա ինքը հարցազրույցներից մեկում ասել է. «Ես պրոֆեսիոնալ դերասան եմ և ընդունում կամ մերժում եմ ինձ առաջարկված դերերը»²⁰:

Արմանի կողքին՝ Հեղնարի դերակատար Նջումին, ինչպես նաև՝ Զամշիդ Մաշայեխին (Ուստա Մկրտչի մայր) և Փարվիզ Փուր-Հոսեյնին (Վարոս). նրանց հաջողվեց հաստատել մի պարզ ճշմարտություն. մարդկային զգացմունքները, պատվախնդրության և ընկերության օրենքները կան ու կմնան որպես հասարակական կեցության հիմնական արժեքներ: Ճշմարտություն, որն, այսուհանդերձ, շատերի համար դարձավ հայտնություն, իսկ ֆրանսիացի մի քննադատի խոսքերով. «նոր աշխարհի մը բացավ մեր դիմաց»²¹: Այս կարծիքն արտահայտվեց 1972-ի Թեհրանի Միջազգային ֆիլմարվեստի փառատոնի օրերին, երբ «Աղբյուրը»՝ որպես Իրանը ներկայացնող առաջին լիամետրաժ կինոնկար, ընդգրկվելով ավելի քան 30 երկրների ներկայացրած ժապավենների շարքում, առանձնացավ իր սովորական հարցադրումների այդքան անսովոր մեկնաբանությամբ:

Արմանը և Արբի Հովհաննիսյանը դարձան փառատոնի հերոսները, իսկ Ֆարահ թագուհին արվեստագետների հետ ունեցած զրույցում ընդգծեց իր հատուկ վերաբերմունքը նրանց նկատմամբ: Մենք «արժանացանք իր գնահատանքին, որ ցնծություն պատճառեց մեզ»²², - խոստովանեց դերասանը ասուլիսներից մեկի ժամանակ: Կինոգործիչների և ժյուրիի միահամուռ որոշմամբ, Արմանը ճանաչվեց առաջինը՝ «լավագույն դերա-

²⁰ «Ալիք», 1980, 2 սեպտեմբերի:

²¹ «Ալիք», 1972, 26 ապրիլի:

²² «Ալիք», 1972, 29 ապրիլի:

կատար» անվանակարգում, հաստատելով արդեն եղած ճշմարտությունն այն մասին, որ նա դարձել էր «անհատականություն Իրանի շարժանկարի աշխարհում, և նրա անունը միայն կշիռ ու արժեք»²³ էր տալիս ցուցադրվող ժապավեններին:

1960-ականների վերջերից Արմանը, իրանյան կինոարվեստի ճանաչված դերասանը լինելուց բացի, նաև ամենաբարձր վարձատրվողներից էր՝ Ֆարդինից և Բեյք Իմանվերդիից հետո: 40.000 թուման յուրաքանչյուր ֆիլմից, որը, պարզապես մեծ գումար լինելուց բացի, նաև դերասանի պրոֆեսիոնալ ունակությունների հաստատումն էր²⁴: Արմանի մասնակցությամբ նկարահանված ֆիլմերի քանակը նույնպես նրա պրոֆեսիոնալիզմի հաստատումն է: Իր համեմատաբար կարճ կյանքի ընթացքում (նա չհասցրեց բոլորել իր վաթսուն տարին) արտիստը նկարահանվեց հիսունչորս ֆիլմում, քսանվեց տարի շարունակ²⁵: Հազվագյուտ ցուցանիշ ոչ միայն Սփյուռքի, այլև Հայաստանի դերասանի համար:

Այսպիսով, կինոարվեստի աշխարհում Արմանը հասավ մի բարձունքի, որը, նրա անսովոր ունակություններից բացի, պայմանավորվեց մի շարք այլ հանգամանքներով ևս: Հայերը, կանգնած լինելով իրանյան կինեմատոգրաֆի ակունքներում, տարիների ընթացքում գրավեցին ազդեցիկ դիրքեր կինոյի բոլոր ասպարեզներում²⁶: Փահլավիների օրոք նրանք դիտարկ-

²³ «Ալիք», 1964, 16 մայիսի:

²⁴ Ֆարդինը յուրաքանչյուր ֆիլմից ստանում էր մինչև 200.000 թուման, Բեյք Իմանվերդին՝ 50.000: Տե՛ս «Ալիք», 1967, 15 հունվարի:

²⁵ Տե՛ս «Ալիք», 1980, 2 սեպտեմբերի:

²⁶ Իրանի կինոստուդիաների և կինոթատրոնների գերակշիռ մասը պատկանում էր հայերին: Թեհրանի առաջին կինոթատրոններից մեկը հիմնեց Արտաշես Պատմագրյանը 1912 թվականին Ալաուլ դուլե (այժմ՝ Ֆիրդուսի) պողոտայում: «Համլետ-ֆիլմ» կինոստուդիան պատկանում էր Ռ.Ծատուրյանին, «Շահաբ-ֆիլմ»՝ Ս.Հարությունյանին և Ա.Դումանին, «Տելեվիզիոն-ֆիլմ»՝ Ա.Պողոսյանին, ընդհանուր թվով, ըստ 1974թ. տվյալների, տասնյոթից ավելի

վում էին որպես ազգային ֆիլմարվեստի զարգացման հիմնական գրավական, և մինչև 1979-ի հեղափոխական իրադարձությունները Արմանի, ինչպես նաև Իրանի տարբեր հասարակական և մշակութային ոլորտներում հայերի ունեցած ազդեցիկ դիրքերը թվում էին անդրդվելի: Մինչդեռ քաղաքական կտրուկ փոփոխությունները ոչ միայն խախտեցին կյանքի բնականոն ընթացքը, այլև բացահայտեցին երկրում տիրող տրամադրությունների իրական պատկերը: Հայկական դպրոցները, ուրեմն՝ նաև թատրոնը, ինչպես և 1936-ին, կանգնեցին փակվելու վտանգի առջև: «Ամիսներ է, որ խոսվում, ժողովներ են գումարվում, և շուալ ծրագրեր են մշակվում այդ ուղղությամբ,- գրում է նույն հեղինակը,- բայց մեր բեմը մնում է թափուր, իսկ հանրության աչքը մնում է այդ ճամբին... Ականատեսներ ենք բոլորս»²⁷:

Թափուր էին նաև կինոստուդիաները, որտեղ ոչ վաղ անցյալում աշխատանքը, թվում էր, անհնար էր կանգնեցնել: «Ստուդիո Միսադիեում», որտեղ Արմանը նկարահանում էր իր վերջին ֆիլմերը, թվով տասներկու հեռախոս լուռ հանգչում էին սեղանին: Ստեղծագործական մթնոլորտին սովոր Արմանը միակը չէր այս իրավիճակում: Հայ կինեմատոգրաֆիստներից շատերին վիճակվեց գրեթե նույն ճակատագիրը: Աշխատեց կադրային փոփոխության լուռ գործընթացը, երբ, հայերին վտարելով ֆիլմարվեստի ստեղծագործական ասպարեզից, նրանց թողեցին հիմնականում տեխնիկականը: Արմանը, Սամվել Խաչիկյանը և Արամայիս Աղամալյանը վերադարձան թատրոն, իսկ Արբի Հովհաննիսյանն իր նորարարական մտահղացումներով և ուշագրավ ուսումնասիրություններով համալրեց ֆրանսահայ մշակութային կյանքը: Այն ժամանակ վերադարձը դեպի ակունքներ համարժեք էր փրկության: Սա նաև ստեղծագործական

ստուդիաներ: Տե՛ս «Ալիք», 1993, 23 դեկտեմբերի: «Ալիք», 1974, 26 փետրվարի: «Ալիք», 1954, 1 օգոստոսի:

²⁷ «Ալիք», 1979, 7 նոյեմբերի:

ուժերը նորովի դրսևորելու առիթ էր: Արմանի համար դա իր վաղեմի մտադրության՝ հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնն ստեղծելու հնարավորությունն էր: 1979-ին նա, «Հայ ժողովրդական թատրոն» ընկերակցության շուրջը համախմբված իր գաղափարակիցների՝ գրող և թատերական գործիչ Անդրանիկ Սարյանի, Թեհրանի բալետային դպրոցի հիմնադիր և դերասան Ելենա Ավետիսյանի, ճանաչված նկարիչ, բեմանկարիչ և դերասան Հարություն Մինասյանի, Սամվել Խաչիկյանի, Հրայր Խալաթյանի և այլոց կողքին էր: Առաջին բեմադրության համար Արմանն ընտրեց Հովհաննես Թումանյանի «Գիքորը»: Տասնամյակներ շարունակ բոլորին ծանոթ «Գիքորը», որը, թվում է, բնավ չէր համապատասխանում խմբի նորարարական գաղափարներին և թատրոնից հեռացած հանդիսատեսին վերադարձնելու նպատակներին:

Իրականում, երբ ավարտվեցին բեմադրական մանրակրկիտ աշխատանքները, պարզվեց ճիշտ հակառակը: «Արարատ» սրահի աֆիշների «Էստի համեցեք... Էստի համեցեք» հրավերների անհրաժեշտությունն էլ, կարծես, չկար: Թափուր մնացած բեմերի, մշակույթի հանդեպ անտարբերության խոսակցությունները ոչ մի առնչություն չունեին «Գիքորի» նոր բեմադրության հետ: Մարդիկ, անտեսելով երթևեկության հետ կապված և բազում այլ դժվարություններ, շտապում էին թատրոն: Բոլոր տոմսերը վաճառված էին, կային նաև առանց տոմսի եկած մարդիկ՝ դժգոհության փոխարեն հարուցելով կազմակերպիչների քողարկված ուրախությունը: Ներկայացումը կրկնվեց քառասուն անգամ: Եվ սա այն դեպքում, երբ «Գիքորի» առաջին՝ նշանավոր բեմադրությունը ներկայացվեց յոթ անգամ:

Հաջողության գաղտնիքը, թերևս, դասական դարձած ներկայացման բեմադրական լուծումների ճիշտ շեշտադրումն էր: Թիֆլիսահայ միջավայրին բնորոշ երգերով ու պարերով հագեցած տեսարանները պահպանվեցին: Միաժամանակ, ավելացավ մի անհուն թախիծ: Թումանյանի այս տխուր պատմությունը վերաճեց իսկական ողբերգության, որտեղ տիրողը ցասումն էր,

բողոքն ընդդեմ անարդարությունների: Ներկայացումն իր հենց այս լուծումներով դարձավ համահունչ դահլիճի տրամադրությանը: Այն համահունչ էր նաև Արմանի հոգեվիճակին: Նա ներկայացումն իրականացրեց ուժերի գերագույն լարումով, որովհետև պետք է հասցներ ասել իր խոսքը հանդիսատեսին: Արտիստը ծանր հիվանդ էր: Այն նույն անողոք հիվանդությամբ, որն արդեն տարել էր իր գործընկերոջ՝ կինոյի անփոխարինելի տեխնիկական մասնագետի՝ Առաքել Բաբախանյանի կյանքը²⁸: Բոլորի համար պարզ էր, որ սա սիրված դերասանի հրաժեշտի ներկայացումն էր: Սա նաև Արմանի առաջին փորձն էր՝ Իրանի հայ թատրոնը սիրողականից պրոֆեսիոնալի վերածելու ճանապարհին: Նրա դերասանական փայլուն կարիերան սկսվեց և ավարտվեց Հովհաննես Թումանյանի անմահ ստեղծագործությամբ՝ նշանավորելով նաև ամբողջ մի փուլ Իրանի հայ թատրոնում: Առաջին «Գիքորի» ժամանակները, երբ սիրող դերասանները, անմնացորդ նվիրվելով թատրոնին, չէին էլ մտածում վարձատրության մասին, մնացին անցյալում²⁹: Մինչդեռ, 1960-ականներից սկսած, ասպարեզում հայտնվեցին մասնագիտական կրթություն ստացած արվեստագետներ, որոնք, ստեղծագործականից բացի, ունեին բոլորովին այլ պատկերացումներ նաև թատրոնական գործի մասին: «Նոր չէ ամաթերիզմի և պրոֆեսիոնալիզմի հարցը,- գրում է Անդրանիկ Սարյանը,- և սակայն իրանահայ կյանքում և նամանավանդ մեր մշակույթի բնագավառում, թերևս միանգամայն նորույթ է այդ»³⁰: «Հայ ժողովրդական թատրոն» ընկերակցությունն ուներ այդ միանգամայն նոր գաղափարներն իրականացնելու, համայնքի թատե-

²⁸ Արմանը մահացավ քաղցկեղից 1980թ. օգոստոսի 7-ին, Իսպանիայի Բարսելոն քաղաքում, ծանր վիրահատությունից հետո: Տե՛ս «Ալիք», 1980, 30 օգոստոսի: «Ալիք», 1979, 16 հունիսի:

²⁹ Տե՛ս «Ալիք», 1979, 7 նոյեմբերի:

³⁰ «Ալիք», 1976, 6 նոյեմբերի:

րական կյանքը պրոֆեսիոնալ հիմունքներով ուղղորդելու առաքելությունը:

Արմանը, ինչպես միշտ, կանգնած էր բոլոր նախաձեռնությունների առջևում՝ դառնալով ոչ միայն նորարարական գաղափարների իրականացնողը, այլև իր ժամանակի խորհրդանիշը: Նրան էր վիճակված «Գիքորով» սկսել այդ ժամանակները, «Գիքորով» էլ փակվեց սիրողական թատրոնի վարագույրը: Վարագույրը փակվեց՝ ազդարարելով նաև դերասանի երկրային կյանքի ավարտը: Խախտվեց իրանահայ բեմի «մի ամուր օղակը, որը կռանելու համար, բեմով արբեցած նոր Արմաններ»³¹ էին հարկավոր: Իրանահայ թատրոնում էլ սկիզբ առավ մի նոր շրջան, ծառացան այլ խնդիրներ, որոնք արդեն պետք է լուծվեին առանց Արմանի, սակայն նրա նման «բեմով արբեցած նոր Արմանների» ուժերով:

³¹ «Ալիք», 1980, 11 սեպտեմբերի:

Անահիտ ԲԵՔԱՐՅԱՆ
բանասիրական գիտությունների թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

**ՍՓՅՈՒՌՔԱՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՐԱԽՏԱՎՈՐԸ
(Պերճ Ֆազլյանի բեմական գործունեության
70-ամյակի առթիվ)**

*Հայոց սփիւռքն ունի երեք սրբութիւն՝ եկեղեցի,
դպրոց, թատրոն եւ եթէ այդ սրբութիւններից
մէկը դադրի գոյութիւն ունենալ, ապա կը դադրի
նաեւ ամբողջ սփիւռքը:*

Պերճ Ֆազլեան՝

Այս գեկուցման թեմայի ընտրությունը պատահական չէ, այլ միանգամայն մտածված և օրինաչափ: Նախ, այս տարի լրանում է սփյուռքահայ անվանի դերասան և բեմադրիչ Պերճ Ֆազլյանի բեմական արգասավոր գործունեության 70-ամյակը, և, երկրորդ, ակադեմիկոս Լ. Հախվերդյանը շատ բարձր է գնահատել Պ. Ֆազլյանին: Խոսելով նրա թատերական գործունեության մասին՝ Լևոն Հախվերդյանը նշել է, որ Պերճ Ֆազլյանը. «...մեկնաբան բեմադրիչ է եւ ի դէմս նրա մենք ճանաչում ենք սփիւռքի մեր հայ արուեստագէտներից ոչ թէ մէկին, այլ ամէնին: Նա երբեք չի սահմանափակուել ազգային թեմաներով. նրա ներկայացումներում միշտ էլ եղել են իտալական, ֆրանսական, քանատական եւ այլ ազգերի ստեղծագործութիւններ»²:

1987-ին՝ Երևանում մեր առաջին հանդիպման ժամանակ, Պերճ Ֆազլյանը վերհիշեց, որ շատ էր սիրում նկարել և ավելացրեց, որ, ով գիտե, գուցե և ինքը նկարիչ դառնար, եթե իրեն

¹ **Ֆազլեան Պերճ**, Մտորումներ թատրոնի մասին, Պէյրուպ, 2010, էջ 132:

² Նույն տեղում:

յոթ տարեկան հասակում առաջին անգամ չտանքին տիկնիկային թատրոն: Ըստ երևույթին այդ օրը ճակատագրական է եղել նրա համար: Թատրոնից տուն վերադառնալով՝ նա սկսել է փայտիկներից շարժական տիկնիկներ պատրաստել. տիկնիկային թատրոնը նրան գերել էր: Շատ տարիներ հետո միայն նա հասկացավ, որ այդ օրը թատրոնում նրան կախարդել էին գրավիչ ու արտահայտիչ խամաճիկները՝ իրենց շարժումների շնորհիվ: Թատրոնն ամբողջությամբ կարծես շարժում էր: Իսկ նկարի, պատկերի մեջ, ըստ «յոթնամյա պստիկ մանչուկի» տրամաբանության, այն չկար: Այնուհետև Պ. Ֆազլյանն իր խոսքը եզրափակեց նրանով, որ միայն հետագայում է հասկացել, որ բեմի վրա կատարվող շարժումը, լինի այն դերասանի, թե տիկնիկի, բեմադրության, կոմպոզիցիայի, ներկայացման շարժում, իր ողջ շարժունակությամբ հանդերձ, պատկերի գծային ու գունային ներդաշնակության ներքին անսպառ շարժման հետ համեմատած, ժամանակավոր է: Բայց խամաճիկների շարժումն այն օրերին մեկընդմիջտ գրավել էր նրա հոգին:

Պերճ Ֆազլյանը ծնվել է 1926-ին Կ. Պոլսում: Ավարտել է տեղի Մխիթարյան և Կեդրոնական վարժարանները: 1943-ին ընդունվել է Կ. Պոլսի քաղաքապետարանի թատրոնին կից գործող թատերական դասընթացներ և գերմանացի պրոֆեսորների ղեկավարությամբ ստացել թատերական ու բեմական կրթություն: Բայց, ինչպես ինքն է հիշում, դեռևս 1942-1943 թվականներին Կ. Պոլսում նա Զարեհ Յալտըզյանի, Ռոբեր Հատտեճյանի և Գեղամ Սվաճյանի հետ միասին վերջինիս տանը երկու անգամ բեմադրել է Ալֆրեդ դը Մյուսեի «Մարիանի քմայքները» պիեսը: Ճիշտ է, ընդամենը ներկա է եղել 10-12 հանդիսական, սակայն բոլոր տոմսերը նախօրոք սպառվել են: Այդ շնորհիվ պատանիները հետագայում դարձան հայ մշակույթի ականավոր գործիչներ՝ բանաստեղծ Զահրատ, արձակագիրներ Ռոբեր Հատտեճյան, Գեղամ Սևան և բեմադրիչ Պերճ Ֆազլյան:

Սկսած 1944-ից՝ 18-ամյա Պերճ Ֆազլյանը մասնակցել է Կ. Պոլսի քաղաքապետարանի թատրոնի ներկայացումներին:

1945-ին Կ. Պոլսում հայերեն ներկայացումների արտոնություն է տրվում, և Պ. Ֆազլյանը հնարավորություն է ստանում մասնակցելու Էդուարդ Երեցյանի, Թորգոմ Սրապյանի և Աբրահամ Խտշյանի հիմնած «Երիտասարդաց» թատերախմբի ներկայացումներին՝ բեմ բարձրանալով Շիրվանզադեի «*Չար ոգի*», Շեքսպիրի «*Համլետ*», Շանթի «*Հին աստվածներ*» և այլ թատերգություններում։ Նույն թվականին էլ մի քանի խանդավառ երիտասարդների հետ հիմնում է «Մխիթարյան սանուց միության» թատերախումբը, որը նոր շունչ է տալիս պոլսահայ թատերական կյանքին։ Ֆազլյանն իր բեմական առաջին քայլերը կատարել է Բենջամին Ջոնսոնի, Ալֆրեդ դը Մյուսեի, Վիլյամ Շեքսպիրի, Անտոն Չեխովի գործերով։ Ինչպես վերհիշում է պոլսահայ դերասան և թատերագիր Արա Կյուրտենը. «Մխիթարեան Սանուցը 1946-47 եղանակին Պերճ Ֆազլեանի մականին տակ գործի լծուած էր. թատերական յանձնախումբին կ'ատենապետէր Ռուպեր Հատտէճեան։ Խումբը սկսաւ տալ մէկը միւսէն յաջող ներկայացումներ, փոփոխոնէլի տարողութեամբ, Չէխովի *Մօթար Վանիա*, Շէքսպիրի *Սիսալներու Զաւեշորը*, Միւսէի *Մարիանի Քմայքները*» մեծ ընդունելութիւն գտան։ Այդ օրերուն համայնքը սրահները կը յորդեցնէր որովհետեւ հայախօսներու սով չկար այսօրուան նման։ Նուագագոյն 7-8 անգամ կը կրկնուէր Խաղ մը»³։

1951-ին Պ. Ֆազլյանը մեկնում է Բեյրութ՝ մի քաղաք, որտեղ պիտի զարգանար ու ծավալվեր նրա թատերական գործունեությունը։ Սկզբում նա մասնակցում է Աշոտ Մադաթյանի⁴ բե-

³ Կիւրտէն Արա, Մեր բեմէն յիշատակներ, «Քուլիս», Կ. Պոլիս, 15 հուլիսի, 1982, № 854, էջ 14։

⁴ Մադաթյան Աշոտ (Մադաթյանց, 1882-1965), ծնվել է Թեհրանում։ Մինչև Առաջին համաշխարհային պատերազմը խաղացել է Հ. Զարիֆյանի, Սիրանույշի, Վ. Փափագյանի, Էդ. Զափրաստի, Ն. Պեշկեթաշլյանի, Ֆելեկյան քույրերի և մյուսների հետ։ 1918-ին Հալեպում կազմակերպում է «Մելպոմե» թատերախումբը, այնուհետև տեղափոխվում է Կ. Պոլսի «Դրամատիկ» թատերա-

մադրած ներկայացումներին, իսկ 1954-ին Բեյրութի Մխիթարյան վարժարանի հովանավորությամբ արդեն ինքն է բեմադրում Մովսեսի «Ազահր»: 1956-ին Պ. Ֆազլյանը հիմնադրում է «Նոր բեմ» թատերախումբը, որը գործում է ընդամենը մեկ տարի: 1958-ին բեմադրում է Շեքսպիրի «Սխալների կատակերգությունը», որտեղ որպես դերասաններ հանդես էին գալիս «Հովակիմյան-Մանուկյան» և «Դարուիի Հակոբյան» վարժարանների ավարտական խմբի սաները: Նրանցից շատերը դարձան նույն թվականի վերջերին Պ. Ֆազլյանի հիմնած Հայկական բարեգործական ընդհանուր միության «Վահրամ Փափազյան» թատերախմբի հիմնական ուժերը:

Սիյուռքահայ գրաքննադատ և դերասան Երվանդ Ազատյանն իր հուշերում գրում է. «Յովակիմեան-Մանուկեանը աւարտած էինք արդէն եւ սկսած էինք յաճախել Ամերիկեան համալսարան, սակայն Յովակիմեանը մեր տո'ւնն էր, այնքան կապուած էինք անոր որ չէինք կրնար մեր կեանքէն դուրս դնել զայն: Կազմած էինք Շրջանաւարտից Միութիւն մը եւ աշխուժորէն նուիրուած աշխատանքի ...

Առանց վարանելու հրաւիրեցինք Պերճ Ֆազլեանը թատերախաղ մը բեմադրելու մեզի: Իսկ Ֆազլեան մեր համարձակութիւնը կը քաջալերէր՝ մեզ ազգային բեմէն բարձրացնելով միջազգային բեմ: Ան գիտէր արդէն թէ մեր «վաստակ»ը ունեցող տղաքը ա՛լ միայն... Շէքսպիրով կրնային գոհանալ:

Պերճը վճռեց, ու մենք սկսանք բեմադրել Շէքսպիրի «Սխալներու կատակերգութիւնը»: Այնպիսի սխրանքներով, այնպիսի անմոռանալի արկածախնդրութիւններով լեցուն է այդ «Սխալներու կատակերգութիւնը», որ ո՛չ միայն իմ անձնական կեանքիս մէջ անկիւնադարձ մը կը կազմէր ան, այլ նաեւ Հ.Ե.Ը.-ի (Հայ երիտասարդաց ընկերության. - Ա. Բ.) եւ Լիբանանի թատերական կեանքին մէջ: Փաստօրէն այդ «սխալներ»ով

խումբ: Հետագայում իր թատերական և գրական գործունեությունը շարունակել է Բեյրութում և Կ. Պոլսում:

ծնունդ կ'առնէր թատերախումբ մը որ ետքէն համբաւաւոր պիտի դառնար իբրեւ Վահրամ Փափազյան Թատերախումբ»⁵:

1958-ին Պ. Ֆազլյանն իրականացնում է իր հանդուգն և հավակնոտ մտահղացումը. հիմնադրում է Հայ երիտասարդաց ընկերության թատերախումբ, որը «...պիտի կարենար կանոնաւոր ու սերտուած խաղացանկով մը ներկայանալ հասարակութեան ու դառնալ մրցակից Համազգայինի Գասպար Իփէքեան թատերախումբին, որ այդ օրերուն Պէյրուքի մէջ թատերական որակաւոր ներկայացումներու մենաշնորհեալը կը նկատուէր»⁶: Հայ երիտասարդաց ընկերության նորաստեղծ թատերախմբի առաջին ներկայացումը՝ Կ. Գոլդոնիի «Սլափսոր», կայացել է 1959-ի հունիսի 27-ին Հովակիմյան-Մանուկյան վարժարանի բակում կառուցված բացօթյա բեմում⁷ և ունեցել աննախընթաց հաջողություն:

Ինչպես հայտնի է, 1960-ին «Արարատ» ֆուտբոլային թիմը Լիբանանում միջազգային ընկերական հանդիպումներ է անցկացրել տեղի հայկական և արաբական թիմերի հետ: Հայ բարեգործական ընդհանուր միության կողմից «Արարատ» ակումբի պատվին կազմակերպված ընդունելության ժամանակ Պ. Ֆազլյանը ծանոթանում է Հայաստանի մարզական պատվիրակության ղեկավար Արտավազդ Խաչիկյանի հետ և նրա խորհրդով որոշում նորաստեղծ թատերախումբն անվանել ժամանակակից հայ մեծագույն ողբերգակ դերասան Վ. Փափազյանի անունով: Այդ կապակցությամբ Պ. Ֆազլյանը 1960 թ. հունիսի 29-ին նամակով դիմում է Վ. Փափազյանին՝ խնդրելով տալ իր համաձայնությունը: Նորաստեղծ թատերախմբի անվանակիցը՝ մեծն Վահրամ Փափազյանը, ջերմությամբ է ընդունում Պ. Ֆազլյանի

⁵ **Ազատեան Երուանդ**, Նախափափազեանական յուշեր, «Փափազեանական ոգիով. Հ.Բ.Ը.Մ. – Հ.Ե.Ը. Վահրամ Փափազեան Թատերախումբի 25-ամեակի առիթով, Պէյրուք, ՊԱՅՔԱՐ Հրատարակչութիւն, 1984» գրքում, էջ 46:

⁶ **Ֆազլեան Պերճ**, Վրաններ պողոտաներու վրայ, Անթիլիաս, 2004, էջ 204:

⁷ Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 210:

առաջարկը և նույն թվականի հուլիսի 17-ին Լենինգրադից նրան ուղղված պատասխան նամակում այդ թատերախմբին և նրա հիմնադիր, բեմադրիչ և դերասան Պերճ Ֆազլյանին դրվատանքի խոսքեր է հասցեագրում. «Երջանիկ եմ, որ այդ հեռավոր և հայաշատ վայրերում հայ թատերական արվեստի հիմնարկություն մը կա և որի ձեռնարկողներից մեկը (ձեռագրում⁸ այդպես է, իսկ Պ. Ֆազլյանը գրում է՝ «ձեռնարկողը» - Ա. Բ.) նույն աղբյուրից դաստիարակված մի երիտասարդ է, ինչ աղբյուրից դաստիարակված եմ ես», իսկ այնուհետև, ըստ Պ. Ֆազլյանի, նամակում Վ. Փափազյանը խնդրել է. «այսօրուանից արձանագրել իմ անունը՝ ձեր թատրոնի դերասանական ցանկում, որպես գործող դերասան»⁹: Այս պատգամը ոչ միայն մեծ պատիվ էր նորաստեղծ թատերախմբի համար, այլև, միաժամանակ, լուրջ պարտավորություն՝ հետագայում ապահովելու պատշաճ բեմական գործունեություն:

Եվ այսպես, Պ. Ֆազլյանը 1959-ից մինչև 1971 թվականը որպես «Վահրամ Փափազյան» թատերախմբի հիմնադիր-բեմադրիչ ներկայացնում է բազմաթիվ գործեր, որոնք բարձր են գնահատվում ոչ միայն հասարակության, այլև մամուլի կողմից՝ և՛ հայատառ, և՛ արաբատառ, և՛ ֆրանսատառ: Ըստ մամուլի վկայության, շնորհիվ Ֆազլյանի, որը Լիբանանի այդ ժամանակաշրջանի թատրոնի սյուներից է, լիբանանցին բախտ է ունենում դիտելու բացառիկ հետաքրքիր և խորիմաստ ներկայացումներ, սակայն հայերեն: Մամուլը, շեշտելով թատերախմբի

⁸ Վահրամ Փափազյանի ձեռագիրը տե՛ս նույն տեղում, էջ 215, և Փափազեանական ոգիով. Հ.Բ.Ը.Մ. – Հ.Ե.Ը. Վահրամ Փափազեան Թատերախումբի 25-ամեակի առիթով, Պէյրուք, ՊԱՅՔԱՐ Հրատարակչություն, 1984, էջ 29:

⁹ **Ֆազլեան Պերճ**, Վրաններ պողոտաներու վրայ, Անթիլիաս, 2004, էջ 215-216: - Պերճ Ֆազլեան, Վահրամ Փափազեան եւ Վ. Փափազեան թատերախումբը, «Փափազեանական ոգիով. Հ.Բ.Ը.Մ. – Հ.Ե.Ը. Վահրամ Փափազեան Թատերախումբի 25-ամեակի առիթով, Պէյրուք, ՊԱՅՔԱՐ Հրատարակչություն, 1984» գրքում, էջ 34: (Ի դեպ, այս հոդվածում Վ. Փափազյանի նամակի տարեթիվը, թյուրիմացաբար, նշում է 1958):

ունեցած հաջողությունները, նշում է, որ «Վահրամ Փափազյան» թատերախումբը մի անկյունադարձ էր Լիբանանի թատերական կյանքում: Պ. Ֆազլյանի այդ ժամանակվա բեմադրած լավագույն ներկայացումներից արժե հիշատակել Լ. Շանթի «*Հին աստվածները*», Վրթանես Փափազյանի «*Ժայռը*», Մովսեսի «*Տարություն*», Ֆ. Վերֆելի «*Մուսա լեռան քառասուն օրը*» (բեմադրվել է 1965 թվականին՝ Եղեռնի հիսնամյակի առթիվ), Պանյոլի «*Տոպազը*», Շեքսպիրի «*Միջամառնային գիշերվա երազը*» և այլն: Հայ պարբերականներում գրվում են դրվատանքի բազմաթիվ խոսքեր թատերախմբի, նրա գործունեության, ղեկավարի և առանձին դերասանների վերաբերյալ: Օրինակ, Բելյուֆի «*Ջարթոնք*» օրաթերթը գրում է. «Գաղութիս թատերական հորիզոնին վրայ նոր աստղ մը փայլիլ սկսած է. **ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱԶԵԱՆ ԹԱՏԵՐԱԽՈՒՄԲԸ**: Իտէլալապաշտ երիտասարդներու հոյլ մը, բոլորուած նուիրեալ եւ անձնուրաց ղեկավարի մը շուրջ, կը փորձեն կեանքի մեծ դպրոցէն՝ բեմէն եւ անկէ կրկին կեանքի փոխանցել բարիին, լաւին ու ճաշակավոր գեղեցիկին շնորհները: Գնահատանքի եւ համակրանքի տուրքը, զոր Վահրամ Փափազեան թատերախումբին կ'ուզենք ընծայել, պարզ քաջալերանքի մը սահմանին մէջ չ'իյնար միայն, այլ մասնաւորապէս կը բնութագրէ գաղթաշխարհի յատուկ կենսական հարց մը՝ ժողովրդային մակարդակի բարձրացում մը, որուն համար անոնք ոչ մէկ զոհողութեան առջեւ կանգ պիտի առնեն: Ծրագիրը, որ կը հրամցուի հանրութեան, ունի հարուստ հանքի մը երակը, ունի լուրջ տարողութիւն եւ նաեւ համոզիչ թուող խօսք»¹⁰:

Հայ թատրոն սփյուռքում... «Թատրոն՝ որ կը նշանակէր անորոշ ապագայ և նիւթական անապահով կացութիւն»¹¹: Մի դժվարին և անձնուրաց գործ: Սփյուռքահայ թատերախումբը

¹⁰ Թիւթինճեան Վ., ԺԱՅՈՒԸ (Վրթանես Փափազեան), «Ջարթոնք», 1 հունիսի, էջ 3:

¹¹ Ֆազլեան Պերճ, Վրաններ պողոտաներու վրայ, էջ 200:

շրջում է գաղութից գաղութ, հանդես է գալիս ազգային և օտար գործերի բեմադրություններով, բայց միշտ մաքուր և գեղեցիկ հայերենով... Եվ այդպես տարիներ շարունակ՝ աշխատանքային օրվա ազատ ժամանակը ամբողջությամբ նվիրվում է արվեստի այդ ճյուղին՝ առանց խուսափելու և ընկճվելու դժվարություններից ու ծախողություններից: Այստեղ նպատակ են դառնում գաղափարը և ցանկությունը, իսկ կյանքը իմաստավորվում է այդ նպատակի իրականացման մեջ: Ահա այդ ժամանակ է միայն, որ միշտ կանգուն է մնում բեմը: Ճիշտ է, ոչ բոլոր մտահոգացումներն են իրագործվում, սակայն միշտ պետք է գործը շարունակել լի վճռականությամբ. չէ՞ որ թատրոնից, առավել ևս սփյուռքահայ թատրոնից, հանդիսատեսի տարածք ոչ միայն թատերական վայելք է, այլև հայ խոսք, հայ երգ և հայ շունչ:

1971 թվականին Պ. Ֆազլյանը հիմնում է «Ազատ բեմ» թատերախումբը, որը նույնիսկ Լիբանանում տիրող քաղաքական դժվարին պայմաններում կարողանում է բեմադրել երեք գործ՝ Ն. Գոգոլի «Ամուսնություն», Պ. Ֆազլյանի «Անպատանք դիակներ» և «Կատակերգություն ամենասրբոց» պիեսները: Վերջին գործը Լիբանանի ներքին գործերի նախարարության կողմից առաջին իսկ ներկայացումից հետո արգելվում է:

Հատկանշական է, որ Լիբանանում Պ. Ֆազլյանի թատերական գործունեությունը չի սահմանափակվում միայն հայերեն բեմադրություններով: Նա մեծ աշխատանք է կատարել լիբանանյան թատրոնի զարգացման համար: Այդ առումով 1962 թվականը նրա թատերական կյանքում դառնում է շրջադարձային. Լիբանանում մեծ ճանաչում ունեցող գրական գործիչներ Ասսի և Մանսուր Ռահբանի եղբայրները հրավիրում են նրան առաջին անգամ մայրիների մեջ նախատեսվող փառատոնի ընթացքում բեմադրել իրենց երաժշտական-թատերական ստեղծագործությունը՝ «Մատանի վաճառողը», որին պետք է մասնակցեր նաև արաբական ժողովրդական երգերի անզուգական կատարող, Լիբանանի և համայն արաբ ժողովրդի սիրված երգչուհի Ֆեյրուզը (Նուհատ Հաթթատ՝ Ասսի Ռահբանի կինը): Այս

ներկայացմամբ Պ. Ֆազլյանը Լիբանանի երաժշտական թատրոնի հիմքն է դնում: Այնուհետև երկար տարիներ շարունակվում է Պ. Ֆազլյանի և Ֆեյրուզի համագործակցությունը. նրա մասնակցությամբ Պ. Ֆազլյանը բեմադրում է Ռահբանի եղբայրների մեկ տասնյակ երաժշտական-թատերական ստեղծագործություններ: Իսկ 1966-ին նրանք Ռահբանի եղբայրների *Ֆահրեդդինի օրերը* մեծածավալ երաժշտական-թատերական գործով մասնակցում են Բաալբեկի ամենամյա երաժշտական փառատոնին: Բեմադրությունն իրականացվում է Բաալբեկի սյունաշար տաճարում հրապարակային թատրոնի գեղագիտության սկզբունքներով: Այնուհետև 1963-ին Պ. Ֆազլյանը մի քանի լիբանանցի արվեստագետների հետ հիմնադրում է լիբանանյան ժամանակակից թատրոնը և երկար ժամանակ արաբերեն և ֆրանսերեն բեմադրում լիբանանցի ժամանակակից հեղինակների գործերը: Օրըստօրե աճում է նրա հեղինակությունը: Հետագայում՝ 16 տարի շարունակ, Բեյրութի և Դամասկոսի մեջ Պ. Ֆազլյանը բեմադրել է Ռահբանի եղբայրների երաժշտական թատերգությունները և դասվել Լիբանանի թատերական արվեստի ժամանակակից աստղերի (Սաբահ, Շուշու, Անտուան Քարբեժ և ուրիշներ) շարքում: Պ. Ֆազլյանը պատրաստել է նաև ներկայացումներ արաբական հեռուստատեսության համար:

Ռահբանի եղբայրների հետ համագործակցության ընթացքում Պ. Ֆազլյանը ծանոթանում է արդեն միջազգային համբավ ունեցող դրամատուրգ Ժորժ Շեհադեի հետ, ով բավականին ծանոթ էր հայ մշակույթին և մեծ կարծիք ուներ հայերի ու հայ արվեստի մասին: Նրա «*Վասկոյի հեքիաթը*» թատերգությունն արդեն թարգմանվել էր ութ լեզուներով և բեմադրվել տարբեր երկրների բեմերում, բայց ոչ Լիբանանում, քանի որ Ժ. Շեհադեն Լիբանանի ոչ մի բեմադրիչի չէր արտոնել այն բեմադրելու: Սակայն, հաշվի առնելով Ֆազլյան բեմադրիչի արժանիքները, Ժ. Շեհադեն առաջարկում է Պ. Ֆազլյանին բեմադրել այդ թատերգությունը հայերեն: Թատերգությունը հայերեն թարգմանելուց հետո (թարգմանիչ՝ բեյրութահայ գրող Արմեն Դարյան)

«Վահրամ Փափազյան» թատերախումբը ձեռնամուխ է լինում այդ ծրագրի իրագործմանը: Ժ. Շեհադեն, չտիրապետելով հայերենին, մշտապես ներկա է գտնվել թատերախմբի փորձերին: Թատերգության առաջին ներկայացումը, որին ներկա են եղել նաև բազմաթիվ արաբներ, տեղի է ունեցել 1964-ի փետրվարի 14-ին¹²: Այն թե՛ հայ, թե՛ արաբ հանդիսատեսն ընդունել է մեծ խանդավառությամբ, իսկ հայատառ, արաբատառ և ֆրանսատառ մամուլը բարձր գնահատականի է արժանացրել թատերգության բեմադրությունն ու խաղարկությունը՝ շեշտելով, որ «Վահրամ Փափազյան» թատերախմբի «Վասկոյի հեքիաթը» ներկայացումը ոչ միայն լիբանանահայ, այլև լիբանանյան թատրոնի պատմության մեջ հանդիսացավ ամենակարևոր իրադարձություններից մեկը:

1965-1967 թվականներին Պ. Ֆազլյանը կատարելագործվել է Փարիզում՝ մասնակցելով Փարիզի միջազգային թատրոնի համալսարանի դասընթացներին, իսկ 1967-ից մինչև 1976 թվականը եղել է Լիբանանի պետական համալսարանին կից գործող Արվեստի համալսարանի թատերական բաժնի դասախոս: 1966-ին Պ. Ֆազլյանը՝ որպես ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ին կից գործող Թատերական միջազգային ինստիտուտի լիբանանյան մասնաճյուղի հիմնադիրներից մեկը, ինչպես նաև լիբանանյան թատրոնի ներկայացուցիչ, մասնակցել է Բեռլինի, Դյուսելդորֆի, Փարիզի, Մոսկվայի թատերական միջազգային համաժողովներին: Լիբանանում նա առաջինն էր, որ հիմնեց հայերեն հեռուստատեսային հաղորդումներ, իսկ տեղական հեռուստացույցով արաբերեն ներկայացրեց բազմաթիվ թատերական գործեր, այդ թվում նաև Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապարիվ մուրացկանները»: Պ. Ֆազլյանը հանդես է եկել նաև որպես կինոդերասան: Բազմիցս նկարահանվել է լիբանանյան և եգիպտական կինոֆիլմերում (հանրաժանոթ բեմադրիչներ՝ Յուսեֆ Շահին, Հանրի Բարազատ, Անտուան Ռամի, Նիազի Մուստաֆա և ուրիշներ)՝ խաղա-

¹² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 242:

լով հիմնականում ոչ արաբների դերեր: Իսկ Կանադայում Պ. Ֆազլյանը նկարահանվել է ականավոր բեմադրիչ Ատոմ Էգոյանի «Հարազատներ» (*Next of Kin*) կինոնկարում՝ ստանձնելով գլխավոր հերոսի դերը:

1971-ին Պ. Ֆազլյանը Հայ երիտասարդաց ընկերակցության վարչության անդամների հետ ունեցած անհամաձայնությունների և հակասությունների հետևանքով հեռանում է «Վահրամ Փափազյան» թատերախմբից և հիմնադրում ոչ մի քաղաքական հոսանքի չպատկանող «Ազատ բեմ» ազատ ու անկախ թատերախումբը, որի առաջին ներկայացումը՝ Ն. Գոգոլի «Ամուսնությունը», կայացել է նույն թվականի դեկտեմբերին:

Լիբանանից դուրս Պ. Ֆազլյանը բեմ է բարձրացել նաև Ֆրանսիայում, Կանադայում, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում, Անգլիայում, Սիրիայում, Եգիպտոսում և այլ երկրներում:

1975-ին Լիբանանում սանձազերծված քաղաքացիական պատերազմի ծանր իրադրության հետևանքով Պերճ Ֆազլյանն ընտանիքով արտագաղթում է Կանադա և հաստատվում Մոնրեալում: Այստեղ նույնպես լծվելով թատերական աշխատանքի՝ 1976-ին հիմնում է «Թեքեյան» մշակութային միության «Հայ բեմ» թատերախումբը, որի առաջին իսկ ներկայացումը՝ Ն. Գոգոլի «Ամուսնությունը», թե՛ Տորոնտոյում, թե՛ Մոնրեալում հանդիսատեսն ընդունել է մեծ ջերմությամբ ու խանդավառությամբ: Ինչպես նշում է «Ապագա» շաբաթաթերթը, 1976-ի «Կիրակի, 31 հոկտեմբերի երեկոյեան, գեղարուեստական եզակի վայելքի պահեր ապրեցաւ թորոնթահայութիւնը», որը չնայած մինչ այդ ներկայացումը լսել էր «Պրն. Ֆազլեանի բեմական կարողութիւններուն մասին, բայց այս առաջին առիթն էր մեզի համար ականատես ըլլալու իր փորձառու ղեկավարութեան տակ տարուած բեմի աշխատանքներու արդիւնքին»¹³: Թատերասերը բարձր գնահատականի է արժանացնում «բեմադրիչ Պրն. Պերճ Ֆազ-

¹³ Այվատեան Անահիտ, Թատերական բացառիկ երեկոյ մը Թորոնթոյի մէջ, «Ապագայ», 13 նոյեմբերի 1976, էջ 3:

լեանին, որ յաջողեցաւ նուագագոյն ժամանակի մը մէջ պատրաստել տղաքը ու մէջտեղ բերել մեծապէս յաջող թատերախաղ մը, խոշոր յաղթանակ մը ապահովելով Մոնթրէալի «Թէքէեան»-ին եւ բարձր բռնելով վարկը Միութեան թատերախումբին» և վստահութիւն հայտնում, «թէ նոյնքան կատարելութեամբ անոնք պիտի ներկայանան Մոնթրէալի արուեստասէր հասարակութեան եւս»¹⁴: Իրոք, նույն թվականի դեկտեմբերի 5-ին Մոնթրէալում կայացած ներկայացման մասին ականատեսը գրում է. «Պերճ Ֆազլեան յաղթական մուտք կը գործէ մոնթրէալահայ թատերական կեանքին ներս», հաստատելով «իր մասնագէտի համբաւը, ... եւ բազմահարիւր հանդիսականներու ներկայութեան, բեմ հանելով Թէքէեան Մշակ. Միութեան թատերախումբը, արւեստի կատարեալ իրագործումով»¹⁵: Իհարկեւ, մոնթրէալահայ գաղութի կազմակերպման սկզբից ևեթ տրվել են ներկայացումներ, որոնք հիմնականում ղեկավարվել են սիրողների կողմից: Բայց ինչպիսին էլ որ եղել է այդ ներկայացումների գեղարվեստական մակարդակը, անժխտելի է այն պատմական իրողությունը, որ բարձր գնահատականի են արժանի այդ շնորհակալ աշխատանքն իրագործող անձինք: Միաժամանակ, Պերճ Ֆազլյանի նման փորձառու թատերական գործիչը, որն իր թատերական կարողությունները ներկայացրել էր տարբեր երկրների բեմերի վրա, և որի վաստակի մասին բազմիցս գրվել էր տարբեր լեզուներով, Մոնթրէալում նույնպես հանդես եկավ բարձրորակ, յուրահատուկ և ինքնատիպ բեմադրություններով՝ պարբերաբար ներկայացնելով մեկ տասնյակից ավելի հայ և օտար թատերգություններ, որոնք մինչ այդ չէին բեմադրվել կանադահայ գաղութում, թատերգություններ, որոնց նույնիսկ արհեստավարժ դերասաններն են վարանումով մոտենում: Դրան-

¹⁴ Նույն տեղում:

¹⁵ **Պալեան Վ.**, Թէքէեանի թատերական ձեռնարկը ի նպաստ Արմէն-Քէպէք վարժարանին կը պատկուի աննախընթաց յաջողութեամբ, «Ապագայ», 11 դեկտեմբերի, 1976, էջ 1, 4:

ցից արժե հիշատակել Մոլիերի «Ագահը», Հ. Պարոնյանի «Պաղպասար աղբարը» (գլխավոր դերում՝ Միեր Մկրտչյան), Շեքսպիրի «Օթելլոն», Ֆազլյանի «Անպատանք դիակները», Գուդոնի «Երկու տիրոջ ծառան», կանադական ժամանակակից դրամատուրգ Ռոբեր Կյուրիկի «Կախված մարդը» (Le Pendu) և այլն:

Այստեղ մենք նպատակահարմար ենք գտնում ավելի հանգամանորեն անդրադառնալ վերջին թատերգությանը: Բնական է, որ այնպիսի մի բեմադրիչ, ինչպիսին, ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանի դիպուկ արտահայտությամբ, «ոտից գլուխ թատրոնի մարդ»¹⁶ Պերճ Ֆազլյանն է, ապրելով և ստեղծագործելով Կանադայում, չէր կարող չփորձել շփվել, գործուն մասնակցություն ունենալ Մոնրեալի թատերական կյանքին: Բայց նա Քվեբեկում դեռևս չունեի իր թատերական միջավայրը, իսկ, մյուս կողմից, քվեբեկցիներն էլ պահպանողական են և շատ զգուշությամբ են վերաբերվում ներգաղթողներին, այսինքն՝ Կանադան Լիբանան չէր, որտեղ Պ. Ֆազլյանը ճանաչված և պահանջված բեմադրիչ էր: Ելնելով դրանից՝ Պ. Ֆազլյանը ծանոթանում է Քվեբեկի ժամանակակից դրամատուրգների ստեղծագործություններին, և նրա ուշադրությանն են արժանանում Ռ. Կյուրիկի որոշ գործեր, հատկապես «Կախված մարդը» թատերգությունը: Պ. Ֆազլյանը թարգմանում է այն հայերեն, վերանվանում «Պարան կը ծախեն» և ձեռնամուխ լինում դրա բեմադրության պատրաստմանը: Ինչպես երևում է «Հայ բեմ» թատերախմբի բեմադրության նախապատրաստման վերաբերյալ տարածած հայտարարությունից, մինչ այդ Ռ. Կյուրիկի հիշյալ թատերգությունն իրարից տարբեր մեկնաբանություններով արդեն իսկ բեմադրվել էր Մոնրեալում, Տորոնտոյում, Օտտավայում, Նյու Յորքում, Փարի-

¹⁶ **Ֆազլյան Պերճ**, Մտորումներ թատրոնի մասին, էջ 128:

զում և այլ քաղաքներում¹⁷: Բնականաբար, «Թեքեյան» մշակութային միության «Հայ բեմ» թատերախմբի բեմադրությունն իր հերթին նույնպես պետք է տարբերվեր մյուս բեմադրություններից՝ բեմադրիչ Պ. Ֆազլյանի յուրահատուկ մեկնաբանման և ոճին համապատասխան: Պ. Ֆազլյանը շեշտը դրել է ոչ թե թատերգության գլխավոր հերոսի՝ հասարակական կյանքի բարելավում ցանկացող մարդու հուսահատության, անկարողության, այլ այդ բարելավմանը հետամուտ չեղող հասարակության մտածելակերպի վրա:

Ի դեպ, վերոհիշյալ թատերգության առաջին ներկայացմանը, որը կայացել է 1978 թվականի նոյեմբերի 4-ին «Արմեն-Քվեբեկ» նորակառույց վարժարանի բացման կապակցությամբ, այդ վարժարանի թատերասրահում, ներկա են գտնվել թատերգության հեղինակը՝ Ռոբեր Կյուրիկը, և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի անվանի արվեստագետներ Ռուբեն Զարյանն ու Լևոն Հախվերդյանը, ովքեր Սփյուռքահայության հետ մշակութային կապի կոմիտեի պատվիրակության կազմում Կանադայի հայ գաղթօջախներում մասնակցում էին Վահան Թեքեյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հանդիսություններին: Ներկայացումը պսակվել է հաջողությամբ: Այդ կապակցությամբ տեղական ֆրանսիատառ «Լը Տըվուար» օրաթերթում լույս է տեսնում դրվատական հոդված՝ «Պերճ Ֆազլյանը և հայ-քվեբեկական բարեկամությունը» խորագրով, իսկ Լևոն Հախվերդյանը, վերադառնալով Հայաստան և պատասխանելով «Հայրենիքի ծայն» թերթի ընթերցողներին հետաքրքրող հարցերին, վերհիշում է. «Բեմադրության հաջողության վկայությունն էին ոչ միայն լեվելցուն հանդիսասրահի ընդունելությունը, այլև առաջին ներկա-

¹⁷ Տե՛ս ԹՄՄ «Հայ բեմ» թատերախումբը պիտի ներկայացնէ «Պարան կը ծախեն» թատերախաղը» (ստորագրված է՝ ԹՄՄ «ՀԱՅ ԲԵՄ»), «Ապագայ», 30 սեպտեմբերի, 1978:

յացմանը ներկա գտնված հեղինակի գնահատությունը»¹⁸: Այդ ներկայացմանն անդրադարձել է նաև կանադահայ մամուլը: Այսպես օրինակ, «Ապագա» շաբաթաթերթը, շնորհավորելով Պերճ Ֆազլյանին և թատերախմբի բոլոր դերակատարներին հաջող ներկայացման կապակցությամբ, մատնանշում է. «...հայ բեմի նուիրեալ արուեստագէտ բեմադրիչը՝ Պերճ Ֆազլեան, որ քայլ պահելով ժամանակին հետ, մեզի կանոնաւոր կերպով կը ներկայացնէ հայկական եւ օտար թատերգութիւններ, իւրայատուկ եւ ինքնատիպ բեմադրութիւններով», և ավելացնում. «Անհամբեր կը սպասենք յաջորդ ներկայացման»¹⁹:

Ոգևորված հաջողությունից՝ Պ. Ֆազլյանը, երկու տարի անց՝ 1980 թվականի ապրիլի 29-ին, նույն բեմադրությամբ մասնակցում է Մոնրեալում կազմակերպված Կանադայի ազգային փոքրամասնությունների միջմշակութային թատերական փառատոնին և տասներեք թատերախմբերի մրցապայքարում արժանանում առաջին մրցանակի: Այդ մասին 1980 թվականի մայիսի 6-ին հիշատակում է նաև ֆրանսատառ «Ժուռնալ դը Մոնրեալ» թերթը: Ավելին, ելնելով այդ հաջողությունից, «Հայ բեմ» թատերախմբին առաջարկվում է Բվերեկը ներկայացնել առաջիկա ամսվա վերջերին Էդմոնտոնում կայանալիք միջկանադական թատերական փառատոնին՝ բեմադրելով նույն թատերախաղը, բայց արդեն անգլերենով: Ցավոք, նկատի ունենալով, որ այդ կարճ ժամանակահատվածում հնարավոր չէ թատերախաղը պատշաճ մակարդակով պատրաստել բեմադրության անգլերենով, «Հայ բեմ» թատերախմբի վարչությունն ստիպված մերժում է այդ առաջարկը²⁰:

Հետաքրքիր է նաև այն փաստը, որ Պ. Ֆազլյանը Լիբա-

¹⁸ 18 օր կանադահայության հետ, «Հայրենիքի ծայն», 13 դեկտեմբերի 1978, էջ 5:

¹⁹ Արուեստասէր, Քէպէքեան մշակոյթը եւ «Հայ բեմ»-ը, «Ապագայ», 25 նոյեմբերի 1978, էջ 9:

²⁰ Տե՛ս Ֆազլեան Պերճ, Վրաններ պողոտաներու վրայ, էջ 301:

Նաև վերադառնալուց հետո դարձյալ բեմադրել է Ռ. Կյուրիկի վերոհիշյալ թատերգությունը՝ այս անգամ արդեն արաբերեն, և հրավիրել է հեղինակին ներկա գտնվել Բեյրութում կայանալիք այդ ներկայացմանը: Առաջին ներկայացումից հետո Ռ. Կյուրիկն ուրախությամբ արձանագրել է, որ երբեք չէր կարող պատկերացնել, որ իր ստեղծած կերպարները մի օր կխոսեն արաբերեն, և շնորհակալություն է հայտնել Պ. Ֆազլյանին, որ նա իր բազմազբաղ կյանքից մի փոքր հատված հատկացրել է իրեն:

Այսպիսով, «Հայ բեմ» թատերախումբը կարողացավ իր շուրջը հավաքել թատրոնի նկատմամբ սեր ու հավատ ունեցող մի խումբ երիտասարդների, որոնք մեծ վճռականությամբ լծվել են թատերական ոչ դյուրին աշխատանքների իրագործմանը՝ նպաստելով արտասահմանում հայապահպանման գործընթացին: Այդ թատերախմբի դռները մշտապես բաց են եղել բոլոր նրանց առջև, ովքեր ցանկացել են թատերախմբի ընտանիքի մաս կազմել: «Հայ բեմ» թատերախումբը նոր լիցք հաղորդեց մոներալահայ թատերական կյանքին, իսկ նրա համբավը շատ կարճ ժամանակահատվածում տարածվեց Հյուսիսային Ամերիկայի բոլոր հայաբնակ վայրերում: Թատերախումբը հրավիրվել և հյուրախաղերով հանդես է եկել Կանադայի և ԱՄՆ-ի գրեթե բոլոր հայաշատ քաղաքներում, ինչպես նաև Լոնդոնում՝ միշտ իր վրա գրավելով արվեստասեր հասարակայնության ուշադրությունը և արժանանալով ջերմ ընդունելության: Ընդհանուր առմամբ Պ. Ֆազլյանը տարբեր լեզուներով բեմադրել է բազմաթիվ թատերախաղեր, ինչպես նաև հայերեն թարգմանել մի շարք պիեսներ: Բացի դրանից, Պերճ Ֆազլյանը 1989-ին Մոնրեալում հիմնել է «Թեքեյան» մշակութային միության «Արմենորամա» հեռուստատեսային հայկական հաղորդումները, որոնց շնորհիվ կանադահայը հնարավորություն է ունեցել յուրաքանչյուր շաբաթ հայերեն լսելու կեսժամանոց հաղորդում Սփյուռքի և հայրենիքի մշակութային կյանքի նորությունների վերաբերյալ: Այդ հաղորդման ծրագիրը տվյալ շաբաթվա համար եղել է հաստատուն և տարբեր ալիքներով ու տարբեր ժամերի կրկնվել է 4-5 անգամ:

Պ. Ֆազլյանը հրատարակել է նաև գրքեր և բազմաթիվ հոդվածներ²¹ թատերագիտության վերաբերյալ: Նա բազմիցս եղել է հայրենիքում: 1986 թվականին հայկական հեռուստատեսությամբ բեմադրել է «*Ձկնորսին սերը*» ներկայացումը, որն ստեղծել է Երուխանի «*Քարիտեսճի*» և «*Ձուկին փոխարեն*» պատմվածքների զուգորդմամբ: Իսկ 1988-ին բեմադրել է պոլսահայ ժամանակակից գրող, «Մարմարա» օրաթերթի խմբագիր Ռոբեր Հատտեճյանի «*Մարդը և իր կեղևը*» մեկ գործողությամբ թատերգությունը, որը գրվել է դեռևս 1945-1946 թվականներին: Դա փիլիսոփայական գործ է, գրվել է ֆրանսիացի փիլիսոփա գրողներ Ժան Պոլ Սարտրի (1905-1980) և Ալբեր Բամյուի (1913-1960) ստեղծագործությունների ազդեցության տակ, և այնտեղ արծարծվում են մարդու ճակատագրի ու ազատության հարցերը:

Նշենք նաև, որ իր թատերական բեղուն գործունեության համար Պ. Ֆազլյանն արժանացել է մի շարք պարգևների: Հիշատակենք դրանցից մի քանիսը՝ Սփյուռքահայության հետ մշակութային կապերի կոմիտեի պատվոգիրը՝ ծննդյան 60 և թատերական գործունեության 40-ամյակի առթիվ (1985), Մեծի Տանն Կիլիկիո Արամ Ա կաթողիկոսի «Ս. Մեսրոպ Մաշտոց» շքանշանը (2000), Ամենայն Հայոց Գարեգին Բ կաթողիկոսի Հայրապետական կոնդակն ու «Ս. Սահակ - Ս. Մեսրոպ» շքանշանը (2006), ՀՀ մշակույթի նախարարության և Հայաստանի թատերական գործիչների միության ոսկե մեդալները (2008) և այլն:

Վերջացնելով մեր խոսքը տաղանդավոր բեմադրիչ Վարդան Աճեմյանի բնութագրմամբ՝ «թատերական անսահման կուլ-

²¹ Տե՛ս, օրինակ, «Վրաններ պողոտաներու վրայ», Անթիլիաս, 2004: - «Մտորումներ թատրոնի մասին», Պէյրուֆ, 2010: «Վահրամ Փափագեան եւ Վ. Փափագեան թատերախումբը», «Փափագեանական ոգիով. Հ.Բ.Ը.Մ. - Հ.Ե.Ը. Վահրամ Փափագեան Թատերախումբի 25-ամեակի առիթով, Պէյրուֆ, 1984» գրքում, էջ 34-35:

տուրայի տէր»²² Պերճ Ֆազլյանի մասին՝ արձանագրենք, որ նա հայերենով, արաբերենով, ֆրանսերենով և թուրքերենով ավելի քան հարյուր թատերգությունների բեմադրություններ է պարգևել ինչպես հայ, այնպես էլ օտարազգի հանդիսատեսին: Պ. Ֆազլյանի համար դրանց «մէջ յիշատակելի կը մնան»²³ Վիլյամ Շեքսպիրի «Միջամառնային գիշերվա երազը», Ժան-Բատիստ Մոլիերի «Սկապենի արարքները», Ժորժ Դանդենը և Ագահը, Կարլո Գոլդոնիի «Սլախտը», Նիկոլայ Գոգոլի «Ամուսնությունը» և լիբանանցի հանրահայտ դրամատուրգ Ժորժ Շեհադեի (1905-1989) «Վասկոյի հեքիաթը», որոնք առանձնացել են իրենց բեմադրական բարձր մակարդակով և միշտ արժանացել հանդիսատեսի ջերմ ընդունելությանը: Այս թատերգություններից վերջինը. «առաջին անգամ ըլլալով բեմադրուեցաւ Լիբանանի մէջ՝ հեղինակին ներկայութեան: Իսկ Մահֆուզի «Զանգալախտ» թատերգութեան բեմադրութիւնը անկլինադարձ կը համարուի Լիբանանի թատրոնի պատմութեան մէջ»²⁴:

Բացի դրանից, Պ. Ֆազլյանը մշտապես անձնագոհաբար մաքառել է հանուն հայ թատրոնի բարգավաճման Սփյուռքում, իսկ «հայ թատրոնը, - ինչպես ինքն է նշում, - հայապահպանության լավագույն կովաններեն մեկն է, հայ բեմական խոսքը անպայման բարերար ազդեցություն կգործէ ունկնդիրներուն վրա: Հետևապես պետք է ամեն զոհողություն ընել, որպեսզի մեր հայաիծ գաղութներուն մեջ, հայկական դպրոցներու հետ միասին, ծնունդ առնեն և բարգավաճեն հայ թատերախմբերը՝ բեմեն հնչեցնելով հայաշունչ և հայրենաշունչ թատերախաղեր»²⁵:

²² **Թորոսեան Լեւոն**, Յետադարձ գնահատանք Վահրամ Փափազեան թատերախումբի նուաճումներուն (1959-1975), «Փափազեանական ոգիով. Հ.Բ.Ը.Մ. – Հ.Ե.Ը. Վահրամ Փափազեան Թատերախումբի 25-ամեակի առիթով, էջ 50:

²³ **Ֆազլեան Պերճ**, Մտորումներ թատրոնի մասին, էջ 113:

²⁴ Նույն տեղում:

²⁵ Թատերական նոր ստուդիա, «Հայրենիքի ծայն», 17 նոյեմբերի, 1976, էջ 6:

СОЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДГАРА ШАИНА

Эдгар Шаин, французский гравер и живописец армянского происхождения, добился высокого успеха в стране, имеющей славу художественного центра мира, в обстановке напряженной борьбы разнообразных стилей и течений, сконцентрированных, в основном, во Франции. В Париже в начале XX века можно было удостоиться признания лишь при наличии истинного таланта, трудолюбия и особенных человеческих качеств. На фоне возникающих авангардных направлений творчество Э. Шаина в условиях формирующихся эгоистичных буржуазных порядков сохранило свое истинно гуманное лицо, не нарушая при этом верности принципам и наследию классического искусства. Художник на протяжении всей творческой жизни стремился сохранять стилевую и идейную чистоту реализма в своих работах, посвящая их жизни человеческого общества. Его искусство не имеет ничего общего с тем реализмом, который был «стилистически инертен, принципиально безыдеен, терминологически неопределен (на Западе его условно называют «банальным реализмом»)»¹. Этот реализм зрел и во французской литературе в течение XIX века и в какой-то мере отражался в произведениях Э. Золя, Мопассана и др. Такие произведения были чужды любой социально-духовной программе, их цель полностью исчерпывалась созерцанием повседневности (живописец Бастьен-Лепаж, гравер К. Гис и др.). Успех дагерротипа во

¹ Турчин В. С. «Новая вещественность» – искусство потерянного поколения. – В сб.: Советское искусствознание 26, М., 1990, с. 100.

многом подтолкнул к поискам новой живописности и пластичности, что часто шло вразрез с правдоподобием. Тем ценнее искусство Э. Шаина, сумевшего, не прибегая к новым методам, выявлять в своих произведениях объективную сущность явлений, пользуясь испытанными, традиционными средствами выражения.

Родившись в 1874 г. и получив начальное образование в Константинополе, Э. Шаин продолжил учебу в Италии, в Мурад Рафаелян варжаране и, решив стать художником, серьезно готовился к будущей профессии под руководством живописца и мастера офорта Антонио Паолетти. Являясь реалистом, учитель более всего ценил в Шаине его колористическое чутье и безукоризненность рисунка. В Венеции Шаин имел возможность изучить великих художников-венецианцев, что вдохновляло его на поиски собственного языка для отражения живого дыхания современной жизни, насыщенной сложными психологическими обертонами и ярко выраженными социальными переживаниями.

Переехав в Париж в 1892 году, Шаин поступает в популярную среди иностранцев художественную Академию Жюльен, одновременно с учебой стремясь самостоятельно, с позиций своих взглядов и убеждений, ориентироваться в царящей в Париже обстановке, чтобы нащупать приемлемые для себя стимулы творчества. Шаин принадлежал к тому типу людей, которые наделены способностью не только видеть, но и переживать и оценивать происходящие вокруг него события с позиций классического гуманизма XIX века. В своих первых живописных произведениях он тяготел к традиционной пластической системе, наполняя их острым социальным содержанием, что было продиктовано атмосферой Парижа, где роскошь и нищета, вульгарность и утонченность соседствовали цинично и неприкрыто.

Первой же работой, посланной Шаином в Салон и принятой жюри, было полотно “Нищий” (1896 г.), где бездомный

старик, спрятавшись в углу церкви, жадно грызет черствый кусок хлеба. Краткий период его живописного творчества и последующий за этим резкий поворот в сторону офорта – творчества совершенно иных технических особенностей, – были едины по своим задачам и целям, преследующим трудноуловимые движения человеческих характеров и судеб. Он умел сосредотачиваться как на отдельных личностях, так и на сложнейших для творческого осмысления проблемах большинства нуждающихся масс. Все последующие работы, посвященные жизни бедных жителей Парижа, выставленные Шайном в Салоне, были отмечены передовыми критиками и обозревателями как по своим живописным качествам, так и по своему смелому, неприкрытому социальному характеру. Эти работы целиком укладываются в серию работ, названную художником “Жалкая жизнь”. А ведь это было время, когда и в литературе, и в изобразительном искусстве – за малым исключением – наблюдается размытость социальной остроты, когда передовые художники и писатели, сокрушаясь о разрушении гармонии мира, о его дегуманизации, не сосредотачиваясь на драме оставленного на голодную смерть отдельного человека, жертве капиталистической действительности, пытались находить выход в поисках новых выразительных средств. Сторонники французского романтизма возвели в закон право художников на высокую эстетическую игру, которая затем переходит в игру смыслами, образами, значениями, символами. Главное для Э. Шайна – реалистично показать то, что для окружающих является привычной, ежедневно наблюдаемой жизнью. Перенесенные на полотно или листы, эти ситуации оказывают радикальное воздействие на эмоциональное состояние и чувства людей. Одна из таких работ, “Улица на Монмартре” (1899 г.), представляет картину нищего квартала на закате. Работа интересна тем, что здесь нет и намек на романтический налет, приобретенный благодаря богеме, освоившей

этот район своего обитания, где сложилась атмосфера творческой и бытовой свободы.

Познакомившись в одной из мастерских Парижа с техникой офорта, Э. Шаин сразу приобрел несколько медных досок и с тех пор так увлекся этим творчеством, что уже почти не возвращался к живописи. Всего несколько попыток оказались достаточными, чтобы его работы привлекли к себе внимание строгих и требовательных критиков, при том, что в Париже этот вид искусства был довольно развит. Эдмон Сако, Клеман Жанен, Габриел Муре, Гюстав Сюлье, Гюстав Кан и другие авторитетные критики и издатели характеризуют Шаина как выдающегося, яркого, талантливое гравера. В 1900 году на Всемирной выставке в Париже, а затем в 1903 в Венеции он был удостоен золотых медалей. Э. Шаин становится известным за рубежом, а в его работах особо подчеркивается виртуозная легкость и реализм его искусства, как главный принцип художественных убеждений. На фоне подавляющего интереса к искусству модерна и прочих авангардных течений высокая оценка шаиновских произведений говорит о высоких достоинствах этих, в общем, не новаторских работ, но равноправно сосуществующих с работами современного авангарда, вызывающих жгучий интерес благодаря поискам в области формального языка.

Помимо очевидной связи Шаина с классической традицией высокого технического мастерства, когда постижение мира происходит в формах зрительно наблюдаемой действительности, офорты обращали на себя внимание своей остросоциальной направленностью. Здесь срабатывает комплекс причин как субъективного, так и объективного характера. Шаин, человек, вынужденный покинуть родину; совершив такой вираж, он начинает очень активно вживаться в жизнь Парижа и осознавать свою привязанность к новому пристанищу, обретать здесь свою духовную оседлость. Обладая обостренным чувством справедливости и ежедневно ощущая себя уже влившимся в

этот новый поток жизни, он не может не соотносить свою историческую и нравственную память с открывавшимися ему условиями новой общественной жизни. Стимулом творчества становится идейно-общественная среда города, где стремление к обогащению затмевало человеческие правила жизни. Ведь Франция уже вступила в европейскую гонку капитализации со всеми сопутствующими этому процессу экономическими, социальными, нравственно-общественными проблемами. Шайн в первую очередь художник правды, он находит вокруг обильный материал для своих работ. Для французского искусства то была старая традиция, идущая от 17-го века – рисовать людей в реальной среде. (Вспомним Калло, офорты которого были наполнены социальными контрастами, демократический характер живописи Луи Ленена). Шайн стремится поделиться своими впечатлениями, рассчитывая на душевную отзывчивость, которая и является целью его произведений. Этому способствует простота и доступность его художественного языка. Тематика его работ, их визуальная отчетливость позволяют говорить о болевых точках общества без назидания, акцентированной патетики. Но такая преданность идеалам гуманизма сама по себе не может быть залогом творческого успеха. Суть успеха в моментах формального мастерства композиционной содержательности, в виртуозной отделке и выборе деталей, в характере подачи сюжета, который воспринимался художником как часть жизни в ее непрерывном многообразном потоке.

Э. Шайна особенно интересовала судьба людей, любые оттенки их чувств. Совокупность этих личностей, представителей человеческого мира, взятых из живой реальности, складывается в панораму того образного мира, где печаль, отчаяние и попытки победить их получают эстетическое воплощение в системе изобразительных средств, разработанных художником. Критическое отношение к негативной стороне городской жизни заставляет останавливаться на явлениях и темах, общественно

значимых. Это вполне в традициях реалистического направления французского искусства XIX века (Домье, Милле, Курбе) с его остросоциальной позицией. К концу века французское искусство стало тяготеть к нейтрально-созерцательному характеру отражения действительности, чему во многом помогла и импрессионистическая струя, родившаяся здесь и вполне соответствующая “импрессионистической” способности французов жить мгновением, легко и безоблачно, стараясь не замечать проблем и трудностей жизни, в чем сказывается и некоторая усталость французской культуры. К концу века Франция уже не выдвигает представителей критического и демократического реализма. Здесь можно привести пример лишь Т.-А. Стейнлена, замечательного графика и живописца, обращавшегося к острым социальным вопросам тех лет. Его рабочие, бродяги, безработные, нищие, беженцы, обитатели трущоб – образы, перекликающиеся с образами Шаина. Но у Стейнлена они отличаются большей остротой, а порой и резкостью трактовки. Эдгар Шаин представляет жизнь тех же людей в ином, более мягком изобразительном развороте с учетом обстановки, среды, атмосферы. Художник дает почувствовать в этих работах степень уязвленного человеческого достоинства, заставляет думать, а не отгораживаться от действительности, не позволяет зрителям оставаться бесчувственными прохожими.

Ряд листов Э. Шаина посвящены такому социальному явлению в капиталистическом обществе, как бесплатная раздача супа. Каждый из этих листов обладает конструктивной законченностью композиционного построения. Такая законченность позволяет вспомнить, что прекрасными рисовальщиками были все знаменитые художники 16-го века Венеции, где Шаин прошел серьезную школу у Паолетти, поклонник искусства Возрождения. Эти гении эпохи неоднократно высказывались, что не цвета делают фигуры прекрасными, а хороший рисунок. У Шаина в листах на любую тему наблюдается усиленный интерес к

активной пластике, обостренное чувство пространства, конструктивная законченность, сложность композиционных построений. В одном из листов на тему “Раздача супа бедным” (1899) ракурс взят несколько сверху, что позволяет охватить пространство с огромным числом ожидающих. Верхняя кромка листа обрывает уходящую вглубь толпу. На первом плане крупно поданы три фигуры (две пожилые женщины, между ними – молодой человек, положивший голову на руки) перед пустой белой поверхностью стола. К этой же теме Шаин обращается в 1912 году. Все те же обреченные, в положении фигур, в выражении глаз которых отражается безнадежность и отсутствие какого-либо выражения воли.

В 1903-1905 гг. художник обращается к теме безработных. Один из образов решен так, что зритель ощущает в нем полную решимости устремленность вперед. В листе 1903 года опять же ракурс, взятый сверху (любимый пространственный эффект Тинторетто); безработный словно преодолевает ветер, он подался грудью вперед, крепко опираясь на ноги, но в глазах застыла все та же безнадежность. Такая противоречивость трактовки заставляет воспринимать этот образ неоднозначно. Безработные Э. Шаина – это люди в изношенных костюмах, стоптанных башмаках, в глазах которых, устремленных на зрителя, умных, порой мудрых, нет ни ненависти, ни укора. Среда их обитания в основном – пригороды Парижа. Своеобразие подхода художника основано на конкретной характеристике каждого образа, в почти портретном прочтении изображаемых, в психологически-повествовательной тенденции, особенно остро проявляемой в многофигурных композициях. Спокойный, высокий профессионализм ощущается уже в ранних работах такого характера. Вот одна из работ 1891 года – зарисовка уличной сценки, четко связанной с мировоззренческими основами его творчества. Эта микроистория, подсмотренная на городской улице, не учит, не осуждает – она рассчитана на элементарную эмо-

циональную реакцию зрителя, неоднократного свидетеля подобных сценок: родители подсчитывают оставшиеся гроши, отвернувшись от толстой торговли жареными каштанами, которая терпеливо ждет, когда они решатся купить горсть этого лакомства для своих детей. Художник никогда не впадает в сентиментальность, не форсирует чувств зрителя. Он просто умеет соотнести реальность с искусством, облечь ее в художественную форму так, чтобы увидевший эту неприметную сценку проникся пронзительной жалостью к этому бедному семейству. Художник остается в предметных рамках: изображая всю атрибутику композиции (железная печь, жаровня, стакан, бутылка и т. д.), он умело заставляет этот материал отвечать своему аналитическому мышлению, выявляя содержание работы. Детали сцепляются друг с другом и создают зрелище, где нам передается волевое (но без нажима) напряжение самого художника.

К такому же ряду картин относится и офорт, изображающий пассажиров второго класса – факт обыденной жизни, взятый из живой реальности. Изображая этих людей, художник разворачивает цельную панораму иного мира, живущего иначе, чем люди другого, благополучного класса, людей, где печаль, отчаяние, опустошенность и попытки победить эти испытания получают эстетическое воплощение.

Шаина формировала и растила жизнь страны, где он обрел родину, ее различные проявления духовного и социального бытия. К числу их принадлежат столь любимые простым людям ярмарки, где художник усматривал связь с традициями французского народного искусства, с фольклором, с этими спасительными источниками жизненной силы с их прообразами и архетипами. В офортах, посвященных ярмаркам, наблюдается слияние элементов и вариантов средств графического искусства. Цельная картина собирается также и из отдельных сюжетных ситуаций. (“Борьба”, “Борцы”, “Канатоходцы”, “Дрессированные обезьяны” и др.). Все элементы настолько жизненно убедитель-

ны, настолько пространственно и материально реальны, что увлекают и подхватывают зрителя своей непосредственной правдой. Эффект настолько силен, что возникает впечатление соучастия в этой динамичной суматохе с ее звуками, запахами и многоцветьем. Вспомним любовь Калло к ярмарочным зрелищам феодальных времен, народный интерес к которым не угасает и в буржуазных условиях жизни. Шаин, работая в системе сюжетности, фигуративной образности, вызывал своими произведениями огромный интерес зрителей благодаря высокому мастерству графического искусства с его богатейшими средствами нюансировки. Художник фактически отказался от перекрестной, классической штриховки, используя в основном параллельную, добивался массой ее разнообразных комбинаций передачи всех тонкостей материального мира с помощью тонов и полутонов, что вызывает ассоциации с колоритом хроматического строя. Произведения Э. Шаина с достаточной полнотой представляли реалистическую линию во французском искусстве, которая занимала в нем заметное положение.

Э. Шаин посвятил множество листов и типам, которые создают лик Парижа, столь желанный и притягательный для всего мира. Наряду с нищими, голодными старьевщиками, волюющими двухколесные тележки с рванью, с вызывающе вульгарными и артистичными проститутками, мы видим аристократично утонченных дам-буржуазок высшего света в роскошных нарядах. Художник никогда не забывает дать личностную характеристику и портретную конкретность, изображая их в модных кафе или в ландо во время прогулок по Елисейским полям. Среди его образов есть и представители истинной интеллигенции Парижа, таких как Анатоль Франс, Ж. К. Гюисманс.

Оказавшись в 1920-х годах вновь в Венеции Шаин отражает не только красоту города, но и жизнь обитателей венецианских трущоб. Художнику свойственна меткость глаза, быстрота восприятия и передача впечатления с полной, сложной картиной

увиденного. Если это дворик полуразрушенного дома, то художник передает обнаженную кирпичную кладку стены, детей, поглощенных игрой или нянчивших младших братьев и сестер. Шаин всегда подчеркивает единство среды и человека. Это умение подчинять материал своему таланту, выявлять содержание времени помогло художнику-армянину связать свое имя с французской культурой.

В итоге напомним о его одной из самых знаменитых героинь – Луис Франс, актрисе, покоровшей Париж в молодости и выброшенной из жизни в старости. Незабываемое, подвижное лицо несчастной спившейся женщины, иронически названной Моной Лизой 20-го века, включает в себя трагедию буржуазного Парижа, цинизм которого был отражен в острых, гротескных образах Тулуз-Лотрека. Эдгар Шаин – художник иной, демократической направленности и сторонник реалистического отражения действительности с удивительно чутким ощущением импульсов современной ему жизни.

Հոփսիմե ՊԻԿԻՉՅԱՆ
պատմական գիտությունների թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺԻՇՏՆԵՐԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿԱՐԳԱԲԵՐՈՂ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՆՈՐՄԵՐԸ

Ավանդական մշակույթում կանոնակարգված էին սոցիալական բոլոր խմբերի փոխհարաբերությունները ներսում՝ անդամների միջև, ինչպես նաև դրսում՝ հասարակության տարբեր խմբերի հետ: Ու թեև դրանք գրավոր վավերացում չունեին, այնուամենայնիվ, խստագույնս պահպանվում էին սովորութային իրավունքով: Մասնագիտացված խմբերի՝ համքարությունների (եղբայրություն, էսնաֆություն) կամ գիղղիաների անդամների ներքին և արտաքին փոխհարաբերությունները և գործունեության հիմնական ոլորտներն ու եղանակները համակարգող նորմերը գրանցվում էին և օրենքի ուժ ստանում համքարության բոլոր անդամների համար: Բացի այս՝ գործում էին նաև համահամքարական կանոններ, որ տարածվում էին բոլոր արհեստավորական միությունների վրա: Այս մասին բազմաբնույթ տեղեկություններ են պահպանվել արխիվային փաստաթղթերում, վարչական մարմինների հաշվետվություններում, ճանապարհորդների նոթերում, ազգագրական հանդեսներում և այլուր¹: Խնդրի ազգաբանական ուսումնասիրություններ և դաշտային նյութեր կարելի է գտնել նաև արհեստավորական մշակույթին առնչվող մասնագիտական գրականության մեջ, որի համա-

¹ Տե՛ս **Егизаров С.** Городские цехи, Казань, 1891. **Шопен Ц.** Исторический памятник Армянской области, С. Петербург, 1852. **Ахвердов Ю.**, Тифлиссские амкары, записка 1, Тифлис, 1882. **Թառայեանց Ս.**, Հայ ժողովրդի արհեստագործութիւնը, ԱՀ, գիրք Գ, N1, Թիֆլիս, 1898, էջ 3-71, **Հակոբյան Թ.**, Երևանի պատմություն, Երևան, 1959:

կողմանի ուսումնասիրությունը միջնադարից մինչև խորհրդային շրջան հրատարակել է Վ. Աբրահամյանը², իսկ XX դարի առաջին կեսերին գյումրեցի արհեստավորների գործունեության մասին՝ Կ. Սեդրոսյանը³ և այլք:

Հայտնի է, որ համքարությունները հիմնականում քաղաքներում էին ստեղծվում՝ մասնագիտական համերաշխության միջոցով գործունեությունն առավել արդյունավետ կազմակերպելու, միմյանց սատարելու, ոլորտի և արհեստավորների շահերը պաշտպանելու և տարբեր կառույցների հետ համագործակցելու նպատակով: Երաժիշտների համքարությունները⁴ երկու տար-

² **Աբրահամյան Վ.**, Հայ համքարությունները Անդրկովկասի քաղաքներում (18-20-րդ դարի սկիզբը), Երևան, 1971:

³ **Սեդրոսյան Կ.**, Արհեստավորական ավանդույթները և դրանց արտահայտությունները լենինականցիների կենցաղում (պատմա-ազգագրական ուսումնասիրություն), ՀԱԲ, հ. 6, Երևան, 1974, էջ 158-252:

⁴ Ըստ Վ.Աբրահամյանի գրքում տեղ գտած Մ. Թամրազյանի և Ն.Նիկողոսյանի արխիվային նյութերի՝ 19-րդ դ. 2-րդ 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: 1865թ. Ալեքսանդրապոլում կար երաժշտական գործիքներ պատրաստող 8 վարպետ (տարեկան եկամուտը՝ 300ռ.), իսկ շրջանում՝ 44 վարպետ (տարեկան եկամուտը՝ 1400ռ.), էջ 55:

Կարինում 19-րդ դ. առաջին երեք տասնամյակում (մինչև գաղթը) առանձին խումբ էին կազմում լար պատրաստողները (քիրիչճի) և նվագողները (չալոճի). տվյալներն ըստ Ս. Եղիազարյանի «Մշակ»-ում հրատարակված հոդվածի, տե՛ս **Աբրահամյան Վ.**, նշվ. աշխ., էջ 66-67:

Նույն գրքում՝ ըստ 1860-1865թթ. զուռնաչիների համքարությունների 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 Շոպենի):

բեր սկզբունքներով էին կազմակերպվում: Մի դեպքում միավորվում էին նույն ընտանիքի նվագարաններից կազմված երաժշտախմբերի կատարողները (գուռնաչի, սազանդար) կամ նույն գործառույթն իրականացնողները (աշուղ, նվագարանագործ): Մեկ այլ տարբերակում համքարության մեջ ներգրավվում էին տվյալ ոլորտի ներկայացուցիչները՝ նվագարանագործներ, լար պատրաստողներ, աշուղներ և երաժիշտներ: Առավել մեծաթիվ անդամներ ունեցող բազմաշերտ համքարությունների ներքին կառույցում տարբերակվում էին վերը նշված մասնագիտական խմբերը:

Այս համատեքստում քննության առարկա ենք դարձրել XIX վերջերին և XX դարում գյուղական վայրերում գործող և համքարության մեջ չներգրավված ժողովրդական երաժիշտների ներքին հարաբերությունները, ինչպես նաև երաժիշտ-հասարակություն փոխհարաբերությունները կարգավորող նորմերը (այսպես կոչված չգրված օրենքները), որոնք դեռևս համակողմանիորեն հետազոտված չեն: Ուսումնասիրության համար հիմք են դարձել ՀՀ տարբեր բնակավայրերում մեր կատարած դաշտային հետազոտությունները՝ խորացված հարցազրույցների և անձնական դիտարկումների մեթոդներով, որոնք համադրել ենք մասնագիտական գրականության տվյալների հետ:

Գյուղական երաժիշտ-համքարություն փոխհարաբերությունը: Հավաքված նյութից կարելի է եզրակացնել, որ գյուղական նվագաժողովներից միայն լավագույններն էին մտնում համքարական կառույցների մեջ, քանի որ հիմնական բնակավայրից բացի՝ իբրև բարձր վարկանիշ ունեցող երաժիշտներ, գործունեություն էին ծավալում նաև քաղաքներում, մասնակցում ժողովրդական տոների ընթացքում կազմակերպվող մրցույթներին և սպասարկում սոցիալական ու էթնիկ տարբեր շերտերի ներկայացուցիչներին: Բացի այս, ազգակցական-բարեկամական կապերի բերումով քաղաքային կյանքին ժամանակ առ ժամանակ հաղորդակցվող գյուղական երաժիշտները հնարավորություն էին ունենում առնչվելու համքարություններում ներգրավ-

ված գործընկերների հետ: Նման հանդիպումները երկուստեք նպաստում էին կատարողական հմտությունների զարգացմանը, երկացանկի բազմազանությանն ու ընդլայնմանը, ներքին հարաբերություններում ընդհանուր սկզբունքների ու չափանիշների ձևավորմանը: Գյուղական երաժիշտների գործունեությունը կարգավորող նորմերի մշակմանն ու կիրառմանը նպաստում էին հենց այս երաժիշտները, որոնք յուրօրինակ կապի ու տեղեկատվության փոխանցողի դեր էին կատարում հայրենակիցների ու քաղաքային երաժիշտների միջև: Քաղաքից ներթափանցող երաժշտական նոր ոճերն ու համաարևելյան ժանրերը տարածվում էին նաև գյուղական բնակավայրերում, իսկ գյուղից առավել անաղարտ պահպանված ավանդական երգերն ու նվագներն էին մուտք գործում քաղաքային միջավայր:

Վարպետության ընդունված չափանիշները չբավարարող գյուղաբնակ մյուս երաժիշտները թեև չէին ներգրավվում համքարությունների կազմում, սակայն ներգյուղական և միջբնակավայրային մասնագիտական հարաբերություններում առաջնորդվում էին համքարական կանոններով, որոնք հարմարեցվում էին բնակավայրի կենսակերպին: Հայդմ, Հայաստանի գյուղական բնակավայրերում գործող երաժիշտների փոխհարաբերությունները (ներխմբային, միջխմբային)՝ իրավունքներն ու պարտականությունները, կանոնակարգվում էին չգրված օրենքներով, որոնք հայտնի և ընդունելի էին բոլորի համար:

Վերը ներկայացված նորմերը կարելի է հակիրճ ներկայացնել հետևյալ դասոչասմամբ՝

- գյուղական երաժիշտների փոխհարաբերություններ,
- երաժիշտների միջբնակավայրային փոխհարաբերություններ,
- երաժիշտ և հասարակություն փոխհարաբերություններ,
- երաժիշտների և տեղական կառավարման մարմինների հարաբերություններ:

Ըստ գրանցված տվյալների՝ ներկայացնենք երաժիշտների հիերարխիկ սանդղակը⁵:

⁵ Շարադրանքը՝ ըստ մեր գրանցած դաշտային նյութերի. բանասացներ՝ Մարտիրոսյան Սոլոմոն Աբելի (զուռնա, դուդուկ, շվի, թութակ), ծնվ. 1905թ., գ. Վարդենիկ, նվագել է Սևանի ավազանի բոլոր բնակավայրերում, Ղևոնդյան Բեգլար Հարությունի (զուռնա, դուդուկ), ծնվ. 1902թ., գ. Այգեհովիտ, նվագել է Տավուշի մարզի բնակավայրերում, Ամիրյան Մուշեղ (դիր), ծնվ. 1880թ., գ. Այգեհովիտ, նվագել է Իջևանի շրջանի բնակավայրերում, Ղուկասյան Դերենիկ Մուշեղի, ծնվ. 1925թ., գ. Այգեհովիտ, փողային նվագարանների (շվի, սրինգ, թութակ) ինքնուս վարպետ, երաժիշտ, Օհանյան Բագրատ Մարկոսի, ծնվ. 1904թ., գ. Խաշթառակ, (սազ, պկու), նվագել է Իջևանի շրջանի բնակավայրերում, Օհանյան Հայկազ, ծնվ. 1930թ., գ. Խաշթառակ (զուռնա, դուդուկ, շվի), նվագել է Իջևանի շրջանի բնակավայրերում, Վարդապետյան Ադամ Գրիգորի, ծնվ. 1904թ., գ. Աչաջուր, ինքնուս (զուռնա, դուդուկ), նվագել է Իջևանի շրջանի բնակավայրերում, Սաֆարյան Սամսոն Արշակի, ծնվ. 1906թ., գ. Աչաջուր, դիր, Զահան Մելքումյան, ծնվ. 1903թ., գ. Արծվաբերդ, սազ պատրաստող վարպետ, սազահար, հայտնի է Շամշադինի, Իջևանի և Նոյեմբերյանի շրջաններում, որպես նվագարանագործ և երաժիշտ, նաև երգում է, Առաքելյան Իվան, ծնվ. 1901թ., գ. Արծվաբերդ (սազ, թառ), նվագում է և երգում աշուղական սիրավեպեր, հայտնի է Շամշադինի, Նոյեմբերյանի և Թոռուզի շրջաններում, Արտավազդ Քոսակյան, ծնվ. 1904 թ., սազ պատրաստող, սազահար վարպետ, Ճանաչված է Շամշադինի, Թոռուզի շրջաններում, նվագել է Երևանում, Խեչոյան Սարգիս Հարությունի, ծնվ. 1900թ., գ. Արծվաշեն (սազահար, երգիչ), նվագել է Տավուշի մարզի բոլոր հայկական և հարևան ադրբեջանական բնակավայրերում, Հակոբ Հունանի Սայամյան, ծնվ. 1909թ., գ. Նորաշեն (զուռնա, դուդուկ), նվագել է Շամշադինի և Իջևանի բնակավայրերում, Ղազարյան Զինավեն Բագրատի, ծնվ. 1933թ., գ. Գլածոր, ինքնուս դիր, երգիչ (Ժողովրդական, աշուղական), երգում է Վայոց Ձորի, Արարատի, Արմավիրի, Էջմիածնի, Թալինի շրջանի բնակավայրերում, Թադևոսյան Հրաչիկ Թադևոսի, ծնվ. 1930թ., գ. Գլածոր, ինքնուս դիր, դիր պատրաստող վարպետ, նվագում է Վայոց Ձորի, Արարատի շրջանի բնակավայրերում, Շահբազյան Հայրիկ Օհանեսի, ծնվ. 1921թ., գ. Մալիշկա, ինքնուս երգիչ (աշուղական), երգել է Վայոց Ձորի շրջանի բնակավայրերում, Թոքմաջյան Վահան Ռաֆայելի (զուռնա, դուդուկ, թութակ՝ *սալամուր*), ծնվ. 1906թ., Ախալքալաք, նվագել է Զավախքի տարբեր բնակավայրերում, Թիֆլիսում, Մախաչկալայում, Հովհաննիսյան Արտավազդ Հմայակի (դուդուկ, շվի), ծնվ. 1909թ., գ. Սուլդա, նվագել է Զավախքի տարբեր բնակավայրերում, Կուշոյան Մելիսակ, ծնվ.

Առաջին՝ ամենաբարձր հարթակում էր վարպետը (ուստա): Բնատուր օժտվածությանը զուգահեռ՝ աշակերտել էր անվանի վարպետներից մեկին, մասնագիտական գիտելիքներ ու տարիների փորձ կուտակել: Բազմաշերտ երկացանկ ուներ, յուրացրել էր տեղական, համահայկական և համաարևելյան ամենատարածված երգերն ու նվագները, տիրապետում էր հանպատրաստից հորինման սկզբունքներին ու հմտություններին: Այս խմբում տեղ էին գրավում՝ ա) փողային տարբեր նվագարաններին (զուռնա, դուդուկ, սրինգ, շվի) լավագույնս տիրապետող երաժիշտները, բ) ավանդական լարային նվագարանների (քամանչա, թառ, սազ...) գիտակ երաժիշտները (սազանդար), գ) նվագարանագործները (լարային, փողային, հարվածային ընտանիքների նվագարաններ պատրաստող և նորոգող) և լար պատրաստողները, դ) աշուղները (տարբեր բնակավայրերում հայտնի, աշուղական մրցույթներին մասնակցող):⁶

Թեև այս խմբում ընդգրկված ժողովրդապրոֆեսիոնալ վարպետները⁷ գյուղաբնակ էին, սակայն մասնագիտական բարձր որակավորման և վայելած համբավի շնորհիվ իրենց ապրուստը հիմնականում վաստակում էին մասնագիտական գործունեությամբ:

1907թ., գ. Սուլդա (ինքնուս դամբաշ՝ զուռնա, դուդուկ, շվի), նվագել է Ջավախքի տարբեր բնակավայրերում, Պետրոսյան Քրիստ Վարդևանի, ծնվ. 1903թ., գ. Սուլդա (ինքնուս պարկապզուկ պատրաստող վարպետ, պարկապզուկ, պկու, շվի), նվագում է Ջավախքի բնակավայրերում, իր պատրաստած նվագարանները վաճառում է շրջանի գյուղերում, Թամամյան Վոլոդյա (քամանչա, ակորդեոն՝ զարմոն, դուդուկ, զուռնա, կլառնետ, դիոլ), ծնվ. 1934թ., գ. Գետաշեն, նվագել է Խանլարի և Քարհատի շրջանների բնակավայրերում, Կիրովաբադում, Բաքվում:

⁶ **Լեոնեան Գ.**, Աշուղների մասին. Պատմական-քննական հայեացք, ԱՀ, Գիրք X, Թիֆլիս, 1903, էջ 39-92, ԱՀ, Գիրք XI, Թիֆլիս, 1904, էջ 129-160, Գիրք XIII, Թիֆլիս, 1906, էջ 87-111: **Պիկիցյան Հ.**, Երաժշտությունը հայոց ավանդական առտնին և տոնածիսական կյանքում, Երևան, 2012, էջ 203-210:

⁷ Հոդվածի սահմանափակ ծավալի պատճառով անդրադառնալու ենք միայն երաժիշտ վարպետներին:

Երկրորդ հարթակը սահմանվում էր նվագակցող երաժիշտների (դամբաշ, թմբկահար (դհուլջի), դափահար, սազանդար), տեղական նշանակության աշուղների ու նվագարանագործների համար, որոնք որոշակի գիտելիքներ էին ստացել՝ աշակերտելով վարպետներին և հմտացել կոնկրետ բնագավառներում ու երաժշտական ժանրերում, գործում էին հիմնականում սեփական բնակավայրերում: Այսուհանդերձ, նրանց մասնագիտական կարողությունները մրցունակ չէին բնակավայրից դուրս, ուստի ապրուստի միջոց վաստակելու համար զբաղվում էին նաև գյուղական տարբեր աշխատանքներով և արհեստներով:

Երրորդ հարթակում տեղ էին գրավում այն ինքնուս երաժիշտները, նվագարան պատրաստողներն ու երգիչները, որոնք միայն համայնքի շրջանակներում էին գործում և հիմնականում սովորական գյուղացիներ կամ գյուղական արհեստավորներ էին, որ հընթացս նվագում, երգում էին կամ նորոգում նվագարանների վնասված ոչ առանցքային մասերը՝ երաժշտական օժտվածության և ձեռք բերած հմտությունների շնորհիվ:

Վարպետի իրավունքները

1. Ընտրում էր խմբի մյուս անդամներին՝ ա) նվագակցող (դամբաշ, ծոր անող), դհուլջի՝ փողային դաստայում, բ) նվագակցող լարային, երբեմն՝ փողային և հարվածային նվագարանների երաժիշտներ սազանդարների նվագախմբում:
2. Կազմում էր խմբի երգացանկը:
3. Որպես առաջատար երաժիշտ՝ նվագում էր հիմնական արարողությունների ընթացքում:
4. Քաջատեղյակ լինելով ավանդական տոների ու ծեսերի էությանն ու դրանց երաժշտական բաղկացուցիչներին՝ դառնում էր արարողակարգի կազմակերպիչներից մեկը:
5. Հոգևորականի բացակայության դեպքում հաճախ ստանձնում էր ծիսակատար քահանայի դերը:

6. Խմբի անունից բանակցություններ էր վարում այլ երաժիշտների և պատվիրատուի հետ:
7. Ստանում և բաժանում էր աշխատանքի դիմաց տրվող վարձը:

Պարտականությունները

1. Ապահովել մասնագիտական վարկանիշին համարժեք որակ:
2. Ազնիվ և հարգալից հարաբերություններ ունենալ գործընկերների և պատվիրատուի հետ:
3. Ակտիվ մասնակցություն ունենալ համայնքային կյանքին:
4. Բարձր պահել վարպետի պատիվը. հարգել տված խոսքը:
5. Գիտելիքը և փորձը փոխանցել աշակերտին:

Գործունեության շրջանակը

Ներէթնիկ կապեր: Ինչպես նշեցինք, վարպետն էր ընտրում գործընկեր երաժիշտներին՝ հաշվի առնելով թե՛ կատարողական վարպետությունը, բնավորությունն ու համբավը, թե՛ հրավիրող կողմի պահանջները, նախասիրություններն ու վճարունակությունը: Օրինակ, տարբեր գյուղերից ու շրջաններից հրավեր ստանալիս փորձում էր ներգրավել նաև տեղացի երաժիշտներին՝ խրախուսելու, ինչպես նաև տեղի բնակիչների ու երաժիշտների նկատմամբ իր համերաշխությունն արտահայտելու և ընթացիկ ծախսերից (ճանապարհ, գիշերակաց, սնունդ) խուսափելու նպատակով:

Միջէթնիկ կապեր: Վարպետը ճկուն ու շարժուն էր՝ ճանաչված նաև հարևան էթնիկ հանրույթներում: Հրավերներ էր ստանում տարբեր ազգերի ու դավանանքների պատվիրատուներից և հրավիրող կողմի ու իր խմբի երաժիշտների առջև կրում ողջ պատասխանատվությունը: Համագործակցում էր նաև այլ-ազգի երաժիշտների հետ: Օրինակ՝ ասորի, եզդի, հույն, թուրք, պարսիկ և տարբեր ազգերի պատվիրատուներից հրավեր ստանալիս, հաշվի առնելով հրավերի նպատակը, երաժշտական

նախասիրություններն ու մշակութային առանձնահատկությունները, կարող էր իր խմբում ընդգրկել նաև տեղի անվանի երաժիշտներին՝ տոնի կամ ծեսի համապատասխան արարողակարգերում առաջնությունը տալով նրանց կատարումներին: Ըստ բանասացների՝ մահմեդականների բնակավայրերից հրավեր ստանալիս երաժշտախմբում ներգրավվում էին հատկապես մահմեդական երգիչները, քանի որ մուղամի վոկալ կատարումներում նրանք առավել արհեստավարժ էին և տեղացիների կողմից գնահատված: Այսուհանդերձ, Տավուշի, Վայոց Ձորի, Խանլարի, Կիրովաբադի հայ սազանդարներից ու աշուղներից շատերը կարողանում էին և՛ հայերեն, և՛ թուրքերեն ու վրացերեն երգել, պատմել աշուղական հայտնի սիրավեպերը և հաճախ մրցակցում էին այլազգի կատարողների հետ: Նվագածուների առումով այլազգի երաժիշտները հիմնականում հայկական խմբերում նվագակցողի դերն էին ստանձնում կամ փոխելիփոխ նվագում՝ հրավիրված վարպետին հանգստանալու հնարավորություն ընձեռելով: Մնացած դեպքերում առաջատարը հայ երաժիշտներն էին, որոնք հաճախակի հրավերների շնորհիվ յուրացրել էին հարևան ժողովուրդների ծիսակարգերն ու երաժշտական նախասիրությունները, հաղորդակցական լեզուն ու բարքերը, գաղտնապահ էին, քաջավարժ նրանց ավանդական երգերի ու նվագների կատարման մեջ և լիարժեքորեն բավարարում էին պատվիրատուի երաժշտական պահանջները: Սովորաբար, անկախ ազգային պատկանելությունից ու դավանական տարբերություններից, նրանք ամենուր հարգանք էին վայելում և ցանկալի հյուրեր էին⁸:

Կերպարը: Վարպետի կարգավիճակն ընդգծվում էր նաև կերպարն ամբողջացնող արտաքինով, պահվածքով և նվագա-

⁸ Առանձին ուսումնասիրության հարց է Անդրկովկասի խոշոր քաղաքներում գործող տարբեր ազգերի երաժիշտներից բաղկացած խմբերի կազմի, երգացանկի, ներքին հարաբերությունների ու գործունեության մշակութաբանական քննությունը, որին այս հոդվածում չենք անդրադառնալու:

րանի տեսքով: Օրինակ, նրա նվագարանն արծաթե, երբեմն՝ ոսկե եզրագոտիներով ու փորագրագարդ թիթեղիկներով էր նախշվում (գուռնա, դուդուկ), իսկ դամքաշինն ավելի հասարակ էր կամ փայտի փորագրանախշերով: Հանդիսություններին մասնակցելիս վարպետն արծաթե գոտի էր կապում, որից հաճախ կախված էր լինում փոքրիկ խանչալը, բնակավայրին և ժամանակին բնորոշ գլխարկ կրում և արժանապատիվ կեցվածք ընդունում, իսկ մյուս երաժիշտների հանդերձանքն ու պահվածքը գրեթե չէին տարբերվում համազյուղացիներից հագուկապից:

Վարպետի կերպարի մասին խոսելիս բանասացները հավաստում էին, որ վարկանիշի ձևավորման համար մասնագիտական կարողություններից պակաս չէին դասվում նաև նրա մարդկային որակները: Հատկապես գնահատվում էին հավասարակշիռ վարքը, զսպվածությունը, պատվախնդրությունը և հարգալից վերաբերմունքը գործընկերների, տարբեր տարիքային, սեռային և էթնիկ խմբերի նկատմամբ: Տարբեր բնակավայրերում հաղորդակցվելով տեղացիների կրոնական ու աշխարհիկ առանձնահատկությունների, կենսակերպի ու վարվելակարգի նորմերի հետ՝ վարպետն առավել բանիմաց ու լայնախոհ էր դառնում, որը նկատելիորեն անդրադառնում էր սեփական վարքի վրա:

Մասնակցությունը համայնքային կյանքին: Տարբեր համքարությունների վարպետների նման երաժիշտները ևս մասնակցում էին բնակավայրի առաջնային սոցիալական և հոգևոր կարիքների լուծմանն ուղղված նախաձեռնություններին, օրինակ.

- գումար էին հավաքում տարածքի բարելավմանն ուղղված կառույցների (կամուրջ, ճանապարհ, աղբյուր) շինարարության ու նորոգման, սրբավայրերի բարեկարգման, եկեղեցիների կառուցման համար:
- Հասույթից մաս էին հանում որբերի խնամակալության և օժիտի պատրաստման համար, նրանց մկրտության և հարսանեկան ծեսերին անվճար էին նվագում, խնջույքի

ընթացքում հավաքված դրամական պարզև՝ շաբաշը, նվիրում էին նորապսակներին:

- Տաղավար տոների ժամանակ զոհաբերություններ էին կազմակերպում և բաժանում համայնքին՝ Ախարի (զատկական), Վարդավառի (Վարթևորի), մատաղներ:

Հասարակության շրջանում վայելած առանձնահատուկ վերաբերմունքը նրան հնարավորություն էր տալիս ստանձնելու նաև սոցիալական հարաբերությունները կարգավորողի առաքելությունը: Անհրաժեշտության դեպքում, իբրև բնակավայրի ներկայացուցիչ կամ համայնքից ընտրված պատգամախոս, նա կարող էր բանակցել տարբեր խմբերի և վարչական մարմինների հետ: Համայնքի անդամների միջև խռովությունների, թաղակոիվների, ներընտանեկան խնդիրների, հասարակության և կառավարող օղակների միջև տարաձայնությունների կարգավորման նպատակով հանդիպումների ու բանակցությունների ընթացքում նրան հաճախ հրավիրում էին որպես բանիմաց, սոցիալական բոլոր խավերի համար ընդունելի, անշահախնդիր անհատ, այսպես կոչված՝ ժողովրդի ձայն, որպեսզի հաշտեցնի՝ կողմերի համար հավասարակշիռ ու ընդունելի լուծումներ առաջարկելով (հմմտ. աշուղի հետ⁹):

Երաժիշտների **ներխմբային հարաբերությունները** ևս խստորեն կանոնակարգված էին: Այսպես, գործընկեր երաժիշտների հիվանդության կամ դժբախտ պատահարների ժամանակ որոշակի գումար, մթերք, վառելիք էին հավաքում՝ ընտանիքի հոգսը թեթևացնելու համար: Անհրաժեշտության դեպքում մրցույթներ, ելույթներ էին կազմակերպում հավաքատեղիներում ու գումարը նվիրում կարիքավոր ընտանիքին: Գործընկերների ընտանեկան ծեսերին ու խնջույքներին անհատույց էին մասնակցում, իսկ ստացված դրամական եկամուտը՝ շաբաշը, նվիրում էին ընտանիքին, որոշակի ներդրում էին անում զավակ-

⁹ Տե՛ս Լևոնյան Գ., Պիկիչյան Հ., նշվ. աշխ.:

ների ամուսնության, օժիտի պատրաստման կամ նոր տան կառուցմանն անհրաժեշտ ծախսերը հոգալու համար:

Միջխմբային հարաբերությունները կարգավորող նորմերը միտված էին տարբեր բնակավայրերում գործող երաժիշտների մասնագիտական համերաշխությանը և պատվիրատուի հետ ներդաշնակ հարաբերությունների կազմակերպմանը: Դրանք հատկապես դրսևորվում էին ավանդական մշակույթում կարևորագույն նշանակություն ունեցող տոների, ծեսերի և ուխտագնացությունների ընթացքում: Օրինակ, համընդհանուր ճանաչում ստացած սրբավայրերի ուխտագնացների շարքում կարելի էր տեսնել թե՛ խոշոր քաղաքներից ժամանած համքարությունների խմբերի, թե՛ քաղաքաբնակ կամ գյուղաբնակ ամենատարբեր սոցիալական խավերի ներկայացուցիչների, որոնց հետ՝ նաև տարաբնույթ երաժշտախմբերի, աշուղների, լարախաղացների ու անհատ կատարողների: Հատկապես սրբերին նվիրված օրերին և տաղավար տոներին կազմակերպվող ուխտագնացությունների ընթացքում յուրաքանչյուր խումբ կամ համայնք, ձգտում էր սեփական երաժշտախումբն ունենալ՝ տոնն ավելի ուրախ անցկացնելու և ներկայանալի երևալու համար: Իհարկե, նման վայրերում կարելի էր տեսնել նաև սեփական նախաձեռնությամբ եկած առանձին երաժիշտների կամ խմբերի, որոնք ազատ էին՝ ցանկացած հրավեր ընդունելու համար: Ընդունված կարգի համաձայն՝ ուխտի գնալու համար երաժիշտներին նախօրոք էին վարձում՝ պայմանավորվելով օրերի թվի, գումարի և այլ հարցերի շուրջ: Ինչպես հարսանեկան ծեսում, նման խմբերն առանց հրավիրող կողմի թույլտվության իրավունք չունեին ուրիշներին սպասարկելու: Հրավիրող կողմը կարող էր ուխտավայրում հանդիպած այլ բնակավայրերից ժամանած խմբերից մեկին պատիվ տալու նպատակով իր դաստային տանել նրանց մոտ նվազելու: Շատ տարածված էր տարբեր բնակավայրերից եկած երաժշտախմբերի միջև մրցույթներ կազմակերպելը, որն իրականացվում էր հրավիրող կողմերի և երաժիշտների փոխադարձ համաձայնությամբ: Նման մրցույթ-

ները կարող էին ճակատագրական լինել հատկապես երիտասարդ երաժիշտների համար: Հայդմ՝ ուխտավայր գնալիս նախապես ընտրում էին իրենց անվանն ու դիրքին համապատասխան երաժշտախմբեր: Երաժիշտները ևս նախապես պատրաստվում էին՝ տոնին, սրբավայրին և ակնկալվող մրցույթին համապատասխան երգացանկ ընտրելով: Սա հենց այն միջավայրն էր, որտեղ տարբեր բնակավայրերի ներկայացուցիչների հանդիպման շնորհիվ ակտիվ միջմշակութային հաղորդակցության ընթացքում տարածվում էին ժողովրդական երգերը, մեղեդիները, պարերն ու սովորույթները:

Միջխմբային հարաբերությունները կարգավորող նորմերն էին կազմակերպում նաև հարսանեկան ծեսի տարբեր իրավիճակներում խնամիացող կողմերի իրավիրած երաժշտախմբերի փոխհարաբերությունները: Այսպես, եթե հարսի ու փեսայի բնակավայրերը տարբեր էին, կամ հարսի կողմը նախընտրում էր իր հյուրերի համար խնամիների գալուց առաջ և գնալուց հետո խնջույքը շարունակել, իրավունք ուներ ցանկացած երաժշտախմբի իրավիրելու: Սակայն, փեսայի կողմի ժամանումից հետո հարսի կողմի երաժիշտների վարպետը պետք է ընդառաջ գար փեսայի կողմի վարպետին պատիվ մատուցելով նստեցներ, քանի որ ճանապարհից էր գալիս և հոգնած էր, և միայն նրա թույլտվությամբ կարող էր նվագել՝ այդ ընթացքում ստացվող գումարի նկատմամբ ակնկալիք չունենալով: Քանզի, սովորության համաձայն, փեսայի կողմի ներկայությամբ հարսի կողմի իրավիրած դաստան առանց թույլտվության նվագելու իրավունք չուներ: Այսուհանդերձ, փեսայի կողմի վարպետը պարտավոր էր հարսի կողմի վարպետի ցուցաբերած հարգանքին վարձահատույց լինել՝ իրեն ընդառաջ գալիս նվեր մատուցելով, ապա նաև իր մեծահոգությունը ցույց տալ՝ նրա կատարման ընթացքում հավաքված գումարը կամ դրա մի մասը նրան նվիրաբերելով:

Ընդունված կարգի համաձայն՝ «պաշտոնապես իրավիրված դաստան էր ողջ արարողության տեղը»: Օրինակ, եթե հարսանեկան ծես կատարելու համար գյուղական զուռնաչիների

կամ սազանդարների խումբ էր հրավիրվել, և խնջույքի ընթացքում պարզվում էր, որ երկու կողմի հարսանքավորների մեջ ևս երաժիշտներ կան, անգամ առավել բարձր կարգ ունենալու պարագայում՝ նրանք միայն պաշտոնապես հրավիրված խմբի վարպետի թույլտվությամբ կարող էին նվագելու իրավունք ստանալ: Այդ ընթացքում հավաքված շաբաշը ևս նրանք իրավունք չունեին վերցնելու, քանի որ ծեսի ժամանակ հավաքված դրամական եկամուտը կարող էր տնօրինել միայն պաշտոնապես հրավիրված երաժշտախմբի վարպետը: Իհարկե, հյուր երաժշտի նկատմամբ հարգանք ցուցաբերելու նպատակով վարպետը կարող էր վերջում նրան բաժին հատկացնել ստացված եկամտից: Նման դեպքում հյուրը շնորհակալությամբ հրաժարվում էր վարպետի առաջարկից՝ գնահատելով վերջինիս մեծահոգի ու հարգալից վերաբերմունքը: Ընդունված էր նաև այդ կերպ հավաքված գումարը երկու վարպետների կողմից նորապսակ զույգին նվիրաբերելը, որը հարսանքավորները ծափողջույններով էին ընդունում և կենացների ավանդական կարգը խախտելով՝ բաժակ բարձրացնում վարպետների արևշատության համար:

Պատվիրատու-վարպետ փոխհարաբերությունը: Պատվախնդրությունը վարպետի կերպարի կարևորագույն բաղկացուցիչներից էր, նրա վարքի կազմակերպման ու ինքնության հենքը, որն արտացոլվում էր նրա հանրային վարկանիշում: Հայդմ՝ վարպետի խոսքը համարժեք էր պատվին: Օրինակ.

- եթե նա խոսք էր տվել մասնակցելու որևէ խնջույքի կամ արարողության, այլևս իրավունք չունեի հրաժարվելու՝ անգամ մեծահարուստի կամ տեղական ղեկավարի առավել խոշոր գումար կամ նվեր առաջարկող հրավերն ընդունելու համար: Միայն համայնքի համար բացառիկ նշանակության դեպքերում նա կարող էր փոխել նախնական պայմանավորվածությունը: Այդ պարագայում, եթե միջոցառումն այլ օր տեղափոխելու հնարավորություն չկար, նա իբրև հատուցում, ընծա պիտի մատուցեր նա-

խորդ պատվիրատուին, կարճ ժամանակով մասնակցեր խոստացված խնջույքին, ապա իրեն փոխարինող համապատասխան որակի մեկ ուրիշ երաժշտախումբ առաջարկեր:

- Եթե այլ բնակավայրից էին գալիս հրավիրելու, ապա պարտավոր էր ճշտել, թե ինչու տեղի ուստին չեն կանչում: Ըստ այդմ՝ կարող էր ընդունել առաջարկը, եթե վերջինս այլ հրավեր ուներ կամ վատառողջ էր: Իսկ եթե պատճառը կողմերի միջև խռովությունն էր, չէր ընդունում հրավերը, այլ փորձում էր հաշտեցնել, քանի որ գործընկերային համերաշխության կարգով՝ «ուստեն ուստի պատվին դեմ չէր գնում»: Համաձայնվում էր, եթե պատվիրատուն, հանդիսությունն առավել ճոխացնելու նպատակով, հրավիրում էր թե՛ տեղացի, թե՛ այլ բնակավայրի երաժիշտներին:

Հարսանքատանը երաժիշտների համար առանձին սեղան էին պատրաստում մուտքի մոտ՝ քավորի դեմ դիմաց, որ միմյանց կարողանան տեսնել և առաջարկվող կենացներին համապատասխան երաժշտություն նվագել¹⁰ (քավորը նորապսակների հետ նստում էր սենյակի խորքում՝ վերին գլուխ): Երաժիշտների սեղանի դիմաց ազատ տարածություն էին թողնում, որ հյուրերը կարողանան մոտենալ ու շաբաշ տալ: Հայաստանի գրեթե բոլոր շրջաններում տարածված սովորության համաձայն՝ հարսի պարի ընթացքում հավաքված շաբաշը հարսին էր տրվում: Նա կարող էր դրանից որոշ գումար նվիրել երաժիշտներին: Հաճախ հենց տեղում բոլորը միասին որոշում էին ամբողջ շաբաշը նվիրել համայնքի կարիքավոր ընտանիքներից մեկին՝ կնունք

¹⁰ Հետաքրքիր է, որ 1960-ական թվականներին Վայոց Ձորի մարզում բացի երգելուց համապատասխան կենացների ժամանակ վարպետը նաև ասմունքում էր Պարույր Սևակի ստեղծագործություններից (բանասաց՝ Զինավեն Ղազարյան):

կամ հարսանիք անելու նպատակով: Ավանդական հարսանեկան ծեսում դիոլ նվագողի պարտականությունն էր նաև նորապսակներին մատուցվող նվերների հայտարարումն ու նվիրատուի գովաբանումը: Օրինակ, դիոլի աստիճանաբար արագացող և ուժգնացող զարկերի միջոցով խնջույքի մասնակիցների ուշադրությունը գրավելով, նա առոգանացված խոսքով կանչում էր. «Շեն կենա փեսի քեռին, հիշըցրել ա 10 մանեթ կամ 2 ոչխար...»: Վերջում, երբ ողջ գումարն ու ընծաները հավաքվում էին, նորից կանչում էր. «Շեն կենա հասարակությունը, մեր ջահելներին էսքան փող ա հիշըցրել, Աստված իրանց տվածը տասնապատիկ ավելացնի...»: Հավաքված գումարը հանձնում էին հարսանիքի տիրոջը և, ըստ կարգի, գումարի 10%-ը վարպետին էր վերադարձվում: Դա նպաստում էր, որ երաժիշտը ձգտի նվիրատուին ուղղված քաղցր խոսքի, գովասանքի ու կատակի միջոցով վերջինիս հնարավորությունների առավելագույնն ստանալ:

Վարձատրության կարգը: Նախախորհրդային շրջանում երաժիշտներին հարսանիք կատարելու առաջարկի սովորույթի համաձայն՝ փեսայի կողմից վարպետին հրավիրելու էին գնում մեկ շաբաթ առաջ՝ 1 շիշ գինի (օղի) տանելով: Համաձայնության դեպքում վարպետը կանչում էր նաև երաժիշտներին, որ պայմանավորվեն: Կենաց էին խմում գործի հաջողության և առաջիկա ուրախության համար: Բանասացների հավաստմամբ երաժիշտների համար նախատեսվող վարձատրությունը կարող էր տարբեր լինել՝ ըստ տարածքի մշակութային առանձնահատկությունների և հրավիրող կողմի սոցիալական վիճակի: Այսպես, Իջևանի շրջանում, ըստ բանասաց Բեգլար Ղևոնդյանի, վարպետին հրավիրելու կանխավճարը՝ բեհ 1 մանեթ կամ 50 կոպեկ էր, իսկ հիմնական վարձատրությունը կարող էր տարբեր լինել՝ հաշվի առնելով հրավիրողի կարողությունը, վարպետի վարկանիշը, միմյանց հետ ունեցած բարեկամական կապերը և բնակավայրի հեռավորությունը (ճանապարհ, գիշերակաց, օրերի քանակ): Օրինակ, Տավուշի մարզի գյուղերում հարուստի հար-

սանիքին նվագելու վարձը 5 մանեթ էր, չհաշված շաբաշն ու նվերները, իսկ ոչ ունևորինը՝ 3 մանեթ կամ միայն շաբաշով էին բավարարվում: Մարտունու շրջանի բնակավայրերում, ըստ Սոլունոն Մարտիրոսյանի, նվագածուների (փողային դաստա) վարձը 1 ոչխար էր, որ տրվում էր հարսանիքից հետո, և շաբաշը՝ 10 մանեթ: Վարպետին հասնում էր մսի մեծ մասը, երկրորդը՝ դամքաշին, երրորդը՝ դիոլչու:

Աշխատանքի դիմաց ստացված եկամուտը բաժանելու առավել տարածված ձևերից էր հասույթի 10%-ը վարպետին, իսկ մնացածը՝ վարպետի, դամքաշի և դիոլչու միջև հավասար բաժանելը, եթե նրանք ցածր որակավորում ունեին և չէին կրում կատարվող մեղեդիների հիմնական բեռը (3-րդ խումբ): Բարձր որակավորման պարագայում՝ եկամուտը բոլորին հավասար էր բաժանվում՝ չհաշված վարպետին առանձին տրվող նվերները:

Նվերների կարգը: Գրեթե բոլոր շրջաններում փեսայի ընտանիքի կողմից վարպետին հանձնվող նվերների տեսականին նույնն էր՝ բրդյա նախշավոր գուլպա, գոտի, սրբիչ, թաշկինակ՝ կոսբանդ, առավել ունևորները՝ հագուստ, իսկ եզմորթեքի ծեսից հետո՝ հաճախ նաև մսացուի գլուխն ու վերջույթները: Մինչխորհրդային շրջանում դրանք հանձնում էին հոգևորականին, որպեսզի աղքատների համար խաշ պատրաստեն: Տարբեր շրջաններում վարպետին էին տալիս նաև մսացու կենդանու թոքերը: Հարսի ընտանիքի կողմից վարպետին պարտադիր հանձնվող նվերներ չէին սահմանվում, այլ թողնվում էր նրանց կամքին ու հնարավորությանը:

Վարպետ-աշակերտ փոխհարաբերությունը: Եթե համքարության անդամ երաժիշտներն առանց վարպետաց վարպետի թույլտվության աշակերտ պահելու իրավունք չունեին, ապա գյուղում գործող վարպետն ավելի ազատ էր: Ապագա աշակերտի ծնողից առաջարկ ստանալուց հետո նա իր պատասխանատվությամբ հանձն էր առնում գիտելիքն ու հմտությունները փոխանցել պատանուն՝ պայմանական ժամկետ առաջարկելով: Եթե նշված ժամկետում զգում էր, որ աշակերտը չի կարող

յուրացնել մասնագիտական հմտությունները, տեղեկացնում էր ծնողներին: Ըստ կարգի, ուսուցման համար ընդունված չէր գումար վերցնել, այլ վարպետ ձեռնադրվելուց հետո աշակերտի ընտանիքն իր կարողությունների սահմաններում վարպետին նվեր էր մատուցում: Իբրև երախտագիտություն մատուցվող նվերների շարքում ամենատարածվածն էին հագուստը, գոտին, սրբիչը, գուլպան, առավել ունևորների շրջանում՝ նաև դրամը կամ ընտանի կենդանիները: Հաճախ համագյուղացիները վարպետին բնամթերքով էին վարձատրում:

Ուսուցման ընթացքը սովորաբար 1-3 տարի էր, ապա ևս 2 տարի, որպես ենթավարպետ, վարժվում էր՝ մասնակցելով տարբեր միջոցառումների, տոների և ճանաչում ձեռք բերում: Ձեռնադրումից հետո վարպետն իր աշակերտին նոր նվագարան ու հագուստ էր նվիրում և հյուրասիրություն կազմակերպում՝ հրավիրված վարպետներին, ծնողներին ու համագյուղացիներին ներկայացնելով իր սանին: Դրանից հետո երիտասարդը կարող էր վարպետի հետ աշխատել որպես նվագակցող, մինչև կկարողանար ինքնուրույն գործել: Վարպետի համար մեծ պատասխանատվություն ու պատիվ էր շնորհալի աշակերտը, որն ընկալվում էր իբրև իր անձի շարունակություն, իսկ աշակերտի համար նա երկրորդ հայր էր, ինքնությունը հաստատելու և հանրությանը ներկայանալու ուղի¹¹:

Վարպետի մահից հետո: Հանգուցյալի նվագարանն իր կամքով թաղում էին վարպետի հետ, որ մյուս կյանքում ևս կարողանա շարունակել իր գործը կամ պահում էին տանը՝ նկարի ու գլխարկի հետ: Եթե ժառանգը շարունակում էր վարպետի գործը, նվագարանը հանդիսավորությամբ հանձնում էին նրան: Եթե վարպետն անժառանգ էր կամ արու զավակներ չունեի, կի-

¹¹ Վարպետ-աշակերտ փոխհարաբերությունները փոքր-ինչ պարզեցված ու տեղայնացված եղանակով գրեթե չէին տարբերվում համքարությունների հայտնի կանոններից: Մանրամասն տե՛ս վերը նշված գրականության համապատասխան հատվածները:

նը կարող էր հանգուցյալի գլուխնան (դուդուկը) նվիրել դամքաշին՝ որպես հիշատակ կամ հակառակը. դամքաշի գործիքն էին նվիրում ուստային: Դիուչուն չէին նվիրում վարպետի կամ դամքաշի նվագարանները, որովհետև «իրա փեշակը չի, իրա փեշակը դիուլն ա»: Վարպետի մահից հետո ևս նրա ընտանիքում կազմակերպվող ծեսերի ու խնջույքների հրավիրվող երաժիշտներն անհատույց էին նվագում՝ իրենց հարգանքը մատուցելով հանգուցյալ գործընկերոջը: Այսպիսի դեպքերում, ավանդույթի համաձայն, ընտանիքն իր երախտագիտությունը հայտնում էր նվերներ մատուցելով:

Վերը ներկայացված բոլոր նորմերը խախտողները վարկաբեկվում էին հանրության և գործընկերների առջև ու այլևս չէին հրավիրվում համայնքային և ընտանեկան տոներին ու ծեսերին նվագելու՝ անկախ մասնագիտական որակից: Այդ նորմերից շատերը գործում են նաև մեր օրերում, սակայն ավանդականի հետ դրանց համեմատական քննությունն առանձին ուսումնասիրության կարիք ունի:

Գարեգին ՔՈՐԱՆՋՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԷՏՅՈՒՂՆԵՐԸ ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայտնի է, որ էտյուդները՝ որպես ինքնարժեք գեղարվեստական ստեղծագործություններ, ծագել և առնչություն ունեն ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմի վարպետների ստեղծագործության հետ: Հենց իմպրեսիոնիստները սկսեցին նկարել իրենց էտյուդ-կտավները բնության գրկում կամ այլ կերպ՝ պլեներում: Ընդ որում հարկ է նշել, որ թեև դրանք նաև վերամշակվում էին արվեստանոցում, այնուամենայնիվ գեղարվեստական կերպարի էությունը հավատարիմ էր մնում նկարում դրոշմված բնօրինակային մոտիվին: Այսպես, իմպրեսիոնիստներն արվեստի պատմության մեջ ներմուծեցին էտյուդ-նկարի գաղափարը:

Եղիշե Թադևոսյանի հակումը դեպի գեղանկարչական ստեղծագործության այդ տեսակը ձևավորվել է դեռևս մոսկովյան ուսումնարանում սովորելու տարիներին և, մասնավորապես, նրա ուսուցիչ Վասիլի Պոլենովի էտյուդների անմիջական ազդեցությամբ: Ի դեպ, հենց Պոլենովի միջոցով էտյուդի հանդեպ ձևավորվեց այն հարգալից վերաբերմունքը, որը տիրում էր մոսկովյան գեղանկարիչների շրջանում, և որով համակվել էր նաև երիտասարդ Թադևոսյանն իր ուսման և վաղ ստեղծագործական տարիներին:

Չնայած էտյուդ-նկար հասկացությունը կապված է ֆրանսիացի վարպետների արվեստի հետ, այնուամենայնիվ անմիջականորեն բնության գրկում աշխատելու փորձի անհրաժեշտությունը նկարիչները զգում էին դեռևս շատ ավելի վաղ ժամանակներում: Դրա մասին մենք բազմաթիվ վկայություններ ունենք:

Պահպանվել են, օրինակ՝ գեղանկարի վարպետների՝ բնության մեջ աշխատելու գրավոր վկայություններ դեռ XVII դարից: Այսպես, գերմանացի նկարիչ Յո(h)ախիմ Ֆոն Չարդրարտը (1606-1688թթ.) պատմում է, որ Հռոմում ապրող նկարիչների խումբը՝ Պուսենը, Լեմերը, Սվանեֆելտը, Լորենը, առավոտները գնում էին քաղաքի մերձակայքը՝ բնությունից պատկերներ վերցնելու: Սրա հաստատումն են հին վարպետներից մեզ հասած էտյուդները, որոնց շարքում և այնպիսի մեծ վարպետների, ինչպիսիք են վերը նշված Կլոդ Լորենը և Նիկոլա Պուսենը կամ Ռեմբրանդտն ու Ռուբենսը: Սակայն բնության գրկում աշխատելու փորձառությունն առավել մեծ տարածում գտավ XIX դարի առաջին կեսին: Այն հսկայական դեր ուներ վարպետների մի ստվար խմբի արվեստում, որոնց շարքում են Կորոն, Դոբինյին, Կուրբեն, Ռուսսոն, Դիագլը, Բուդենը, Յոնկինդը՝ Ֆրանսիայում, Քոնստաբլը, Թերները՝ Անգլիայում, Շչեդրինը և Իվանովը՝ Ռուսաստանում: Բոլոր թվարկված վարպետների կամ նրանց մեծամասնության համար բնության այդօրինակ պատկերումները գրեթե միշտ էլ ծառայում էին որպես օժանդակ նյութ՝ արվեստանոցում նկարներ ստեղծելու համար: Ընդ որում էտյուդները, որպես այդպիսիք, հաճախ էին մնում ստվերում կամ էլ որպես թերարժեք նյութ՝ աչքաթող արվելու պատճառով, ժամանակի ընթացքում կորստյան էին մատնվում:

Եղիշե Թադևոսյանի էտյուդների նշանակությունն առաջին անգամ գնահատել է նկարչի մասին հրաշալի մենագրության հեղինակ Ռուբեն Դրամբյանը:

Առաջին անգամ Դրամբյանն է կազմել նաև Թադևոսյանի՝ իրեն հայտնի բոլոր էտյուդների կատալոգը և 1934 թ. կազմակերպել դրանց ցուցադրությունը Հայաստանի պետական մշակութապատմական թանգարանի գեղարվեստական բաժնում (այժմ՝ ՀԱՊ): Կատալոգին կցված է հակիրճ, բայց բավական բովանդակալից տեքստ, որի մեջ ամփոփված են տեղեկություններ արվեստագետի կյանքի ու ստեղծագործության մասին: Այդ կատալոգի մեջ մտան 449 էտյուդ՝ ստեղծված 1880-ական թվական-

ների վերջերից մինչև 1934թ.: 1934 թ. ցուցահանդեսը և կատալոգի տեքստը արվեստասեր հասարակայնության լայն շրջանների առջև բացեցին Եղիշե Թադևոսյանի արվեստի գրեթե անհայտ մի շերտ՝ ցուցադրելով բարձրագույն գեղանկարչական մակարդակի հրաշալի նմուշներ: Եղիշե Թադևոսյանի էտյուդային ժառանգությանը ծանոթանալով՝ կարելի է հավաստել, որ մինչև 1900 թ. ստեղծված էտյուդներում զգացվում է Վ.Պոլենովի գեղանկարչական լեզվի ազդեցությունը: Նրանցում Թադևոսյանը հավատարիմ է մնում XIX դարի վերջի ռուսական գեղանկարչական դպրոցի ավանդական ռեալիզմի սկզբունքներին, սակայն արդեն իմպրեսիոնիստների գեղանկարչության որոշակի ազդեցությամբ նորացված: Ու չնայած դեպի Մերձավոր Արևելքի երկրներ համատեղ ուղևորության ժամանակ ուսուցչի ու աշակերտի կատարած էտյուդներում գեղանկարչական լեզվի բնույթում արդեն նկատելի են որոշակի տարբերություններ. Թադևոսյանի էտյուդները որոշակիորեն ավելի գունեղ են, քան Պոլենովինը, այնուամենայնիվ դրանք ավելի ուշ շրջանի էտյուդների հետ համեմատած՝ բավարար պլեներային չեն: Բայց արդեն XX դարի սկզբներից Եղիշե Թադևոսյանի աշխատանքներում բնօրինակային էտյուդների պլեներային մեկնաբանման գծերը սկսում են ավելանալ. ուժեղանում է պատկերի գունային բազմազանությունը: Պայծառանում է գունային ներկապնակը՝ որոշակի լուսաօդային միջավայրի լուսավորման վերարտադրմամբ: Այս միտումն անդադար զարգանում է՝ մոտենալով ֆրանսիական վարպետների սկզբունքներին:

Անդրադառնանք Թադևոսյանի էտյուդային ժառանգության մի քանի տեխնիկական առանձնահատկությունների: Վարպետի բոլոր մանրանկար էտյուդների չափերը չէին գերազանցում, այսպես կոչված, «էտյուդային ֆորմատը» և սովորաբար պայմանավորված էին էտյուդային արկղի չափերով: Էտյուդանկարի հիմք էր ծառայում հիմնականում սովորաթուղթը, ինչպես և մանրահատիկ կտավը, սակայն երբեմն էլ գրունտապատ թուղթը: Էտյուդների ճնշող մեծամասնությունը նկարված է յուղա-

ներկով, բայց կան նաև ակվարելային աշխատանքներ: Որպես տեխնիկական միջոց էր ծառայում ավանդական վրձինը, սակայն քիչ չեն մաստեխինով (դանակով) նկարվածները (ընդ որում ոչ թե մասամբ, այլ լիարժեք կիրառումով), ինչն առանձնապես բնորոշ է Թադևոսյանին և հազվադեպ է հանդիպում սակավաթիվ նկարիչների հատուկենտ գործերում: Վրձին լիակատար փոխարինող այդ տեխնիկական եղանակը նրա ձեռքով հասցված է կատարման հազվագյուտ և կատարյալ վարպետության:

Սյուժետաթեմատիկ տեսակետից Թադևոսյանի էտյուդները աչքի են ընկնում բացառիկ բազմազանությամբ և ընդգրկունությամբ: Մենք հանդիպում ենք էտյուդներ՝ ստեղծված Մերձավոր Արևելքի տարբեր վայրերում, Եվրոպայի փոքր ու մեծ քաղաքներում, ռուսական բնակարաններ, կովկասյան մոտիվներ և, վերջապես, իր հարազատ Հայաստանի բնապատկերներ:

Ահա 1903թ. նկարչի կնոջ դիմանկարի համար արված էտյուդը: Այն նկարված է պլեներում՝ բյուրականյան բնանկարի ֆոնին: Բնորդուիու հաճելի դեմքը լուսավորված է բազմաթիվ գունային երանգներով, որոնք վստահորեն կերտում են գլխի ծավալային ձևերը՝ դիմանկարին հաղորդելով լուսավոր թափանցիկություն: Միևնույն ժամանակ ընդհանուր գունասանդղակը չի առանձնանում գունային բաղադրիչների պայծառությամբ, ուժգնությամբ: Բայց նրա կոլորիտն առատորեն նրբերանգված է մեղմ երանգային անցումներով, որը ողջ կերպարային կառուցվածքին հաղորդում է օդայնության զգացում, և այդպիսով բնորդուիու գլուխը բնանկարի հետ պարուրվում է լուսագունային ընդհանուր միջավայրի մեջ:

Թադևոսյանն այս շրջանի աշխատանքներում մոտենում է այն խնդիրների լուծմանը, որը միշտ գրավել էր իմպրեսիոնիստների ուշադրությունը՝ մարդկանց կերպարների ներդաշնակ ընդգրկման հնարավորությանը բնանկարի պլեներային մթնոլորտի մեջ: Միևնույն ժամանակ անհրաժեշտ է նշել այդ սկզբունքների թադևոսյանական մեկնաբանման առանձնա-

հատկության մի կարևոր տեսանկյուն՝ պատկերային ձևերի որոշակիության պահպանումը կերպավորման ժամանակ: Հենց դա է կերպարի էության նյութական հավաստիության վերարտադրման հնարավորությունը:

Ժամանակի ընթացքում վարպետի գեղանկարչության մեջ կարելի է նկատել որոշակի նորամուծություններ, ինչպես օրինակ՝ կոլորիտի ավելի վառ կառուցվածքներում, այնպես և կատարողական եղանակներում:

Այսպես, արդեն XX դարի սկզբի աշխատանքներում, ավանդական վրձնից բացի, Թադևոսյանն էտյուդներ ստեղծելիս լայնորեն օգտագործում է մաստեխինը՝ որպես վրձնին լիարժեք փոխարինող միջոց, չնայած նկարիչների համար այն միշտ ծառայել էր որպես օժանդակ գործիք: Դժվար է բացատրել այն պատճառները, որոնք Թադևոսյանին դրդել են նկարել մաստեխինով, սակայն կարելի է նշել մեկ առանձնահատկություն. արտաքնապես նրա ուշ շրջանի որոշ էտյուդներ, ըստ գունային հենքի, հիշեցնում են իմպրեսիոնիստների կտավները:

Ահա բավական փոքրածավալ մի բնանկար՝ *Էզլի դղյակ* (1906): Այն առանձնանում է հորինվածքային կառուցվածքի ավարտունությամբ, որը կարող էր հիմք ծառայել մի մեծ բնանկարային մոտիվի համար: Կոլորիտը պայմանավորված է անցնող ամպամած օրվա լույսով: Գունային բաղադրատարրերը նրբորեն զսպված են և հանրագումարում ներկայացնում են ներդաշնակ համաձույլ կապտաերկնագույն լեռան խամրած բծի ուրվագիծ՝ հագեցած կանաչների, շագանակակարմիր և ինքնին դղյակի մոխրագունասպիտակ տոներով: Երկնքի ժապավենի հետ համապատասխանեցվելով որպես ներդաշնակորեն կազմակերպված գունային ուրվագիծ՝ այն առաջացնում է խորհրդավորության զգացողություն:

Միևնույն թվականին, բայց հակառակ լուսագունային մոտեցմամբ է նկարված *Նավակներ. Տրապիզոն* (1906) էտյուդը: Սա Թադևոսյանի ամենալուսառատ նկարներից է: Լուսաօդային միջավայրի վերարտադրման արտակարգ ուժով այն կարող է

համեմատվել Մանեի նկարների, մասնավորապես ջրային մակերևույթի վետվետումների կերպավորման մոտիվների հետ: Արևային լուսավորության ուժն այստեղ բոլորովին չի թուլացրել կոլորիտի գունային հագեցվածությունը: Յուրաքանչյուր գունային երանգ հնչում է ամբողջ ուժով՝ ընդհանուր առմամբ կազմելով, ըստ ներդաշնակության, մի ամբողջական և կատարյալ համաձույլ: Այս ոչ մեծ էտյուդն ընկալվում է որպես մի վառ գունային գոհար: Սա ոչ միայն գեղանկարչի տաղանդի արդյունք է, այլև իմպրեսիոնիզմի առաջավոր գեղարվեստական նվաճումների յուրօրինակ մեկնում: Հետաքրքիր է նշել թադևոսյանական էտյուդների ասպեկտներից ևս մեկի նմանությունն իմպրեսիոնիստների ստեղծագործություններին: Որքան էլ որ զարմանալի թվա, այդ նմանությունը կապված է Թադևոսյանի վերը նշված տեխնիկական հնարքի՝ մաստեխինի կիրառման հետ, որը մի ամբողջ շարք կտավներում փոխարինել է վրձինին:

Նշենք կատարողական բարձրագույն վարպետությամբ մաստեխինով նկարված մի քանի բնանկարային էտյուդներ ևս: Դրանք են՝ *Բրեյրան* (1903), *Անապատի ժայռուր ափեր* (1907) և *Վենետիկ* (1909): Այդ էտյուդները ոչ միայն բարձր գեղարվեստական մակարդակի պլեներային գեղանկարչության կատարյալ օրինակներ են, դրանք նաև հիացնում են մաստեխինի հնարավորությունների տիրապետման ապշեցնող ճարտարությամբ: Արվեստի պատմության մեջ դժվար է գտնել մեկ այլ նկարիչ, որը կարողանար մրցակցել այդ առումով թադևոսյանական վարպետության հետ: Միևնույն ժամանակ տեղին է նշել, որ մեր վարպետն իր ստեղծագործության ողջ ընթացքում երբևէ չի օգտվել պուանտիլիզմի նկարելադասակից, ում համար կերպարային ձևերի հստակ որոշակիությունը միշտ մնում էր շատ կարևոր:

Վարպետի ստեղծած հարյուրավոր էտյուդների շարքում մեզ համար առանձնահատուկ արժեք են ներկայացնում հայրենի բնության մոտիվներով նկարվածները: Նրանցում գերիշխում են յուրահատուկ հոգևոր ջերմություն և անմիջականություն: Իրենց բանաստեղծական հիմունքներով դրանք բացահայտում են Հա-

յաստանի բնության գեղեցկությունների ընկալման միանգամայն նոր գեղագիտական տեսանկյուն՝ հիշողության մեջ արթնացնելով երաժշտական զուգահեռներ Կոմիտասի, Սպենդիարյանի, Տիգրանյանի մեզ հարազատ մեղեդիների հետ: Ըստ Մ. Սարյանի դիպուկ «սահմանման»՝ Թադևոսյանն իր հրաշալի էտյուդներով «ստեղծել է ... արվեստի իսկական մարգարիտներ»:

Հայաստանյան բնանկարների շարքից նշենք ուշ շրջանի երկու հիանալի օրինակ՝ *Ջանգու գետը* (1922) և *Արարապը աշնանը* (1922):

Թադևոսյանի էտյուդների գեղանկարչական նվաճումներն ազդեցին մինչպատերազմյան սերնդի շատ գեղանկարիչների ստեղծագործական որոնումների վրա, իսկ հետպատերազմյան սերնդի երիտասարդների համար մասնագիտական կրթական փայլուն օրինակներ դարձան, մասնավորապես ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմի վարպետների նվաճումների ստեղծագործական յուրացման աղբյուր ծառայեցին: Եվ, ընդհանրապես, «հետթադևոսյանական» սերնդի հայ նկարիչներից շատ շատերի վկայությամբ վարպետի էտյուդային ժառանգությունը նշանակալի դեր է խաղացել Հայաստանում պլեներային գեղանկարչության սկզբունքների տարածման համար:

Գալուստ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՏՈՒՐԻԶՄԻ ԿԱՅԱՑՄԱՆ ՃԱՆԱՊԱՐՀԸ

1929 թվականին Սովետական Միության ղեկավարությունը ձեռնամուխ է լինում նոր հավակնոտ ծրագրի իրագործմանը: Ստեղծվեց, իսկ պատերազմից հետո դարձավ աշխարհի ամենամեծ արտագնա տուրիստական ընկերություններից մեկը՝ Ինտուրիստը: Ավելի ուշ՝ 1958-ին, Ինտուրիստին միանում է Սպուտնիկը՝ կայսրության ներգնա կամ ներքին տուրիզմի հսկան: Տարեկան միլիոնավոր մարդիկ օգտվում էին այս կազմակերպությունների ծառայություններից: Հաշվի առնելով ռուս էթնոսի կարևորագույն և կենտրոնական դիրքը՝ արտասահմանցիների համար ստեղծվել էր ստույգ, խիստ մշակված ծրագիր, որն անտեսում էր կայսրության բազմազգ, բազմամշակութային կազմը: Հիմնական այցելություններն ուղղվում են Լենինգրադ և Մոսկվա, որտեղ կենտրոնացած են կերպարվեստի և ճարտարապետության ամենահայտնի գլուխգործոցները: Սովետական Միությունը ցույց էր տալիս աշխարհին այն հսկայական մշակութային ժառանգությունը, որը պահպանվում էր երկու մայրաքաղաքների թանգարաններում՝ դրանով շեշտելով նրանց կարևորությունը և ձեռք բերելով մեծ հեղինակություն մշակութային /տվյալ դեպքում կերպարվեստի և ճարտարապետության/ ասպարեզում: Նույն ժամանակ վերոհիշյալ կազմակերպությունները և իշխանությունները ձեռնամուխ են լինում Ռուսաստանի մարզերի ներգրավմանն այդ ծրագրերին: Ինչպես պատմության դասագրքերում, այնպես էլ այստեղ ամեն բան սովետական պատմության մեջ սկսվում էր Կիևյան Ռուսաստանից: Այցելուներին ցույց էին տալիս Կիևի պատմամշակու-

թային ժառանգությունը /այստեղ Ուկրաինան շահեկան դիրք ուներ՝ ի տարբերություն Բելառուսի/: Հայտնի էին նաև Ջոլոտոե Կուլցո կոչվող քաղաքների շրջապատույտը, որտեղ ներկայացվում էին միջնադարյան Ռուսաստանի ճարտարապետական կոթողները, միջին Վոլգայի քաղաքները, ավելի ուշ Կազանն իր կրեմլով, Վելիկի Նովգորոդը, Կարելիան և Ռոստովն իր եկեղեցիներով: Միութենական հանրապետությունների մշակույթը կարծես երկրորդական պլանում էր: Ստեղծվել էր կարծիք, որ մերձբալթյան, միջինասիական և անդրկովկասյան հանրապետությունների մշակույթներն ընդհանրապես սկսվում էին Սովետական Միությանն անդամակցելուց հետո: 60-ական թվականների վերջին վիճակը մի փոքր փոխվում է: Զուսպ տեմպերով և խիստ սահմանափակ ծրագրերով միութենական հանրապետությունները ևս ընդգրկվում են գործընթաց:

Սակայն մի տեղեկություն տուրիզմի պատմությունից: Մեր խորին համոզմամբ, տուրիզմի ակունքները պետք է որոնել հեթանոս ժամանակներից, երբ սկսվեցին այցելությունները սրբավայրեր: Ավելի ուշ՝ միջնադարում, ուխտագնացությունները դառնում են քրիստոնյաների, ապա և մահմեդականների կյանքի և կենցաղի մաս: Հիրավի, մարդկային մեծ հոսքեր են ուղղվում այս կամ այն երկիր, վանք, որոնք կապ ունեին Քրիստոսի երկրային կյանքի հետ, կամ որտեղ պահվում էին սրբերի մասունքներ, այլ հրաշագործ վայրեր: Ուխտագնացությունները դառնում են բավականին շահավետ որոշ երկրների համար: Այդ իսկ պատճառով հաճախ սուրբ մասունքները դառնում էին վեճերի, կոնֆլիկտների և անգամ գողությունների առարկա: Այդ երկու ժամանակաշրջանների տուրիզմը կարելի է բնութագրել որպես կրոնական: Վերածննդի ժամանակաշրջանն իր հետ բերում է նոր գաղափարախոսություն, անհամեմատ ավելի լայն աշխարհայացք, որն արտահայտվում է ազգերի ճանաչողական միտումներով: 15-17 դդ. ընթացքում դարակազմիկ աշխարհագրական բացահայտումները բերում են երկրագնդի չուսումնասիրված և անվերջ լինելու գաղափարների: Եվ միայն 19-րդ դարի կեսին՝

1841 թ., անգլիացի գործարար Թոմաս Քուքը առաջին անգամ կազմակերպում է շրջագայություն կոմերցիոն հիմունքներով՝ ստեղծելով առաջին տուրիստական գործակալությունը /Thomas Cook Group/: Հենց Քուքն է համարվում առաջին գործարարը, որի շնորհիվ մարդիկ կարողացան շրջագայել ոչ միայն Անգլիայում, հետո Եվրոպայում, այլ նաև կատարել տրանսատլանտյան շրջագայություն՝ տանելով մարդկանց Հյուսիսային Ամերիկա: Հենց ինքն է առաջին անգամ զբոսաշրջիկներ բերում Ամերիկայից Եվրոպա: Սա արդեն կարելի է համարել պրոֆեսիոնալ տուրիզմի սկիզբ, քանի որ մինչ այդ հատուկենտ ապահովված մարդկանց է հաջողվել հաճույքի համար շրջագայել ինչ-որ մի տեղ, իսկ ավարտելուց հետո վերադառնալ իրենց սովորական կյանքին: 20-րդ դ. մասնավորապես 60-ական թվականներին համաշխարհային տուրիզմը վերելք է ապրում: Դա առաջին հերթին կապված էր 50-ականներին արևմտյան զարգացած երկրների տնտեսությունների կայունացման, Եվրոպայում երկրորդ աշխարհամարտի հետևանքների վերացման և իհարկե տեխնիկայի /ավիափոխադրումներ, երկաթգիծ, ծովային տրանսպորտ/ էլ ավելի զարգացման հետ: Տուրիզմը դառնում է ոչ միայն հարուստների և յուրայինների մենաշնորհ, այլ նաև սովորական քաղաքացիների կյանքի մի մաս:

Չնայած «սառը պատերազմի» մթնոլորտին՝ Արևմուտքին սկսում է հետաքրքրել աշխարհի 1/6-ի կյանքը, կենցաղը և մշակույթը: Այդ տարիներին, ինչպես նշեցինք, Սովետական Հայաստանը ներգրավվում է համամիութենական ծրագրեր, ապա ստեղծվում է մի համակարգ, որը հետագայում զարկ է տալիս հայկական տուրիզմի զարգացմանը: Հայաստանը հենց սկզբից ներկայացվեց որպես հին և մշակույթով հարուստ երկիր: Դեռևս 20 – 30-ական թթ. ստեղծվում են Ազգային պատկերասրահը, Պատմության պետական թանգարանը, սկսած դարասկզբից՝ ուսումնասիրման առարկա են դառնում ճարտարապետությունը, արվեստը, պատմությունը և գրականությունը, իսկ 1943 թ. ստեղծվում է գիտությունների ակադեմիան, որը գլխավորեց

ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելին: Դեռևս Պետական էրմիտաժի տնօրենի պաշտոնում Օրբելին աջակցում է Ազգային պատկերասրահի կայացման գործին՝ արվեստի բացառիկ գործեր ուղարկելով Էրմիտաժի պահոցներից: Վստահաբար Օրբելին գիտակցում էր մշակութային և գիտական հզոր բազա ստեղծելու կարևորությունը: Այս քայլերը հիմք հանդիսացան ապագայում ճիշտ զարգացման համար: Այսօր արդեն պարզ է դառնում, որ նման զարգացումների շնորհիվ Հայաստանը գրավեց իր բարձր տեղը մշակութային տուրիզմի ասպարեզում: Մի այլ դարակազմիկ որոշում էր հին ձեռագրերի պահոցի՝ Մատենադարանի ստեղծման հարցը, որը կառուցվեց 1945-1957թթ. ճարտարապետ Մարկ Գրիգորյանի նախագծով: Մեծ եղեռնից մազապուրծ ժողովրդի կողմից հրաշքով փրկված բազմադարյան մագաղաթները, էջմիածնի հավաքածուն, վանքերում պահվող ձեռագրերը և մասնավոր նվիրատվությունները կազմեցին այսօրվա Մատենադարանի հավաքածուի կորիզը: Այսօր դժվար է պատկերացնել մի օտարերկրացի հյուրի, պաշտոնական պատվիրակության կամ տուրիստական խմբի, որը չի այցելել Մատենադարան: Իմիջիայլոց, Հայաստանի թանգարաններից հենց Մատենադարանն է ամենամեծ քանակի այցելուներին ընդունում /որոնց մեծ մասը տուրիստներ են/: Գրականությանը, պատմագրությանը, մանրանկարչությանը և այլ գիտություններին վերաբերող ձեռագրերը կայուն հետաքրքրություն են առաջացնում այցելուների մեջ, որոնցթիվը տարեցտարի աճում է: Սովետական Հայաստանի մշակութային կյանքում մեծ դեր խաղացին մեր մեծանուն նկարիչների և քանդակագործների նորաբաց տուն-թանգարանները: Մարտիրոս Սարյանի, Արա Սարգսյանի, Հակոբ Կոջոյանի, Մինասի, Երվանդ Քոչարի և այլ մեծերի տուն-թանգարանները բացվեցին և դարձան արվեստասեր հասարակության համար հավաքատեղի, իսկ տուրիստների համար սա ևս մեկ առիթ էր առնչվելու հայկական արդի կերպարվեստին: Կուզենայինք նշել ևս 2 բացառիկ իրադարձություն 70-80-ականներից՝ առաջինը՝ 1970 թ. արվեստաբան Հենրիկ

Իգիթյանի ջանքերով հիմնադրվեց նախկին ԽՍՀՄ-ում առաջին Մանկական պատկերասրահը, 1972 թ.՝ Ժամանակակից արվեստի թանգարանը, իսկ տասը տարի անց բացվեց Գեղագիտության ազգային կենտրոնը, երկրորդը՝ մոսկվայաբնակ պրոֆեսոր Արամ Աբրահամյանի՝ ռուսական ավանգարդի հավաքածուի նվիրատվությունն էր Հայաստանին և դրան հաջորդող պետական թանգարանի բացումը: Գեղագիտական կենտրոնի, ինչպես նաև Մանկական պատկերասրահի և, իհարկե, Ժամանակակից արվեստի թանգարանի դերակատարությունը կրթության և մշակույթի բնագավառում գերազնահատել անհնար է, իսկ պրոֆեսոր Աբրահամյանի հավաքածուն իրական ադամանդ դարձավ հայաստանյան հավաքածուների մեջ: 1978 թ. Սարգսյան պատի հերոսամարտի հուշահամալիրի մոտ կառուցվում է Ազգագրական թանգարան /ճարտ.՝ Ռաֆայել Իսրայելյան/: Առանձնանում է մնացածից Մայր Աթոռի տարածքում 1980 թ. Ալեք Մանուկյանի կողմից կառուցված թանգարանը, որին դեռ կանդիդատառնանք: Հիրավի, բարձր մշակութային մթնոլորտ էր տիրում այն ժամանակվա Հայաստանում և քաղաքամայր Երևանում /և մենք դեռ չենք անդրադառնում թատրոնին, երաժշտությանը և գրականությանը/: Չենք խոսում այս հոդվածի շրջանակներում նաև մարզերում կատարվող փոփոխությունների մասին, որը առանձին ուսումնասիրության նյութ է: Այստեղ կարելի է խոսել պետական ճիշտ մոտեցման, գրագետ մշակութային քաղաքականության մասին, որի պտուղները մենք վաելում ենք և այսօր:

Իհարկե, կար նաև այլ իրողություն. սկզբում սովետական իշխանությունները փորձում էին նվազեցնել քրիստոնյա մշակույթի դերը, ավելի շատ տեղ տալով նոր մշակույթին, սակայն հետագայում, գիտակցելով մշակութային ժամանակաշրջանների սերտ կապը, միջնադարը դառնում է լուրջ ուսումնասիրության առարկա: Չնայած 20-30-ական թթ. անհանդուրժողական դրսևորումներին կրոնի նկատմամբ, ինչպես նշեցինք, 50-ականների վերջից փոքր-ինչ վիճակը փոխվում է, իսկ 60-ական թթ.

նորովի մոտեցում ձևավորվում /իհարկե սովետական ձևաչափում/ կրոնական ժառանգության նկատմամբ: Եվ չնայած որոշ գաղափարական ճնշումներին՝ հայագիտությունը մեծ վերելք է ապրում: Սկիզբ առնելով դեռևս դարասկզբին՝ այն ավելի ճյուղավորվեց և զարգացավ Առաջին համաշխարհային պատերազմին հաջորդող տասնամյակներում:

1950 – 60-ական թթ. մեծանուն գիտնական Բորիս Պիոտրովսկին հնագիտական մեծարժեք պեղումներից հետո հայտնաբերում է Էրեբունի ամրոցը, որը մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց: 60-ական թթ. վերջին սկսվեցին հեթանոսական Գառնի տաճարի վերականգնողական աշխատանքները, որոնք փայլուն ղեկավարեց և ավարտին հասցրեց ճարտարապետ Ալեքսանդր Սահինյանը: Այդ տարիներին լույս են տեսնում մի շարք աշխատություններ, որոնք վերաբերում են նախաքրիստոնեական և իհարկե միջնադարյան հայկական մշակույթին, կատարվում են նոր ուսումնասիրություններ, որոնց արդյունքում լույս են տեսնում ոչ միայն հայ, այլ նաև ռուս և արտասահմանցի գիտնականների մենագրություններ: Հետազոտվում են վանքերը, առանձին կանգուն և խոնարհված եկեղեցիները, նաև քիչ թվով պահպանված ոչ կրոնական շինությունները: Առանձին ուսումնասիրության առարկա են դառնում որմնանկարները, խաչքարերը և մանրանկարչությունը: Այնուհետև 1970-ական թթ. տեղի ունեցավ մի կարևոր իրադարձություն. Իտալիայում և Հայաստանում կազմակերպվեց հայկական միջնադարյան ճարտարապետությանը և արվեստին նվիրված գիտաժողովների շարք: Շարունակվեցին գիտաժողովները նաև 1980-ականներին, և զուգահեռ լույս տեսավ գրքերի մի շարք, որոնք մեծամասամբ նվիրված էին հայկական միջնադարյան կոթողներին: Այստեղ իհարկե մեծ դեր են խաղացել այն ժամանակ արդեն առանձնացած Գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի տնօրինությունը և գիտաշխատողները: Հայաստանը միանշանակ հետաքրքրում է օտարերկրյա այցելուներին, գիտնականներին և տուրիստներին իր հսկայական մշակութային ժառան-

գույթամբ: Սովետական իշխանություններն անգամ գնում են նախկինում անհնարին թվացող քայլերի. վերականգնվում են մի շարք խոնարիված գմբեթներ և տակավին փլված եկեղեցիներ, գանգակատներ, վանքերի պարիսպներ և այլն: Կառուցվում և վերանորոգվում են դեպի վանքեր տանող ճանապարհները: Իշխանությունները շուտ հասկացան, որ իտալացիների, գերմանացիների, ֆրանսիացիների և այլ ազգերի աճող հետաքրքրությունն ակնհայտ դիվիդենդներ կբերի: Պետք է նշել, որ Սովետական Հայաստան ժամանող տուրիստների համար ստեղծված էր ծրագիր, որն ընդգրկում էր Երևանը, Էջմիածինը, Գառնիի տաճարը և Գեղարդավանքը, Սարդարապատի թանգարանը, Սևանը /առանց Սևանի վանքի, որը միայն 1990 թ. օծվեց և վերաբացվեց/, Ծաղկաձորը, որոշ դեպքերում Աշտարակն իր եկեղեցիներով, Արագածի փեշերին գտնվող Ամբերդը: Մայրաքաղաքի հյուրերն անպայման կտեսնեին Էրեբունի թանգարանը, Մատենադարանը, Պատկերասրահը, Պատմության թանգարանը /որի մի մասն էր կազմում Հեղափոխության թանգարանը/, մի քանի տուն-թանգարան /Սարյանի, Քոչարի և այլոց/: Մարգերում վիճակը մի քիչ այլ էր: Սովետական Հայաստանի երկրորդ և երրորդ քաղաքները՝ Լենինականը (այժմ՝ Գյումրի) և Կիրովականը (այժմ՝ Վանաձոր), դուրս էին մնացել արտասահմանցիների համար նախատեսված տուրիստական երթուղիներից: Դա պայմանավորված էր այնտեղ տեղակայված ռազմաբազաներով և խոշոր արդյունաբերական համալիրներով: Ավելի փոքր քաղաքներում գործում էին գավառագիտական /краеведческий/, ազգագրական և այլ տիպի թանգարաններ, սակայն նրանք նույնպես դուրս էին մնացել հիմնական տուրիստական ծրագրերից և հիմնականում գործում էին տեղի բնակչության և մասամբ միութենական հանրապետությունների ժողովրդի համար: Իհարկե, անցնելով շրջանների տարածքով, օտարերկրացիները տեսնում էին միջնադարյան կոթողները, հաճախ նաև հեռվից, սակայն մանրամասն ուսումնասիրելու համար նրանք անհասանելի էին. կամ փակ էին, կամ գտնվում էին

անմխիթար վիճակում, կամ էլ պարզապես դուրս էին ծրագրից /լավագույն օրինակը Սևանի վանքն է/:

Սակայն եկան նոր ժամանակները: Պետական ինստիտուտների և տնտեսության թուլացումը, Սպիտակի ավերիչ երկրաշարժը, Ղարաբաղյան շարժումը և դրան հաջորդող կայսրության փլուզումը նոր իրողություն բերեցին մեր երկիր: Մշակույթը և տուրիզմը բացառություն չդարձան. ոլորտները խոր ճգնաժամ էին ապրում: Եվ եթե Երևանի թանգարանները հրաշքով կարողացան խուսափել թալանվելու կամ փակվելու վտանգից /մի քանի բացառությամբ, օր. պրոֆեսոր Աբրահամյանի թանգարանը/, ապա հյուրանոցները և մանավանդ շրջաններում գտնվող ենթակառուցվածքները հայտնվեցին տխուր վիճակում. թալանվեցին, փակվեցին, սեփականաշնորհվեցին, ապա մաս-մաս վաճառվեցին կամ քանդվեցին: Մի քանի տասնամյակ ստեղծվող բազան այլևս գոյություն չունեւ: Նորանկախ Հայաստանի առջև լուրջ խնդիր էր կանգնած՝ նոր հասարակարգին և իրականությանը համապատասխան ենթակառուցվածք ստեղծել, պահպանել հինը և զարգացնել նոր, մինչ այդ անձանոթ ուղղություններ: Նոր ձեռքբերումներից էին 1991 թ. հիմնադրված Սերգեյ Փարաջանովի թանգարանը և 1995 թ. Հայոց ցեղասպանության թանգարան-ինստիտուտի բացումը, որը գաղափարական առանցքային նշանակություն ունեցավ:

Պետք է հատուկ կարևորել ամբողջ 2001 թ. ընթացող քրիստոնեության ընդունման 1700-ամյակին նվիրված միջոցառումները, որոնք հսկայական դեր խաղացին արդի Հայաստանի մշակութային տուրիզմի զարգացման գործում: Եվ ահա եկավ այն օրը, երբ ՀՀ կառավարությունը, Հայոց եկեղեցին և Սփյուռքը սկսեցին իրականացնել շատ հավակնոտ ծրագիր: Ընդհանրապես սովետական տարիներին Սփյուռքի դերը խիստ սահմանափակ էր մշակութային ծրագրերում, հատկապես Հայաստանում, բացառությամբ որոշ հյուրախաղերի կամ ցուցահանդեսների: Եկեղեցու մասին առհասարակ խոսք չկար: Սակայն այստեղ պետք է նշել մի արտառոց դեպք, երբ 1980 թ.

Սուրբ Էջմիածնի Վեհարանի հարևանությամբ ամերիկահայ բարերար Ալեք Մանուկյանը Մայր Աթոռի գանձերի հավաքածուն ներկայացնող թանգարան կառուցեց: Սա, իհարկե, բացառիկ դեպք էր ամբողջ սովետական պատմության մեջ: Թանգարանի այցելությունները խիստ սահմանափակված էին մինչև 1990 թ. և միայն նոր ժամանակներում մատչելի դարձան հասարակության բոլոր շերտերի համար: Սակայն վերադառնանք 2001 թ., մեծ թվով համերգներ, ներկայացումներ, ցուցահանդեսներ /այդ թվում նաև արտասահմանում՝ Վատիկանում, Փարիզում, Լոնդոնում/, գիտաժողովներ տեղի ունեցան Հայաստանում: Առաջին անգամ պատմության մեջ Հայաստան է ժամանում Հռոմի պապը, ինչը բացառիկ իրադարձություն էր: Մի քանի գերտերությունների նախագահներ, աշխարհահռչակ երաժիշտներ և նվագախմբեր, գալով այստեղ, մեծ հետաքրքրություն առաջացրին. ամբողջ աշխարհում լրատվամիջոցները խոսում էին առաջին քրիստոնյա երկրի մասին: Մինչ այդ առհասարակ Հայաստանի մասին Արևմուտքում քչերը գիտեին, իսկ հիմա պարզվեցին շատ կարևոր մանրամասներ: Տուրիզմը զարթոնք է ապրում, և եթե մինչ այդ Հայաստան էին այցելում սփյուռքահայերը, ապա 2001 թ. սկսած մենք կրկին հյուրընկալում ենք գերմանացիների, ֆրանսիացիների և, որպես նոր երևույթ, իտալացիների, հոլանդացիների, անգլիացիների և այլն: Համաշխարհային տուրիստական ցուցահանդեսներում այսուհետ Հայաստանն առանձնանում է որպես մասնավորապես միջնադարյան քրիստոնեական մշակույթով հարուստ երկիր: Իհարկե, սրա բացասական կողմն էլ երևաց, երբ մենք գիտակցեցինք, որ անտեսվում են մյուս ժամանակաշրջանները, օրինակ՝ բրոնզեդարյանը, հելլենիստականը /այդ թեմային կանդիդատնանք առանձին/: Սակայն ոչ ոք չի կարող ժխտել այն փաստը, որ հենց այդ ծրագրերը երկրորդ կյանք տվեցին դեռ մի քանի տարի առաջ անհույս վիճակում գտնվող տուրիզմի բնագավառը: Միահամուռ ուժերով մենք կարողացանք կտրուկ փոխել իրավիճակը: Տարեցտարի աճեց Հայաստան այցելողների թիվը: Եվ պետք է

հաշվի առնել այն փաստը, որ Հայաստանը մշակութային տուրիզմի երկիր է, և այստեղ եկողը հստակ պատկերացնում է ինչ ակնկալել մեր երկրից: Այսօր ոլորտի պատասխանատուները խոսում են տարեկան 700 000 տուրիստների մասին /գուցե իրական թիվը փոքր-ինչ քիչ է/: Համեմատելով 90-ական թթ. հետ՝ ցուցանիշն աճել է 10 անգամ, սա պարզ վիճակագրություն է:

Այսպիսով, երկու դեպքում էլ /սովետական և անկախ/ պարզ երևում է, որ միայն պետական աջակցությամբ հնարավոր եղավ փոխել իրավիճակը: Պետական բոլոր համակարգերը և օղակներն օգտագործելով, նաև զգալի օժանդակություն ստանալով Սփյուռքից և Հայոց եկեղեցուց՝ հնարավոր դարձավ հասնել զգալի արդյունքների: Սովետական տարիներին դա ավելի երկար տևեց, քանի որ այստեղ դեր խաղացին մի քանի գործոն. երկրի փակ լինելը, պահպանողական մոտեցումները և զրոյից ստեղծվող բազան խոչընդոտում էին արագ զարգացումը: Սակայն արդեն 20-րդ դարի վերջին տասնամյակներում Հայաստանը ներկայացավ որպես իրական մշակութային տուրիզմի երկիր: Գրեթե նույնը եղավ նորագույն պատմության մեջ, այս դեպքում ավելի արագ: Նորագույն տեխնոլոգիաները, լրատվամիջոցների ազատ և ակտիվ աշխատանքը, գոյություն ունեցող մասնագիտական և տեխնիկական բազան ապահովեցին արագ վերածնունդը: Եվ այսօր, հետադարձ հայացք գցելով անցյալին, կարելի է հասկանալ՝ ինչ հսկայական ներուժ ունի մեր մշակույթը և ինչպես ճիշտ օգտագործել այն:

ՀՆԱԳՈՒՅՆ ՍԻՄՎՈԼՆԵՐԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅՈՑ ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ԾԵՍՈՒՄ

Հայկական հարսանեկան ծեսի կարևորագույն արարողակարգերից մեկը եղել է հինադրեքը, որը նախորդել է պսակի գիշերին. հինայել են հարսի մազերը և ձեռքերը, փեսայի ճկույթը. «Կիլկիայում ուրբաթ օրվանից զիլ հնչել են թմբուկն ու զուռնան՝ մասնակցելով ամեն տեսակի ծիսական արարողություններին: Շաբաթ օրը կնքաբաբը (կնքահայրը) հարսնացուին շուքով իր տունն է տարել՝ լոգանքի, որի ընթացքում կանայք ու աղջիկները երգեր են երգել: Ապա թմբուկի ու զուռնայի նվագակցությամբ հարսնացուին կնքահոր տնից բերել են իր հոր տունը՝ հինա դնելու... հարսի ձեռքի հինայից տարել են փեսայի տուն՝ փեսայի, քավորի և ագաբ տղաների ճկույթները հինաելու...»¹: Հայոց աշխարհի տարբեր պատմական վայրերի հինայման ծիսակարգի նկարագրությունների կարելի է հանդիպել մեր ազգագրական աղբյուրներում (Ջավախք², Գողթն³, Վան⁴, Ագուլիս⁵, Հին Նախիջևան⁶, Աղձնիք⁷, Մուշ⁸, Բալու⁹, Նոր Նախիջևան¹⁰ ևն):

¹ **Սվազյան Վ.**, Կիլկիա, Արևմտահայոց բանավոր ավանդություն, Երևան, «Գիտություն», 1994, էջ 125-139:

² «Ազգագրական հանդես», I գ., Շուշի, 1895, էջ 251:

³ «Ազգագրական հանդես», XII գ., Թիֆլիս, 1904, էջ 125-126:

⁴ «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», 1 հ., Երևան, «Գիտություն», 1970, էջ 164, «Ազգագրական հանդես», XX գ., Թիֆլիս, 1910, էջ 215:

⁵ «Ազգագրական հանդես», VII և VIII գ., Թիֆլիս, 1901, էջ 158:

⁶ «Ազգագրական հանդես», XII գ., Թիֆլիս, 1904, էջ 13:

⁷ **Նահապետյան Ռ.**, Աղձնիքահայերի հարսանեկան շարքի ավանդական որոշ սովորույթների և ծեսերի մասին, Էջմիածին, 2005, էջ 71:

Հինադրեքը հնագույն ծեսերի մնացորդ է՝ նվիրված **երիտասարդ տղաներին և աղջիկներին**, որոնք, գունագարդելով իրենց մազերը, ձեռքերն ու մարմինը, խորհրդանշում էին **երիտասարդ կյանքը, սեռական կապերն ու պտղաբերությունը**¹¹: Հր. Աճառյանը **հինայ** բառի ծագումն արաբական է համարում՝ հինոձ, որից էլ կազմված են հինայմոն, հինամոն, հինադրեք, հինադրոնք, հինայտուք, հինահուն և այլ բառեր, որոնք էլ, ըստ էության, հարսանեկան այդ ծեսի անվանման բարբառային տարբերակներն են¹²: Ստ. Մալխասյանցը հայտնում է. «Հինայ – *Lawsonia inermis*, *Alcanna*, որով Արևելքում պարսիկ կանայք ներկում են իրենց մազերն ու եղունգները, ինչպես նաև պարսիկ տղամարդիկ իրենց մորուքները»¹³:

Հինան՝ որպես մարմինը զարդարելու արվեստ, անհիշելի ժամանակներից տարածված է եղել Հին Արևելքում: Հինայով զարդարվեստը կոչվում է «մեհենդի» (*Mehendi*), որի մասին հիշատակումներ կան դեռևս հնդկական վեդաներում (մ.թ.ա. II հազարամյակ), և այն սերտորեն կապված է ամուսնության ծեսի հետ: Ինչպես հնդկուհիները, այնպես էլ Արևելքի այլ երկրների կանայք (պարսկուհիներ, արաբուհիներ) առ այսօր հինադրեքը հարսանիքի անբաժան մասն են համարում: Արևելքի զարդարվեստին բնորոշ ճոխությամբ կանայք իրենց ձեռքերը (դաստակի արտաքին կողմը՝ մինչև արմունկները, ինչպես և ամբողջ ափը) և ոտնաթաթերն առատորեն պատկերազարդում են:

⁸ «Ազգագրական հանդես», XXVI գ., Թիֆլիս, 1916, էջ 163-164:

⁹ **Ալահայտոյեան Պ.**, Բալուի (և տարածաշրջանի) երաժշտական ազգագրական հաւաքածոյ, Գալիֆորնիա, 2009, էջ 43-44:

¹⁰ «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», 16 հ., 1984, էջ 125:

¹¹ **Лисициан Ср.** Старинные пляски и театрализованные представления армянского народа, т. II, Ереван, 1972, с. 63-70.

¹² **Աճառյան Հր.**, Հայերեն արմատական բառարան, 3 հ., Երևան, 1977, էջ 94:

¹³ **Մալխասեանց Ստ.**, Հայերէն բացատրական բառարան, III հ., Երևան, 1944, էջ 107:

Եթե XIX դ. վերջին և XX դ. սկզբներին մեր ազգագրագետներին և բանահավաքներին դեռևս հաջողվել էր գրանցել հինադրեքի ծեսի նկարագիրը, ինչպես և գրի առնել այդ արարողակարգին վերաբերող երգեր և պարերգեր, ապա մեր օրերում հարսանեկան հինայման ծիսակարգն իսպառ մոռացության է մատնվել: Գուցե դա՞ է պատճառը, որ և՛ բանահավաքները, և՛ լեզվաբանները համարում են, որ հինայման ծեսը հայերը ժառանգել են հին պարսիկներից և արաբներից¹⁴: Սակայն մեր կատարած ուսումնասիրությունները թույլ են տալիս ենթադրել, որ հինադրեքի սովորույթը դեռևս նախաքրիստոնեական ժամանակներում հին հայերի ծիսական արարողակարգում մեծ կիրառություն է ունեցել:

Պարսկուհիների, արաբուհիների և հնդկուհիների մերօրյա «մեհենդի» արվեստը լիովին համապատասխանում է Արևելքի՝ պճնանքով լի զարդարվեստի կանոններին, և դժվար թե բազմադարյան պատմություն և կիրառում ունեցող այդ սովորույթը կտրուկ փոփոխությունների ենթարկվեր: Արևելքի կանայք, խիստ ավանդապաշտ լինելով, իրենց դաստակներն ու սրունքները վաղ անցյալում պատկերազարդել են ճիշտ այնպես, ինչպես և մեր օրերում: Եթե հայերը հինա դներու սովորույթը ժառանգած լինեին նրանցից, ինչպես ներկայացնում են մեր ազգագրագետներն ու լեզվաբանները, ապա, անկասկած, կժառանգեին նաև նրանց հինայմանը բնորոշ պաճուճազարդ ոճը, այլապես կարելի է կարծել, թե հայուհիներն ապաշնորհ են եղել և «ճաշակից զուրկ», քանզի որևէ ազգագրական աղբյուրում չենք հանդիպել վկայություն այն բանի, որ նորահարսի ձեռքերի և սրունքների հինալումը պատկերազարդ է եղել: Բանն այն է, որ հայկական հարսանիքում հինայել են հարսի (փեսայի, հարսանքավորների) միայն մատները, հատկապես **ճկույթը** և **ափի ներսը**՝ բռի մեջ, բայց ոչ մի դեպքում դաստակի արտաքին կողմը:

¹⁴ Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, 2 հ., Երևան, 1983, էջ 241:

Ինքնին պարզ է, որ կյանքի ամենակարևոր իրադարձության համար կատարվող այդ խորհրդավոր ծիսակատարության ժամանակ միայն ճկույթը կամ ափի մեջ հինայելը ներկը խնայելու նպատակ չունեն։ Ի՞նչն է պատճառը, որ հայերն այդքան կարևորել են մատները, հատկապես ճկույթը և ձեռքի ափը։ Պատասխանը թաքնված է մեր հին հավատքի և այն հնագույն գիտելիքների մեջ, որոնք ժառանգել ենք մեր նախնիներից՝ հին հայերից, Արատտա, Արմանի և Հայասա երկրների բնիկներից, և մատների հինայման «աննշան» թվացող այս հանգամանքն իրականում ապացույցն է այն բանի, որ այդ սովորույթը մեզանում կիրառում է ունեցել դեռևս խոր անցյալում։

Ձեռքը՝ որպես մարմնի ամենագործուն մաս, բոլոր ժամանակներում եղել է մարդու ուշադրության կենտրոնում։ Ձեռքի մատները, յուրաքանչյուրը խորհրդանշելով մի մոլորակ, համապատասխանել են մարմնի որոշակի մասերի և օրգանների։ Այսպես, ճկույթը խորհրդանշում է Փայլածուն (Меркурий, Mercurius), որն Արեգակին ամենամոտ գտնվող մոլորակն է¹⁵։ Հոմեական դիցաբանության մեջ Մերկուրին (հուն.՝ Հերմես) աստվածների ավետաբերն է, և նրան խորհրդանշող գույնը կարմիրն է։ Հոմեացիներն ու հույները այդ պաշտամունքը փոխառել են Հին Արևելքի ժողովուրդներից, որտեղ այդ կուռքը ի սկզբանե օժտված է եղել «իմաստուն» և «իմաստասեր» մակդիրներով, իսկ նրա խորհրդանիշը «կադուցեյն» է (кадуцей)՝ երկու օձերով փաթաթված և թևերով պսակված ոսկյա մականը¹⁶։ Տեղին է

¹⁵ Մերկուրին արեգակնային համաստեղության մեջ ամենափոքր մոլորակն է՝ Լուսնից մի քիչ մեծ։ Ձեռքի վրա Արեգակի խորհրդանիշը մատնեմատն է, կամ ինչպես ասում են՝ Ապոլլոնի մատը։ Փայլածուն հայտնի է եղել շումերներից դեռևս 5000 տարի առաջ, որը նույնացվել է գրի և իմաստության աստված Նաբուի հետ։ Բաբելոնյան թագավոր Նաբուգոդոնոսոր II-ը, որի անվան հետ է կապված Իսրայելի ժողովրդի՝ մ.թ.ա 605-562 թթ. գերությունը, երկրպագել է այդ աստծուն (հայերի մոտ՝ Տիրը), և աքքադերենից նրա անունը թարգմանվում էր՝ Նաբու առաջնորդին պահպանի՛ր (նաբու – քուդուտի - ուցուր)։

¹⁶ Որպես խորհրդանիշ՝ Կադուցեյն օգտագործել են մատնները և այլ էզոթե-

հիշել «Պղնձյա օձը»¹⁷. «Եւ ինչպէս Մովսէսն օձը բարձրացրեց անապատում, այնպէս պէտք է մարդի Որդուն բարձրացուիլ. Որ ամեն նորան հաւատացողը չ'կորչի, այլ յաւիտենական կեանքն ունենայ» (Հովհ. III, 14-15): Տարագրությունից ելնելով՝ հրեաները շուրջ յոթ դար եղել են օձապաշտ՝ մ.թ.ա. XIV-XIII դդ. (Մովսես) մինչև մ.թ.ա. VIII-VII դդ. (Եզեկիա)¹⁸: «Նա (Եզեկիան) վերցրեց բարձրաւանդակները եւ կոտրատեց արձանները եւ քանդեց կուռքի անտառը, եւ փշրեց այն օձի պղինձը, որ Մովսէսը շինել էր, որովհետեւ մինչեւ այն օրերը Իսրայելի որդիքը խունկ էին ձխում նորան, եւ նորա անունը դրաւ Նէեսթան»¹⁹ (Թագավ. Դ.,

րիկ ուսմունքների հետևողներ: Ադոլֆ Հիտլերը սվաստիկայի նշանի հետ զուգահեռ կիրառել է նաև վերոհիշյալ նշանը: Կադուցեյը հանդիսացել է բժշկության խորհրդանիշ՝ հետագայում ռճավորվելով «օձով փաթաթված գավաթ»-ի (кубок Асклепия): Կադուցեյը, որպես ռճավորված տիեզերական «Կենաց ծառ» պատկերված է մ.թ.ա. III հազարամյակի շումերական արձանագրություններում: Երկու գալարած փաթաթված այդ օձապատկերները որոշ գիտնականներ նույնացնում են մարդու գենոմայի՝ ԴՆԹ-ի (ДНК) կառուցվածքի հետ:

¹⁷ Երբ իսրայելցի ժողովուրդը բողոքեց Աստծո և Մովսեսի դեմ, Տերը ժողովրդի վրա կիզող օձեր ուղարկեց, և խայթոցներից «շատ ժողովուրդ մեռաւ»: Մովսեսի աղաչանքին Աստված պատասխանեց. «Քեզ համար մի կիզող օձ շինիր եւ նորան դիր մի ձողի վերայ, եւ կ'լինի՝ ամեն ով որ կծնուի, թող նորան մտիկ տայ, եւ կ'ապրէ: Եւ Մովսէսը մի պղնձի օձ շինեց, եւ ձողի վերայ դրաւ այն» (Թվոց. 21, 7-9):

¹⁸ Եզեկիա թագավորը (մ.թ.ա 752-698 թթ.) Դավթի տան լավագույն ներկայացուցիչներից էր, որը 29 տարի գահակալեց:

¹⁹ Նէեսթան (Hexyстан) եբրայերեն «նեխոշեթ» - պղինձ, «նախաշ» - օձ, հմայախոսք, գուշակություն, «նախուշ» - համառ: Այստեղ հատկանշական է «պղինձ» մետաղի դերը, որն անցյալում թանկարժեք մետաղների շարքում է դասվել: Բոլոր տեսակի մետաղները Իսրայել, ինչպես և Եգիպտոս ներմուծվել են Հայաստանից. «Թարսիսը քո վաճառականներն էր ամեն տեսակ ապրանքի շատութիւնիցը. արծաթով, երկաթով, անագով եւ կապարով անում էին քո առուտուրը: ...Նորանք քեզ հետ մարդկանց հոգիների եւ պղնձի անօթների առուտուր էին անում: Թորգոմայ տունից ծիեր եւ ծիավորներ եւ զորքեր էին բերում» (Եզեկ. XXVII, 12-13): Թարսիս (Фарсис), նաև Թարշիշ՝ քաղաք Կիլիկիայում (Տարսոն):

18,4): Ի դեպ, «օձագավազանը» առ այսօր բարձրագույն եկեղեցական այրերը՝ պատրիարքներն ու կաթողիկոսները, օգտագործում են իբրև «աստվածային իշխանության» խորհրդանիշ:

«Օձերով փաթաթված» գավազանին անդրադառնալը պատահական չէ, քանզի այն, ուղղակիորեն կապված լինելով հայերի հնագույն հավատքի՝ օձապաշտության հետ, կօգնի պարզաբանել ճկույթի դերն ու բացառիկ նշանակությունը հայոց հնագույն ծիսակարգում: Օձը անսպառ իմաստության, պտղաբերության, բնության վերածնման, ինչպես նաև ջրային տարերքի (անձրև) խորհրդանիշ է²⁰: Որպես պտղաբերության խորհրդանիշ՝ «սրբազան Օձ»-ի պաշտամունքին հանդիպում ենք դեռևս մ.թ.ա. 6-4 հազարամյակների կրոնական պատկերներում²¹: Մ.թ.ա. 2-րդ հազարամյակի խեթական սեպագիր արձանագրություններում հիշատակվող Հայասա երկրի անվանումը սերում է Հայա շումերա-աքքադական գլխավոր աստծո անունից²²: Հայան՝ նույն ինքը Էնկին, տիեզերական կարգի, պտղաբերության, համաշխարհային քաղցրահամ ջրերի, ստորին և վերին աշխարհների տիրակալն էր, և մեր ազգի – հայ – ինքնանվանումը (самоназвание) ծագում է հենց Հայա աստծո անունից): Իհարկե, այս ամենը չի հակասում Մովսես Խորենացու տեղե-

²⁰ Օձապաշտությունը տարածված է եղել Աֆրիկայի, Ասիայի, Ավստրալիայի, Ամերիկայի ժողովուրդների մոտ (Энциклопедия. Мифы народов мира, 1 т., Москва, 1987, с. 469):

²¹ Հին եգիպտացիները նույնպես եղել են օձապաշտ, և սրբազան օձը՝ Ուրեյը (Ուաջիթ աստվածուհու ոճավորված կորբայի պատկերը) զարդարել է փարավոնների թագը: Մեքսիկայի հնագույն ժողովուրդը՝ օլմեկները (բառ.՝ «կաուչուկե մարդ»), որոնք շումերների ժամանակակիցներն էին (մ.թ.ա. 4000-3000 տ.), նույնպես օձապաշտ էին: Երեք գլխավոր աստվածներից մեկը Կեցալկոատլն էր՝ «փետրավոր (կանաչ) օձը», որն աշխարհի արարիչն էր, մարդկանց և մշակույթ ստեղծողը, իմաստության և գիտության հովանավորը:

²² Ինչպես հին հռոմեացիք յուրացրել են հելլենների ամենադից համաստվածությունը, այնպես էլ աքքադացիներն (բաբել.-ասոր.) ամբողջովին փոխառել են շումերական աստվածների պանթեոնը՝ Էնկի – Հայա, Էնիլ – Բեյ, Ինան – Իշտար, Ութու – Շամաշ ևն:

կույթուններին, որ հայ ժողովուրդը կոչվել է Նահապետ Հայկի անունով²³ (Հայկ՝ հսկա, վիթխարի մարդ): Այն հանգամանքը, որ Քերթոդահայրը հայտնում է Հայկի հսկա լինելու մասին, ևս մեկ անգամ հաստատում է հնում մեր երկրի վրա լեմուրիացիների և ատլանտների ռասայի գոյության փաստը²⁴. «Այս Հայկը վայել-չակազմ էր, սեգիրան, գանգրահեր, խայտակն ու հաստաբազուկ: Հսկաների մեջ քաջ ու երևելի հանդիսանալով՝ սա ընդդիմացող էր այն ամենին, որ ձեռք էր բարձրացնում՝ տիրապետելու բոլոր հսկաների, անչափ խելահեղների և ուժեղների մեջ խրոխտանալով՝ ձեռք բարձրացրեց Բելի բռնատիրության դեմ, երբ մարդկային ցեղը տարածվում էր ամբողջ երկրի լայնության վրա»²⁵:

Դեպի Վանա ծովի ոլորտը սևեռված արևելասեր գիտնականների մեծ ուշադրությունը պայմանավորված է բազմաթիվ բևեռածև արձանագրությունների և մեհենական անոթների, գենքերի հարուստ պեղածոներով: Հետաքրքրությունների թվում է նաև ծովի հարավարևելյան կողմում գտնվող Աստվածաշեն գյուղը, որի մոտակայքում նշմարվում են կիկլոպյան Հայկաբեր-

²³ Հայկը՝ Թորգոմի որդին՝ Նոյ նահապետի թոռան ծոռը, ծնվել է Ասորեստանում և չճանաչելով Բելի աստվածությունը՝ ապստամբել է նրա դեմ և գաղթելով դեպի հյուսիս՝ հաստատվել Վանա ծովի արևմտյան կողմում և եղել է հիմնադիրը հայ ազգի և պետության: Ըստ Միքայել Չամչյանի՝ Հայկ Նահապետը մահացել է մ.թ.ա. 2026 թ. (**Աճառյան Հր.**, Հայոց անձնանունների բառարան, Գ հ., Երևան, 1946, էջ 31):

²⁴ Այս մասին բազմիցս գրել են Ե. Բլավատսկայան («Тайная доктрина»), Ն. Ռերիխը («Алтай-Гималай»), Է. Մուլդաշևը («Матрица Жизни на Земле»): Աշխարհով մեկ՝ Մեքսիկա, Պերու, Թունիս, Եգիպտոս, Ֆիլիպիններ, Պենսիլվանիա (ԱՄՆ), Ավստրալիա, Իսպանիա, Վրաստան, Ղազախստան և այլն, հնագետները, հնէաբաններն ու մարդաբանները հսկա մարդկանց կմախքներ են հայտնաբերում (3-ից մինչև 7-8 մետր հասակով), որոնք բնակեցրել են Երկիրը 8-10 հազար տարի առաջ: Ամենահսկա կմախքը՝ 17 մետր, գիտնականները թվարկում են 9.000.000 տ.:

²⁵ **Ուլուբաբյան Բ.**, Մ. Խորենացի. Հայոց պատմություն, Երևան, 2003, Գլուխ Ժ, էջ 89:

դի ավերակները²⁶: Ղևոնդ Ալիշանը նշում է, որ այդ կողմերի իրադարձությունների ավանդապահը պետք է լիներ Աղթամար ծովի գոհարը՝ կղզին ու աթոռը, որի դիվանատան կամ մայր կոնդակի մեջ հնուց գրված է. «ագդեցութեամբն Աստուծոյ շինեցին [Հայկեանք] զմեծ բլուրն՝ անառիկ բերդ ի յահե թշնամեաց... Եւ յետ նորա [Հայկին] ի զարմիցն՝ մնացին ի բերդն Աստուածաշինայ»²⁷: Երկու անգամ հիշված բերդը՝ Հայկի անունով կոչված, որի անունով էլ յուրախինները գյուղն անվանեցին Աստվածաշեն, ըստ էության **Աստված** բառի հնագույն պահպանված հիշատակարանն է: Այստեղից հետևություն, որ հեռավոր անցյալում **Հայկ** և **Աստված** բառերը նույնիմաստ են եղել, և Աստվածաշեն անունը նրա հնամենիության նշանն է: Ինքնին պարզ է, որ այն քրիստոնեական դարերի արգասիք չէ:

Է. Յեռենը գրում է, որ ներկա բեղվիները՝ անապատի քոչվոր արաբները, օձ տեսնելիս սարսափահար բղավում են՝ «haya, haya»²⁸: Կարելի է ենթադրել, որ այն ուղղակի բացականչություն է, ինչպես «հե՛յ», սակայն մեր երկրի **Արմենիա** անվանումը, որն իսլամական ժողովուրդների մոտ **Էրմանի** «աղավաղված» տարբերակով է, ծագում է ասորերեն Harmana՝ օձ բառից²⁹: Ավելին, արքադացիները մեր երկիրն անվանել են Ar-matu՝ Արերի երկիր, որտեղ սեպագիր բառը՝  mātū, նշանակում է երկիր (հայերեն՝ մատ - поле): Նույն  նշանը շումերները կար-

²⁶ Ավանդագրույցի համաձայն՝ հենց այստեղ էլ տեղի են ունեցել Հայկի և Բելի կռիվները (ՀԼՀՇՏԲ, 1 հ., Երևան, 1986, էջ 351):

²⁷ **Ալիշան Ղ.**, Հայոց հին հավատքը կամ հեթանոսական կրոնը, Երևան, 2002, «Հրազդան» հրատ., էջ 18 (արևելահայերենի փոխադրեց Վ.Գ. Բարսեղյանը):

²⁸ Գերմանացի լրագրող Էրիկ Յեռենը 1961 թ. Արևմտյան Բեռլինում իրատարակեց իր «Աստվածաշնչյան բլուրներ» աշխատությունը՝ ամփոփելով բիրթական երկրների (Ասորեստան, Բաբելոն, Եգիպտոս, Սիրիա, Պաղեստին, Իսրայել ևն) տարածքում կատարած 150-ամյա հնագիտական պեղումների ընթացքում արված հայտնագործությունները [**Церен Э.** «Библиейские холмы», Москва, 1966, с. 310].

²⁹ **Ревазян А.** «Макарац», т. 1, Ереван, 2014, с. 245.

դում էին *muš* (հարթավայր, սուրբ հող): Ուշագրավն այն է, որ այդ *muš* բառը, բացի «հարթավայր և սրբավայր» նշանակությունից, ունի երկրորդ³⁰ իմաստը՝  *oδ*³¹: Օծապաշտության «հետքերը» այսօր էլ կարող ենք տեսնել մեր եկեղեցիների սրբապատերի վրա /Պատկերագրողում VI.4, 5/:

Խաչիկ Սամուելյանն այս առիթով գրում է. «Հայերը հավատում են, թե յուրաքանչյուր տուն իր մեջ ունի մի տանտեր, վոր ապրում է կրիայի կամ գորտի, առավելապես ոճի կերպարանքով³²: Ոճերը համարվում են «տան դովլաթ» և վոչ մի հալածանքի չեն յենթարկվում... Ոճեր կան, վոր Մշո աշխարհի պահապաններն են և գյուղացոց վնաս չեն տար»³³: Օծ-վիշապի պաշտամունքի վայրեր են համարում Օշականը (Օշկական), Մուղնին (Մող անունով վիշապի սրբատեղի), Աշտարակը (Աժ-դահակ-Աշտարակ վիշապաօճերի սրբատեղի), էլ չենք ասում ամբողջ Հայոց աշխարհով մեկ «օծ» արմատով տասնյակ-հարյուրավոր սրբատեղիներ, բնակավայրեր ևն³⁴: Մ. Աբեղյանը նշում է. «Ավիշանը առանց աղբյուրը հիշելու, գրում է, թե «Երուանդ անուն օծ կամ վիշապ նշանակէ» [Ավիշան, Հին հավատք, Երես 132], ապա Վահրամ վարդապետից բերում է հե-

³⁰ Շումերներն իրենց լեզվում առատորեն օգտագործել են օմոնիմ (նույն հնչողությամբ և ուղղագրությամբ, բայց տարբեր իմաստներով), օմոգրաֆ (նույն ուղղագրությամբ, բայց տարբեր հնչողությամբ և նշանակությամբ), օմոֆոն (նույն հնչողությամբ, բայց տարբեր ուղղագրությամբ և իմաստով) բառեր:

³¹ Արդյոք պատահական է, որ սեմական ժողովուրդների մոտ *hay* (армянин) բառն ունի երկրորդ նշանակություն՝ օծ (արաբ.՝ *haiut* – արու օծ, *haiat* – օծ, որպես տեսակ, սիր.-ասորերեն՝ *hewyo* – օծ):

³² Ինչպես և օճը, կրիան և գորտը «Սաբազիս»-ի ձեռքի պարտադիր «զարդանախշերից» են:

³³ Սամուելյան Խ., Հին Հայաստանի կուլտուրան, Ա հ. (Քարե դար), Յերեվան, 1931, էջ 195:

³⁴ Օծ, Օծաբերդ, Օծագեղ, Օծաձոր, Օծաղբյուր, Օծապորտ, Օծասար, Օծաքար, Օծիգետ, Օծի լեռ, Օծին, Օծտեղ, Օծնա, Օծուն, Օծուտ և այլն [ՀԼՀՇՏԲ, 5 հ., Երևան, «Համալսարան» հրատ., 2001, էջ 471-475], Վիշապ, Վիշապաբերդ... [ՀԼՀՇՏԲ, 4 հ., Երևան, 1998, էջ 805-807]:

տկյալը. «Իսկ ընդէ՞ր որ ապա ասեն՝ տեսեալ ոմանց քաջաց և վիշապոց տաճարս ի լերինս բարձունս և բնակութիւնս... զԱրտաւագդ Հայոց թագավոր ի Մասիս, և զԵրուանդ ի գետս և ի մոայլս»³⁵:

Հայոց լեզուն օճապաշտութեան ժամանակներից եկող երկու կարևոր բառ է պահպանել՝ **որդի** և **ճկույթ**: Աճառյանը «**որդ**» և «**որթ**» բառերի ստուգաբանումը կատարելիս նշում է նրանց «բնիկ հայ բառ» լինելու հանգամանքը՝ դուրս բերելով հնդեվրոպական նախալեզվի [հնխ] «portiyo, per, por» արմատը (ծնել, ծագ բերել), իմաստավորելով «ծագ, մանուկ, երեխայ, երինջ, ցլիկ, հորթ, զաւակ» բառերով և տասնյակ լեզուներով զուգահեռներ անցկացնելով, այնուամենայնիվ չի՝ մատնանշում ամենագլխավոր և պարզ իմաստը. **որդ**՝ օճի ծագ, փոքր օճ, օճի ժառանգ³⁶: Բնական է, որ պաշտելով «Օճ»-ին՝ պետք է պաշտեին և ծագին՝ **որդ**-ին, և հայերենում պահպանված **հայորդի**, **որդուցն** կամ **որդեօք**, **արքայորդի**, **կուսորդի** և ընդհանրապես **որդ** արմատով բազմաթիվ այլ ածանցավոր բառեր ապացույցն են այն բանի, որ որդ բառարմատը նույնիմաստ է և՛ օճի, և՛ մարդու սերունդը որակելու համար³⁷: Ինչ վերաբերում է խաղողի տնկի՝ **որթ** բառին, ապա **որդ**-ի հետ օմոֆոն³⁸ (հնչողությամբ նույն, բայց նշանակությամբ և ուղղագրությամբ տարբեր) լինելը պատահական չէ, իսկ -դ- և -թ- ուղղագրությունը երկու իմաստները տարբերելու համար է («որթ»՝ виноградная лоза, «որդ»՝ червь, сын). «Ես եմ ճշմարիտ որթը, եւ իմ Հայրը մշակն է: Ամեն ճյուղ, որ ինձանում է եւ պտուղ չէ բերում, նա կտրում է նորան. եւ

³⁵ Աբեղյան Մ., Երկեր, Ա հ., Երևան, «Գիտություն» հրատ., 1966, էջ 140-141:

³⁶ Աճառյան Հր., Հայերեն արմատական բառարան, այսուհետև՝ ՀԱԲ, III հ., Երևան, 1977, էջ 576-580:

³⁷ «Արու զավակ, մանչ» իմաստով հայերենում պահպանվել է «**ուստր**» բառը (հնխ. Sukter «որդի» ձևից) «... յետին գրականութեան մեջ մոռացուած»: Աճառյան Հր., ՀԱԲ, III հ., Երևան, 1977, էջ 611:

³⁸ Այստեղ «նույնանուն» կամ «համանուն» բառը սխալ կլինի կիրառել:

ամեն պտուղ բերողին մաքրում է, որ էլ աւելի պտղաբեր լինի: ...Ես որթն եմ՝ դուք ճիւղերը...» (Հովհ., XV, 1-6):

«Ճկույթի» վերաբերյալ Աճառյանը գրում է, որ այն փոխառյալ է հարավկովկասյան լեզուներից՝ լազերենից³⁹ «ծուլու քիթի» (փոքր մատ), ինչպես նաև նշում է հայերենի որոշ բարբառներում պահպանված «**ծուկույթ > ծկույթ**» ձևը⁴⁰: Զարմանալի է, որ հիշատակելով Մաշտոցը, որի մեջ մատնեմատի հնագույն և ընտիր ձևը «ճկույթամայր»-ն է⁴¹ (ճկույթի մայրը), Աճառյանն այդ արժեքավոր տեղեկությունն անտեսում է: Մատնեմատին համապատասխանում է Արեգակը և խորհրդանշելով տիեզերական, արարչական կենտրոնը (центр мироздания)՝ առանցքը, իմաստավորում է նաև անձ-էություն՝ Ես-ը (сущность Я):

Թե ինչու են ամուսնական մատանին կրել մատնեմատին⁴², բացատրություն է տվել դեռևս I-II դդ. նշանավոր հույն պատմագիր Պլուտարքոսը՝ հղելով իր ժամանակակից հռոմեացի պատմիչ (ծագումով հույն) Ապպիանոս Ալեքսանդրացու «Եգիպտոսի մասին» աշխատությունը: Պլուտարքոսը տեղեկացնում է, որ հին եգիպտացիները, մանրամասն ուսումնասիրելով մարդու կազմախոսությունը (анатомия), հայտնաբերել են մի բարակ նյարդ, որը ձգվում է միայն չորրորդ մատից և հասնում է մինչև սիրտը⁴³: Արդի բժշկության մեջ նյարդաբաններն ու

³⁹ Լազերենը վրացական ընտանիքին պատկանող լեզու է:

⁴⁰ **Աճառյան Հր.**, ՀԱԲ, III հ., Երևան, 1977, էջ 204-205:

⁴¹ Մաշտոց (փոքր) յորում աւանդին սրբազան արարողութիւնք ազգիս, Էջմիածին, 1894, էջ 119:

⁴² Զախ ծեռքի մատնեմատին ամուսնական մատանին կրում են Հայաստանում, Ավստրալիայում, Թուրքիայում, Իտալիայում, Շվեդիայում, Բրիտանիայում, Ֆրանսիայում, Ճապոնիայում, ԱՄՆ-ում, Սիրիայում, Իսրայելում, Կորեայում, Մեքսիկայում, Սլովենիայում, Խորվաթիայում: Աջ ծեռքի մատնեմատին նախընտրում են կրել Ռուսաստանում, Ուկրաինայում, Բելառուսում, Վրաստանում, Նորվեգիայում, Չեխիայում, Գերմանիայում, Ավստրիայում, Հունաստանում, Հնդկաստանում, Իսպանիայում:

⁴³ Плутарх, Морали. Москва, 1999, с. 144-145.

սրտաբանները, անոթները լայնացնելու կամ նեղացնելու նպատակով, կաթետրը տեղադրում են **մատնեմատին**, մինչդեռ սրտամկանի վրա առաջնային ռեֆլեկսոգեն ազդեցություն ունենալու նպատակով կաթետր են անցկացնում դաստակի հինգերորդ մատին՝ **ճկույթին**⁴⁴:

Ինչպես տիեզերքում, այնպես էլ ձեռքի վրա՝ Արեգակի (մատնեմատ) ամենամոտ մոլորակը Մերկուրին է (ճկույթը), և մատնեմատի «ճկույթամայր» հնագույն ձևը հաստատում է **ճկույթի** կարևորությունը: «Ճկույթ» բառի լազերեն ծագում ունենալու Աճառյանի ստուգաբանումը մեզ համար այնքան էլ ընդունելի չէ, քանզի քիչ հավանական է, որ այդքան կարևոր նշանակություն և իմաստ ունեցող բառի համար հայերը չունենային սեփական՝ հայեցի տարբերակը և յուրացնեին այն հարևան ժողովուրդներից: Այս առումով ուշագրավ է Ա. Ռևազյանի դիտարկումը. վերլուծելով «Էն-Մերքարը և Արատտայի գերագույն քուրմը» շումերական էպոսը⁴⁵ նա մի ուշագրավ տող է առանձնացնում. čiktanšanakira – čaktanšanagira⁴⁶ (ճիկտանշանակիրա – ճակտանշանագիրա), որը նշանակում է՝ «ճկույթով գրվածը ճակատագրական է», կամ «ճկույթը ճակատագիր է» («мизинец – писец судьбы»): Համոզված լինելով, որ «որդ» (червь) և «որդի» (сын) բառերի նմանությունը պատահականություն չէ, դիտարկենք «ճիճու» (червь) բառը՝ որպես «որդ»-ի հոմանիշ (синоним): Շարժուն, փոքր-ինչ անհանգիստ, ժիր և աշխույժ երեխային բնութագրելու համար մենք օգտագործում ենք «չարածճի» բառը՝ բնավ նկատի չունենալով այն նշանակությունը, որը տալիս են մեր բացատրական բառարանները. «Չար ճճի, չար գազան,

⁴⁴ Եթե երրորդ մատը դեպի ներս ծալած, բաց ափը դնենք հարթ մակերեսին և փորձենք շարժել մատները, ապա դա չի հաջողվի միայն **մատնեմատին**:

⁴⁵ «Էն-Մերքարը և Արատտայի գերագույն քուրմը» (Эн-Меркар и верховный жрец Аратты), կամ ինչպես ասում են՝ «Էն-Մերքարը և Լուգալթանդան» մ.թ.ա. III հազարամյակի շումերական էպոսը, շատ արժեքավոր տեղեկություններ է հայտնում Շումեր և Արատտա երկրների փոխհարաբերությունների մասին:

⁴⁶ Реваян А. “Макарац”, 1 т., Ереван, 2014, с. 230.

ճճիի նման խայթող, վնասող, չարիք գործող»⁴⁷: Այսպես և «ճկույթ» բառում դժվար է նկատել «ճճի կույտ»՝ «ճիճուների խումբ» իմաստը, մինչդեռ տրամաբանական է, որ օծապաշտ հայի զավակը որդին է, իսկ մարդու կենսունակությունն ապահովող ամենակարևոր մասը՝ ձեռքերը (ավելի ստույգ՝ մատները) ճիճուներն են⁴⁸: Այլապես ինչպե՞ս պետք է բացատրել «Սաբա-գիս»-ի ձեռքի ճկույթից բարձրացող օձը:

Տարբեր ժողովուրդներ իրենց կրոնական և գաղափարական ուսմունքներում ձեռքի և մատների զանազան համադրությունները՝ ժեստերը, վերածել են սիմվոլների՝ հավատալով նրանց հատկացված գերբնական ուժին⁴⁹: Այսպես, քրիստոնեության մեջ Աստծո Աջը (Decstera Dei – Десница Бога)՝ Արարչական Ձեռք, Աստվածային զորության և իշխանության ցուցիչ, խորհրդանշում է Հիսուսին⁵⁰:

Հովհաննես Մկրտչի անփուտ Աջում, որը պահվում է հատուկ պատրաստված ոսկյա տապանի մեջ (պատրաստվել է Ռուսաստանում XVIII դ.), բացակայում են երկու մատ. **ճկույթը** գտնվում է Ստամբուլի (Կ. Պոլիս) թանգարանում, իսկ **մատներ-մատը**՝ Սիենայի Մայր տաճարում (Իտալիա)⁵¹: Սակայն թուր-

⁴⁷ **Մալխասեանց Ստ.**, ՀԲԲ, IV հ., Երևան, «Հայպետհրատ», 1945, էջ 14:

⁴⁸ Օծապաշտ մարդը, ձեռքի մատները շարժելով, իսկապես նմանություն կգտներ ճիճուների հետ:

⁴⁹ Վառ օրինակ կարող են հանդիսանալ հինդուիզմում «մուդրաների» և դառսիզմում «Ֆեն Շույ»-ի ուսմունքների մեջ ձեռքերի և մատների տարբեր համադրություններով կիրառվող «սիմվոլ-ժեստերը»:

⁵⁰ Եկեղեցիներում որպես սրբություններ պահպանվում են առաջին քրիստոնյաների՝ առաքյալների և հայրապետների մետաղյա (ոսկյա, արծաթյա) Աջերը: Հայ եկեղեցու համար սրբազան մատույններ են Լուսավորչի, Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալների, Հակոբ Մծբնացու և այլ սրբերի Աջերը (հանրագիտարան, Քրիստոնյա Հայաստան, Երևան, 2002, «Հայկական հանրագիտարան», էջ 74, Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы, Москва, 2005, с. 127):

⁵¹ Ս. Ղուկաս ավետարանիչը Աջը բերել էր Անտիոք, որի անկումից հետո այն տեղափոխվել էր Քաղկեդոն (X դ.): Հետագայում Հ. Մկրտչի Աջը հայտնվել է Կ. Պոլսում, այնուհետև՝ Ռոդոս (1453 թ.) և Մալթա կղզիներում (1522 թ.), իսկ

քերը պնդում են, որ Հ. Մկրտչի Աջն ամբողջությամբ, ինչպես և գանգի մի մասը, գտնվում է Ստամբուլի թանգարանում, մինչդեռ Ղաթի Ս. Մակար վանքի վանականներն էլ համոզված են, որ Աջը պահվում է իրենց մոտ⁵²:

Առաքելական և ուղղափառ եկեղեցիների պատկերագրության (иконография) մեջ «բթի և մատնեմատի» միացությամբ Աջը խորհրդանշում է Քրիստոսի անվանատառերը⁵³: Սակայն այդ պաշտամունքային ժեստի մեջ քրիստոնյաները թաքցրել են նաև մեկ այլ նախաքրիստոնեական խորհրդանիշ՝ Արևը, քանզի Մատնեմատը, կամ ինչպես անվանում էին շումերները՝ Անշան⁵⁴, իսկապես խորհրդանշում է Արև⁵⁵: Այդ նույն Աջը լատինական կերպարվեստում պատկերված է ճկույթն ու մատնեմատը ծալած, իսկ մնացած երեք մատները՝ ուղղված:

«Աստվածային Աջ»-ի պաշտամունքը Քրիստոսի ծննդից դեռևս հազարամյակներ առաջ Հին Արևելքում արդեն գոյություն

1799 թ. մալթական միաբանությունն այն փոխանցել է ռուսաց կայսր Պողոս I-ին (Павел I): 1919 թ. Հոկտեմբերյան հեղափոխության վտանգից դրոպած՝ Աջը Ռուսաստանից տեղափոխվել է Շվեդիա, Դանիա, այնուհետև Հարավսլավիա: Ներկայումս Աջը գտնվում է Մոնտենեգրոյի (Черногория) Ցետին վանքում:

⁵² Քրիստոնեական սրբօջախներում պահվող սրբերի մասունքների հետ կապված նման կազուսները քիչ չեն: Միջնադարում յուրաքանչյուր վանք, եկեղեցի, տաճար իր պաշտելի, պահապան և հովանավոր սրբի որևէ մասունք ունենալն անհրաժեշտություն էր համարում, քանի որ սրբերը քիչ էին, իսկ «պահանջարկը» մեծ. մարմնի մասերը ստիպված մասնատում էին: Ֆրանսիացի պատմաբան Լուդովիկ Լալանն իր “Любопытство традиций, обычаев и легенд” (Lalanne Ludovic, “Curiosities des traditions des moeurs et des legendes”, Paris, 1847, Paulin) աշխատության 472-րդ էջում արձանագրել է զավեշտալի փաստ՝ Հովհաննես Մկրտչի մի քանի ձեռք, տասնյակ մատներ և !!! 6 գլուխ: Տեղին է հիշել «սուրբ գեղարդների» (копье Христово) 4 տարբերակները՝ Վատիկանում, Վիեննայում, Կրակովում և Էջմիածնում (33 թ. իր հետ Հայաստան է բերել Թադեոս առաքյալը):

⁵³ Լատիներենում՝ χ «խի» և ρ «ռո», իսկ հայերենում՝ «ք»-ն:

⁵⁴ Անշան, անշան՝ առանց «նշանի» (метка, знак):

⁵⁵ Հինդուիզմում բթամատի և մատնեմատի միացությամբ ժեստը կոչվում է պրիտիվի՝ մաքրման մուդրա, որը մարմնին նոր ուժ է էներգիա է հաղորդում:

է ունեցել: Այդպիսի «առեղծվածային» ձեռք է համարվում «Սաբազի» ձեռքը (Sabazios, Сабазий), որի մասին անհրաժեշտ ենք համարում նշել⁵⁶: «Սաբազի» անկապտելի հատկանիշը ձեռքն է. աջ դաստակի ճկույթն ու մատնեմատը ծալված են, դաստակը զարդարված է բազմաթիվ տոտեն կենդանիներով (կրիա, մողես, կարիճ, խոյ, ցուլ, բազե), ճկույթից բարձրանում է օձը, մնացած երեք մատները պարզված են, իսկ բութը պսակված է «Կոնաձև գեղձով» («Широковидная железа»)⁵⁷: Հին շումերական կրոնադիցաբանական հավատալիքներում կոնաձև գեղձը պատկերվել է Էնկի աստծո ու Անունակների⁵⁸ աջ ձեռքում: Ինչքա՞ն են հետագայում քրիստոնյաները կարևորել այդ հեթանոս խորհրդանիշը, որ տեղադրել են... Վատիկանում⁵⁹: Այդ նախա-

⁵⁶ Սաբազի կուռքը Հունաստանում տարածվել է մ.թ.ա. V դ.՝ նույնացվելով Ջևահն, այնուհետև փոխանցվել է Հռոմ և միաձուլվել Յուպիտերի պաշտամունքին: Հելլեններն այդ կուռքը ժառանգել են փոյուզիացիներից, վերջիններս էլ՝ իբրև թե ինչ-որ «քոչվոր ցեղից ?», որոնց մեջ շատ հարգի է եղել ձիաբուծությունը, իսկ սրբազան կենդանին համարվել է օձը:

⁵⁷ Կոնաձև գեղձը՝ Հիպոֆիզը (Hypophysis cerebri), ստորին մակուղեղ, գտնվում է գանգի խոռոչում՝ թուրքական թամբի (турецкое седло) փոսիկում և ուղղակիորեն կապված լինելով գլխուղեղի՝ հիպոթալամուսի հետ՝ կարևոր դեր է խաղում հորմոնային կարգավորման պրոցեսներում (աճ, հասունացում, վերարտադրողականություն): Արտադրում է մելատոնին՝ բնական քնի հորմոն (երիտասարդության հորմոն) և սերատոնին՝ մտավոր աշխատանքի հորմոն: Էզդթերիկ պատկերացումներում կոնաձև գեղձը ֆիզիկական և հոգևոր աշխարհների միջև կապող օղակ է և ըստ էության «երրորդ աչք» է՝ լուսավոր պայծառության (просветление) խորհրդանիշ: Հնդկական հոգևոր ուսմունքներում համապատասխանում է 6-րդ չակրա՝ «Աջնա»-ին: Ֆրանսիացի փիլիսոփա Ռենե Դեկարտը, ինչպես և Լեոնարդո դա Վինչին, կոնաձև գեղձը համարում էին «հոգու բնական վայր» [Салин М.Р., Билич Г.Л. Анатомия человека, 2 т., «Широковидная железа», Москва, 2008, с. 496]:

⁵⁸ Անունակ կամ Աննունակ (a-nuna, a-nuna-ke)՝ «երկնքից իջածները», Ան աստծո պատգամաբերները (посланники):

⁵⁹ Հսկայական 4-մետրանոց բրոնզե «Կոն» (Шива, Pinya), V դարից զարդարել է Պետրոսի տաճարը, իսկ 1608 թ. տեղադրվել Բելվեդերյան պալատի բակում՝ գրադարանի դիմաց:

քրիստոնեական Աջը, Հին Արևելքի ժողովուրդների մոտ հազարամյակներ շարունակ պաշտամունքի առարկա հանդիսանալով, անկասկած կարևորվել է, այլապես հույներն ու հռոմեացիները նրա կուռքը չէին կցի իրենց գլխավոր աստված Զևսին (Յուպիտերին): Սակայն որևէ հին լեզվով հնարավոր չեղավ ստուգաբանել «Սաբազի» անվան նշանակությունը, և նրա ծագումնաբանությունը գիտնականների և լեզվաբանների կողմից մնաց չվերծանված: Ակադեմիկոսներ Իգոր Դյակոնովը⁶⁰ և Նիկողայոս Մառը⁶¹ համարելով, որ հայերը Սաբազիսի կուռքը ժառանգել են թրակացիներից և փոյուզիացիներից, այնուամենայնիվ, սպառիչ պատասխան այն մասին, թե ինչ է նշանակում Sabazis, չեն տալիս, քանզի ո՛չ թրակերենում, ո՛չ էլ փոյուզիերենում այդ բառը բացատրություն չունի: Եվ չէ՛ր էլ կարող ունենալ, որովհետև այն ունի հայկական ծագում, և «Sabazi»⁶²-ն նշանակում է «Սաբացի»՝ սա բացի (բացի ծալած ճկույթից ու մատնեմատից)⁶³: Միայն հայոց լեզվի իմացությամբ կարելի է վերծանել այդ «գաղտնի գիտելիքը», որը խորհրդանշում են թաքնված ճկույթն ու մատնեմատը:

Կարելի է կարծել, որ բուն հինադրեքի թեմայից շեղվելով՝ խորանում ենք ձեռապաշտության և սիմվոլիզմի ոչ պակաս հետաքրքիր ոլորտներ, սակայն անհրաժեշտ ենք համարում այս

⁶⁰ **Дьяконов И.М.** Хетты, фригийцы, армяне. Переднеазиатский сборник, М.-Л., 1961.

⁶¹ **Марр Н.Я.** Бог Сабаздиос у армян, АН, 1911.

⁶² Լատիներենում, ինչպես նաև արդի իտալերենում բառամիջի z (-zz-) տառն ունի արտաբերման բացառապես մեկ եղանակ. անկախ նրանից, ծայնավորով է շրջապատված, թե բաղաձայնով, z [zz] հնչյունն արտասանվում է -g- ով և ոչ -q- տառով (mezzo, grazia, terza, eleganza, imitazione, tenerezza, piazza ևն): Վերջինիս արտաբերումը՝ -s- kam -ss- հնչյունների միջոցով է: Այն իրողությունը, որ հին հույները (հետագայում՝ հին հռոմեացիք) Sabazis բառը «համառորեն» արտասանել են -q- հնչյունով, ունեցել է մեկ նպատակ՝ ամեն կերպ կապել այն Զևսի (Ζεύς) անվան հետ:

⁶³ **Ревазян А.** Макарац, 1 т., Ереван, 2014, с. 223-226.

հարցի շուրջ մեր բոլոր դիտարկումները ներկայացնել, ապացույց այն իրողության, որ հայերը հինադեռքի սովորույթը չեն ժառանգել հարևան ժողովուրդներից, այլ պահպանել, շարունակել և սերնդեսերունդ են փոխանցել նախաքրիստոնեական ժամանակներից եկած և հայի կենցաղում կարծրացած խորհրդավոր գաղտնաձիսությունը:

Մեր նախնիները լավ են ճանաչել Հին աշխարհը, և հաճախ սեփական ձեռքը նրանց համար կողմնացույցի դեր է կատարել: Այդպիսի հնագույն «քարտեզ-ձեռքի» օրինակ գտնվում է Սբ. Ղազար կղզում՝ Մխիթարյան միաբանության պահոցում, որտեղ մեր մատները ներկայացված են զարմանալի անուններով՝ բուրձը՝ *parmag*⁶⁴, ցուցամատը՝ *enki ašt*⁶⁵, միջնամատը՝ *ar*, մատնեմատը՝ *asia* և ճկույթը՝ *sosiošt*: Դնելով մեր ձախ ձեռքը Միջագետքի քարտեզի վրա և նայելով ձեռքի ափին՝ մենք այսօր էլ

⁶⁴ Փարմագ (*parmag*), կամ ինչպես հին հրեա պատմագիր Հովսեպոս Փլավիոսի (Иосиф Флавий, իսկական անունը՝ Հովսեփ բեն Մուրաֆիա, 37-10 թթ.) «Հրեական հնախոսություններ» աշխատության մեջ Փարզամ կամ Փորզամ անունով հիշատակված է Փոյուգիան (Фригия), հետագայում՝ Բութանիա (*Butania*, *Вифания*): Լինելով Հին աշխարհի արժանահավատ հեղինակներից մեկը՝ իր նկարագրած շատ դեպքերի մասնակից և ականատես է եղել: Ի դեպ, հայերի և Հայաստանի մասին նրա տեղեկություններն առավել ճշմարիտ և հավաստի են, քան հաճախ, միտումնավոր փոփոխված հունա-հռոմեական հակասական տեղեկությունները: Ավելորդ չէ նշել նաև, որ աշուղական արվեստում ոչ պրոֆեսիոնալ աշուղների մոտ տաղաչափական պարզագույն ձևերն ընդունված է եղել մատներով ցույց տալ՝ կոչելով բարմաղ հեսաբի:

⁶⁵ Դժվար թե Մխիթարյան միաբանները, ցուցամատն անվանելով *enki ašt*, տեղեկություններ են ունեցել այն մասին, որ էնկին՝ նույն ինքը Հայան, շումերների գլխավոր աստվածներից մեկն է: Շումերների երկրի, ինչպես նաև նրանց աստվածների ու թագավորների մասին գիտնականները խոսեցին միայն 20-րդ դարի սկզբին, երբ ձևավորվեց շումերագիտությունը, և լեզվաբանները կարողացան վերծանել այն սեպագիր արձանագրությունները, որոնք պեղումների ընթացքում հայտնաբերեցին Լեյարդը և նրա օգնական Օրմուզդ Ռասամը (Նինվե քաղաք, 1849 թ., Աշուրբանիպալ արքայի հայտնի գրադարանը, 1852 թ.): Մինչ այդ Հին Արևելքի պատմությունը թաղված էր հազարամյա ավազների խորքում:

կարող ենք տեսնել, որ բուրժ մատնանշում է Բութանիան (նախկինում՝ Խեթական թագավորություն, այժմ՝ Թուրքիայի տարածաշրջան), միջնամատը՝ «Ար» մատը, «Ար»-երի երկիրը (страна арив)⁶⁶, մատնեմատը ուղղված է դեպի Ասիա, իսկ ցուցամատը՝ Էնկի աշտ-ը, ոչ այլ ինչ է, քան «Հայկի նետը»⁶⁷: Ուշագրավ է ճկույթի *sosio*st (սոսիոստ) անվանումը: Հայերեն երկու արմատից կազմված՝ սոսի և ոստ (ճյուղ), այս բառն ուղղակիորեն կապված է հայերի շրջանում դեռևս բնապաշտության (пантеизм) ժամանակներից հայտնի **սոսի**⁶⁸ ծառի պաշտամունքի հետ: Հիշենք հռչակավոր Սոսյաց անտառը⁶⁹, որի մասին հիշատակում էր դեռևս Մովսես Խորենացին: Նրա վկայությամբ անտառը տնկել էր Հայկ Նահապետի որդի Արամանյակը⁷⁰, և Սոսյաց անտառը աշխարհի ամենահին արհեստական անտառներից էր⁷¹: Սոսյաց անտառում տերևների շարժումով և խշշոցով

⁶⁶ Մեր երկիրը, որը շումերների երկրից գտնվում էր դեպի հյուսիս-արևելք, շումերներն արձանագրություններում հիշատակվում է Ar-at-ta անունով, արքադ.՝ Ar-ma-ni, Ar-ma-na, կամ Ar-matu: Մ.թ.ա. 15-14 դդ. խեթական արձանագրություններում հիշատակվող Արմատանա (Արմտան) երկիրը, որը Հայասա ցեղային միության երկրամասերից մեկն էր, Մեծ Հայքի Բարձր Հայք աշխարհն է:

⁶⁷ Աշտ (աշտեայ, աշտէ)՝ հեռվից նետելու կարճ նիզակ (**Աճառյան Հր.**, ՀԱԲ, I հ., Երևան, 1971, էջ 221):

⁶⁸ Սոսին (Чинара, Platanus) սոսագգիների ընտանիքին պատկանող երկարակյաց ծառերի ցեղ է, ապրում է ավելի քան 2000 տարի: Օգտագործվում է քաղաքների կանաչապատման մեջ: Լայնորեն մշակվում է Երևանի փողոցներում և պուրակներում (Մաշտոցի պողոտա):

⁶⁹ Մեծ Հայքի Այրարատ աշխարհում՝ Արմավիր քաղաքի մոտ:

⁷⁰ Ըստ Մ. Չամչյանի՝ Արամենակը (Արամանյակ, Արմենակ, Արմենեկ) հոր մահից հետո նվաճել է Հայաստանի հյուսիսարևելյան մասերը և իշխել է Ք.ճ.ա. 2020-1980 թթ. (**Աճառյան Հր.**, Հայոց անձնանունների բառարան, Ա հ., Երևան, 1942, էջ 289):

⁷¹ Ներկայումս Խոսրովի պետական արգելոցը՝ հայտնի նաև Խոսրովի անտառ անունով, հնում անվանվել է Խոսրովակերտ՝ ի պատիվ Խոսրով Բ Կոտակ թագավորի, որի ջանքերի շնորհիվ և հիմնադրվել է անտառը 332-338 թթ.:

քրմերը գուշակություն էին կատարում, ինչպես նաև կանխատեսում երաշտը, կարկուտը և բնական այլ աղետներ: Այստեղից էլ հայերենում «խշխշոց» բառի նույնիմաստ բառերը՝ սոսավյուն, սոսափյուն, սոսայուն ևն⁷²: Էգեյան ծովի Կոս կղզում պահպանվել է մոտ 2300 տարեկան սոսի, որի բնի շրջանագիծը հասնում է 18 մետրի, իսկ ԼՂ Ասկերանի շրջանի Կարմիր Շուկա (Красный Базар) գյուղում առայսօր կանգուն է աշխարհի երկարակյաց սոսիներից մեկը՝ Տնջրի ծառը⁷³, որը մոտ 2600 տարեկան է: Սակայն, երկարակեցությունից բացի, սոսենու թաթածն տերևների կառուցվածքը իսկապես հիշեցնում է մարդու ձեռքի ավի⁷⁴: Այդ ձևը նպաստավոր էր, որ քրմերը մարդկային ճակատագրերի գուշակություններ կատարեին:

Վերադառնալով մեր հինադոքսին և ճկույթ մատի **սոսիոստ** (sosioست) անվանը՝ նշենք, որ Վասպուրական և Մուշ-Տարոն աշխարհների ժողովուրդը ծիսակատարությունների ժամանակ օգտագործում էր մի տեսակ կարմրագույն քար, որը հինայի պես քում էին ավերին՝ անվանելով այն **սոսրաթ**⁷⁵: Նույն Սոսրաթ անունով գյուղ է եղել Արևմտյան Հայաստանում (Վանի վիլայեթ, Թիմար գավառ), որի բնակիչները 1915 թ. Մեծ եղեռնի ժամանակ բռնի տեղահանվել են, իսկ նրանց մեծ մասը զոհվել է գաղթի ճանապարհին:

Մենք գիտակցում ենք, որ այսօր հնագույն գիտելիքների մի հսկայական շերտ մոռացության է մատնված, իսկ այն ամենը,

⁷² **Սուքիասյան Ա.**, Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան, Երևան, 1967, էջ 582:

⁷³ Տնջրի՝ տունը ջրոդ: 2014 թ. համագյուղացիները նշում էին ծառի 2568 տարին: Ծառի հիմքում գոյացել է մի հսկայական փչակ (բնի մեջ տեղավորվում է ոչխարների մի ամբողջ հոտ), որը սրբատեղի է համարվում. գյուղացիները մոմ են վառում և խունկ ծխում:

⁷⁴ Այսպես, Հին Հռոմում պաշտամունքային ծառ է եղել արմավենին, և, անվանելով այն Palma (Пальма), հռոմեացիները նրա տերևների կառուցվածքը նույնացրել են ձեռքի ավի հետ (իտալ. palma՝ ձեռք, ավի (ладонь):

⁷⁵ «Հայոց լեզվի բարբառային բառարան» (ՀԼԲԲ), Ե հ., Երևան, 2008, էջ 379:

ինչը մեր բանահավաքների և ազգագրագետների ջանքերի շնորհիվ հաջողվել է փրկել, մեզ է հասել աղճատված և կցկտուր: Հայկական հինադրեքից «շեղումը» դեպի ձեռապաշտության, կենդանապաշտության և բնապաշտության ոլորտներ մենք նպատակային ենք կատարել, որպեսզի առավել խորքից՝ ակունքներին հնարավորինս մոտ լինելով, լուսաբանենք այդ խորհրդավոր ծիսակատարության իմաստն ու այն կարևոր դերն ու նշանակությունը, որը հինադրեքն ունեցել է հայկական հարսանեկան ծեսում: **Հարսանիք – հինադրեք – ափ – ճկույթ – սոսիոստ – Փայլածու – կարմիր** իմաստային կապն ամբողջական դարձնելու նպատակով անհրաժեշտ ենք համարում ևս մեկ զուգահեռ անցկացնել: Հինդուիզմում ճկույթին համապատասխանում է առաջին չակրան⁷⁶, **Մուլադիարան**, որը խորհրդանշում է կյանքի սկզբնավորումը և հանդես է գալիս հողեղեն տարերքով (գույնը՝ **կարմիր**): Այդ չակրան իմաստավորում է մարդու ֆիզիկական և հոգևոր առողջության կայունությունը ու բնորոշում մարմնի սեռական օրգանների հատվածը (նույնպես, ինչպես հայկական՝ արիական տիեզերակարգում Փայլածուն): Այս առումով հետաքրքրական է Ա. Շահնագարյանի «Աշխարհի պատկերի արտահայտումը Մարդու «մարմնի» մասերով» ներկայացված աղյուսակը, որտեղ գլուխը Արեգակն է, իսկ Փայլածուն (Меркурий)՝ առնանդամը (Պատկերազարդում)⁷⁷:

Բոլորովին պատահական չէ, որ հին հնդիկներն իրենց **լինգամները**⁷⁸ Շիվա աստծո սրբազան ատրիբուտը, ներկում էին **խնայով** կամ կարմիր օխրայով:

⁷⁶ Չակրա (սանսկր. - շրջան, անիվ)՝ հինդուիզմում հոգևոր ուժի և գիտակցության կենտրոն, որը պատասխանատու է մարդու ֆիզիկական, մտավոր և հոգևոր զարգացման համար: Չակրաները թվով յոթն են՝ համապատասխան ծիածանի գույներին, շաբաթվա օրերին և գամմայի յոթ հնչյուններին:

⁷⁷ **Շահնագարյան Ա.**, է արար, Երևան, 2011, էջ 43:

⁷⁸ Լինգա, լինգամ՝ ոճավորված առնանդամ, որին նվիրաբերում էին բրինձ, մեղր, հալած յուղ և ճակնդեղի հյութ: Լինգամները տարբեր չափերի են լինում.

Ամենաուշագրավն այն է, որ «կարմիր» Մուլադհարայի առաջնային դերը (проекция) մարմնի վրա կազմում են ափերն ու կրունկները՝ անմեղության, առաքինության և մաքրաբարո վիճակի խորհրդանիշները: Արդյոք պատահակա՞ն է, որ հայերը հարսանիքից առաջ հինայել են մարմնի հենց այդ հատվածները: Երբ վերլուծում ես այդ ամենը, հանգում ես այն մտքին, որ հազարամյակներ առաջ մարդկությանը տրվել է մեկ ամբողջական գիտելիք, և բոլոր հնագույն քաղաքակրթությունները «սնվել են նույն իմաստության աղբյուրից»:

Ակնհայտ է, որ մեր մատներից ամենախորհրդավորը հանդիսացել է ճկույթը, որի «ճճի կույտ» անվանումն ուղղակիորեն կապված է տոտեմիզմի, իսկ «սոսիոստը»՝ պանթեիզմի դարաշրջանների պաշտամունքային գլխավոր խորհրդանիշների՝ «օձ»-ի և «սոսի»-ի հետ: Այսպիսով, ճկույթը, խորհրդանշելով պտղաբերություն, հնագույն ժողովուրդների նախաքրիստոնեական ծիսական պատկերացումներում համապատասխանել է մարդու վերարտադրողական կենսագործունեությունն ապահովող օրգաններին, հարսանիքին նախորդող օրը, հինայելով ճկույթը, նորապսակներին թույլատրվել է «բացահայտել» այն «գաղտնի գիտելիքը», որը հասու էր միայն կարգվածներին՝ կենակցման սրբազան խորհուրդն իմացողներին:

ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴՈՒՄ

Ա. «Մեհենդի»-ի արվեստը (искусство «Мехенди»)

Ժամանակակից մեհենդիի արվեստը Մերձավոր Արևելքում:

Բ. Մովսեսի «Պղնձյա օձը»

1. Պատկերազարդում Աստվածաշնչից, ք. Փրովիդենս (Providens), ԱՄՆ, 1907 թ. (վիմատիպ նկար, литография) <http://thebiblerevival.com/clipart/1907/num21.jpg>.

ամենահայտնի լինգամը Մաթանգեշվարա տաճարում է՝ 1 մետր տրամագծով և 2,5 մետր բարձրությամբ:

2. «Պղնձյա օձը», Պյեռ Սյուբելյր, 1727 թ. (դիպլոմային աշխ.), Ֆրանսիա, ք. Նիմ, Կերպարվեստի թանգարան:
3. «Պղնձյա օձի» հուշարձանը Նևո լեռան գագաթին, Հորդանան, հեղ.՝ Զերգի Ստրելցկի:
4. «Օձակերպ խաչը» Պլասայի վանքի գմբեթի վրա, Չեխիա, 1144 թ.:
5. «Պղնձյա օձը», Հովհուս Շնոռ ֆոն Կարոլսֆելդ (փորագրանկար, փայտ), Դրեզդեն, Գերմանիա, 1848 թ.:
6. Միքելանջելո Բուոնարոտի, Սիքստինյան կապելլայի անկյունային որմնանկար, 1511 թ. , Հռոմ, Վատիկան:

Գ. «Կադուցեյ» գավազանը

«Կադուցեյ» գավազանի տարբերակներ՝ վարդապետի (архимандрит), հայրապետի (архиепей), վանահոր (игумен) ևն:

կայքեր՝

<http://sigils.ru/symbols/x.html>

<http://vorotila.ru/oruzhie-i-voennaya-tehnika/>

<http://kaducey.ru/zhezl-Gezm/>

www.li.ru/interface/pda/

<http://dansic.ru/kadutsey/>

Դ. Աստվածային Աջը

1. Ս. Հովհաննես Մկրտչի Աջը⁷⁹. մասունքը 2001 թ. էջմիածնին է նվիրել Հռոմի պապը:

⁷⁹ Հովհաննես Մկրտչի անփուտ Աջում, որը պահվում է հատուկ պատրաստված ոսկյա տապանի մեջ (պատրաստվել է Ռուսաստանում XVIII դ.), բացակայում են երկու մատ. ճկույթը գտնվում է Ստամբուլի թանգարանում, իսկ մատնեմատը՝ Սիեռնայի Մայր տաճարում (Իտալիա): Ս. Ղուկաս ավետարանիչը Աջը բերել էր Անտիոք, որի անկումից հետո այն տեղափոխվել էր Քաղկեդոն (X դ.): Այնուհետև Հ. Մկրտչի Աջը հայտնվում է Կ.Պոլսում, Ռոդոս (1453 թ.) և Մալթա կղզիներում (1522 թ.), իսկ 1799 թ. մալթական միաբանությունն այն փոխանցել է ռուսաց կայսր Պողոս I-ին (Павел I): 1919 թ. Հոկտեմբերյան հեղափոխության վտանգից դրդված՝ Աջը Ռուսաստանից տեղափոխվել է Շվեդիա, Դանիա, այնուհետև Հարավսլավիա: Ներկայումս Աջը գտնվում է Մոնտենեգրոյի (Черногория) Ցետին վանքում: Սակայն թուրքերը պնդում են, որ Հովհաննես Մկրտչի Աջը, ինչպես և գանգի մի մասը, գտնվում է Ստամբուլի թանգարանում: Ղաթի Ս. Մակար վանքի վանականներն էլ համոզված են, որ Աջը պահվում է իրենց մոտ (Lalanne Ludovic, «Curiosités des

2. Ս. Գրիգոր Լուսավորչի Աջը, 1657 թ.: Ոսկի, գունավոր քարեր: Դրվագում, ծուլում, քարերի ագուցում (Ա. և Մ. Մանուկյան գանձատուն, Էջմիածին):
3. Ս. Հակոբ Մծբնացու Աջը, 1709 թ., վարպետ՝ Աբրահամ վարդապետ: Արծաթ, գունավոր քարեր, նոնաքար, ամետիստ, դրվագում, ծուլում, ոսկեզօծում, արծնապատում, փորագրություն (Ա. և Մ. Մանուկյան գանձատուն, Էջմիածին):
4. Благословляющая Десница Божия. Фрагмент иконы «Чудо святого Георгия о змие», XVI в., Россия, Новгород Великий (Աստծո Աջի օրհնությունը, «Օձի մասին Ս. Գևորգի հրաշքը», սրբապատկերի անկյունային հատված, XVI դ., Մեծ Նովգորոդ):
5. Священническое благословение (Քահանայական օրհնություն):

Ե. «Sabazis»-ի (Սաբազի) ձեռքը

1. «Sabazios», Բրիտանական թանգարան, Ռոման, I-II դդ.:
2. «Sanctus ἁβάζιος» (Տաբազի, սնուցիչ օրհնական ֆրակիա)։
3. «Sabazis», Հնագիտության թանգարան (Իսպանիա, Վարտախենա) [Argueologia Subacuntica, exposicion-galeria-de-piezas]
4. «Կոնաձև գեղձի» («Шишковидная железа») հուշարձան, Վատիկան, I-II դդ.:

Զ. «Չակրաներ»

Степанов Ал. М. Большой эзотерический справочник, Москва, 2009
(<http://www.ezoezo.ru/index.php?view=&q=чакры>)

Է. Մարդու մարմնի մասերը

Շահնազարյան Ա., Է արար, Երևան, 2011, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 43 էջ:

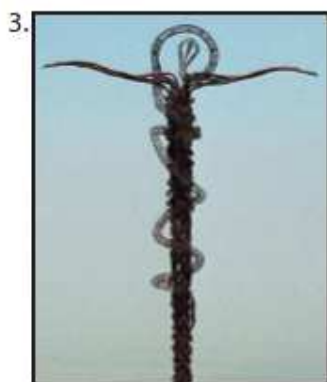
«Մեհենդի»-ի արվեստը

/Искусство «Мехенди»/



Մովսեսի «Պղնձյա օձը»

/«Медный змий» Моисея/



«Կադուցեյ» գավազանը /Жезл «Кадуцей»/

1.



2.



3.



4.



5.



6.



Պատկերագրողում VI.4

Օձի տոտեմը հայկական զարդարվեստում



Սանահինի վանք, 10 դ.



Առինջի բերդամրոցի մուտքի բարավոր, 15 դ.



Եղեգիսի Սբ. Կարապետ, 13 դ.



Ախթալայի վանք, 13 դ.



Խաչքար, Փոր 15 դ.



Սբ. Գրիգոր, Անի 1215 թ.



Փրկչոսի եկեղեցի



Իշխանի եկեղեցի, 7 դ.



Թաղեի վանք, 12 դ.

Պատկերազարդում VI.5

Օձի տոտեմը հայկական զարդարվեստում



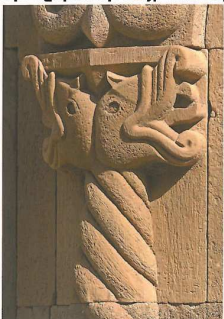
Սբ. Էջմիածնի մայր տաճար



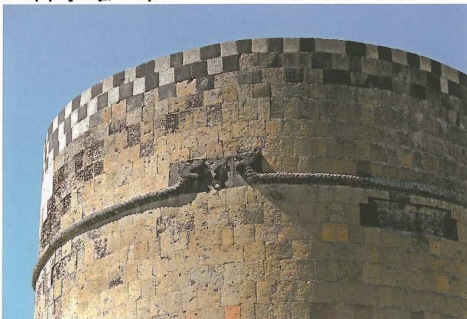
Թաղեի վանք, 12 դ.



Անի, քաղաքապարիսպ



Ստեփանոս Նախավկա 17 դ.



Անի, քաղաքապարիսպ



Տաթևի վանք, 9 դ.



Տաթևի վանք, 9 դ.



Մշո Սբ. Կարապետ եկեղեցի



Տաթևի վանք, 9 դ.



Սբ. Էջմիածնի մայր տաճար

1.



Աստվածային Աշը
(Десница Божья)

2.



3.



4.



5.

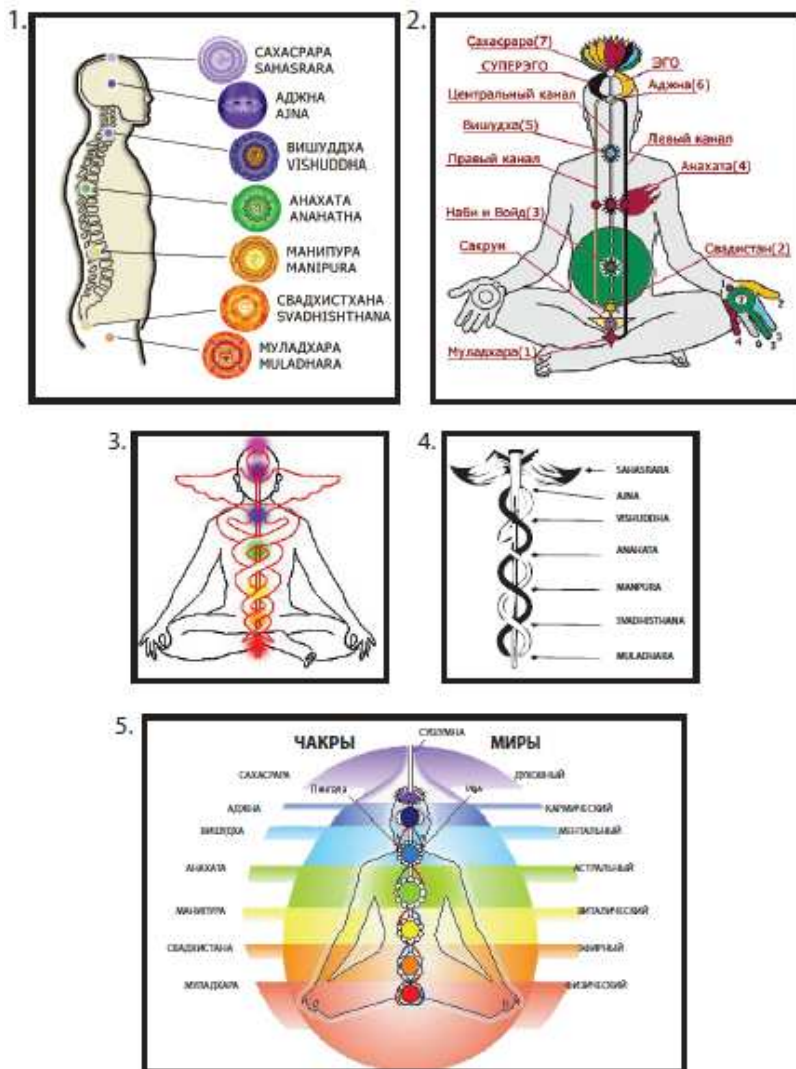


«Sabazis»-ի /Սաբազի/ ձեռքը
/Рука «Сабазиса»/



Հնդկական Չակրաներ

Индийские чакры



Շումերի Աստվածները Боги шумеров

1.



2.



3.



Арсен АМБАРЦУМОВ
*кандидат искусствоведения,
Институт искусств НАН РА*

О КУЛЬТУРЕ ДИАЛОГА В НЕКОТОРЫХ АРМЯНСКИХ ТЕЛЕСЕРИАЛАХ

Сегодня сериалы показывают почти по всем телеканалам, отводя для них лучшее эфирное время. Сериал как вид кинематографа существует не один год, но в Армении его производство наладилось только в последнее десятилетие. Сегодняшние сериалы не похожи на многосерийные фильмы, которые мог видеть советский зритель. Наиболее известным из них был фильм Т. Лиозновой “Семнадцать мгновений весны” (1973) – произведение интересное и содержательное. В каждой серии действие представлено четко и последовательно. Оно увлекательно и выразительно отражает идейный замысел автора. В этой статье мы не ставим себе целью сравнивать снятые в советское время телефильмы и нашу сегодняшнюю телепродукцию. Считаем нужным лишь подчеркнуть любительский уровень производимых у нас телефильмов и, как следствие, очевидные в их содержании просчеты. Здесь, однако, уместно отметить, что просчеты и ошибки очевидны не только в телепродукции. Если обратиться к снятым после 90-го года полнометражным фильмам, то придется признать, что и их уровень оставляет желать лучшего.

Продолжая разговор о сериалах, можно констатировать, что сегодня заметно некоторое изменение ситуации к лучшему. Сериалы стали называться теленовеллами, да и герои стали чуть солиднее. Может даже сложиться впечатление – на наш взгляд, ошибочное, – что продукция подобного рода выходит на иной, более высокий уровень. Определенный сдвиг, безусловно, есть, но по существу уровень рассматриваемой продукции не

изменился, поскольку не изменился язык сериала, структура использованных режиссером выразительных средств. Что же касается звучащих в этих мини-фильмах диалогов, то они по-прежнему остались на бытовом уровне, на уровне обыденных разговоров и бесед. В некоторых наших телесериалах, таких как “Дочь генерала”, “Неизвестный” и т.д., нельзя не заметить повторы, когда одна и та же мысль произносится героями по несколько раз. И это встречается не в одной серии. Такая форма диалога присутствует на протяжении пяти, шести и более серий. Диалоги в наших телесериалах лишены смысловой нагрузки, изобилуют жаргонной лексикой, а порой и нецензурными выражениями, как, например, в сериалах Г. Вартаняна “Мститель”, “Мститель - 2” и др. Звучащие в подобных сериалах диалоги не способствуют созданию атмосферы фильма, они начинаются и заканчиваются как бы невзначай, обрывая действие там, где оно могло бы быть продолжено и развито. Примером тому – сериалы “В армии”, “В городе” и т.д. Диалоги здесь долгие и утомительные. Создается впечатление, что герои не знают или не хотят произносить написанный текст.

Откуда берут свое начало слова и выражения, присутствующие в устах героев? И если, к примеру, персонажам этих фильмов предложить говорить на другом языке, изменится ли в них что-либо по существу?

Герои фильмов, вне всякого сомнения, могут изъясняться на любом языке. Вопрос состоит в другом: насколько диалоги исходят из канонов и норм, свойственных художественному телефильму? В искусстве не существует запретов, которые бы касались выражения – в том числе и в сериале – режиссерской идеи, замысла. И дело не в форме, в которой мы часто пытаемся найти ответы на наши многочисленные вопросы, а в самом содержании произведения. Уровень снимаемых сегодня в России телесериалов заметно возрос. “Громы”, “Мастер и Маргарита”, “Однажды в Одессе” и др. по содержанию приближаются

к качественному телевизионному фильму. Это касается и звучащих в них диалогов, и использования второго плана, изобразительной композиции и т.д. В книге “Становление художественного телефильма” О. Нечай пишет о телесериале: “Это своеобразное сложное жанровое сплетение, рожденное опытом экранного искусства”¹.

И затем: “... в слове “телефильм”, придавая большое значение первой части – “теле”, не следует упускать из виду и слово “фильм”².

Все это пока не касается телефильмов, снимаемых у нас в Армении. Диалоги в них далеки от надлежащего уровня и, конечно, не только потому, что с экрана зритель слышит не литературную речь.

Если обратиться с точки зрения рассматриваемого вопроса к нашим классическим произведениям, то ведь и герои фильмов “Гикор” (1924), “Намус” (1925), “Пепо” (1935) и т.д. тоже ведут диалог на простом, далеком от литературного, языке. Тем не менее он нами воспринимаем. Тогда в чем же дело? Почему язык, на котором говорят герои сегодняшних сериалов, многих из нас раздражает?

Известно, что язык – средство передачи информации. Его возникновение имеет прикладной характер и обусловлено потребностью в личном субъективном выражении. Образование понятий обеспечивает восприятие и применение информации, в том числе и художественной. Мы воспринимаем любую информацию, но оцениваем ту, которая нам необходима и в которую мы можем поверить. Вера в увиденное с экрана обусловлена значением использованных знаков и смыслом в их чередовании.

¹ **Нечай О.**, Становление художественного телефильма, Наука и техника, Минск, 1976, с. 171

² Там же, с. 172

Законченная мысль автора от начала до точки называется предложением. Но мысль эта очень часто нуждается в развитии, в том числе и посредством диалога. Процесс возникновения диалога в обыденной жизни связан с интересом, сближающим двух или нескольких лиц, и с конкретной ситуацией. Понятие ситуации имеет здесь двойственное значение: ситуация, в которой находятся говорящие, и ситуация, которая умозрительно возникает во время диалога. Между этими двумя началами существует связь. Она выражается в наличии смыслового контекста, сближающего два начала в единое целое. “Предложение должно... быть логической моделью ситуации...”, – пишет М. Козлова в книге “Философия и язык”³, отмечая позицию Л. Витгенштейна.

Именно ситуация способствует зарождению фразы или предложения, а следовательно и диалогов. И предложение правильно настолько, насколько осмысленна ситуация. Поэтому возникновение диалогов связано с потребностью обозначения происходящего, когда с помощью слов окружающее приобретает формально-выраженный характер.

Правильно представленная ситуация – основа для возникновения в фильме осмысленного диалога. Это касается и полнометражных картин. Наши лучшие кинопроизведения, о которых было сказано выше, зиждятся на интересной завязке, которая и обеспечивает осмысленную речь действующих лиц кинофильмов. Однако если в фильме продолжительностью в 1 час 30 минут должно пройти несколько этапов, чтобы ситуация перешла в коллизию, то в сериале все обстоит несколько иначе; прежде всего имеется в виду временная последовательность фильма. Длительность серии может составлять от 25 до 40 минут. В таком временном отрезке действие не может раскрыться в полной мере. Здесь более уместно говорить о части или эпи-

³ Козлова М. Философия и язык, Москва, Мысль, 1972, с. 99

зоде. Следовательно действие в такой временной последовательности должно быть растянуто и может развиваться в коллизию в 20-й, 30-й, а то и в 50-й серии. Важным компонентом, обеспечивающим качественное преподнесение истории на телеэкране, является грамотно представленная ситуация. В наших сериалах мы все больше сталкиваемся с короткими историями, которые просто обрываются, не создавая предпосылки для развития. Герои оказываются в условности, практически исключая развитие как таковое. Поэтому и диалоги в сериалах часто носят бытовой, разговорный характер. Если герои будут поставлены в умело выстроенную ситуацию, то и диалоги их будут осмысленными и содержательными. Смысловой контекст в многосерийном фильме будет сохранен, если он будет приближен к большому литературному произведению. Получится ли продукция качественной и содержательной – зависит от мастерства режиссера. А пока то, что сегодня мы видим на наших телеэкранах, оставляет желать лучшего.

Исходя из вышесказанного, мы приходим к следующим выводам:

- 1) Диалоги напрямую отражают атмосферу фильма и являются следствием режиссерских находок или просчетов.
- 2) Ситуация, интересно представленная в мини-фильме, создает предпосылку для: а) очередной занимательной серии, б) содержательных диалогов, в) объединения серий в единый контекст.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ – Լևոն Հախվերդյան – 90
(3-5)

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ – Լևոն Հախվերդյանը և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի
ինստիտուտը
(6-19)

Դավիթ ՔԵՐԹՄԵՆՋՅԱՆ – Աղթամարի պալատի
ճարտարապետական վերակազմության հարցի շուրջ
(20-32)

Սեյրանուշ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ – Սրբապատկերը ռումինահայոց մեջ
(33-45)

Գրիգոր ՕՐԴՈՅԱՆ – Դերասանի ստեղծագործական ինտուիցիան
(Հարցի պատմության շուրջ)
(46-56)

Արթուր ԱՎԱԳՅԱՆ – Մեկ էջ խորհրդահայ գրքարվեստի
պատմությունից (1980-ական թվականներ)
(57-64)

Միեր ՆԱՎՈՅԱՆ – Հայ հիմներգության ծագման վերաբերյալ մեկ
տեսակետի շուրջ
(65-83)

Назеник САРГСЯН – Методы анализа хореографического опуса
посредством терминов, применяемых в музыкознании
(84-98)

Ժաննա ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ – Հայրենիքի թեման Ռուբեն Սարգսյանի
արվեստում
(99-105)

Հակոբ ՍԻՄՈՆՅԱՆ – Հայաստանի հնագույն դիմաքանդակը
(106-114)

Светлана САРКИСЯН – Старинные театральные формы в опере
“Землетрясение” Авета Тертеряна
(115-124)

Անահիտ ՉԹՅԱՆ – Արման. Իրանի կինոյի և հայ թատրոնի առաջին
մեծության աստղը
(125-140)

Անահիտ ԲԵՔԱՐՅԱՆ – Սփյուռքահայ թատրոնի երախտավորը
(Պերճ Ֆազլյանի բեմական գործունեության
70-ամյակի առթիվ)
(141-158)

Марина СТЕПАНЯН – Социальные мотивы в творчестве
Эдгара Шаина
(159-168)

Հռիփսիմե ՊԻԿԻՉՅԱՆ – Ժողովրդական երաժիշտների
գործունեությունը կարգաբերող ավանդական նորմերը
(169-187)

Գարեգին ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ – Էտյուդները Եղիշե Թադևոսյանի
արվեստում
(188-194)

Գալուստ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ – Հայկական մշակութային տուրիզմի
կայացման ճանապարհը
(195-204)

Մարիաննա ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ – Հնագույն սիմվոլների դրսևորումները
հայոց հարսանեկան ծեսում
(205-237)

Арсен АМБАРЦУМОВ – О культуре диалога
в некоторых армянских телесериалах
(238-242)

**ԱԿԱԴԵՄԻԿՈՍ
ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆԻ
ԾՆՆԴՅԱՆ 90-ԱՄՅԱԿԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ
ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ**

(19 դեկտեմբերի, 2014)

Նստաշրջանի նյութեր

Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Ռուսերեն տեքստերի խմբագիր՝ Սվետլանա Մարդանյան
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի

Հրատ. պատվեր N 634
Ստորագրված է տպագրության՝ 9.10.2015թ.
Չափսը՝ 60 x 84 $\frac{1}{16}$,
տպագրական 15.25 մամուլ:
Տպաքանակը՝ 150 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ: