



“William Saroyan #1 Tues Nov 10 1964 Paris”

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

2024 № 1 (11)

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

1

2024

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



ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

1 (11)

2024

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

ՎԵՑԱՄՍՅԱ ՀԱՆԴԵՍ, ԼՈՒՅՍ Է ՏԵՄԸՆՈՒՄ 2019 ԹՎԱԿԱՆԻ ՀՈՒՆԻՍԻՑ

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

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա Գրիգորի – գլխավոր խմբագիր

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա Արսենի – պատասխանատու քարտուղար

արվեստագիտության թեկնածու

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ Վլադիմիրի (Հայաստան)

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ԻՎԱՆՈՎ Անդրեյ Վիտալիի (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)

արվեստագիտության թեկնածու

ԽԱՐԱՋԱՆՅԱՆ Րաֆֆի Իսպիրի (Լատվիա, Ռիգա)

Լատվիայի վաստակավոր արտիստ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Մուրադ Մարգարի (Հայաստան)

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ վաստակավոր ճարտարապետ,

ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ Մովսես Սեդրակի (Լիբանան, Բեյրութ)

արվեստագիտության թեկնածու

ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հենրիկ Վահանի (Հայաստան)

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՂԱԶԱՐՅԱՆ Արմեն Յուրիի (Ռուսաստան, Մոսկվա)

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

ՀՀ ԳԱԱ արտասահմանյան անդամ, արվեստագիտության դոկտոր

ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն Հովհաննեսի (Հայաստան)

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՇՈՒՄԻԼԻՆ Դմիտրի Անատոլիի (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)

արվեստագիտության թեկնածու

ՉԵՊԱԼՈՎ Ալեքսանդր Իվանի (Ուկրաինա, Կիև)

Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

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

արվեստի պատմության դոկտոր, պրոֆեսոր

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

ИЗДАЕТСЯ РЕШЕНИЕМ УЧЕНОГО СОВЕТА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА

АСАТРЯН Анна Григорьевна – главный редактор

заслуженный деятель искусств Республики Армения,

доктор искусствоведения, профессор

КАМАЛЯН Маргарита Арсеновна – ответственный секретарь

кандидат искусствоведения

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

АГАСЯН Арарат Владимирович (Армения)

член-корреспондент Национальной академии наук РА,

заслуженный деятель искусств РА, доктор искусствоведения, профессор

АСРАТЯН Мурад Маргарович (Армения)

член-корреспондент Национальной академии наук РА,

заслуженный архитектор РА, доктор архитектуры, профессор

ДОНАБЕДЯН Патрик Зареевич (Франция, Экс-ан-Прованс)

доктор истории искусства, профессор

ИВАНОВ Андрей Витальевич (РФ, Санкт-Петербург)

кандидат искусствоведения

КАЗАРЯН Армен Юрьевич (Россия, Москва)

академик Российской академии архитектуры и строительных наук,

почетный член Российской академии художеств,

иностраннный член Национальной академии наук РА, доктор искусствоведения

КАЗАРЯН Виген Оганесович (Армения)

член-корреспондент Национальной академии наук РА, заслуженный деятель

культуры РА, доктор искусствоведения, профессор

ОГАНЕСЯН Генрик Ваганович (Армения)

член-корреспондент Национальной академии наук РА,

заслуженный деятель науки РА, доктор искусствоведения, профессор

ХАРАДЖАНЯН Раффи Испирович (Латвия, Рига)

заслуженный артист Латвии, доктор искусствоведения, профессор

ЧЕПАЛОВ Александр Иванович (Украина, Киев)

заслуженный деятель искусств Украины, доктор искусствоведения, профессор

ШУМИЛИН Дмитрий Анатольевич (РФ, Санкт-Петербург)

кандидат искусствоведения

ЭРКЕЛЯН Мовсес Седракович (Ливан, Бейрут)

кандидат искусствоведения

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

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

ASATRYAN Anna – Editor-in-chief

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

KAMALYAN Margarita – Responsible secretary

Doctor of Arts

EDITORIAL BOARD

AGHASYAN Ararat (Armenia)

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

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

CHEPALOV Oleksandr (Ukraine, Kiev)

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

DONABEDIAN Patrick (France, Aix-en-Provence)

Doctor of Art History, Professor

GHAZARYAN Vigen (Armenia)

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

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

HASRATYAN Murad (Armenia)

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

Honored Architect of the RA, Doctor of Sciences (Architecture), Professor

HERKELIAN Mosses (Lebanon, Beirut)

Doctor of Arts

HOVHANNISYAN Henrik (Armenia)

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

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

IVANOV Andrey (RF, St. Petersburg)

Doctor of Arts

KAZARYAN Armen (Russia, Moscow)

Academician of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences,

Honorary Member of the Russian Academy of Arts,

Foreign Member of National Academy of Sciences of RA, Doctor of Sciences (Arts)

KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga)

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

SHUMILIN Dmitriy (RF, St. Petersburg)

Doctor of Arts

**«ՎԻՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԸ» ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՖԵՐԱՆՍԸ**



2023 թ. նոյեմբերի 17-18-ը ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիայում տեղի ունեցավ «Վիլյամ Սարոյանը և արվեստը» միջազգային գիտական կոնֆերանսը: Սարոյանագիտության մեջ աննախադեպ այս կոնֆերանսը կազմակերպել էին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը և Վիլյամ Սարոյան հիմնադրամը (Սան Ֆրանցիսկո): Սան Ֆրանցիսկոյում գործող Վիլյամ Սարոյան հիմնադրամը, որը 1966 թվականին ստեղծել է հենց ինքը՝ Վիլյամ Սարոյանը, ներկայումս գլխավորում է Սքոթ Սեդրակյանը:

Իր բացման խոսքում **Աննա Ասատրյանը** նշեց. «Երևի առաջին հայացքից տարակուսանք ու զարմանք կառաջացնի մեր կոնֆերանսի խորագիրը՝ «Վիլյամ Սարոյանը և արվեստը»: Չէ՞ որ Վիլյամ Սարոյանը, ինչպես գիտենք բոլորս՝ ականավոր գրող է: Ու թեև նա ստեղծագործել է անգլերեն ու նկարագրել ամերիկյան կյանքը, սակայն ոգին, որը նրան մղել է ստեղծագործելու՝ եղել է նրա հայ ինքնությունը:

Հետևաբար՝ «Ի՞նչ կապ ունի Վիլյամ Սարոյանն արվեստի հետ, իսկ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտն էլ՝ Վիլյամ Սարոյանի հետ», - կհարցնեն շատերը ու ճիշտ կանեն:

Այս տեսակետից՝ մեր կոնֆերանսը դառնալու է հայտնությունների հարթակ:

Տաղանդավոր մարդը՝ կոնկրետ դեպքում՝ Վիլյամ Սարոյանը, տաղանդավոր է իր բոլոր դրսևորումներում: Պարզվում է, որ Սարոյանը նկարել է, երգեր հորինել: Մեր բանախոսները կներկայացնեն Սարոյանի՝ մինչ օրս մեզ անհայտ նկարչական և երաժշտական ժառանգությունը:

Մյուս կողմից՝ Սարոյանի ստեղծագործությունները խթանել են հայ և ոչ միայն հայ արվեստի զարգացումը:

Սարոյանի պիեսները բեմադրվել են Հայաստանի և սփյուռքի թատրոններում և մեծ դեր կատարել հայ ռեժիսորների և դերասանների ստեղծագործական ճակատագրում: Այդ մասին կլինեն զեկուցումներ:

Սարոյանի ստեղծագործությունների հիման վրա գրվել են երաժշտական ստեղծագործություններ՝ երգերից մինչև օպերաներ: Այդ մասին ևս կլսենք:

Սարոյանի կերպարը մարմնավորվել է հայ կերպարվեստում՝ մեզ սպասում են բացահայտումներ սարյանական և սիրավյանական Սարոյանների մասին:

Ու վստահ եմ, որ «Վիլյամ Սարոյանը և արվեստը» միջազգային գիտական կոնֆերանսը կդառնա նոր խոսք սարոյանագիտության ասպարեզում, առաջին քայլը արվեստագիտական սարոյանագիտության ուղղությամբ, մեծ ճանապարհի սկիզբը, որը մենք՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը և Վիլյամ Սարոյանի հիմնադրամը՝ Սքոթ Սեդրակյանի ղեկավարությամբ, կարծում եմ, հաջողությամբ կշարունակենք հետագայում»:

Ողջունելով գիտական կոնֆերանսի կազմակերպիչներին, մասնակիցներին և հյուրերին, ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար ակադեմիկոս **Յուրի Սուվարյանը**, մասնավորապես, նկատեց. «Այս գիտաժողովը նվիրված է միջգիտակարգային հիմնախնդրի՝ գրականության և արվեստի առնչություններին: Սա չափազանց շահեկան նախաձեռնություն է, որովհետև գիտություններն այսօր զարգանում են տարբեր գիտաճյուղերի հատույթներում: Եվ այս հատույթներում է, որ այսօր մենք կարող ենք նոր խոսք ասել: Գիտաժողովը հնարավորություն է մեկ անգամ ևս արժևորելու Սարոյանի գրական ժառանգությունը և այն դիտարկելու արվեստի տեսանկյունից»: Ակադեմիկոս Յուրի Սուվարյանը կիսվեց իր հուշերով՝ ինչպես է առաջին անգամ դիտել «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությունը՝ նվիրված կինոյի և թատրոնի հայ անվանի դերասան Հրաչյա Ներսիսյանի հիշատակին, Վահրամ Փափազյանի և Վարդուհի Վարդերեսյանի մասնակցությամբ:

Իր ողջույնի խոսքում ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարի տեղակալ **Դանիել Դանիելյանն** անդրադարձավ ականավոր գրող Վիլյամ Սարոյանի ժառանգությանը և նշեց, որ Սարոյանը տաղանդավոր էր իր բոլոր դրսևորումներում՝ նկարչական, երաժշտական, թատերական, ինչն ամբողջովին դեռևս չբացահայտված, սակայն անգնահատելի ժառանգություն է սերունդներին: «Անչափ կարևորում եմ կոնֆերանսի անցկացումը, որի շրջանակում սարոյանական արվեստի տարբեր դրսևորումներ կդրվեն գիտական հենքի վրա: Տարբեր քննարկումների, մտքերի փոխանակման արդյունքում ևս մեկ անգամ հնարավորություն կունենանք հանրահռչակելու, երիտասարդներին ներկայացնելու սարոյանական անգնահատելի արվեստն ու գրականությունը», - նշեց նախարարի տեղակալը և բարի երթ մաղթեց կոնֆերանսի մասնակիցներին:

Ավարտելով իր խոսքը՝ Դ. Դանիելյանն ընթերցեց հատված Սարոյանի «Հայը և հայը» պատմվածքից. սարոյանական մտքերը հնչեցին խիստ արդիական ու այժմեական:

Ողջունելով կոնֆերանսի մասնակցներին՝ Վիլյամ Սարոյան հիմնադրամի նախագահ **Արթուր Սեդրակյանն** ասաց. «Ուրախ եմ միանալու այս միջազգային կոնֆերանսին, որի օրակարգում Սարոյանի կյանքի և ստեղծագործության դրվագներն են: Մտածում էի, թե ինչպես կարձագանքեր Սարոյանն այս հանդիպմանը, որն անցկացվում է իր ծննդից 115 տարի անց, Հայաստանում, և որին ելույթ են ունենում առաջատար գիտնականներ: Կարծում եմ, որ նա կասեր. «Սա ամենազվարճալի բանն է, որ երբևէ տեսել եմ»: Բայց ես գիտեմ, որ նա շատ գոհ կլիներ: Սարոյանը շատ ուշադիր էր իր ժառանգության նկատմամբ: Մենք բոլորս պետք է հպարտ լինենք, որ այս գիտական կոնֆերանսի մի մասն ենք»:

Երկօրյա միջգիտակարգային միջազգային գիտական կոնֆերանսը Սարոյանի հանճարի շուրջ համախմբեց սարոյանասերներին և սարոյանագետներին աշխարհի 6 երկրներից, ոչ միայն Հայաստանից՝ մասնավորապես ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտից, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտից և ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտից, այլև Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներից՝ Նյու Յորքից ու Վաշինգտոնից, Սան Ֆրանցիսկոյից ու Բոստոնից, Նյու Ջերսիից, Ռուսաստանից՝ Մոսկվայից ու Սանկտ Պետերբուրգից, Մեծ Բրիտանիայից՝ Լոնդոնից, Իսլանդիայից՝ Ռեյկյավիկից, Սերբիայից՝ Բելգրադից:

Լիագումար նիստի (17 նոյեմբերի) առավոտյան նիստում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ **Հենրիկ Հովհաննիսյանը** (Հայաստան, Երևան) հանդես եկավ «Վիլյամ Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը Վարդան Աճեմյանի բեմադրությամբ» զեկուցումով: Հայ արվեստաբանության մեջ առաջին անգամ անդրադարձ եղավ Սարոյանի նկարչական ժառանգությանը՝ Վիլյամ Սարոյան հիմնադրամի նախագահ **Արթուր Սեդրակյանը** (ԱՄՆ, Սան Ֆրանցիսկո) ներկայացրեց «Վիլյամ Սարոյանը՝ նկարիչ» զեկուցումը: Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ հայ հին և միջնադարյան գրականության և նրա դասավանդման մեթոդիկայի ամբիոնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ **Աելիտա Դուլխանյանի** (Հայաստան, Երևան) բանախոսությունն ուշագրավ նրբագծեր ավելացրեց Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնում 1961-ին Վ. Աճեմյանի իրականացրած «Իմ սիրտը լեռներում է» լեգենդար բեմադրությանը: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի կառավարման խորհրդի նախագահ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Լիլիթ Երնջակյանը** (Հայաստան, Երևան) թերթեց Վիլյամ Սարոյանի և Ալան Հովհաննեսի ստեղծագործական համագործակցության էջերը՝ հայ երաժշտագիտության մեջ առաջին անգամ ներկայացնելով Սարոյանի տեքստերով Ալան Հովհաննեսի գրած ստեղծագործություններից մի քանիսը: Հայ Առաքելական

Եկեղեցու Արևելյան թեմի Առաջնորդարանի գործադիր տնօրեն, պատմական գիտությունների թեկնածու **Վարդան Մատթեոսյանը** (ԱՄՆ, Նյու Յորք) ներկայացրեց «Ուիլյամ Սարոյան եւ հայոց դէմ խտրականութիւնը Ֆրէզնոյի մէջ» զեկուցումը: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի ավագ գիտաշխատող, ԵԹԿՊԻ ավագ դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Անուշ Ասլիբեկյանը** (Հայաստան, Երևան) քննության առավ Արմեն Էլբակյանի սարոյանական բեմադրությունները՝ բացահայտելով վերջինիս ռեժիսորական ձեռագրի առանձնահատկությունները: SR Socially Relevant Film Festival, NY հիմնադիր տնօրեն - գեղարվեստական ղեկավար **Նորա Արմանին** (ԱՄՆ, Նյու Յորք) ներկայացրեց Սարոյանի վեպերի բեմականացման և բեմադրության հարցերի շուրջ իր հետաքրքիր դիտարկումները: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասատրյանը** (Հայաստան, Երևան) «Մարտին Վարդապարյանի երաժշտությունը՝ գրված Վիլյամ Սարոյանի «Մի գավաթ բարություն» («The Beautiful People») պիեսի՝ Համազգային թատրոնում Սոս Սարգսյանի բեմադրության համար» զեկուցման մեջ կատարեց մի շարք բացահայտումներ՝ շտկելով արդի թատերագիտության և թատերական քննադատության մեջ տեղ գտած որոշ անճշտություններ:

Երեկոյան նիստում (համանախագահներ՝ Անուշ Ասլիբեկյան, Արծվի Բախչինյան) Ֆեյրլի Դիքինսոն համալսարանի գրականության, լեզվի, գրարվեստի և փիլիսոփայության ամբիոնի պատվավոր պրոֆեսոր **Հարի Քեյշյանը** (ԱՄՆ, Նյու Ջերսի) հանդես եկավ «Վիլյամ Սարոյանը որպես մշակութային ֆենոմեն», դրամատուրգ, գրող, լրագրող, ամերիկյան ՓԵՆ ակումբի անդամ, 2018-ից՝ Վիլյամ Սարոյան տուն-թանգարանի տնօրենների խորհրդի անդամ **Ռաֆայել Հակոբջանյանը** (ԱՄՆ, Սան Ֆրանցիսկո)՝ «Վիլյամ Սարոյանը և Սան Ֆրանցիսկոն», Ռուսաստանի Դաշնությունում ՀՀ դեսպանատան մշակույթի կենտրոնում գործող Հայագիտական ամբիոնի ղեկավար, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Աիդա Մարանջյան-Մարտիրոսյանը** (Ռուսաստան, Մոսկվա)՝ «Մարդու լինելիության համանվագը Վիլյամ Սարոյանի ստեղծագործական աշխարհում», ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի սփյուռքահայ գրականության ուսումնասիրման բաժնի վարիչ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Արմեն Ավանեսյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Վիլյամ Սարոյանի «Ոստրեն և մարգարիտը» պիեսի բեմադրությունները Հայաստանում», Սանկտ Պետերբուրգի պետական համալսարանի Արևելյան ֆակուլտետի Կենտրոնական Ասիայի և Կովկասի ամբիոնի դոցենտ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Դոնարա Մկրտչյանը** (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ)՝ «Մարդ մնալու արվեստը Սարոյանի ստեղծագործություններում», ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրինության փորձագետ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր **Լիլիթ Արզումանյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Դիտարկումներ Վիլյամ Սարոյանի պիեսների երևանյան բեմադրությունների մասին», ՀՀ ԳԱԱ

պատմության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Արծվի Բախչինյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Վիլյամ Սարոյանը՝ երգաստեղծ», Կաուֆմանի երաժշտական կենտրոնի պրոֆեսոր, երաժշտության դոկտոր **Նունե Մելիքյանը** (ԱՄՆ, Նյու Յորք)՝ «Վիլյամ Սարոյան և Անտ Բաբաջանյան. ամերիկյան և խորհրդային լեզենդները» և բեմադրող ռեժիսոր, դոցենտ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, **Հերբերտ Գասպարյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Վիլյամ Սարոյանը հեռուստաթատրոնում» զեկուցումներով:

Կոնֆերանսն իր աշխատանքները շարունակեց նոյեմբերի 18-ին: *Առաջին նիստում* (համանախագահներ՝ Լիլիթ Երնջակյան, Հենրիկ Հովհաննիսյան) Ամերիկայի Հայկական թանգարանի տնօրեն **Պերո Չեքիջյանը** (ԱՄՆ, Բոստոն) ներկայացրեց «Հայր և որդի Սարոյանների կերպարվեստից նմուշներ՝ Ամերիկայի Հայկական թանգարանում», Հանրային Հեռուստատեսության, Armenian Mirror Spectator համայնքային թերթի լրագրող, պատմական գիտությունների թեկնածու **Հայկարամ Նահապետյանը** (ԱՄՆ, Վաշինգտոն)՝ «Վաշինգտոնահայերի հուշերը Վիլյամ Սարոյանի մասին», Սանկտ Պետերբուրգի պետական համալսարանի ազատ արվեստների և գիտությունների ֆակուլտետի ավագ դասախոս **Մաքսիմ Գուդկովը** (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ)՝ «Ներդաշնակության որոնումներում. «Իմ սիրտը լեռներում է»-ի առաջնախաղային բեմադրությունները Նյու Յորքում, Երևանում և Մոսկվայում», ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Անահիտ Զթյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Վիլյամ Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» դրաման Իրանի հայ բեմում. Սաբրինա Գրիգորյան», ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Արսեն Համբարձումովը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Վիլյամ Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի՝ կինոռեժիսոր Լևոն Գրիգորյանի էկրանավորումը», Լոնդոնի Մարիա թագուհու համալսարանի ասպիրանտ **Հասմիկ Սեյմորը** (Մեծ Բրիտանիա, Լոնդոն)՝ «Շեքսպիրյան ներշնչանքն ու ազդեցությունը Սարոյանի վաղ շրջանի «Իմ սիրտը լեռներում է» դրամայում», ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, Մարտիրոս Սարյանի տուն-թանգարանի ցուցադրությունների կազմակերպման և հանրահռչակման բաժնի վարիչ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Ռուզան Սարյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Վիլյամ Սարոյանը և Մարտիրոս Սարյանը», ԵՊՀ դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու **Հռիփսիմե Վարդանյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Վիլյամ Սարոյանի կերպարը Հենրիկ Սիրադյանի արվեստում» և Իսլանդիայի համալսարանի ասպիրանտ **Ինգիբյորգե Թորսի-դոթիրը** (Իսլանդիա, Ռեյկյավիկ)՝ «Սարոյանը Իսլանդիայում» զեկուցումները:

Երկրորդ նիստում (համանախագահներ՝ Մարգարիտա Քամայան, Արմեն Ավանեսյան) լավեցին տնտեսագիտության թեկնածու, «Ազգ» շաբաթաթերթի և ArtCollage կայքի մշակութային լրագրող **Աշոտ Գրիգորյանի** (Հայաստան,

Երևան) «Իմանտ Կալինինշի «Հե՛յ, ո՞վ կա այդտեղ» ոռք օպերան», բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Ժաննա Հակոբջանյանի** (Սերբիա, Բելգրադ) «Վիլյամ Սարոյանը՝ սիրված գրող նախկին Հարավսլավիայի հանրապետություններում», ԵԹԿՊԻ Վանաձորի մասնաճյուղի տնօրեն, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Էլֆիք Զոհրաբյանի** (Հայաստան, Վանաձոր) «Վիլյամ Սարոյանի «Փոքր ազգերի տառապանքը» դրաման», Երևանի մնջախաղի պետական թատրոնի գեղարվեստական խորհրդի անդամ, մնջախաղաց արտիստ, սցենարիստ, բեմադրիչ, թատերական մանկավարժ, Երևան քաղաքի մշակույթի պատվավոր գործիչ **Լևոն Իվանյանի** (Հայաստան, Երևան) «Սարոյանը 1970-ականների Երևանի մնջախաղի թատրոնում», «Ստորակետ» ճարտարապետական արվեստանոցի տնօրեն **Մերուժան Մինասյանի** (Հայաստան, Երևան) «Վիլյամ Սարոյանի տուն-թանգարանի հայեցակարգը», Հայռուսական համալսարանի Ռուս և համաշխարհային գրականության և մշակույթի ամբիոնի վարիչ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ **Լիլիթ Մելիքսեթյանի** (Հայաստան, Երևան) «Արդիականն ու հավերժականը Վ.Սարոյանի «Կոտորածն անմեղաց» պիեսում», դերասան, բեմադրիչ **Արսեն Աբրահամյանի** (Հայաստան, Երևան) «Վիլյամ Սարոյանի անվան անգլիական թատրոն-ստուդիան (1994-1999)» և թարգմանիչ **Արամ Օհանյանի** (Հայաստան, Երևան) «Վիլյամ Սարոյանի ազդեցությունը ամերիկյան գրականության վրա» բանախոսությունները:

«Վիլյամ Սարոյանը և արվեստը» միջազգային գիտական կոնֆերանսի արդյունքները դարձան կարևոր հանգրվան ինչպես արվեստագիտության, այնպես էլ սարոյանագիտության ասպարեզում:

Հ.Գ.

«Վիլյամ Սարոյանը և արվեստը» միջազգային գիտական կոնֆերանսի նախօրյակին՝ 2023 թ. նոյեմբերի 13-ին, հեռավոր Սան Ֆրանցիսկոյից՝ Վիլյամ Սարոյան հիմնադրամի նախագահ Աքոթ Սեդրակյանից ստացանք անգին նվեր՝ Վիլյամ Սարոյանի «William Saroyan #1 Tues Nov 10 1964 Paris» վերնագրով նկարը:

Այս խորհրդանշական նկարը լույս աշխարհ է եկել 1964 թվականի նոյեմբերի 10-ին՝ ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 21-րդ տարեդարձի օրը:

Վիլյամ Սարոյանի «William Saroyan #1 Tues Nov 10 1964 Paris» նկարի վերատպությունը, որն առաջին անգամ է դրվում գիտական շրջանառության մեջ, տեղ է գտել «Արվեստագիտական հանդեսի» սույն համարի կազմի դարձերեսին:

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

CERTIFICATE OF AUTHENTICITY

THE WILLIAM SAROYAN FOUNDATION

HEREBY

CERTIFIES, WARRANTS & GUARANTEES

THAT THIS PAINTING

AS SIGNED & WRITTEN IN HIS OWN HAND

IS AN ORIGINAL

BY

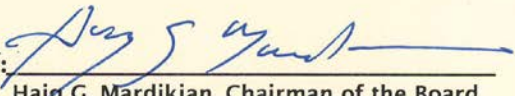
ARTIST/AUTHOR/DRAMATIST

WILLIAM SAROYAN

(1908-1981)

SIGNED & WRITTEN:

**"WILLIAM SAROYAN #1
TUES. NOV 10 1964 PARIS"**

BY: 
Hajig G. Mardikian, Chairman of the Board
William Saroyan Foundation
November 6, 2023

ԵՐՎԱՆԴ ՔՈՉԱՐԻ ՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ*

Հղման համար. Աղասյան, Արարատ: «Երվանդ Քոչարի քանդակները»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 12-35. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-12

Երվանդ Քոչարի ստեղծագործական ժառանգության մեջ ծանրակշիռ տեղ են գրավում նրա հաստոցային և մոնումենտալ քանդակները: Արձանագործությամբ Քոչարն սկսել է զբաղվել դեռ պատանի հասակում: Թիֆլիսյան վաղ շրջանի նրա քանդակներից է Վահան Տերյանի գիպսե կիսանդրին, որը ներկայացնում է ծանր հիվանդությունից հյուծված բանաստեղծի մտամոխի, տխրադեմ կերպարը:

1922-1923 թվականներին Վենետիկի Սուրբ Ղազար կղզու հայ մխիթարյան միաբանների մոտ հյուրընկալված երիտասարդ արվեստագետը կերտել է մի շարք դիմաքանդակներ, որոնցից են Ավետիք Իսահակյանի կիսանդրին (տեղն անհայտ է), միաբանության աբբահայր Իգնատիոս Կյուրեղյանի հետմահու կիսարձանը և Վենետիկի պատրիարք՝ կարդինալ Պիետրո Լաֆոնտենի կիսանդրին, որոնք այժմ են ընկնում իրապաշտական հղկված ձևերով, լուսաստվերային կտրուկ անցումներով և ակտիվ խաղով:

Փարիզում 1923-1936 թվականներին Քոչարի ստեղծած քանդակները՝ «Մարդ-բազեն» (1927), «Տղամարդու գլխաքանդակը» (1933), «Հերմաֆրոդիտը» («Homo sapiens», 1933, տեղն անհայտ է), «Կնոջ գլխաքանդակը» (1934, տեղն անհայտ է), Իոսիֆ Ստալինի կիսանդրին (1936, չի պահպանվել) և այլն, կրում են միանգամայն այլ՝ ընդգծված նորարարական բնույթ: Դրանք բնական ձևերից շեղված, խիստ վերացարկված, խոր բացվածքներ, կտրվածքներ ու լուսածերպեր ունեցող հորինվածքներ են:

Փարիզից Երևան տեղափոխվելուց հետո՝ 1936 թվականից ի վեր, Քոչարի կերտած կլոր քանդակների և հարթաքանդակների մեծ մասը նվիրված է հայկական ու համաշխարհային գրականության և արվեստի ականավոր գործիչների՝ Մաքսիմ Գորկու (1936), Ալեքսանդր Պուշկինի (1937), Շոթա Ռուսթավելի (1937), Նիզամու (1940), Ուիլյամ Շեքսպիրի (1943), Խաչատուր Աբովյանի (1945), Տիգրան Չուխաճյանի (1946), Սայաթ-Նովայի (1963), Կոմիտասի (1970) և այլոց կերպարներին: Դրանք հիմնականում լուծված են ռեալիստական արվեստին բնորոշ սկզբունքներով, թեպետ օժտված են նաև ռոմանտիկական հուզականությամբ ու տրամադրությամբ: Սակայն արդեն 1953-ին՝ Իոսիֆ Ստալինի մահից անմիջապես հետո, ստեղծվում է Քոչարի «Բիբլիական Դավիթը» («Դավիթը հաղթում է Գողիաթին»)՝ պլաստիկական անհամաչափ, խեղված ձևերով լուծված գիպսե գլուխը, իսկ 1959-ին արվեստագետը կերտում է «Դարի մելամաղծություն» գիպսե սնամեջ կիսաֆիգուրը, որոնցում երկար դադարից հետո նա կրկին դիմում է ավան-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական ղեկավար, սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, instart@sci.am, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2024, գրախոսելու օրը՝ 03.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

գարդիզմի նորածն ոճին: Նույն ոճով կատարված նրա առավել խոշոր քանդակներից է «Կիբեռնետիկայի մուսան» (1972) պղնձե արձանը: Սակայն Քոչարին լայն ճանաչում՝ հիրավի համաժողովրդական համբավ բերեցին նրա կոթողային քանդակները, առաջին հերթին՝ 1959-ին Երևանի կայարանամերձ հրապարակում տեղադրված Սասունցի Դավթի և 1975-ին մայրաքաղաքի Օղակաձև զբոսայգում գետեղված Վարդան Մամիկոնյանի ձիարձանները, որոնք ուշադրություն են գրավում իրենց մոնումենտալ առնագեղ և միաժամանակ՝ դեկորատիվ գեղածույլ ձևերով:

Երվանդ Քոչարի թե՛ հաստոցային, թե՛ կոթողային լավագույն քանդակները վկայում են նրա ստեղծագործական հզոր տաղանդի, պրոֆեսիոնալ անթերի վարպետության և արդիական ազատ, անկաշկանդ մտածողության մասին:

Քանդակի քաներ՝ Երվանդ Քոչար, քանդակագործություն, դիմաքանդակ, հարթաքանդակ, ձիարձան, Սասունցի Դավիթ, Վարդան Մամիկոնյան:

Ներածություն

Երվանդ Քոչարը ծանրակշիռ նպաստ է բերել նախընթաց դարի հայկական քանդակագործության բնագավառում: Իր ստեղծագործական երկարատև ու արգասավոր կյանքի ընթացքում նա կերտել է ինչպես հաստոցային, այնպես էլ մոնումենտալ բազմաթիվ քանդակներ, աշխատել է տարբեր ժանրերում, տարբեր նյութերով՝ հետևելով ինչպես դասական արվեստի իրապաշտական սկզբունքներին, այնպես էլ 20-րդ դարի մոդեռնիստական ուղղությունների, մասնավորապես՝ ֆուտուրիզմի, էքսպրեսիոնիզմի և սյուրռեալիզմի արտահայտչական նորարար ոճին: Խորապես յուրացնելով այդ ամենը, հայ արվեստագետը, այդուհանդերձ, մշակել է ստեղծագործական իր ուրույն, անկրկնելի ձեռագիրը, որի հիմքում ընկած են ազգային գեղարվեստական մշակույթի դարավոր ավանդույթները:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Քանդակագործության ասպարեզում առաջին քայլերը Երվանդ Քոչարը կատարել է դեռ պատանեկության տարիներին՝ իր ծննդավայր Թիֆլիսում: Վաղ շրջանի նրա առավել հայտնի քանդակներից է Վահան Տերյանի գիպսե կիսանդրին (1919)¹ (*Նկար 1*), որտեղ ներկայացված է ծանր հիվանդությունից հյուծված մեծ բանաստեղծի տխրադեմ, մտամոլոխի կերպարը: Նույն տարիներին Քոչարի ստեղծած ծեփակերտ գործերից հայտնի են մոր՝ Ֆեոկլա Մարտիրոսյանի (1919) և զորավար Վարդան Մամիկոնյանի գիպսե հարթաքանդակները²:

¹ Կիսանդրու բնօրինակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում (Երևան), իսկ դրա գիպսե կրկնակը ցուցադրվում է Վահան Տերյանի՝ տուն-թանգարանի վերածված հայրական տանը՝ նրա ծննդավայր Գանձա գյուղում (Վրաստանի Սամցխե-Ջավախք մարզի Նինոծմինդայի շրջան):

² Մոր հարթաքանդակը պահվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում, իսկ Վարդան Մամիկոնյանի հարթաքանդակը, որի տեղն անհայտ է, հիշատակված է Երվանդ Քոչարի

Դժվար է ասել, թե ինչպես կընթանար Երվանդ Քոչարի ստեղծագործական հետագա կյանքը, եթե արևմտյան ժամանակակից արվեստին ծանոթանալու և այն ինչպես հարկն է ուսումնասիրելու նպատակով նա 1922-ի գարնանը չուղևորվեր Եվրոպա: Փարիզ՝ բաղձալի նշանակետին, նա հասավ երկար ճամփորդությունից հետո՝ դադար առնելով Կոստանդնուպոլսում, Վենետիկում, Պադուայում, Ֆլորենցիայում, Հռոմում...

Շուրջ կես տարի Քոչարը մնաց Վենետիկում՝ Սուրբ Ղազար կղզու հայ մխիթարյան միաբանների մոտ, որտեղ հասցրեց կերտել մի շարք դիմաքանդակներ, այդ թվում՝ Ավետիք Իսահակյանի կիսանդրին (*նկար 2*, տեղն անհայտ է)³: Վենետիկում Քոչարի ստեղծած այլ քանդակներից հիշատակենք նրա մտերիմ ընկերոջ՝ հետագայում Իտալիայի առաջատար բանկերից մեկի՝ «Հոմ» դրամատան գլխամասերի փոխտնօրենը դարձած Ժորժ Զաքարյանի դիմաքանդակը⁴ (*նկար 3*), Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության աբբահայր Իգնատիոս Կյուրեղյանի հետմահու մարմարե կիսարձանը (*նկար 4*) և Վենետիկի պատրիարք՝ կարդինալ Պիետրո Լաֆոնտենի մարմարե կիսանդրին⁵ (*նկար 5*): Վենետիկում արվեստագետը պետք է կերտեր նաև Մխիթար Սեբաստացու մոնումենտալ հուշարձանը, ինչը, սակայն, չիրագործվեց [5, էջ 157]: Ինչպես գրում է Հասմիկ Փիլիպոսյանը, Վենետիկում Երվանդ Քոչարի ստեղծած վերոհիշյալ քանդակներում «համոզիչ կերպով բացահայտված է մարդկային բնավորությունը, իսկ պլաստիկական առումով դրանք լուսաստվերով հագեցած և լավ մշակված ծավալներ են: Իրենց դասական կշռելիությամբ այդ քանդակները, հավանաբար, կապված են հայ արվեստագետի իտալական տպավորությունների հետ» [6, էջ 11]:

1923 թվականի ամռանը Քոչարը հայտնվեց Փարիզում, որտեղ ապրեց և ստեղծագործեց շուրջ տասներեք տարի՝ մինչև 1936 թվականը: Սկզբում նա ուշադիր հետևում էր գեղարվեստական կյանքի ընթացիկ իրադարձություններին՝ հետզհետե հարմարվելով անձանոթ միջավայրին: Նա քաջ գիտակցում էր, որ Փարիզում ընդունելություն գտնելն ու ճանաչվելն այնքան էլ հեշտ չէ, որ դրա համար պահանջվում են ոչ միայն քրտնաջան աշխատանք, այլև անհրաժեշտ կապեր հաստատելու, արվեստի հեղինակավոր քննադատների ու գործարար մարդկանց տեսադաշտում հայտնվելու, նրանց հավանությանն արժանանալու

հողվածների, դասախոսությունների, գրառումների, գրական-գեղարվեստական ժառանգության հատընտիր նմուշները ներկայացնող ժողովածուի էջերում [4, էջ 78-79]:

³ Ավետիք Իսահակյանի թոռան՝ բանասիրության դոկտոր, պրոֆեսոր Ավիկ Իսահակյանից տեղեկացանք, որ գիպսե այդ խոշոր, երանգավորված կիսարձանը ժամանակին դրված է եղել «Մուրադ-Ռաֆայելյան» վարժարանի նախասրահում:

⁴ 2017 թվականին բնորդի զավակը՝ Իտալիայում բնակվող 84-ամյա Պաոլո Զաքարյանը, հոր գիպսե դիմաքանդակը նվիրաբերեց Երվանդ Քոչարի թանգարանին:

⁵ Հայտնի է, որ այս ստեղծագործության համար կարդինալը Քոչարին շնորհել է արծաթե մեծ մեդալ [5, էջ 158]:

հատկություններ և հմտություններ: Ստեղծագործական բնատուր տաղանդով, նախանձելի աշխատասիրությամբ ու համառությամբ Քոչարն օժտված էր առատաբար, բայց և գործնական, պրակտիկ հարցերում նա նույնքան ուշիմ ու աչքաբաց էր: Շուտով շնորհալի երիտասարդն ընտելացավ գեղարվեստական օտար շրջապատին, հաղթահարեց լեզվական և հոգեբանական պատնեշներն ու ձեռք բերեց հարմարավետ արվեստանոց: Աստիճանաբար Քոչարի ստեղծագործությունները, առաջին հերթին՝ նրա տարածական նկարները, գրավեցին մասնագետների ուշադրությունը և արժանացան բարձր գնահատականի:

Փարիզում Քոչարն առավելապես հայտնի էր որպես գեղանկարիչ: Այդ տարիներին նրա ստեղծած սակավաթիվ քանդակների հետ ծանոթությունը տեղի ունեցավ միայն 1934-ին՝ Փարիզի «Vignon» սրահում արվեստագետի բացած անհատական չորրորդ ցուցահանդեսում⁶: Քոչարի փարիզյան ստեղծագործության մեջ քանդակն իսկապես աչքի չէր ընկնում: Այն հազվադեպ դիմաքանդակներին և հարթաքանդակներին, որոնք նա կերտել էր Թիֆլիսում, ապա՝ Սուրբ Ղազար կղզում, ավելացան ևս մի քանի գիպսե արձաններ՝ «Մարդ-բագեն» (1927)⁷ (նկար 6), «Թռչունները» (1929)⁸ (նկար 7), «Տղամարդու գլխաքանդակը» (1933)⁹ (նկար 8), «Հեռմաֆրոդիտը» («Homo sapiens», 1933, տեղն անհայտ է), «Կնոջ գլխաքանդակը» (1934, տեղն անհայտ է), որոնք կրում են միանգամայն այլ՝ նորարարական ընդգծված բնույթ: Դրանք բնական ձևերից շեղված, խիստ վերացարկված, խոր բացվածքներ, կտրվածքներ ու լուսածերպեր ունեցող անտրոպոմորֆ (մարդակերպ) հորինվածքներ են, որտեղ ֆուտուրիստների տենչած «գալիքի մարդու» և սյուրռեալիստական երկսեռ հերոսի կերպարներում արտահայտվել են արվեստագետի մտածումները մարդու էության, այս աշխարհում նրա առաքելության ու ճակատագրի շուրջ:

⁶ Մինչ այդ՝ 1923-ին, երբ Քոչարը դեռ նոր էր ժամանել Փարիզ, նրա ստեղծագործությունների մի փոքրիկ ցուցահանդես կազմակերպվեց հայկական «Ապագա» թերթի խմբագրության «Societe des savantes» («Գիտնականների ընկերություն») սրահում: 1926-ի հոկտեմբերի 28-ին Փարիզի «Le Sacre du printemps» («Սրբազան գարուն») պատկերասրահում բացվեց Քոչարի անհատական երկրորդ ցուցահանդեսը: Նրան ճանաչում բերած անհատական հաջորդ ցուցահանդեսը կայացավ 1928-ի նոյեմբերին Փարիզի «Van Leer» պատկերասրահում: Հենց այդ անվան տակ էլ արվեստի նորագույն պատմության մեջ մտան Քոչարի այն ստեղծագործությունները, որոնցում նա փորձում էր հիմնովին վերանայել նկարչության ձևի ու լեզվի, արտահայտչական միջոցների, ներքին հնարավորությունների ու սահմանների մասին ավանդական պատկերացումները:

⁷ Քանդակի գիպսե բնօրինակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում, իսկ դրա բրոնզե կրկնակը՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահում:

⁸ Քանդակի գիպսե բնօրինակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում, իսկ դրա բրոնզե կրկնակը՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահում:

⁹ Քանդակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում:

Մնամեջ, դատարկ, միջանցիկ քանդակի գաղափարն արդեն հաստատվել և ինքնատիպ դրսևորումներ էր ստացել եվրոպական կերպարվեստում: Դեռ 1925-ին՝ նույն թվականին, երբ ծնունդ առավ Քոչարի տարածական նկարչությունը (*peinture dans l'espace*), Ժակ Լիպշիցը Փարիզում ցուցադրեց իր այսպես կոչված «տրանսպարենտ»՝ թափանցիկ առաջին քանդակները, որոնց հետևեցին Պաբլո Գարգալոյի, Օսիպ Յադկինի, Հենրի Մուրի և այլոց քանդակային նմանօրինակ հորինվածքները: Քոչարն այդ տարիներին սերտ կապեր ուներ Ժակ Լիպշիցի հետ. երկուսն էլ ծագումով Ռուսաստանից էին, ժամանակին անցել էին կուբիզմի արահետներով և փարիզյան սրահներում հաճախ կողք-կողքի էին ցուցադրվում: Բայց եթե անգամ ընդունենք, որ թափանցիկ քանդակի գաղափարը Քոչարը փոխառել էր իրենից տարիքով ավագ և ավելի մեծ փորձ ունեցող գործընկերոջից, միևնույն է ապշում ես, թե ինչպես է նա այդ գաղափարն ընտելացրել, հարմարեցրել սեփական ստեղծագործական մտքին ու երևակայությանը, քանզի Քոչարի փարիզյան քանդակները, տարափոխելով նրա համաժամ նկարչությունից եկող «երկփեղկված մարդու» և «մարդ-քաղաքի» կերպարները, արտակարգ ինքնատիպ ու յուրահենար աշխատանքներ են:

Հատուկ ուշադրության է արժանի Փարիզից Թիֆլիս վերադառնալուց առաջ Քոչարի ստեղծած Իոսիֆ Ստալինի՝ լուսանկարով հայտնի գիպսե կիսանդրին (*նկար 9*): Ի՞նչն էր ստիպել քաղաքականությունից միշտ հեռու կանգնած արվեստագետին դառնալ «ժողովուրդների մեծ առաջնորդի» ահեղ կերպարին: Գուցե դա հայրենիք վերադառնալու վճիռ կայացրած և բուլճարիկյան իշխանությունների «սիրտը շահելու» ցանկությամբ դրված արվեստագետի միամիտ հնարն ու միակ հոգյսն էր: Դա չէ՞ր պատճառը, որ 1936 թվականի մայիսին տունդարձի ճամփան բռնած՝ Մարսելի նավահանգստից դեպի Բաթում ուղևորվող Երվանդ Քոչարն իր հետ էր վերցրել նաև չափսերով խոշոր, ծանրաքաշ «Ստալինին»¹⁰: Սակայն այդ դեպքում նա ինչո՞ւ էր կերպարին տվել ֆուտուրիստական մեկնաբանություն՝ առաջնորդի դեմքն ու կրծքավանդակը հատվածաբար պատելով ատամնավոր տարաչափ անիվներով, պտուտակներով ու փողրակներով: Հազիվ թե Քոչարն իր այս քանդակին հաղորդած լիներ ծաղրական իմաստ (այլապես ինչո՞ւ էր Փարիզից բերել), բայց փաստը մնում է փաստ, որ

¹⁰ Քոչարի՝ Փարիզում մնացած մյուս ստեղծագործությունները խնամքով պահում էր նրա երկրորդ կինը (առաջինը՝ Վարդենին, մահացել էր 1928-ին)՝ շնորհալի նկարչուհի Մելինե Քոչարը (օրիորդական ազգանունը՝ Օհանյան, 1899-1969), որի հետ նա ամուսնացել էր 1930-ին և ում վիճակված էր ընդմիշտ բաժանվել ամուսնուց: 1966 թվականին Մելինեի ջանքերով փարիզյան «Percier» պատկերասրահում բացվեց Երվանդ Քոչարի տարածական նկարների հետահայաց ցուցահանդեսը: Երեք տարի անց Մելինեն ինքնասպան եղավ: Նրա յուղաներկ դիմանկարը (1930) իրավամբ համարվում է Երվանդ Քոչարի լավագույն կտավներից մեկը:

Թիֆլիս հասնելուն պես¹¹ նա ոչնչացրեց այն:

Խորհրդային Հայաստանում Երվանդ Քոչարի կերտած առաջին քանդակներից է Մաքսիմ Գորկու գիպսե գլխաքանդակը (1936), որն ստեղծվել է ռուս մեծ գրողի մահվան թարմ տպավորությամբ¹²: Հիմնականում մնալով ռեալիստական արվեստի սահմաններում, Քոչարը սրում և նույնիսկ մի փոքր աղավաղում է իրական ձևերը: Կերպարին այլաբանական երանգ է տալիս գրողի գլխին թառած մրրկահավը՝ նրա առավել հայտնի երկերից մեկի՝ «Մրրկահավի երգը» արձակ բանաստեղծության հերոսը: Թեև քանդակն ունի հաստատուն ամուր կառուցվածք, սակայն թափանցված է ներքին անհանգիստ, դինամիկ դիմով, որի ճնշման տակ գիպսե անհաղորդ, իներտ զանգվածը, կարծես, շնչանում ու կյանք է առնում: Օգտագործելով գեղարվեստական չափազանցության և ռճավորման սկզբունքները, Քոչարն ստեղծում է մարտնչող մարգարեի, հեղափոխական գաղափարների մոլեռանդ քարոզչի, «սոցիալիստական ռեալիզմի» կնքահոր, բայց միաժամանակ՝ ձախորդությունների ու դառնությունների թասը ճաշակած, հոգեմաշ ապրումների և կասկածների կնիքը դեմքին տառապյալ մարդու, ծեր իմաստունի բարդ ու հակասական կերպար:

1930-1950-ական թվականներին արվեստագետի կերտած դիմաքանդակներից՝ կլոր քանդակներից և ռելիեֆներից, հիշատակենք նաև Ֆելիքս Ձերժինսկու¹³ (1937), Ալեքսանդր Պուշկինի (1937), Շոթա Ռուսթավելիի (1937), Նիզամու (1940), Ուիլյամ Շեքսպիրի (1943) (*նկար 10*), Խաչատուր Աբովյանի (1945), Տիգրան Չուխաճյանի (1946), Անանիա Շիրակացու (1952), Ստեփան Շահումյանի (1956) և այլոց կերպարներին նվիրված աշխատանքները: Գեղարվեստական տեսակետից ոչ համարժեք այդ քանդակներում Երվանդ Քոչարը դուրս չի եկել իրապաշտական արվեստի շրջանակներից:

Սակայն արդեն 1953-ին՝ Իոսիֆ Ստալինի մահից անմիջապես հետո, ծնունդ է առնում Քոչարի «Բիբլիական Դավիթը» («Դավիթը հաղթում է Գողիա-

¹¹ Խորհրդային Միություն վերադարձած Քոչարն սկզբում կանգ առավ Թիֆլիսում, որտեղ բնակվում էին նրա հարազատները՝ մայրն ու քույրերը, սակայն, երբ Վրաստանի նկարիչների միությունը մերժեց Քոչարի՝ այդ կազմակերպությանը անդամակցելու խնդրագիրը, նա 1936-ի աշնանը տեղափոխվեց Երևան:

¹² Հավանաբար, Քոչարը հավանում էր իր այս աշխատանքը: Զուր չէ, որ 1970-ին նա կրկնապատկեց քանդակի չափսերն ու այն փոխադրեց որձաքարի՝ սևակուճի մեջ:

¹³ Ֆելիքս Ձերժինսկու գիպսե դիմաքանդակի բնօրինակը և դրա կրկնակը գտնվում էին ՀԽՍՀ Պետական անվտանգության կոմիտեի (ՊԱԿ) մասնաշենքում: 1988 թվականին դրանք ոչնչացվել, ջարդուփշուր են արվել Հայոց համազգային շարժման (<<Հ) ակտիվիստների կողմից: Նույն թվականին տեղահանվել է Ձերժինսկու՝ 1969-ին Երվանդ Քոչարի կերտած և ՊԱԿ-ի գլխավոր մուտքի առջև տեղադրված պղնձե կիսանդրին, որի հետագա ճակատագիրը ցայսօր անհայտ է:

թին»՝ պլաստիկական անհամաչափ, խեղված ձևերով լուծված գիպսե գլուխը¹⁴ (*նկար 11*), իսկ 1959-ին նա կերտում է «Դարի մելամաղձություն» գիպսե սնամեջ կիսաֆիգուրը¹⁵ (*նկար 12*), որոնցում երկար դադարից հետո կրկին դիմում է ավանգարդիզմի հանդուգն լեզվին:

Նույն տարիներին է ստեղծվել նաև Երվանդ Քոչարի կոթողային քանդակներից մեկը՝ «Զվարթնոցի արծիվը» մոնումենտալ ուղենշանը (1955, ճարտարապետ՝ Ռաֆայել Իսրայելյան) (*նկար 13*): Միջնադարյան հայ ճարտարապետության գոհարներից մեկի արծվաքանդակ խոյակներով ներշնչված, Զվարթնոցի ճանապարհին տեղադրված այս սյունարձանը միաժամանակ օժտված է թե՛ մոնումենտալ և թե՛ դեկորատիվ վառ հատկանիշներով: Տուֆե հուշասյան կատարին բազմած, պարզ ուրվագծերի մեջ ամփոփված արծվի մեծադիր (250x100x120 սմ) բրոնզե ֆիգուրը նույնիսկ հեռավոր դիտակետերից թողնում է վեհատես ազդեցիկ տպավորություն, իսկ մոտիկից բացահայտվում են ստեղծագործության դեկորատիվ-զարդային հատուկ տարրերը:

Մոնումենտալ քանդակագործության աննախադեպ վերելքով է հատկանշվում Երվանդ Քոչարի ստեղծագործական կենսագրության վերջին քսանամյակը: Եթե 1966 թվականին ծագումով լեռ ֆրանսիացի արվեստաբան և արվեստի քննադատ Վալդեմար Ժորժը, հետադարձ հայացք նետելով Քոչարի փարիզյան շրջանի վրա, նրա տարածական նկարչությունը որակեց որպես «ժամանակակից արուեստի մեծագույն յաղթանակներէն մեկը» [3, էջ 27], ապա մոնումենտալ քանդակագործության ասպարեզում նույնքան կարևոր նվաճում էր Երևանում 1959 թվականին Քոչարի տեղադրած Սասունցի Դավթի ձիարձանը: Առասպելական հերոսի կերպարը Քոչարը քանդակի էր վերածել դեռ 1939-ին, երբ նշվում էր հայկական ժողովրդական էպոսի հազարամյա հոբելյանը: Սեղմ ժանկետներում, կոթողային ծանրանիստ արձանագործության բնագավառում գրեթե փորձ չունեցող Քոչարին հանձնարարված էր Հայաստանում առաջին անգամ ստեղծել հեծյալի մեծաչափ արձան¹⁶: Երեք մետրանոց գիպսե քանդակը

¹⁴ Քանդակի բնօրինակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում: 2009 թվականի հոկտեմբերի 27-ին՝ հայկական խորհրդարանում տեղի ունեցած արյունոտ սպանդի տասնամյա տարելիցի օրը, ՀՀ Ազգային ժողովի այգում բացվեց ահաբեկչության զոհերի հիշատակը հարգող հուշակոթողը. գրանիտե ցածրադիր պատվանդանին վեր է խոյանում Երվանդ Քոչարի «Բիբլիական Դավթի»՝ չափսերով հինգ անգամ բնօրինակը գերազանցող բրոնզածույլ կրկնակը (ճարտարապետ՝ Հայկազ Քոչար):

¹⁵ Քանդակի բնօրինակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում: 2003 թվականի սեպտեմբերի 23-ին մայրաքաղաքի Փալատոս Բուզանդի (Նախկին Սվերդլովի) փողոցի վրա, Նորարար փորձառական արվեստի կենտրոնի հարևանությամբ, գրանիտե բարձր պատվանդանին դրվեց Քոչարի այս ստեղծագործության՝ բնօրինակից չորս անգամ խոշոր բրոնզե կրկնակը (կրկնօրինակող և ճարտարապետ՝ Աշոտ Կարապետյան):

¹⁶ Ե. Քոչարի կնոջ՝ Մանիկ Մկրտչյանի վկայությամբ, հոբելյանական հանդիսություններից երեք ամիս առաջ, մինչև Քոչարին դիմելը, Սասունցի Դավթի ձիարձանը կերտե-

կերտելու համար վարպետից պահանջվեց ընդամենը 18 օր, այլ տվյալներով՝ մեկուկես ամիս (*նկար 14*): Ազգային վիպերգության հազարամյա տարեդարձի օրերին՝ 1939 թվականի սեպտեմբերին, այն առժամանակ կանգնեցվեց Երևանի կայարանամերձ հրապարակում, որտեղ քսան տարի անց իր վերջնական գրանցումն ստացավ «Սասունցի Դավթի» հիմնովին վերամշակված պղնձե տարբերակը: Քոչարը մտադիր էր Դավթի կերպարը մոտ ապագայում վերամշակել և իրագործել կարծր, դիմացկուն որևէ նյութով: Սակայն Հայրենական մեծ պատերազմն սկսվելուն պես՝ 1941 թվականի հունիսի 22-ին, քաղաքական շինծու մեղադրանքներով նա ձերբակալվեց և ավելի քան երկու տարի՝ մինչև 1943 թվականի հոկտեմբերի 23-ը, մեկուսացվեց բանտում: Այդ ընթացքում ոչնչացվեց, ոտնատակ կորավ Սասունցի Դավթի գիպսե քանդակը, որի մասին մոտավոր պատկերացում են տալիս միայն պահպանված հատուկենտ լուսանկարները¹⁷:

Ստալինի մահից չորս տարի անց՝ 1957 թվականին, Քոչարը կրկին անդրադարձավ «Սասունցի Դավթին», և արդեն 1959-ի դեկտեմբերի 3-ին նրա «պղնձե հեծյալը» տեղակայվեց Երևանի կայարանամերձ նույն հրապարակում՝ դառնալով մայրաքաղաքի առավել ուշագրավ հուշարձանը (*նկար 15*): Ինչպես գրում է Ռուբեն Դրամբյանը, «տարիներն ապարդյուն չանցան, ժամանակն օգնեց քանդակագործին մի շարք էական փոփոխություններ մտցնել» [1, էջ 10]: Խոշորացնելով քանդակի չափսերը (արձանի բարձրությունը 6,5 մետր է, պատվանդանի հետ՝ 12,5 մետր), Քոչարը վճռողաբար վերաձևեց այն: Նա հրաժարվեց հորինվածքը ծանրաբեռնող նկարագրական մանրամասներից, մասնավորապես Քուռկիկ Ջալալու սմբակների տակ գալարվող թշնամիների՝ արաբ զորականների ֆիգուրներից, շտկեց պղնձակոփ արձանի համաչափությունը և, ամփոփելով պլաստիկ ձևերը, հեծյալի ու ձիու կերպարներին հաղորդեց կոտ միասնություն:

Դավիթը ներկայացված է ցատկելու պատրաստ ծոյգի վրա, թուրը հետ քաշած, մարտի նետվելու ու թշնամուն ջախջախելու նախընթաց պահին: Նա ախոյանին է նայում ունքակախ, ցասկոտ հայացքով: Հաստատակամ և աներկյուղ է նրա թավախիտ, զգուզ վարսերով պսակված հպարտ, առնագեղ դեմքը: Անմոռանալի տպավորություն է թողնում Դավթի՝ պլաստիկական անթերի վարպետությամբ ծեփված գլուխը: Անտիկ աստվածներին ու հերոսներին, Միքելան-

լու առաջադրանքը տրվել է արձանագործներ Արա Սարգսյանին, ապա՝ Սուրեն Ստեփանյանին և Այծեմնիկ Ուրարտուին: Սակայն նրանք հրաժարվել են պատվերից՝ հայտարարելով, որ այդ մեծածավալ գործն ավարտելու համար կպահանջվի առնվազն երկու տարի [2, էջ 95]:

¹⁷ Դրանցից մեկը տպագրվել է Երևանում հրատարակվող «Коммунист» թերթի 1939 թվականի սեպտեմբերի 16-ին՝ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հազարամյակին նվիրված հոբելյանական համարում:

ջելոյի մարմարե Դավթին՝ իր բիբլիական անվանակցին նմանվող Քոչարի Դավիթը միաժամանակ պահպանում է ազգային ցայտուն դիմագծերը՝ ընկալվելով որպես հայ ժողովրդի ծոցից ելած դյուցազնի հավաքական կերպար: Գերմարդկային ուժ է քամհարում Դավթի մարմինը, ուռչել-պրկվել են նրա ամրապինդ, լեռ մկանները: Դավթի ոտքերին քուղակապված հաստ սանդալները, թավ թելախավով երիզված վարտիքը, հերոսի իրանը գրկող լայն մեջքակապը, բաց օձիքով քաթանե շապիկը, կարճ պատմունանը, տիրոջը վայել ծանրակուռ թուրը՝ հերոսի զգեստի, նրա տարազի այդ խիստ ջոկջկված դետալները Դավթին մի կողմից օժտում են հայ գառնարածի կամ ռանչպարի տեսքով, իսկ մյուս կողմից՝ հատկանշում որպես ժողովրդի պաշտպան ու քաջածին մարտիկ:

Հերոսը շրջվել ու հետ է քաշել իր կեծակ թուրը: Ոչ այնքան զորականին, որքան հնձվորին վայել այդ շարժվածքը ևս վկայում է միայն փորձության ժամին ձեռքը զենք վերցնող հայ խաղաղասեր ժողովրդի հաշտ ու համերաշխ բնավորության մասին: Քոչարի Դավիթը զինակիր է ոչ թե կոչումով, այլ հանգամանքների բերումով: Իր մարտական սխրանքներով նա պատվարում ու միաժամանակ մարմնավորում է հարազատ ազգի ստեղծագործ ոգին և նվիրական ձգտումները: Նրա մարմինը չափազանց լարված է. թշնամուն զարկելուց առաջ նա կիսականգնել է՝ ոտքը հենելով ասպանդակին: Դավթի ուսերի ու ողջ իրանի կտրուկ շարժումը, հակադրվելով նրա գլխի հետադարձ դիրքին, ստեղծում է դինամիկ կոնտրաստ: Եթե քանդակի դիմային դիտակետը շեշտում է Դավթի ֆիզիկական ուժը, ապա կողային ծախ տեսանկյունը ցուցադրում է հեծյալի թեթև սլացքի, խոյացման պահը: Հերոսի ծավաճ ու ձիու թարքին հպված ոտքը, խոլվ մազերը, քամուց ծածանվող բարակ թիկնոցը, կայծակնափայլ թուրը՝ այդ ամենը հստակորեն ուրվագծվում է երկնքի ֆոնին՝ հարուցելով շղթայազերծ ազատ ուսյունի պատրանք:

Քոչարի պղնձե արձանում նկատելի փոփոխություններ է կրել նաև ձիու կերպարը: 1939 թվականի գիպսե մոդելում, Դավթի հաղթանդամ կերպարի համեմատությամբ, Քուռկիկ Ջալալին ուներ գետնահար, կարճահասակ տեսք. իր հաղթ մարմնի ծանրությամբ դյուցազնը, կարծես, նեղում էր նրան: Ձիարձանի վերջին՝ մետաղյա տարբերակում կենդանին զերծ է այդ թերություններից: Բայց փոխարենը՝ Քոչարը բախվեց տեխնիկական լուրջ խնդիրների: Ձին պետք է համակված լիներ բուռն շարժումով և ներքին խանդով ու դրա հետ մեկտեղ՝ պահպաներ կայուն հավասարակշռություն, լիներ ոչ միայն կայտառ ու թեթև, այլև ծանրագին ու ահեղաթափ: Այդ խնդիրներին Քոչարը փայլուն լուծումներ տվեց: Ետևի ոտքերին հենված, դիմացինները գետնից պոկած, իր գեղեցիկ ու մտառու գլուխը հակած Քուռկիկ Ջալալին, կարծես, պաղել, անշարժացել է պատվանդանին՝ իր հաղթամկան մարմնով ուստնելու, ցատկելու պատրաստ: Ճիշտ է որոշված հորիզոնական շարժման և այն տիրաբար սաստող՝ չափավորող կամ արգելակող վարընթաց ուժի հաշվեկշիռը: Կուլմինացիոն պահը ցուցադրված է «ճոճանակի սկզբունքով»։ քանդակագործը ներկայացրել է դինամիկ գործողության

եզրային վերջին՝ մեռյալ կետը, երբ միակողմանի շարժումն արդեն ավարտվել, սպառել է իրեն, իսկ հակադարձ շարժումը հապաղել, դեռ չի ծավալվել: Ընդ որում, թե՛ հեծյալի և թե՛ կենդանու ֆիգուրները ենթադրում են միանգամից մի քանի նպաստավոր, շահավետ դիտակետեր, որոնցից յուրաքանչյուրը լրացնում է մյուսին: Այսպես՝ եթե կողային ձախ տեսանկյունից առավելապես ուժգնանում և ակնհայտորեն գերիշխում է հորինվածքի հորիզոնական դինամիկ առանցքը, իսկ աջ դիտակետից վերջինիս հատում ու ընդմիջում է ուղղաձիգ անշարժ, ստատիկ առանցքը, ապա քանդակի ներքևից բացվող դիմային ասպեկտը վերջնականորեն մարում, կասեցնում է ձիու խանդաշատ, բուռն շարժումը՝ մեր ուշադրությունը բևեռելով նրա ծանրակերտ մարմնի վրա:

Հուշարձանի կոմպոզիցիոն բարդ կառուցվածքը, տեսանկյունների և դիտակետերի առատությունը Քոչարի կոթողում զուգորդված են կերպարային սակավաբան՝ ամփոփ ու հավաք բնութագրի հետ: Արվեստագետը գտել է գեղարվեստական ընդհանրացման և պայմանաձևի այն աստիճանը, երբ նույնիսկ համամասնությունների բացահայտ խաթարումը մեզ դժգոհելու կամ առարկելու առիթ չի տալիս:

Արձանը դրված է բազալտե անկոփ խոշոր քարերից կառուցված համեմատաբար ցածր պատվանդանի վրա (ճարտարապետ՝ Միքայել Մազմանյան), որի մոխրագույն մուգ երանգները ներդաշնակում են մետաղի թաղանթապատ մակերեսի հետ: Եթե քանդակի գիպսե առաջին տարբերակում ուղղաձիգ բարձր (գրեթե 7 մետր), երկրաչափական պարզ ձև ունեցող փայտե քառանիստ խարիսխը կատարում էր սոսկ հենարանի դեր ու չէր կրում բովանդակային իմաստ, ապա ներկայիս՝ բնական տեսք ստացած, սևակուճ անտաշ քարերից բարդված ժայռանման պատվանդանն ընկալվում է որպես հուշակոթողի անբաժան մասը, որը ոչ միայն ունի ֆունկցիոնալ բնույթ, այլև նպաստում է քանդակի գեղարվեստական գաղափարի բազմակողմանի և լիակատար դրսևորմանը: Կոմպոզիցիոն կառուցվածքն այնպիսին է, որ քարափի եզրին ծառացած Դավթի որձաձին չի կարող վար դնել դիմացի ոտքերը: Քարե պատվանդանը չափազանց նեղ է կենդանու հաղթակերտ մարմնի համար: Սակայն Քոչարը գիտակցաբար էր հենց այդպես վարվել: Մի կողմից՝ նա ցանկանում էր է՛լ ավելի շեշտել ձիու անկայուն, դյուրաշարժ դիրքը, իսկ մյուս կողմից՝ խտացնել այն միտքը, թե երկրի ու ժողովրդի զորությունը միշտ չէ, որ չափվում է դրանց մեծությամբ և որքանությամբ: Իր որոշումը քանդակագործը հիմնավորել ու պարզաբանել է Վալդեմար Ժորժի գրքույկի թարգման Թորոս Թորանյանի հետ զրուցելիս. «Այո, փոքր է «Սասունցի Դավիթ»ի պատուանդանը: Պատուանդանից դուրս են մնացել հրեղէն ձիու ոտքերը: Հայաստանը փոքր է <...> Ես կարող էի վիթխարի ժայռաբեկորներ բերել ու պատուանդան դարձնել մեր Դավիթի համար: Քարաշատ Հայաստանում քար չէր պակասի այդ գործի համար. բայց արի ու տես, որ հրեղէն ձիու ոտքերը պատուանդանից դուրս են մնացել <...> Ուզեցել եմ ասել, որ փոքր է Հայաստանը, մեր ժողովրդի մի կարեւոր հատուածը դուրսն է մնացել: Բայց լա՛ւ

դիտիր Դափթն ու իր ձին. մեծ է մեր ժողովրդի հոգեկան կորովն ու թռիչքը» [3, էջ 13]:

Տեխնիկական խնդիրներից ամենաբարդը կապված էր, թերևս, ձիարձանը պատվանդանին ամրացնելու հետ: Անհրաժեշտ էր մետաղյա ծանրաձույլ՝ շուրջ 3,5 տոննա քաշ ունեցող քանդակը հենարանին առկցել այնպես, որպեսզի բացառվեր «պղնձե հեծյալի» կործակելու, շուտ գալու հնարավոր վտանգը: Բեռնվածության զգալի մասը պետք է ընկներ ձիու ետևի ոտքերի վրա, սակայն դրանով բավարարվելը կնշանակեր ռիսկի ենթարկել ողջ նախագիծը: Այդ իսկ պատճառով երկու բնական հենակետերին արվեստագետն ավելացրեց ևս մի հենակ: Քուռկիկ Ջալալով՝ ալիքներով վայր իջնող և վերնամասում պինդ օղակապված լայնածալ պոչն էլ հենց դարձավ այդ երրորդ՝ առավել կայուն, հուսալի կետը:

Խորհրդավոր բաղադրիչ տարր է ձիու ոտքերի մոտ տեղադրված՝ ջրով լի «համբերության թասը»: Բավականին մեծ՝ շուրջ 25 մետր տրամագիծ ունեցող կլոր ավազանի մեջ պատվանդանի դարիվեր որմով ներքև են թափվում ջրի շիթերը՝ «հարազատ այն տարերքը, որին էպոսի հերոսները պարտավոր էին իրենց ծագումով, որտեղից նրանք քաղում էին իրենց գերմարդկային ուժը» [7]:

Ինչպես տեսնում ենք, ձիարձանի խորապես մտածված, իրար հետ սերտորեն փոխկապված բոլոր տարրերը կազմում են գեղարվեստական բարեձև ու պատկերալի միասնություն, ինչն էլ, ի վերջո, կանխորոշեց «Սասունցի Դափթի» աննախադեպ հաջողությունը և հիրավի համընդհանուր, համազգային ճանաչումը:

Դրանից տասը տարի անց՝ 1969 թվականին, Կոմիտաս վարդապետի ծննդյան 100-ամյա տարեդարձի կապակցությամբ Երվանդ Քոչարը կերտեց մեծ երաժշտի ու բանահավաքի պղնձե հուշարձանը (*նկար 16*), որը նույն թվականի նոյեմբերի 20-ին տեղադրվեց Էջմիածնի (ներկայիս Վաղարշապատի)՝ Կոմիտասի անունը կրող կենտրոնական հրապարակում:

Հետագայում Երվանդ Քոչարի կերտած մոնումենտալ քանդակների շարքում առանձնանում են «Կիբեռնետիկայի մուսան» (կոփածո պղինձ, 1972, ճարտարապետ՝ Հայկազ Քոչար) և 1975 թվականի դեկտեմբերի 20-ին Երևանում բացված Վարդան Մամիկոնյանի՝ նույնպես պղնձե ձիարձանը (ճարտարապետ՝ Ստեփան Քյուրքյան):

Երևանի մաթեմատիկական մեքենաների գիտահետազոտական ինստիտուտի ներքին բակում տեղադրված, ցածր խարսխի, նեղ պատվանդանի վրա ամրացված «Կիբեռնետիկայի մուսան» պլաստիկական ինքնատիպ հորինվածք է (*նկար 17*): Այստեղ անսովոր կերպով համադրվել են մի կողմից՝ անտիկ-դասական քանդակի հղկված, համաչափ ձևերը, իսկ մյուս կողմից՝ Երվանդ Քոչարի փարիզյան շրջանին հատուկ նորարարական մոտեցումները: Պառկած մերկ կնոջ դիրքը, նրա կեցվածքը, պատկերագրական տիպն ամբողջությամբ հարաբերվում ու զուգորդվում են հին հունական առասպելներից և արվեստի պատմությունից բոլորիս ծանոթ հեթանոսական դիցուհիների՝ Ափրոդիտեի, Դանայայի կամ Լեդայի կերպարների հետ: Բայց Քոչարի այս մեծադիր (188x352x175 սմ)

ստեղծագործության մեջ գեղեցկության դասական իդեալը կտրականապես տարափոխվել է: Կնոջ «երկատված»՝ տեղ-տեղ թափանցիկ, մասամբ սնամեջ, դատարկ ֆիգուրը միաժամանակ օժտված է թե՛ զգայական կենդանի շնչով, թե՛ արհեստածին, ավտոմատ սարքի կամ մեքենայի անզգայությամբ:

Իր չափսերով (850x750x150 սմ) Վարդան Մամիկոնյանի հուշարձանը (*նկար 18*) գրեթե չի զիջում «Սասունցի Դավթին», սակայն լուծված է ձևաոճական միանգամայն այլ եղանակներով ու սկզբունքներով: Արձանը վեր է խոյանում դեղնավուն ավազաքարի սալերով երեսված պատվանդանին: Կանխավ նկատենք, որ ինչպես վերջինիս շեղությամբ ընկած սեղանաձև զանգվածը, այնպես էլ քարի գույնն ու հատիկավոր անողորկ մակերեսը բավականաչափ դաշնավորված չեն պղնձակուփ քանդակի հետ:

Այնքան էլ համոզիչ չեն նաև հուշարձանի տեղադրությունն ու դիրքավորումը, որոնց անվրեպ, ճիշտ ընտրությունը, ինչպես հայտնի է, կարևոր նշանակություն ունի կոթողային քանդակի ընկալման համար: Հուշարձանը տեղակայված է համեմատաբար նեղ, մայթերին կպած, բանուկ մայրուղիներով շրջափակված, Օղակաձև զբոսայգու ծառերով ծածկված հարթակի վրա և, ըստ էության, զուրկ է հեռադիր դիտակետերից, թեև ունի բավական պատկառելի՝ 17 մետրանոց բարձրություն: Մեր կարծիքով՝ «Վարդան Մամիկոնյանի» հանդեպ զուսպ ու վերապահ վերաբերմունքի բուն շարժառիթն այն բացահայտ հակասությունն է, որն ընկած է հայոց պատմության առավել հարգված ու հեղինակավոր այրերից մեկի կերպարի մասին մեր պատկերացումների և Քոչարի քանդակում այդ նույն կերպարի գեղարվեստական մեկնաբանության միջև: Հայ ժողովրդի համար պատմական բախտորոշ դեր կատարած, մեր ազգի լեզվական, կրոնական ու մշակութային ինքնությունը հաստատած Ավարայրի ճակատամարտի առաջնորդ և սուրբ նահատակ Վարդան Մամիկոնյանի արտաքինի մասին ստույգ տեղեկություններ չունենք: Ուստի, ժողովրդի գիտակցության, նրա «կոլեկտիվ հիշողության» մեջ զորավարի կերպարը դարերի ընթացքում ձեռք է բերել առասպելախյուս փառապսակ, դարձել առնագեղ վիպական ֆիգուր: Եվ հանդիսականն իրավագոր էր ակնկալելու, որ անդրադառնալով այդ կերպարին Քոչարը նրան ևս կօժտի ոյուցազնական անպարտելի ուժով ու զորությամբ, ինչպես նա վարվել էր Սասունցի Դավթին ներկայացնելիս: Բայց սպասելիքները չարդարացան: Հավանաբար, խուսափելով կրկնությունից, արվեստագետն սկզբունքորեն այլ լուծում գտավ. հրաժարվելով կերպարային և բովանդակային բազմանիստ ու բարդ բնութագրումից, նա ուշադրությունը կենտրոնացրեց հեծյալի կրքոտ խոյացման, նրա գահավեժ շարժման վրա: Քոչարին մշտապես գրավող գեղարվեստական ոճավորման եղանակը տվյալ դեպքում ստացավ բացառիկ, գրեթե ինքնաբավ նշանակություն:

Քանդակը թողնում է ոչ այնքան մոնումենտալ, որքան դեկորատիվ տպավորություն. կարծես շախմատային նրբատաշ ֆիգուր լինի ձիու գլուխը, չափազանց մանրագեղ է թվում հեծյալը: Ուրվագծային սկզբունքով լուծված, գրաֆի-

կական և դրվագակերտ հատու տարրերով նախշագարդված հուշակոթողը հիշեցնում է երկկողմանի խոշոր խորաքանդակ: Կենդանու բարակ, նրբաձույլ ոտքերը, ոլորուն պոչը, սպարապետի ուսերից կախված պատմուճանի ծալքերը, դիմաստվերային սուր շեշտադրումները քանդակին դեկորատիվ տեսք են հաղորդում: Քոչարն ինքն էլ խոստովանում էր, որ Վարդան Մամիկոնյանի հուշակոթողում հետապնդել է առավելապես ֆորմալ, ձևական նպատակներ: Պատահական չէ, որ ձիարձանի գլխավոր առավելություններից մեկը նա համարում էր մոնումենտալ քանդակագործության այդ տեսակի մեջ իսկապես հազվադեպ (եթե չասենք՝ բացառիկ) այն հանգամանքը, որ ձիու ոտքերը պոկված են պատվանդանից, իսկ մարմինը, կարծես, ճախրում է օդում, հենվելով միայն մեկ կետի՝ «այն փոշու վրա, որ բարձրացել է ձիու սմբակներից և հասել նրա փորատակը» [4, էջ 80]:

Սակայն Քոչարի ստեղծագործությունը չի կարելի գնահատել միայն արտաքին չափանիշներով, քանի որ իր դեկորատիվ արժանիքներով հանդերձ գեղարվեստական արտահայտման ձևն ու կերպն այստեղ, վերջին հաշվով, չեն քողարկում քանդակի ներքին բովանդակությունը: Լեոնային գահավանդակից դեպի հարթավայր, թշնամու անհամար գործին ընդառաջ, առանց վահանի, բաց երեսկալով վար է սլանում նժույգը հեծած հայ սպարապետը՝ ձախ ձեռքի վստահ շարժումով քաջալերելով, գրոհի կոչելով զինակիցներին, իսկ մյուս ձեռքով՝ վեր բարձրացնելով խաչաձև թուրը: Եթե քանդակին նայենք աջ կողմից, ապա կտեսնենք, թե ինչպես են հատվում ու խաչավորվում նաև հերոսի բազուկները: Հավատո հանգանակը, խղճի ազատությունը, ազգի հոգևոր անկախությունը՝ ահա՛ թե ինչն էր առաջին հերթին պաշտպանում Վարդան Մամիկոնյանը, և այդ խորհուրդը քանդակագործը մարմնավորել է «խաչակնքելով» հերոսին, խաչաթև ուրվագծի մեջ ներառելով նրա կերպարը:

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ մնում է արձանագրել, որ Երվանդ Քոչարն անուրանալի վաստակ ունի նախընթաց դարի հայկական քանդակագործության զարգացման և այն գեղարվեստական նոր մակարդակի հասցնելու գործում: Քոչարի թե՛ հաստոցային, թե՛ մոնումենտալ լավագույն քանդակները վկայում են նրա ստեղծագործական հզոր տաղանդի, մեծ վարպետության և արդիական ազատ, անկաշկանդ մտածողության մասին:

Գրականություն

1. Հայկական ՍՍՌ արվեստի վաստակավոր գործիչ Երվանդ Քոչար: Կատալոգ, Երևան, Հայաստանի նկարիչների միություն, 1965:
2. Մախտոբ Քոչարը հուշերի անդրադարձում, Երևան, «Անտարես», 2016:
3. Վալտերմար Ժորժ, Քոչար եւ նկարչութիւնը տարածութեան մէջ, Պէյրոս, «Մեսրոպ» տպարան, 1972:

4. Քոչար Երվանդ, Ես և դուք, Երևան, «Մուղնի», 2007:
5. Քոչար Կարինե, Վենետիկը և Երվանդ Քոչարը, Տեսի գերկիրն Իտալիոյ. հայ-իտալական բարեկամության օրեր, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2005, էջ 157-158:
6. Пилипосян Асмик. Ерванд Кочар. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Баку, 1978.
7. Тревер Камилла. Водный Антей армянского эпоса, Коммунист, Ереван, 1939, 16 сентября.

References

1. Haykakan SSR arvesti vastakavor gorcich Ervand Qochar: Katalog. Yerevan, Hayastani nkarichneri miutyun, 1965.
2. Maestro Qochary husheri andradardum. Yerevan, “Antares”, 2016.
3. Valtemar Jhorjh, Qochar ev nkarchutiuny taracutlean mej. Peyrut, “Mesrop” tparan, 1972.
4. Qochar Ervand, Es ev duq. Yerevan, “Mughni”, 2007.
5. Qochar Karine, Venetiky ev Ervand Qochary, Tesi zerkirn Italioy. hay-italakan barekamutyan orer. Yerevan, “Tigran Mec”, 2005, ej 157-158.
6. Piliposjan Asmik. Ervand Kochar. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Baku, 1978.
7. Trever Kamilla. Vodnyj Antej armjanskogo jeposa, Kommunist. Yerevan, 1939, 16 sentjabrja.

СКУЛЬПТУРЫ ЕРВАНДА КОЧАРА

ԱՐԱՐԱՏ ԱԳԱՏՅԱՆ*

Для цитирования: Агасян, Арапат. “Скульптуры Ерванда Кочара”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 12-35. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-12

В творческом наследии Ерванда Кочара весомое место занимают его станковые и монументальные скульптуры. Искусством ваяния Кочар начал заниматься еще в юные годы. Среди его скульптур раннего – тифлисского периода выделяется гипсовый бюст Ваана Терьяна, где представлен задумчивый и печальный образ истощенного тяжелой, неизлечимой болезнью поэта.

В 1922-1923 годах, будучи в Венеции, на острове Святого Лазаря, в гостях у монахов-мхитаристов Армянской католической конгрегации, Кочар успел соз-

* Научный руководитель Института искусств НАН РА, заведующий отделом искусства армянской диаспоры и международных связей, член-корреспондент НАН РА, заслуженный деятель искусств Армении, доктор искусствоведения, профессор, instart@sci.am, статья представлена 01.02.2024, рецензирована 03.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.

дать целый ряд скульптурных портретов, таких как бюсты поэта Аветика Исаакяна (местонахождение неизвестно), аббата Игнатия Кюрегяна и патриарха Венеции, кардинала Пьетро Лафонтена, которые в целом выполнены в тщательно проработанной реалистической манере с активной пластической и светотеневой моделировкой форм.

Совершенно иной – новаторский, экспериментальный характер носят скульптуры, созданные Кочаром с 1923 по 1936 год, в период его проживания в Париже: «Человек-сокол» (1927), «Мужская голова» (1933), «Гермафродит» («Homo sapiens», 1933, местонахождение неизвестно), «Женская голова» (1934, местонахождение неизвестно), бюст Иосифа Сталина (1936, не сохранился) и другие. В большинстве своем – это сильно абстрагированные от реальных, естественных форм, имеющие глубокие выемки, вырезы и сквозные проемы скульптурные портреты и антропоморфные композиции, выдержанные в духе европейского авангардизма.

Большая часть круглых скульптур и рельефов, созданных Кочаром после его переезда из Парижа в Ереван в 1936 году, посвящена образам выдающихся деятелей армянской и мировой литературы и искусства, таких как Максим Горький (1936), Александр Пушкин (1937), Шота Руставели (1937), Низами (1940), Уильям Шекспир (1943), Хачатур Абовян (1945), Тигран Чухаджян (1946), Саят-Нова (1963), Комитас (1970) и другие. В основном они решены в соответствии с художественными принципами реализма, хотя в отдельных случаях отмечены и чертами романтического искусства. Но уже в 1953 году, сразу же вслед за смертью И.В. Сталина, рождается «Библейский Давид» («Давид побеждает Голиафа») – данная в резком ракурсе и в искаженных пропорциях, довольно крупная по размерам гипсовая голова, а в 1959 году Кочар создает «Меланхолию века» – полую и транспарентную гипсовую полуфигуру, в которых, после длительного перерыва, вновь обращается к новаторскому языку и стилю авангардизма. В том же стиле выполнена и крупная медная скульптура Кочара «Муза кибернетики» (1972). Однако широкую известность и поистине всенародную славу он приобрел благодаря своим выкованным из меди монументальным скульптурам, прежде всего – установленным в Ереване конным памятникам герою армянского национального эпоса Давиду Сасунскому (1959) и полководцу древности Вардану Мамиконяну (1975), которые отличаются как своими четкими монументальными формами, так и их выразительной декоративной отделкой.

Лучшие из созданных Ервандом Кочаром станковых и монументальных скульптур свидетельствуют о его огромном творческом потенциале, высочайшем профессиональном мастерстве и свободном, не скованном ничем, глубоко актуальном художественном мышлении.

Ключевые слова: Ерванд Кочар, скульптура, скульптурный портрет, рельеф, конный памятник, Давид Сасунский, Вардан Мамиконян.

YERVAND KOCHAR'S SCULPTURES

ARARAT AGHASYAN*

For citation: Aghasyan, Ararat. "Yervand Kochar's sculptures", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 12-35. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-12

In Yervand Kochar's creative legacy, easel and monumental sculptures occupy a considerable place. Kochar took up sculpting in his adolescent years. Among his works of the early, Tiflis period, the plaster bust of Vahan Teryan stands out. It represents the poet's thoughtful, sorrowful image emaciated by severe incurable disease.

In 1922-1923, while on a visit at the monks-Mekhitarists of the Armenian Catholic Congregation on the Island of San Lazzaro in Venice, Kochar created several sculptural portraits: the busts of the poet Avetik Isahakyan (location unknown), abbot Ignatius Kyureghyan, and the Patriarch of Venice, Cardinal Pietro La Fontaine. They are executed in a thoroughly elaborated realistic manner with intensive plastic and light-and-shade modelling of the shapes.

In a completely different – innovative, experimental style are made the sculptures during the period between 1923 and 1936, when Kochar lived in Paris: "Human-Falcon" (1927), "Man's Head" (1933), "Hermaphrodite" ("Homo Sapiens", 1933, location unknown), "Woman's Head" (1934, location unknown), Josef Stalin's bust (1936, not extant), and others. Predominantly, those were portrait sculptures and anthropomorphic compositions in the vein of European avant-garde art – far from realistic, natural forms, with deep recesses, cutouts and through openings.

The majority of round sculptures and reliefs Kochar created after his move to Yerevan from Paris in 1936 are dedicated to the outstanding figures of Armenian and world literature and art, such as Maxim Gorky (1936), Alexander Pushkin (1937), Shota Rustaveli (1937), Nizami (1940), William Shakespeare (1943), Khachatur Abovyan (1945), Tigran Chukhajyan (1946), Sayat-Nova (1963), Komitas (1970), and others. Mostly solved in accordance with the principles of realism,

* Research Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations, Corresponding Member of NAS RA, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor, instart@sci.am. The article was submitted on 01.02.2024, reviewed on 03.05.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

nonetheless, in isolated cases they are marked with features of romantic art. Yet already in 1953, promptly after J. Stalin's death, "Biblical David" ("David Defeats Goliath") appeared – a rather big plaster head sculpted in sharp angles and distorted proportions, and in 1959 – the hollow transparent plaster half-figure "Melancholy of the Century". In these creations, after quite a lengthy break, he gets back to the innovative language and style of avant-gardism. In the same manner, Kochar executed the large-scale copper sculpture "The Muse of Cybernetics" (1972). However, what did bring him wide recognition and truly national fame were the massive copper equestrian monuments of, firstly, the protagonist of the Armenian national epic "David of Sasun" (1959), and then, of the military commander of ancient times Vardan Mamikonyan (1975), both erected in Yerevan. The statues are distinguished with their clear-cut monumental forms and expressive decorative finish.

The best of the easel and monumental sculptures, created by Yervand Kochar, speak of his enormous creative potential, high-class professional mastery and free, unrestrained by anything, deeply topical artistic thinking.

Key words: Yervand Kochar, sculpture, sculptural portrait, relief, equestrian monument, David of Sasun, Vardan Mamikonyan.



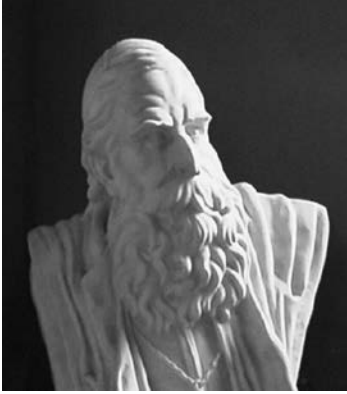
Նկ. 1. Վահան Տերյանի կիսանդրին, 1919



Նկ. 2. Ավետիք Իսահակյանի կիսանդրին, 1922



Նկ. 3. Ժորժ Զաքարյանի
դիմաքանդակը, 1922



Նկ. 4. Աբբահայր Իգնատիոս Կյուրեղյանի
կիսարձանը, 1923



Նկ. 5. Կարդինալ Պիետրո Լաֆոնտենի
կիսանդրին, 1923

Նկ. 6. Մարդ-բազե, 1927





Նկ. 7. Թռչուններ, 1929

Նկ. 8. Տղամարդու գլխաքանդակ, 1933



Նկ. 10. Շեքսպիրը Հայաստանում,
հարթաքանդակ, 1943



Նկ. 9. Իոսիֆ Ստալինի կիսանդրին, 1936





Նկ. 11. Բիբլիական Դավիթը (Դավիթը հաղթում է Գողիաթին), 1953



Նկ. 12. Դարի մեղամաղծությունը, 1959



Նկ. 13. Զվարթնոցի արձիվը, 1955



Նկ. 14. Սասունցի Դավթի գիպսե հուշարձանը Երևանում, 1939



Նկ. 15. Սասունցի Դավթի պղնձե հուշարձանը Երևանում, 1959



Նկ. 16. Կոմիտասի հուշարձանը Վաղարշապատում, 1969



Նկ. 17. Կիբեռնետիկայի մուսան (հատված), 1972



Նկ. 18. Վարդան Մամիկոնյանի հուշարձանը Երևանում, 1975

ԷՋԵՐ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՉԱՐԵՆՑԱՊԱՏՈՒՄԻՑ.
ՀԱՄԲԱՐԾՈՒՄ ՊԵՐՊԵՐՅԱՆԻ “REQUIEM AETERNAM” ԿԱՆՏԱՏԸ

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ*

Հղման համար. Ասատրյան, Աննա: «Էջեր երաժշտական չարենցապատումից. Համբարծում Պերպերյանի “Requiem Aeternam” կանտատը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 36-48. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-36

Հոդվածում ներկայացված են երաժշտական չարենցապատումի էջերը:

Սփյուռքահայ կոմպոզիտոր, խմբավար, մանկավարժ և երաժշտական-հասարակական գործիչ Համբարծում Պերպերյանը (1905-1999) Մեծ եղեռնի 60-ամյա տարելիցի կապակցությամբ 1972 թվականին գրեց “Requiem Aeternam” կանտատը (Կոմիտասի հիշատակին)¹ երգչախմբի և նվագախմբի համար:

Կանտատի հիմքում Չարենցի «Requiem Aeternam» (Կոմիտասի հիշատակին) ստեղծագործությունն է, որը բանաստեղծն սկսել է գրել Կոմիտասի հուղարկավորությունից երկու օր անց՝ 1936 թվականի մայիսի 30-ին և ավարտել նոյեմբերի 30-ի ու զիջերը:

Կանտատի տեքստը հայերեն է, սակայն օտարախոս կատարողներին մատչելի դարձնելու նպատակով տեքստը տրված է նաև լատինատառ: Կանտատի տեքստը Դիանա Տեր-Հովանեսյանը և Մարգարետ Մարկոսյանը թարգմանել են անգլերեն, որը տեղ է գտել կլավիրի վերջում:

Կանտատը բաղկացած է 14 համարից. խմբերգային և մենակատար համարներն իրար են հաջորդում առանց ընդմիջման: Կոմպոզիտորը Չարենցի պոեմից ընտրել է տարբեր հատվածներ: Այսպես՝ N1-ում օգտագործել է պոեմի Դ, ապա՝ Բ տների տեքստերը, N2-ում՝ Է և Ժ տները, N3-ում՝ Զ, Ը և ԾԲ տները և այլն:

“Requiem Aeternam”-ի առաջին կատարումը 1975-ին Դետրոյտում ամերիկյան երգչախմբի մեկնաբանությամբ արժանացավ հասարակության ջերմ ընդունելությանը:

“Requiem Aeternam”-ը Երևանում հնչել է հեղինակի ղեկավարությամբ: 1982-ին Համբարծում Պերպերյանին շնորհվել է Հայաստանի կոմպոզիտորների միության «Կոմիտաս» ամենամյա մրցանակը՝ որպես «արտասահմանում լավագույն հայ կոմպոզիտոր-պրոպագանդիստի»:

Քանալի բառեր² երաժշտական չարենցապատում, Եղիշե Չարենց, Համբարծում Պերպերյան, “Requiem Aeternam” կանտատը երգչախմբի և նվագախմբի համար, 1972 թվական, 1982 թվական, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության Կոմիտաս մրցանակ:

Ներածություն

Ինչպես հայտնի է՝ հայ գրականությունը մեծապես խթանել է ազգային երաժշտարվեստի զարգացումը:

Հայ բանաստեղծների տեքստերով գրվել են բազմաթիվ ստեղծագործությո-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, annaasatryan2013@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.09.2023, գրախոսելու օրը՝ 03.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

յուններ՝ ինչպես օպերաներ, վոկալ, վոկալ-սիմֆոնիկ և կամերային, այդ թվում՝ երգեր և ռոմանսներ, այնպես էլ սիմֆոնիկ երկեր ու բալետներ: Բավական է հիշել երաժշտական թումանյանապատումն իր բազմազան դրսևորումներով, որոնց առիթ ենք ունեցել քանիցս անդրադառնալու:

Երաժշտական չարենցապատումի օպերային էջը՝ Ավետ Տերտերյանի «Կրակե օղակ» օպերան

Եղիշե Չարենցի երկերը նույնպես արժանացել են հայ կոմպոզիտորների ուշադրությանը և հիմք ծառայել տարբեր ժանրերի արժեքավոր ստեղծագործությունների համար: Բավական է նշել հայ տաղանդավոր կոմպոզիտոր, ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Ավետ Տերտերյանի (1929-1994)՝ 2 գործողությունից և 8 պատկերից բաղկացած «Կրակե օղակ» օպերան, որի լիբրետոն Վադիմիր Շահնազարյանը կազմել էր ըստ Բորիս Լավրենյովի «Քառասունմեկերորդը» պատմվածքի, Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» և «Սոմա» պոեմների ու բանաստեղծությունների:

«Կրակե օղակ» օպերայի համար բանաստեղծական կամերտոն դարձած «Ամբոխները խելագարված» պոեմը կարևոր նշանակություն ունեցավ Ավետ Տերտերյանի ստեղծագործական հետագա գործունեության համար: Ինչպես նկատել է արվեստագիտության դոկտոր Մարգարիտա Ռուսկյանը. «Грандиозная идея этой поэмы, ее энергетика буквально завораживали композитора. Ее образы ожили в опере, но они не исчерпались для него; эта поэма своим крылом касалась почти каждого следующего произведения Тертеряна, причем уже не программного, не театрального, но симфонического» [9, էջ 45]:

Օպերայի համար Ա. Տերտերյանի՝ Չարենցի «Սոմա» պոեմի ընտրության մեջ դրսևորվեցին կոմպոզիտորի հատուկ հետաքրքրությունները, որոնք շուտով իրական հիմք դարձան բուդդիստական մշակույթի ավանդույթներին մերձեցման, Հնդկաստանի փիլիսոփայության հետ ծանոթության համար:

Այս պոեմը ևս կարևոր դեր ունեցավ Տերտերյանի ստեղծագործական ճակատագրում: «...Поэма «Сома» стала для Авета Тертеряна своего рода философским кристаллом, в котором во всех мыслимых и немыслимых гранях отражался мир, будя воображение. Одухотворение поэта божественным видением немеркнувшего света отозвалось в композиторе духовным откровением, и не случайно – вспомним его тяготение к До мажору. Читая эту поэму, как-то особенно ясно ощущаешь родство темпераментов Чаренца и Тертеряна, свободу их поэтических видений, стремление к этой свободе. Внезапно озаряет догадка, а не поэма ли «Сома» благословила Тертеряна на его пути к симфонизму?!» [9, էջ 41].

«Կրակե օղակ» օպերան Ավետ Տերտերյանը գրել է 1967 թվականին: Նույն թվականին օպերան բեմադրվել է Երևանի Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում: Բեմադրող ռեժիսորներն էին Լև Միխայլովն ու Վահագն Բազրատունին, գլխավոր դիրիժորը՝ Արամ Քաթանյանը, դիրիժորի ասիստենտն էր կոմպոզիտորի եղբայրը՝ Գերման Տերտերյանը, խմբավարը՝ Ռուբեն Այվազյանը, իսկ բեմանկարիչը՝ Մինաս Ավետիսյանը:

Պարերը բեմադրել էին Վանուշ Խանամիրյանն ու Վիլեն Գալստյանը:

«Мне особенно запомнилась генеральная репетиция 25 ноября 1967 года, которая происходила при большом стечении публики,- հետագայում կիսուսովանի կոմպոզիտորը, - Казалось, вся музыкальная и театральная общественность города была в зале. Помню, что для нас с режиссером не нашлось места, и мы простояли весь спектакль. Овация длилась долго, но все мы были в таком состоянии, что вообще не могли воспринимать что-то, а мой брат даже не смог выйти на вызовы, потому что был в состоянии колоссального нервного напряжения. В этот день от него зависело все... И он блестяще провел спектакль» [9, էջ 45].

Օպերայի պրեմիերան մեծ հաջողությամբ տեղի ունեցավ 1967 թ. դեկտեմբերի 2-ին. «Опера захватила с первых же тактов и так, до конца, слушалась с неослабевающим интересом, а местами с подлинным напряжением. Успех был большой, интерес к ней – единодушный. Всем было ясно – в армянской музыке появилось сочинение очень значительное и по масштабу, и по художественному воплощению» [9, էջ 45].

1972-ին Մոսկվայում հրատարակվեց օպերայի կլավիրը:

Ի դեպ՝ Տերտերյանն ինքը, խոսելով օպերայի մասին, նշել էր, որ իր օպերան պատերազմի, խաղաղության և սիրո մասին է: Պատմության մեջ մարդու դերը, նրա վարքագիծը... Հենց այս մասշտաբային թեմայի վրա հետագայում կոմպոզիտորը կառուցեց իր մյուս ստեղծագործությունները:

Օրինաչափ է օպերայի դրամատուրգիայում երգչախմբին հատկացված չափազանց մեծ դերը: Այն մեկնաբանվում է որպես պատմության, դարաշրջանի, ժողովրդի ձայն, որպես «իրադարձությունների մասնակից ու ականատես, տեղի ունեցող իրադարձությունների հանդեպ հեղինակային վերաբերմունքի արտահայտիչ՝ կարեկցող, զգուշացնող, մերկացնող...» [12, էջ 32]:

«Կրակե օղակի» պրեմիերայից հետո վերադարձավ Արամ Քաթանյանը, և օպերան հաջողությամբ ներկայացվեց հաջորդ թատերաշրջանում: Շուտով օպերան հանվեց խաղացանկից, քանի որ, ականատեսների վկայությամբ, Չարենցի դուստրը՝ Արփենիկ Չարենցը հանդես էր եկել ջախջախիչ հողվածով և քարը քարին չէր թողել:

Այդուամենայնիվ՝ 1974-ին «Կրակե օղակ» օպերան բեմադրվեց Հալլեի (ԳԴՀ) պետական երաժշտական թատրոնում՝ թատրոնի գլխավոր դիրիժոր Հանս Վենցելի ղեկավարությամբ և ունեցավ մեծ հաջողություն [9, էջ 56-59]:

Տարիներ անց ծագեց օպերայի երկրորդ խմբագրության անհրաժեշտությունը, որն իրականացրեց Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Տիգրան Լևոնյանը՝ վերնագրելով այն «Դեպի արևն էին գնում, կամ ամբոխները խելագարված»: Օպերան ստանում է նոր տեսք. գործողությունը, փաստորեն, ծավալվում է բալետում և մնջախաղում, իսկ վոկալ երգամասները՝ երգչախմբի և նվագախմբի հետ, հնչում են որպես ֆոն: Սա դարձավ վառ նորարարական իրադարձություն ժամանակակից օպերայի աշխարհում: Օպերայի պրեմիերան կայացավ Երևա-

նում 1977 թ. դեկտեմբերի 10-ին: Բեմադրող ռեժիսոր՝ Տիգրան Լևոնյան, նկարիչ՝ Եվգենի Սաֆրոնով, դիրիժոր՝ Արամ Քաթանյան, խմբավար՝ Ռուբեն Այվազյան, խորեոգրաֆ՝ Աշոտ Ասատուրյան:

Այս բեմադրությունը ևս երկար կյանք չունեցավ: Արվեստիկ Զարենցը դարձյալ հանդես եկավ հողվածով, սակայն այս անգամ՝ դրվատական: Նրա կարծիքով՝ այդ բեմադրությունում արդեն Զարենցն էր՝ ըմբոստ, մարտնչող, և հանդիսատեսը զգաց պոեմի ոգին և ուժը: Այս բեմադրության հետ է կապվում մի ուշագրավ դեպք: Ինչպես հետագայում հիշում է Սերգեյ Առաքելյանը. պրեմիերային ներկա էր գրականագետ, թատերագետ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ապագա տնօրեն, ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանը, որը լսելով կուլիսներից հնչող պոեմի որոշ հատվածներ, կարծել է, թե ասմունքում է Վլադիմիր Աբաջյանը: Շնորհավորելով Տիգրան Լևոնյանին՝ նա ասել էր. «ինչ լավ է, որ ընտրել ես Աբաջյանին», մինչդեռ հատվածները կարդում էր հենց Տիգրան Լևոնյանը:

Տևական ընդմիջումից հետո՝ 2014 թվականին սեպտեմբերի 1-ին տեղի ունեցավ «Կրակե օղակ» օպերայի արցախյան պրեմիերան. օպերան ներկայացվեց Շուշիի ամրոցում [10, էջ 165-167]: Միջոցառումը նվիրված է Արցախի Անկախության օրվան և Ավետ Տերտերյանի ծննդյան 85-ամյակին: Բեմադրությունն իրականացվեց ՀՀ առաջին տիկին Ռիտա Սարգսյանի բարձր հովանու ներքո, ՀՀ և ԼՂՀ մշակույթի նախարարությունների աջակցությամբ, Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի նախաձեռնությամբ [11]:

Նախագծի հեղինակն ու գեղարվեստական ղեկավարն էր Սարինե Ավթանդիլյանը, դիրիժորը՝ Ռուբեն Ասատուրյանը: Ռեժիսոր՝ Մարիա Սահակյան, նկարիչ՝ Աստղիկ Ստեփանյան, խորեոգրաֆ՝ Արա Ասատուրյան: Խմբավարներն էին Ռոբերտ Մլքեյանը և Սոնա Հովհաննիսյանը: Մենակատարներն էին՝ բարիտոն Գուրգեն Բավեյանը, սոպրանո Ռուզան Մանթաշյանը, տենոր Լիպարիտ Ավետիսյանը և ասմունքող Արմեն Մարգարյանը: Ներկայացմանը մասնակցեցին Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախումբը և բալետային խումբը, «Սպեղանի» երգչախումբը (խմբավար՝ Սարինե Ավթանդիլյան), «Հովեր» պետական կամերային երգչախումբը (խմբավար՝ Սոնա Հովհաննիսյան) և Հայաստանի պետական կամերային երգչախումբը (խմբավար՝ Ռոբերտ Մլքեյան):

2022 թ. մարտի 13-ին լրացավ Եղիշե Զարենցի ծննդյան 125-ամյակը: Այդ առթիվ ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարության աջակցությամբ 2022 թ. ապրիլի 14-ին Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում մեծ հաջողությամբ բեմադրվեց Ա. Տերտերյանի «Սոմա. Կրակե օղակ» օպերան, որի լիբրետոն կազմել էր օպերայի բեմադրող ռեժիսորը՝ Արմեն Մելիքսեթյանը՝ ըստ Զարենցի «Ամբոխները խելագարված» և «Սոմա» պոեմների:

Ինչպես տեսանք՝ երաժշտական չարենցապատումի կարևոր էջերից մեկը՝ Ավետ Տերտերյանի «Կրակե օղակ» օպերան, թեև ընդհատումներով, սակայն շարունակում է իր բեմական կյանքը շուրջ 60 տարի:

Համբարձում Պերպերյանի ստեղծագործական դիմանկարը

Տարիներ առաջ՝ Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող Համբարձում Պերպերյանի արխիվում ուսումնասիրություններ կատարելու ընթացքում գտա մի հետաքրքիր ստեղծագործության կլավիր: Երաժշտական չարենցապատումի այս մոռացված ու անծանոթ էջը սփյուռքահայ կոմպոզիտոր, խմբավար, մանկավարժ և երաժշտական-հասարակական գործիչ Համբարձում Պերպերյանի (25.5.1905, Ադանա - 13.03.1999, Բոստոն) “Requiem Aeternam” (Կոմիտասի հիշատակին) կանտատն է, որը կոմպոզիտորի կենդանության օրոք մեծ հաջողությամբ կատարվել է բազմիցս, իսկ այժմ՝ մոռացության տրվել:

Մի քանի խոսք Համբարձում Պերպերյանի մասին [տե՛ս 1, էջ. էջ 544-553; 2, էջ 130-131; 3, էջ 43-45; 4, էջ 498-509; 6; 7, էջ 564-565]:

Հազիվ տասը տարեկան էր, երբ «մի օր եկան, 72 հարազատների կոները պարաններով միմյանց կապեցին ու սվինների տակ քայլեցրին դեպի անապատ: Հոգնատանջ քայլերով առաջ գնացող մանչուկը չէր կարող պատկերացնել, թե ինչ է սպասում իրեն: «Հեռվում երևաց Եփրատը. ջրերը հևում էին, կոհակները զարնվում ու զարնվում... Ու զարնվեցին Եփրատի ափին անմեղ մեղավորները: Անշնչացած մարդկանց թուլացած շղթան գետին տապալվեց... Մանուկն էլ ընկավ: «Չարկվեցինք, - մտածում էր նա: - Բայց ինչո՞ւ չեմ մեռնում, ինչո՞ւ զգում եմ, հա, երևի դեռ տաք եմ, հիմի պիտի մեռնիմ»» [4, էջ 498-499]: Նահատակների կողքով անցնում են դահիճները՝ սվինները մխրճելով անշնչացած մարմինների մեջ, ստուգելով՝ արդյոք բոլորին են սպանել: Փոքրիկ Համբարձումն զգում է սվինի քերծվածքը ոտքի վրա... Որոշ ժամանակ անց մանչուկը գիտակցում է, որ չի սպանվել, հրաշքով ողջ է մնացել: Փորձում է բարձրանալ, բայց թևերը կապկպված էին. նա կրծում է պարանները, քանդում կապանքները և ծունկի ելնելով՝ սողում: Մանչուկը հայտնվում է Հալեպի ամերիկյան որբանոցում: Շուտով որբերին տանում են Թուրքիա՝ ազգուրաց դարձնելու: Այս անգամ էլ Համբարձումը խուսափում է. նա սրընթաց գնացքից նետվում է անապատ...

1930-ին ավարտելով Աթենքի պետական կոնսերվատորիան որպես ջութակահար, խմբավար և կոմպոզիտոր՝ Հ. Պերպերյանը ծավալել է երաժշտական-մանկավարժական ու համերգային բուռն գործունեության:

1933-1963 թթ. Բեյրութում ծավալած բազմակողմանի երաժշտական-հասարակական գործունեության ընթացքում հիմնել է երգչախումբ, մանկական երգեցիկ խումբ և պարի անսամբլ՝ երկար տարիներ ղեկավարելով դրանք: Լիբանանում առաջին անգամ նա ներկայացրել է Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» և Տիգրան Չուխաճյանի «Կարինե» օպերաները, ինչպես նաև իր «Արեգնազան» և «Մանուկը բնության մեջ» օպերաները, իսկ 1956 թ. մայիսի 27-ին կազմակերպել հայ երաժշտությանը նվիրված փառատոնը. այդ օրը լիբանանյան կառավարությունը նրան պարգևատրել է արվեստի Ա կարգի ոսկյա շքանշանով:

Տասնամյակներ շարունակ Հ. Պերպերյանը որպես երաժշտության ուսուցիչ դասավանդել է Հ.Բ.Ը. Միության Հովակիմյան-Մանուկյան և Դարուհի Հակոբյան վարժարաններում, Ճեմարանում, Մխիթարյան վարժարանում, Կիլիկիո

կաթողիկոսության դպրեվանքում, Սահակյան վարժարանում, ինչպես նաև Կիլիկյան և Մխիթարյան վարժարաններում և ամերիկյան քոլեջում:

Իր կազմակերպած հայրենաշունչ երգահանդեսներով մեծ ճանաչում ձեռք բերելով Բեյրութում, Տրիպոլիում, Հալեպում, Լաթաքիայում, Դամասկոսում, Երուսաղեմում, Աթենքում, Պոլսում, Կահիրեում, Ալեքսանդրիայում, Նիկոսիայում և Լառնակայում, Հ. Պերպերյանը 1963-ին տեղափոխվել է ԱՄՆ, դարձել ԱՄՆ և Կանադայի հայ գաղթավայրերի ՀԲԸՄ-ի ընդհանուր երաժշտական ղեկավարն ու տնօրենը:

Բոստոնում և Լոս Անջելեսում նա ներկայացրել է Տիգրան Չուխաճյանի «Կարինեն», համերգներով հանդես եկել Նյու Յորքում, Բոստոնում, Պրովիդենսում, Ֆիլադելֆիայում, Դետրոյտում, Քլիվլենդում, Չիկագոյում, Լոս Անջելեսում, Սան Ֆրանցիսկոյում, Ֆրեզնոյում, Մոնրեալում և Մոնտեվիդեոյում:

Երաժշտական-մանկավարժական ու համերգային բեղմնավոր գործունեությանը զուգահեռ Հ. Պերպերյանը միաժամանակ ստեղծագործել է:

Երաժշտական թատրոնի համար նրա ստեղծագործություններից առաջինը «Թիթեռ» կամ «Մանուկն ու բնությունը» մանկական օպերա-բալետն է (1934), որը բեմադրվել է Բեյրութում և Ֆիլադելֆիայում: Երկրորդ՝ երեք արարից բաղկացած, «Շողիկ» օպերայի (1939) համար հիմք է ծառայել Հ. Թումանյանի «Երկրում» պոեմը: Երրորդ օպերան՝ «Արեգնազան» օպերա-կանտատը (1940), գրել է Հ. Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմի հիման վրա: 1995-ին ավարտել է չորրորդ՝ «Թամար» օպերան:

Հ. Պերպերյանի խմբերգային գործերից են «Եկեղեցին հայկական» օրատորիան, «Խորհուրդ Վարդանանց» կանտատը և «Նաիրյան խմբերգեր» շարքը՝ բաղկացած չորս խմբերգերից, ինչպես նաև աշխարհիկ տեքստով առաջին ռեքվիեմը՝ Կոմիտասի հիշատակին նվիրված “Requiem Aeternam”-ը:

1977 թ. Հ. Պերպերյանը Վահան Թեքեյանի խոսքերով գրել է «Աղօթք Վաղուան Սեմին Առջեւ» կանտատը՝ մեցցո-սոպրանոյի և երգչախմբի համար: 1981-82 թթ. Հ. Պերպերյանն ավարտել է «Choral Symphonic» մեկ ժամ տևողությամբ 9 մասանի ծավալուն գործը՝ մենակատարների, երգչախմբի և նվագախմբի համար, որի հիմքում ընկած է Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ» ստեղծագործության «Տեսիլքը» և «Գիւտին փառքը» հատվածները: Կոմպոզիտորի գրչին է պատկանում «Նաիրյան երգեր» շարքը՝ բաղկացած հինգ երգերից («Գյուլ հայրենի», «Զմրուխտ սարից հովեր կուգան», «Վարուժնակիս», «Գողթան երգը», «Լուսավորչի կանթեղը»), բազմաթիվ մեներգեր և խմբերգեր Ե. Չարենցի, Վ. Թեքեյանի, Մ. Մեծարենցի, Դ. Վարուժանի, Սիամանթոյի, Հ. Շիրազի, Ս. Կապուտիկյանի խոսքերով, ինչպես նաև կոնցերտները՝ Զուլթակի և նվագախմբի կոնցերտը (1950, նվիրել է որդուն՝ Հրաչին) և Թավջութակի և նվագախմբի կոնցերտը (1949, նվիրել է որդուն՝ Վահենին):

Հ. Պերպերյանը սերտ կապեր է ունեցել Հայրենիքի հետ. 1961, 1978 և 1982 թվականներին հեղինակային համերգներով այցելել է Հայաստան:

Երաժշտական չարենցապատումի մոռացված էջը. Համբարձում Պերպերյանի “Requiem Aeternam” (Կոմիտասի հիշատակին) կանտատը

1972 թվականին Հ. Պերպերյանը գրում է “Requiem Aeternam” կանտատը [13] և նվիրում Հայոց մեծ եղեռնի 60-ամյա տարելիցին:

Կանտատի հիմքում Չարենցի համանուն՝ “Requiem Aeternam” (Կոմիտասի հիշատակին) ստեղծագործությունն է, որը բանաստեղծն սկսել է գրել Կոմիտասի հուղարկավորությունից երկու օր անց՝ 1936 թվականի մայիսի 30-ին և ավարտել նոյեմբերի 30-ի ուշ գիշերը [5, էջ 559-585]:

Կանտատի տեքստը, բնականաբար, հայերեն է, սակայն օտարախոս կատարողներին մատչելի դարձնելու նպատակով տեքստը տրված է նաև լատինատառ: Կանտատի տեքստը Դիանա Տեր-Հովանեսյանը և Մարգարետ Մարկոսյանը թարգմանել են անգլերեն, որը տեղ է գտել կլավիրի վերջում [13]:

Կանտատը բաղկացած է 14 համարից. խմբերգային և մենակատար համարներն իրար են հաջորդում առանց ընդմիջման: Կոմպոզիտորը Չարենցի պոեմից ընտրել է տարբեր հատվածներ: Այսպես՝ N 1-ում օգտագործել է պոեմի Դ, ապա՝ Բ տների տեքստերը, N 2-ում՝ Է և Ժ տները, N 3-ում՝ Զ, Ը և ԾԲ տները և այլն:

Պերպերյանի “Requiem Aeternam” կանտատը 1975-ին կատարվել է Դետրոյտում, ամերիկյան պրոֆեսիոնալ երգչախմբի կատարմամբ և արժանացել ջերմ ընդունելության: “Requiem Aeternam”-ը 1980-1981 համերգաշրջանում ամերիկյան և անգլիական երգչախմբերով ու նվագախմբով կատարվել է ԱՄՆ-ում ու Մեծ Բրիտանիայում [2, էջ 130]:

“Requiem”-ը հնչել է նաև Երևանում, հեղինակի ղեկավարությամբ:

1982 թվականին Հ. Պերպերյանին շնորհվեց Հայաստանի կոմպոզիտորների միության Կոմիտասի անվան ամենամյա մրցանակը՝ որպես «արտասահմանում լավագույն հայ կոմպոզիտոր-պրոպագանդիստի» [8]:

Նույն՝ 1982-ին “Requiem Aeternam”-ի կլավիրը կոմպոզիտորն իր մակագրությամբ նվիրել է «Հայաստանի գրականության և արուեստի պետական թանգարանին», և այսօր այն խնամքով պահվում է Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում գտնվող Համբարձում Պերպերյանի արխիվում [13]:

Եզրակացություն

Երաժշտական չարենցապատումի վառ էջը դարձավ Ավետ Տերտերյանի «Կրակե օղակ» օպերան (1967), որն ընդհատումներով շարունակում է իր բեմական կյանքը:

Մինչդեռ Համբարձում Պերպերյանի՝ երգչախմբի և նվագախմբի համար գրված “Requiem Aeternam” կանտատը (Կոմիտասի հիշատակին), ցավոք սրտի, կոմպոզիտորի մահից հետո մոռացության է տրվել:

Ուստի անհրաժեշտ է, որպեսզի “Requiem Aeternam”-ն արժանանա հայ (և ոչ միայն հայ) խմբավարների ուշադրությանը, ընդգրկվի նրանց ղեկավարած երգչախմբերի երկացանկում և շարունակի իր ընդհատված համերգային կյանքը:

Իսկ դրա համար անհրաժեշտ է հրատարակել կանտատի նոտաները:

Գրականություն

1. Ասատրյան Ա. Եղեռնից փրկված երաժիշտը. Համբարձում Պերպերյան (սվիրվում է ծննդյան 110-ամյակին), «Հայոց ցեղասպանություն – 100. Ճանաչումից՝ հատուցում» Միջազգային գիտաժողովի (15-16 հոկտեմբերի, 2015) զեկուցումների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, էջ 544-553:
2. Բրուտեան Յ. Հայ երաժշտական մշակույթի աշխարհասփիտ ընձիղները. Երեւան, «Անահիտ», 1996:
3. Բրուտյան Յ. Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը. Երևան, «Սովետական գրող», 1982:
4. Բրուտյան Յ. Սփյուռքի հայ երաժիշտները. Երևան, «Հայաստան», 1968:
5. Եղիշե Չարենց, Երկեր. Երևան, «Սովետական գրող», 1983:
6. Համբարձում Պերպերեան, կենսագրական գիծեր, ԳԱԹ, Հ. Պերպերյանի ֆոնդ, N 21:
7. Մուրադյան Մ. Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբին. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970:
8. «Вестник», 1982, июнь-декабрь.
9. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван, «Наири», 2002.
10. Рухкян М. Звучащая музыка живая летопись эпохи. 1990-2020. Ереван, Авторское издание, 2023.
11. Рухкян М. Праздник истории, жизни и искусства, «Голос Армении», 2014, 11 сентября.
12. Тигранов Г. Армянской музыкальный театр, том 3. Ереван, «Айастан», 1975.
13. Hampartzoum Berberian, Requiem Aeternam, ԳԱԹ, Հ. Պերպերյանի ֆոնդ, № 14:

References

1. Asatryan A. Eghernic prkvac erajhishty. Hambardum Perperyan (nvirvum e cnndyan 110-amyakin), “Hayoc ceghaspanutyun – 100. Tanachumic hatucumm” Mijazgayin gitajhoghovi (15-16 hoktemberi, 2015) zekucumneri jhoghovacu. Yerevan, HH GAA “Gitutyun” hrat., 2016, ej 544-553.
2. Brutyan C. Hay erajhshtakan mshakoyti ashxarhaspiur yndiughnery. Yerevan, “Anahit”, 1996.
3. Brutyan C. Spyurqahay erajhshtakan mshakuyty. Yerevan, “Sovetakan grogh”, 1982.
4. Brutyan C. Spyurqi hay erajhishtnery. Yerevan, “Hayastan”, 1968.
5. Eghishe Charenc, Erker. Yerevan, “Sovetakan grogh”, 1983.
6. Hambardzum Perperean, kensagrakan gicer, GAT, H. Perperyani fond, № 21.
7. Muradyan M. Hay erajhshtutyuny XIX darum ev XX daraskzbin. Yerevan, HSSH GA hrat., 1970.
8. “Vestnik”, 1982, ijun-dekabr.
9. Ruhkryan M. Avet Terteryan. Tvorchestvo i zhizn. Yerevan, “Nairi”, 2002.
10. Ruhkryan M. Zvuchashhaja muzyka zhivaja letopis epohi. 1990-2020. Yerevan, Avtorskoe izdanie, 2023.
11. Ruhkryan M. Prazdnik istorii, zhizni i iskusstva, “Golos Armenii”, 2014, 11 sentjabrja.
12. Tigranov G. Armyanskoy muzyikalni teatr, tom 3. Yerevan, “Ayastan”, 1975.
13. Hampartzoum Berberian, Requiem Aeternam, GAT, H. Perperyani fond, № 14.

СТРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЧАРЕНЦИАНЫ: КАНТАТА «REQUIEM AETERNAM» АМБАРЦУМА БЕРБЕРЯНА

АННА АСАТРЯН*

Для цитирования: Асатрян, Анна. «Страницы музыкальной чаренцианы: Кантата “Requiem Aeternam” Амбарцума Берберяна». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 36–48. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-36

В статье представлены страницы из музыкальной чаренцианы.

Композитор, хормейстер и педагог Амбарцум Берберян (1905-1999) в 1972 году написал приуроченную к 60-летию Геноцида армян кантату для хора и оркестра «Requiem Aeternam».

В основу Кантаты легла поэма Чаренца «Памяти Комитаса: Requiem Aeternam», к написанию которой поэт приступил 30 мая 1936 года, спустя два дня после того, как гроб с телом Комитаса был предан земле, и завершил поздно ночью 30 ноября того же года.

Текст Кантаты на армянском языке, однако для того, чтоб сделать его доступным для иноязычных исполнителей, дана транскрипция латинскими буквами; английский перевод текста, выполненный Дианой Тер-Ованесян и Марзпетом Маркосяном, приводится в конце клавира.

Кантата состоит из 14 номеров; хоровые и сольные номера чередуются без пауз. Композитор выбрал различные отрывки из поэмы Чаренца. Так, в № 1 использованы тексты строф Դ [4-ой], затем Բ [2-ой], в № 2 – Է [7-ой] и Ժ [10-ой], в № 3 – Զ [6-ой], Ը [10-ой] и ԾԲ [42-ой] и т. д.

Первое исполнение «Requiem Aeternam» профессиональным американским хором в 1975 году в Детройте было тепло встречено публикой.

В Ереване «Реквием» прозвучал под управлением самого композитора. В 1982 году Союзом композиторов Армении Амбарцуму Берберяну была присуждена ежегодная премия имени Комитаса как «Лучшему зарубежному армянскому композитору-пропагандисту».

Ключевые слова: музыкальная чаренциана, Егише Чаренц, Амбарцум Берберян, Кантата «Requiem Aeternam» для хора и оркестра, 1972 год, 1982 год, Премия имени Комитаса Союза композиторов Армении.

* Директор Института искусств НАН РА, заведующая отделом музыки, заслуженный деятель искусств Армении, доктор искусствоведения, профессор, annaasatryan2013@gmail.com, статья представлена 20.09.2023, рецензирована 03.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.

PAGES OF MUSICAL CHARENTSIANA:
CANTATA “REQUIEM AETERNAM” BY HAMBARDZUM BERBERIAN

ANNA ASATRYAN*

For citation: Asatryan, Anna. “Pages of musical Charentsiana: Cantata “Requiem Aeternam” by Hambardzum Berberian”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 36-48. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-36

The article presents pages from musical Charentsiana.

The composer, choirmaster and pedagogue Hambardzum Berberian (1905-1999), towards the 60th anniversary of the Armenian Genocide, wrote “Requiem Aeternam” for chorus and orchestra.

The cantata is based on Charents’ poem “Requiem Aeternam” (in the Memory of Komitas), which the poet started writing two days after Komitas’ body was consigned to the grave, on May 30, 1936, and finished at late hours on November 30 the same year.

The original text of the Cantata is in Armenian, yet, in order to make it readable for foreigner performers, the Latin-letter transcription is provided, along with the English translation of the text, done by Diana Ter-Ovanesyan and Marzpet Markosyan, placed at the end of the clavier.

The Cantata includes 14 sections; the choral and solo sections follow one another uninterruptedly. The composer selected various passages from Charents’ poem. Thus, in No. 1, the texts of verses Դ [4-th] then Բ [2-nd] are used, in No. 2 – Է [7-th] and Ժ [10-th], in No. 3 – Զ [6-th], Ը [10-th] and ԾԲ [42-nd], etc.

The first performance of “Requiem Aeternam” by a professional American choir in Detroit in 1975 was welcomed warmly by the audience.

In Yerevan, “Requiem” was performed under the composer’s baton. In 1982, the Composers’ Union of Armenia awarded Hambardzum Berberian the annual Komitas Prize “The Best Armenian Composer-Propagator Abroad”.

Key words: musical Charentsiana, Yeghishe Charents, Hambardzum Berberian, Cantata “Requiem Aeternam” for chorus and orchestra, 1972, 1982, Komitas Prize of Composers’ Union of Armenia.

* Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor, annaasatryan2013@gmail.com. The article was submitted on 20.09.2023, reviewed on 03.05.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

Հայաստանի Գրականության և Գեղարվեստության
 Գիտությունների Գործադիր Կոմիտեի
 Կենտրոնի Կողմից
 2. Կենտրոնի
 17 հունիս 1982

FOREWORD

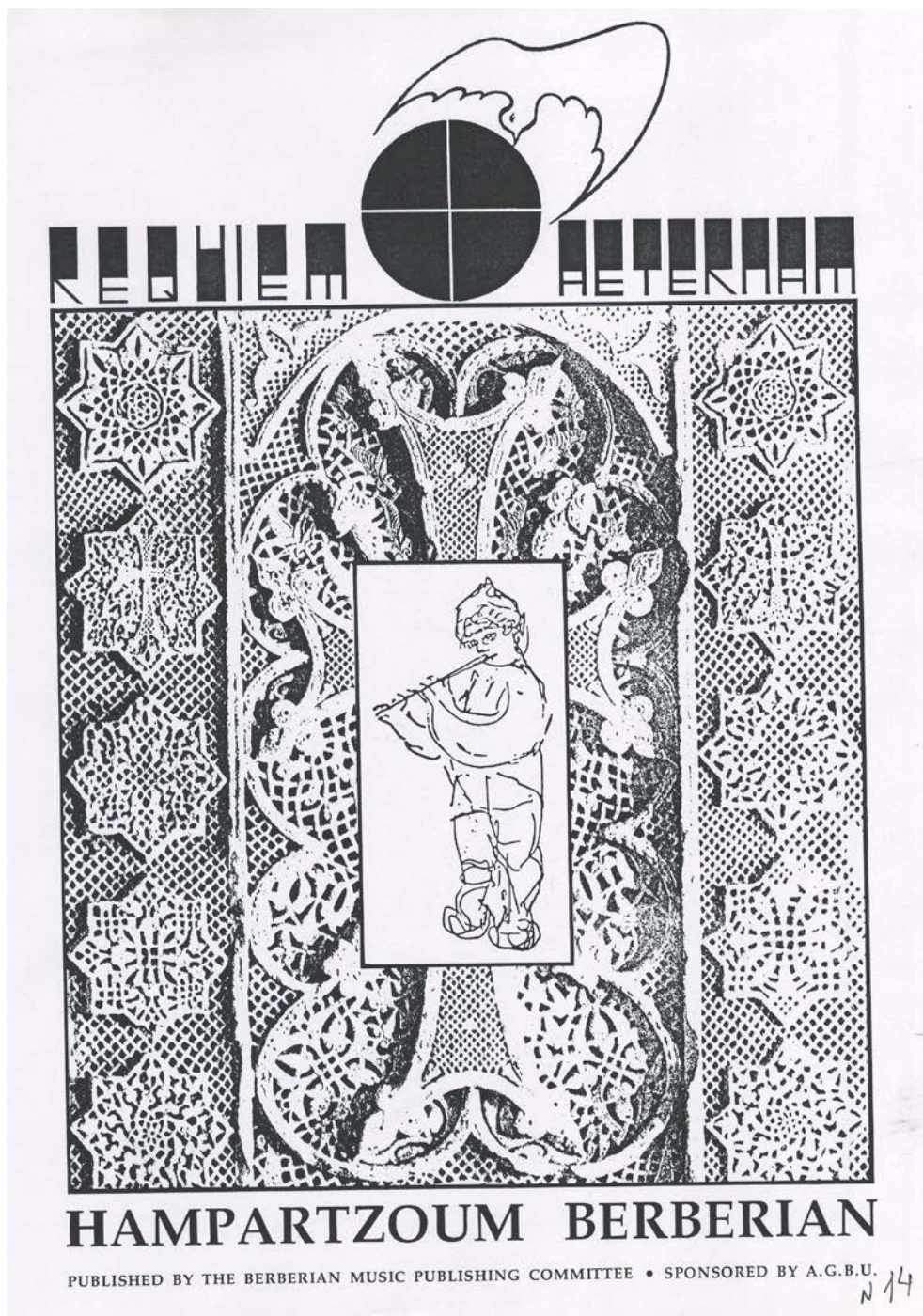
Hampartoum Berberian's major compositions reflect the glory and tragedy of the Armenian past, and the undeniable hope for the Armenian people's future. These works have earned for him the distinction of being recognized as one of the few outstanding composers of Armenian origin in the world.

Just such a creation is the "Requiem Aeternam," for chorus and orchestra (here reduced for piano accompaniment). While it mourns the horrendous death or deprivation of our martyrs in 1915, and the near-extinction of a noble, Christian people, a note of victory crowns the grief. A note triumphant in the knowledge that from the destruction, our people arose again like a mighty army, the martyred souls hovering above the living, giving direction and inspiration.

It was a musical marriage made in Heaven, Yeghishe Charentz's great poem, and Berberian's creative Armenian spirit. The result, "Requiem Aeternam," is the progeny of that union, a ringing affirmation that mourning shall give way to the eternal triumph of the Armenian soul.

THE BERBERIAN MUSIC PUBLICATION COMMITTEE

Համբարձում Պերպերյանի "Requiem Aeternam" կանտատի
 էջ 3՝ կոմպոզիտորի մակագրությունը



Համբարձում Պերպերյանի “Requiem Aeternam”
կանտատի տիտղոսաթերթը

4

REQUIEM AETERMAN

(1972)

Lyric by
Y. CHARENTZ

Music by
HAMPARTZOU BERBERIAN

No. 1

Larghetto (♩ = 48)

Piano

mf

f

mf

f

ff

© Copyright 1975 by Hampartoum Berberian, New York, N.Y.
International Copyright Secured Printed in U.S.A. All Rights Reserved

Համբարձում Պերպերյանի “Requiem Aeternam”
կանտատի սկիզբը

В ПОСТОЯННОМ ДВИЖЕНИИ О ДЖОНЕ ТЕР-ТАДЕВОСЯНЕ

РАФФИ ХАРАДЖАНЯН* (Латвия, Рига)

Для цитирования: Хараджанян, Раффи. “В постоянном движении. О Джоне Тер-Тадевосяне”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 49-60. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-49

Джон (Дживан) Тер-Тадевосян (1926, Ереван - 1988, Ереван) – один из выдающихся армянских композиторов второй половины 20-го века. Профессиональный скрипач, композиторское образование он также получил, но гораздо позже, в Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, в классе Э. Мирзояна.

Джон проработал в Ереванском симфоническом оркестре 10 лет. Там он соприкоснулся с основными закономерностями и принципами коллективного музыкального искусства и понял их, впитал в себя выразительную силу и своеобразие звучания оркестровой музыки, что стало основой его творчества. Обладая прекрасным знанием возможностей ударной и духовой групп оркестра, Тер-Тадевосян тем не менее в своих партитурах отдает предпочтение струнной группе, в частности, скрипке, которая так близка его душе и которой он остался верен на протяжении всей своей жизни («Лирическая поэма», Скрипичный концерт). Любознательность творческой натуры армянского автора, его стремление к воплощению драматических ситуаций, интерес к воплощению конструктивных идей особенно ярко отразились в его Третьей (органный) и Пятой («Паганини»; посвященной Д. Шостаковичу) симфониях, во Втором струнном квартете (1966) и ряде других произведений.

Примечателен также интерес композитора к музыкальному материалу других народов – в списке его произведений заслуживают внимания сюиты, написанные на арабскую (1966) и бурятскую (1977) темы. С этой точки зрения Тер-Тадевосян по-своему унаследовал опыт Александра Спендиаряна, Сергея Баласаняна, Гранта Григоряна и, конечно же, американца Алана Ованнесса.

Армянским композиторам не свойственно обращение к театру абсурда. В этом аспекте заслуживает особого внимания одноактная опера «Носорог» Дживана Тер-Тадевосяна, написанная на основе пьесы Йонеско и, к сожалению, до сих пор не поставленная на сцене.

Не может не беспокоить и даже озадачивать неполнота перечня произведений Тер-Тадевосяна, что видно как в социальных сетях, так и во вполне авторитетных изданиях. Остается надеяться, что этот пробел будет восполнен в ближайшем будущем. ведь приближается 100-летие со дня рождения композитора.

Ключевые слова: Д. Тер-Тадевосян, симфонист, кинокомпозитор, А. Хачатурян, Д. Шостакович, М. Ромм, Дилижан.

* Председатель Ассоциации национальных культурных обществ Латвии им. И. Козакевич, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный артист Латвии, член Союза композиторов Латвии, член Латвийской Национальной комиссии UNESCO, r.haradzanjans@gmail.com, статья представлена 08.01.2024, рецензирована 03.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.

Вступление

Пытаясь мысленно восстановить внешний облик Джона (Дживана, Джоника) Тер-Тадевосяна¹, тотчас припоминаю его подвижность, пружинистость. В фигуре Джона, в ее гибкости в целом виделось нечто «скрипичное». Да-да, именно скрипичное. Даже набрав известный возраст, он не обрел тяжеловесность, хотя в каких-то чертах, разумеется, стал солиднее. Мне он видится с сигаретой в руках, попыхивающим. Помню и его востроносость – вкупе со щедрой, с возрастом седеющей растительностью на голове. Главное же – было ощущение подтянутости, элегантности. И быстроты, которая проглядывала и в речи.

Скрипке Джон оставался верен и удалившись от непосредственной исполнительской деятельности. Вслушайтесь в его сочинения: непременно заметите, почувствуете, сколь существенна в них роль скрипки – как сольной, так и играющей в группе. В смыслово важных моментах развития именно ей «предоставляется слово». Хотя и другие струнные инструменты не остаются без внимания. Но скрипка, ее роль, все же приоритетны...

Мы не раз летом одновременно оказывались в высокогорном пространстве Дилижана, в тамошнем Доме творчества композиторов, тогда – Всесоюзном, расположенном в прекрасной, панорамной, природе. Причем, со всеми удобствами. Даже бассейн имелся – в горах! «Счастливики» не только трудились в кабинетах, но и ходили-бродили по общим для всех тропинкам, а также, с аппетитом поглощали в столовой общую для всех пищу (прежде всего, конечно, знаменитый борщ).

Наше общение с Джоном близким называть не берусь. Должно быть, сказывалась разница в возрасте, хотя с некоторыми еще более взрослыми по отношению ко мне армянскими музыкантами – а таковых целый сгусток, Арно Бабаджанян, Александр (Котик) Арутюнян, Эдвард Мирзоян, Авет (Фред) Тертерян, даже Сергей Баласанян и Левон Аствацатрян – я не однажды пребывал в активном контакте. Мы не только этикетно раскланивались, но и обсуждали различные вопросы, преимущественно художественного порядка, а также как бы вскользь, нащупывали пути творческого взаимодействия. Не зря же там же, в Дилижане, прекрасно осведомленный и многоопытный Э. Мирзоян, не стирая с лица своей обаятельной улыбки, во всеуслышание величал меня «полномочным послом армянской музыки в Балтии» (хочу думать, что не без оснований).

¹ Джон Григорьевич (Дживан Гургенович) Тер-Тадевосян (Հիվան Գրիգորի Տեր-Թադևոսյան 14.09.1926, Ереван – 27.06.1988, Ереван). В 1952-м г. окончил Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса по классу скрипки В.П. Португалова, а в 1961-ом году – по классу композиции Э. М. Мирзояна. Там также преподавал, профессор (1985). В 1942-1952 гг. работал скрипачом в Государственном симфоническом оркестре Армении. В 1952-1959 гг. являлся преподавателем и директором Ереванской детской музыкальной школы им. К. Сараджева.

Изложение основного материала

Перечисленные выше мастера армянской музыки – за исключением Тертеряна – в той или иной степени тяготели к фортепианной музыке, к ее выразительным возможностям. О Джоне этого сказать не могу – сей инструмент не входил в сферу особых интересов композитора. В глазах же упомянутых выше создателей музыкальных сочинений я, прежде всего, был представителем пианистического искусства, будучи постоянным участником концертировавшего по самым разным странам Riga Piano duo (более 40 лет его составляли великолепная латышская пианистка Нора Новик и автор данных строк).

Помню, как мои родители – оперно-симфонический дирижер И.О. Хараджян (Джону, конечно, доводилось играть в оркестре под его управлением) и музыковед Е.И. Гилина – обсуждали дома премьеру Первой симфонии (1957) Тер-Тадевосяна. Отмечу, что они неизменно находились в курсе важных событий творческой жизни республики, не сторонились новых явлений. По репликам из их уст становилось понятно: на суд слушателей была предъявлена серьезная и впечатляющая композиторская работа, которая воспринималась как своего рода заявка на место в первых рядах симфонистов республики. Говорили они и о том, что опус Джона прочерчивает некую свою, особую линию в армянской оркестровой музыке. С одной стороны, в нем продолжены привычные для республики ценнейшие, хачатуряновские традиции, но, с другой, причем в большей степени, заметно тяготение к иным путям, к шостаковичевским². И действительно, в Первой симфонии Тер-Тадевосяна нашлось место как динамичности, броским сопоставлениям, так и рефлексии. В целом ряде эпизодов внимание автора направлено вглубь самого себя. Он сконцентрирован на внутреннем содержании, пребывает, так сказать, в своем психическом пространстве. По некоторым источникам информации, прослушав в Москве Вторую симфонию Тер-Тадевосяна (по прочтении «Судьбы человека» М. Шолохова), Д.Д. Шостакович выразил желание видеть Джона аспирантом в своем композиторском классе в Московской консерватории, но оно не было реализовано. Беспокойность творческой природы армянского автора, его тяга к воплощению драматических ситуаций, особо выпукло проявили себя в Третьей (органной)³ и Пятой («Паганини»; посвящена Д. Шостаковичу) симфониях.

² А. Шнитке: «Можно назвать десятки композиторов, чья индивидуальность формировалась под гипнотическим действием личности Шостаковича, но можно и четко разделить этих учеников (учились ли они в его классе или нет) на поколения – по характеру того, чем они обязаны своему учителю... Сегодня же сама творческая позиция композитора, философско-этическая направленность его музыки служит примером музыкантам разных поколений» [4, с. 225].

³ Попутно отметим интерес армянских композиторов к привлечению инструментальных возможностей органа для воплощения своих крупных замыслов в звуковых полотнах с симфоническим размахом. Назовем здесь Третью симфонию (1947) Арама Ха-

«Трудно ему будет, слишком уж талантлив!», – вырвалось у моей матери, отличного «диагноста» музыкальных дел, уже в начале творческого пути Д. Тер-Тадевосяна. Как сегодня видится, провидчески было сказано.

Работая над данной статьей, волею случая я набрел на фрагмент разговора Альфреда Шнитке с музыковедом Александром Ивашкиным, в котором говорится так: «Союз композиторов включил *Нагасаки* (ораторию Шнитке – Р.Х.) в программу своего очередного пленума. И устроили новый разнос, но уже разнос, частично попавший в печать. Специальной, персональной дубины (меня), правда, не удостоили. В компании тех, кого ругали, были Яан Рязтс, Арво Пярт и Джон Тер-Тадевосян, у того был тогда краткосрочный роман с Союзом. Его *Первую симфонию* очень похвалили, и он возник со *Второй*. *Вторую* сыграли и дико разнесли. Так что в эту компанию я попал не первой фигурой, а совсем какой-то жалкой» [1, с. 86].

Согласитесь, попавшая под критические стрелы московского руководства перечисленная тут мини-группа сильна в художественном аспекте. Она состоит из двух широко признанных ныне эстонцев – заметим, что недалеко от Таллина в 2018 г. открылся *Центр Арво Пярта, своего рода музей*- и высокоталантливого армянина. Время все расставило на свои места. Хотя понятно и то, что следы от таких травм, «обстрелов» (или разносов), даже шрамы, остаются не на день. Возможно, навсегда.

Десятилетний опыт игры в симфоническом оркестре (1942-1952), естественно, принес Джону немало. Он ведь музицировал в коллективе с 16-ти лет (!), пришел туда мальчишкой в тяжелый военный период; пришел в возрасте, когда все новое познается, воспринимается-впитывается особенно чутко. «Разглядывание» процесса совместного творчества «изнутри», конечно, обогатило его в вопросах понимания специфики звучания оркестра, художественных возможностей различных инструментов, колорита. Наконец, в осознании особенностей построения крупных симфонических полотен.

В Ереване, по крайней мере в те годы, по-разному можно было участвовать в оркестровых репетициях. Можно было фактически лишь присутствовать на своем месте, отбывать положенное время, что-то и как-то озвучивать (порой – в ожидании очередной шутки или зубоскальства рядом сидящих). Дистанция до дисциплины, скажем, «оркестра Мравинского» была сильно далека. Своими глазами в этом я убедился на репетициях Испира Хараджяна и Давида Ханджяна, ощущал сие при подготовке оркестровых выступлений собственного фортепианного дуэта.

Разумеется, оркестровые музыканты могли находиться на коллективных пробах и по-иному: по ходу процесса вбирать в себя знания, впечатления, вслу-

чатурияна (в соответствующих ее фрагментах орган играет с 15-ю трубами) и Третью симфонию Эдуарда Хагагортыана для органа solo (197?).

шиваться в происходящее, постигать различные способы воздействия на слушателя. Не сомневаюсь, что Джон относился именно к этой, ко второй «фракции». Так, детальное знание им особенностей игры группы ударных инструментов, их различных «фишек» и «финтов» можно объяснить отношением такого плана – «исследовательским». Как представляется, он именно на сцене, оценил многообразие и своеобразие красок названной здесь группы, нехилые ее выразительные возможности. В особенности литавр. Услышанное-увиденное, подмеченное, познанное по ходу дела его талант зафиксировал, оставил в памяти.

И тут у меня возникла определенная аналогия с обстоятельствами, на которых фиксирует внимание своих читателей многолетний директор петербургского Эрмитажа, кстати, уроженец Еревана, М.Б. Пиотровский. Авторитетный специалист отмечал: «Вы можете получить удовольствие от занятий спортом, приложив при этом немало усилий и энергозатрат. А можете просто выпить вина, расслабиться и тоже получить некое удовольствие. Так вот, удовольствие от посещения музея всегда связано с работой мысли, с обязательным духовным усилием. В этом состоит музейное правило, которому необходимо следовать [3].

В Первой симфонии Тер-Тадевосяна ясно проглядываются связи с армянской песней «Крунк», танцем «Кочари» – общеизвестными и общепризнанными образцами национальной музыки. Но, заметим, эти связи не носят характер прямолинейного цитирования. Они становятся опорой для нестандартного развития художественной мысли. Позднее активный творческий подход композитора в этом смысле проявится в еще большей степени.

Второй струнный квартет Джона, который, отметим это специально, как и приведенный выше фрагмент из хачатуряновского письма, датирован 1966 годом, думается, принадлежит к числу наиболее законченных опусов Тер-Тадевосяна. Он свидетельствует о зрелости художника и о широте видения им мира. В сочинении впечатляюще подчеркнут ритм. Подчеркнут, том числе и достаточно неожиданным способом. Поначалу это постукивание по корпусу виолончели (вторая часть), а затем, уже в финале – иступленный, да-да, такой, топот каблучков виолончелиста. Если же исходить из целого, из общего содержания произведения, то можно говорить, что примененный прием не просто некий «финт», призванный ошеломить аудиторию, а необходимый штрих: броское, даже эпатажное, но и уместное средство выразительности.

Приметна тяга Джона к отражению в музыке крупных по духу, по значимости фигур. Она проходит некоей «красной линией» по его композиторской деятельности. Он обращается к образам Отелло, Паганини, того же Андрея Соколова из шолоховского рассказа «Судьба человека»...

И еще об одной, нестандартной, черте композиторской деятельности Джона Тер-Тадевосяна. Мимо моего внимания, – а я свыше трех десятилетий возглавляю в Риге Ассоциацию национальных культурных обществ Латвии имени И. Козакевич, представительную общественную организацию, – не прошло

стремление композитора обогатить собственную музыкальную речь соприкосновением с иными культурами, достаточно далекими от родной. Среди такого типа опусов Тер-Тадевосяна, написанных, что любопытно, уже в зрелом возрасте, видим оркестровую Сюиту на арабские темы (1966), Сюиту на бурятские темы для альта solo (1977). Скорее всего, это заказные вещи, это вполне понятно. И, тем не менее, они говорят о способности широко воспринимать окружающее, об отсутствии у композитора «зашоренности». Вряд ли Джон об этом задумывался, но в «собратья» по этой линии ему тут можно отнести – в большей или меньшей степени – Александра Спендиаряна, Сергея Баласаняна, Гранта Григоряна и, конечно, американца Алана Ованнесса – с их вниманием, пониманием, уважением к иным музыкальным культурам, обращением к их музыкальному фольклору.

Количество киноработ Джона необычайно велико: четыре с лишним десятка (46!). Тут художественные и документальные фильмы, короткометражки и мультики. Их список – в отличие от его работ в иных жанрах – самым тщательным образом составлен и опубликован. Датируются они периодом с 1961-го по 1985-й годы.

Можно ли назвать такой творческий «акцент» еще одним, своеобразным, свидетельством увлеченности профессией, желанием выразить себя в ней и примером «трудоголизма»? Да, пожалуй. Тем самым, Тер-Тадевосян творчески отразил и громадное художественное пространство, и пульсацию времени.

К киномузыке, как известно, в те годы припадало немало значительных авторов, тот же А. Шнитке. Или, скажем, Т. Мансурян. В период, которого мы касаемся, подобный аспект (крен?) творческой работы зачастую имел прагматический оттенок: материально раскрепощал участников кинопроцесса. Например, Арно Бабаджанян, как легко предположить, в этом смысле мог служить Джону наглядным примером. Как и в вопросе совмещения жизни в Москве – в самом воздухе столицы огромной по территории тогдашней страны витали не одни лишь творчески яркие идеи, но и крупные кинозаказы, – с родным Ереваном, куда примагничивали-возвращали особенности национальной жизни, пейзажи и запахи родной земли специфика речи, кухни и т.п. (жителем Москвы в те годы стал и ученик А.И. Хачатуряна Эдуард Хагагорян, который также стал автором киномузыки к значительному числу фильмов).

В кинолентах того периода и связанной с ними музыке, естественно, обнаруживаются признаки «сиюминутности». Ведь иначе и быть не могло, порой было необходимо присутствие звуковой «печати времени». У Джона, скажем, мелькают танцы Шейк и Твист. Понятно, что они написаны «на злобу дня». Но им же в кино созданы и весьма развернутые симфонические фрагменты. По сложившимся у меня ощущениям (или фантазиям?), позже, например, в Четвертой симфонии композитор опирается на материал собственных киноработ, что, разумеется, не внове в практике авторов XX столетия. Вспомним тут хотя бы написанный в постромантическом стиле Скрипичный концерт (1937-1945)

австро – американского композитора XX столетия Эриха Вольфганга Корнгольда, ставший популярным произведением. Можем назвать и Арама Хачатуряна с его «Тремя пьесами для двух фортепиано» (1945), по большей части составленными из его же киномузыки. Или Сергея Прокофьева с его семичастной кантатой «Александр Невский» (ор. 78, 1939). Вспомним и широкопопулярных петербуржцев Валерия Гаврилина, Вадима Бибергана, а также упомянутого выше Альфреда Шнитке или Гию Канчели.

Специфика такого труда, скорее всего, привлекала Джона еще и возможностью общения с видными мастерами отечественно кинематографа тех лет. Сам факт контакта со столь примечательными творческими фигурами, как, скажем, режиссер Михаил Ромм или актер Сос Саркисян, даже если и не имел особо личностного характера или был непродолжительным, не мог быть проигнорирован психикой восприимчивого к жизненным явлениям композитора.

А сейчас хочу притормозить на факте, который, по крайней мере для меня, в чем-то остается загадочно-странноватым, на истории со звуковым рядом фильма «Девять дней одного года» (1962); ленты на тему морального облика учёных, разрабатывающих ядерное оружие. По выходу на экраны она обрела достаточно широкое признание, в том числе, и за пределами СССР (в главных ролях снялись гарантировавшие успех Алексей Баталов и Иннокентий Смоктуновский).

М. Ромм заказал Д. Тер-Тадевосяну музыку. А затем от нее отказался. Сам! Из-за чего? Тогда все затмила идея эстетики документализма в актерском кино. Она стала приоритетной. Мысль о самодостаточности изобразительного ряда и диалогов затенила все иные. К «отбрасыванию» музыки Ромм пришел, просмотрев уже отснятый материал, а также, приняв в расчет мнение Микаэла Таривердиева. Кстати, не совсем понятно: в какой момент голос музыкального коллеги оказался столь весомым? Да, он, безусловно, талантлив. Да, он автор музыки к огромному числу лент. Но ведь в период, о котором идет речь, за Таривердиевым числилось лишь несколько работ, из которых внимания, заслуживает, пожалуй, лишь одна: «Человек идёт за солнцем» (1961) режиссера Михаила Калика.

Ромм все же сохранил в титрах имя Дживана (Джона) – не исключается, что авторский договор к тому обязывал. Но что осталось в картине из его музыки? Да практически ничего. Кое-где возникает звуковое сопровождение, звучат гулы типа производственных. Во фрагменте «Третий день» в картине свадьбы имеется фоновая музыка.

Итак, постановщик Ромм желал быть правдиво-реалистичным, даже сурово-реалистичным в рассказанном повествовании. Я вновь просмотрел этот уже старый фильм полностью. Представляется, что дело тут все же дошло до крайности, ибо в картине наличествуют и лирические сцены, в которых музыка, – коли уж столь экспрессивное средство также принято привлекать в кинопроизводство, – могла и даже, как думается, должна была, умножать выразительную

силу ряда эпизодов. Должна была договаривать то, что осталось за репликами, за экранными взаимоотношениями и диалогом героев, подчас, многозначным. Но... «хозяин-барин». Упорно следуя принятой идее, Ромм порешил по-своему. Не без доли догматизма, что в наши дни ясно проглядывается.

«Девять дней одного года» – пример возведенного в художественный принцип музыкального аскетизма, с которым довелось столкнуться Тер-Тадевосяну. Он столкнулся с упорностью режиссера, пусть и именитого (особенно, по части ранее снятых «ленинских» картин). Убежденного в том, что, руководствуясь искусственно сформированным рациональным подходом, он сильнее и правдивее представит на экране моделируемую реальность, создаст эффект присутствия, погружения, или, как нынче говорят, «иммерсивность». Но, по моим ощущениям, мастер, все же перестарался, заклинило его.

«Смонтированная картина как бы сама убедила режиссера в самодостаточности изобразительного ряда, – уверяет Юлия Михеева в собственной докторской диссертации. И продолжает: «Режиссер, убрав дополнительный «звуковой слой», не только усилил ощущение подлинности визуального ряда, но и выразил доверие своему зрителю, не нуждающемуся в данном случае в развлекательности или дополнительном комментарии экранного действия...» [2, с. 83-84].

Разумеется, отношение к творческим шагам-деяниям кинорежиссера может быть разным. Меня все же недостает соучастия музыкального искусства, придаваемой им «выпуклости». Вплоть до самого последнего кадра фильма, где перед зрителем неожиданно возникает *quasidetский* рисунок. Музыка оказалась погребена рациональной сверхзадачей.

Надо сказать, что в пятисерийном телесериале-военном детективе «Совесть» (1974) режиссера Юрий Кавтарадзе имеется возможность констатировать и диаметрально противоположный подход. Тут на зрителя идет поток огромного объема музыки самого разного свойства: от характерной для отечественной эстрады тех лет до оркестровых эпизодов напряженного воздействия, в которых даны даже несимметричные размеры. При просмотре «Совести», а режиссерски она послабее «Девяти дней», в ряде моментов возникает чувство некоего перебора: уж слишком щедро «выплеснут» музыкальный материал. И посещает мысль: не мог столь богатый звуковой пласт уйти фактически в небытие. Он был, я почти уверен в этом, затем использован Джоном. Хотя немало фрагментов могло остаться без последующего применения. Остается надеяться, что будущие исследователи, покопавшись-порывшись в архивных материалах, когда-нибудь укажут на все это поточнее. Или найдут то, что может и сегодня звучать со сцены – как фрагменты, сюиты и т.п.

Заключение

Завершая статью, отмечу, что меня, да и едва ли лишь меня одного, приводит в смущение неполнота указателей сочинений Тер-Тадевосяна, хотя приближаемся к 100-летию со дня рождения композитора. Она очевидна как в справ-

ках соцсетей, так и во вполне солидных изданиях. Как правило, не обнаруживаются, к примеру, ссылки на три последние симфонии или Виолончельный концерт. Где-то лишь мелькает указание на одноактную оперу «Носорог» (по Э. Ионеско). А ведь подобный либреттный поиск абсолютно нетипичен для армянских авторов. И несложно представить, сколь интригующим событием могла бы стать постановка «Носорога», например, в связке с балетом на музыку тер-тадевосяновской Сюиты «Отелло». Или же вместе с танцевальной интерпретацией его же одночастной Пятой, «паганиниевской», симфонии, в которой Джон не прошел-не удержался мимо легендарной темы 24-го скрипичного Каприса. Ранее к ней обращались корифеи музыкального искусства: Лист, Брамс, Рахманинов, Лютославский. Очевидно, в теме сконцентрирован огромный потенциал, имеется особый, воздействующий на композиторское воображение, магнетизм.

Пятая симфония пронзительно драматична, беспокойна и держит слушателя в напряжении те двадцать с лишним минут, отпущенных на ее звучание.

Все, о чем тут рассуждаю, мечтается посмотреть-увидеть на экспериментальной сцене «спендиаровского» театра, о которой, по тем или иным причинам, пока только грезится.. Хотя государственное заведение, о котором идет речь, обладает огромным помещением и, при желании, его деятелям есть где развернуться, – были бы творческая неуспокоенность, фантазия, имелись бы идеи, нацеленные далее не сулящего особых перспектив развитию театра проката спектаклей.

В такой, предполагаемый оперно-балетный вечер, опертый на музыку Джона Тер-Тадевосяна, перед посетителями театрального зала может предстать неприкрытая в драматизме картина бытия. Пройдут состояния различной степени напряженности, вплоть до особой взбудораженности, смятения, взвинченности, взъерошенности. Будет стремительность и будет порой все сметающая на своем пути взрывчатость. Будут тревожность, батальность и маршевая определенность. Конечно же, будет ритмическая импульсивность – темперамент композитора говорит за себя, как и черты его этнического происхождения. Предстанут перед слушателем и философски-этическое осмысление жизни, ее ценностей. Даст о себе знать экспрессивность, возникнут крупные динамические контрасты, сопоставления картин. В зале услышим осознание красоты мира и, почти одновременно, его дисгармоничности. Будут звучат пронзительная откровенность и чистота лирических страниц – такие «признания» по большей части Джон, как уже отмечалось, поручает скрипке. Будет виртуозное, изобретательное, основанное на знании тонкостей дела, использование инструментальных и колористических возможностей оркестровых инструментов, когда всем участникам исполнительского процесса есть, как говорится, что поиграть, есть где себя показать. Все это не сможет оставить безучастным никого из участников показа музыки. Музыка Джона Тер-Тадевосяна.

Литература

1. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке, Москва, 1994.
2. Михеева Ю. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.), диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения (Специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства), Москва, 2016.
3. Пиотровский М.Б. Атланты и сержанты, <https://rg.ru/2017/11/21/>.
4. Шостакович Д. Статьи и материалы. Москва, 1976.

References

1. Ivashkin A. Besedy s Alfredom Shnitke. Moscow, 1994.
2. Miheeva Ju. Tipologizacija audiovizualnyh reshenij v kinematographe (na materiale igrovyyh filmov 1950-h – 2010-h gg.), dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskustvovedenija (Specialnost 17.00.03 – Kino-, tele- i drugie jekrannye iskusstva). Moscow, 2016.
3. Piotrovskij M.B. Atlanty i serzhanty, <https://rg.ru/2017/11/21/>.
4. Shostakovich D. Stati i materialy. Moscow, 1976.

ԱՆԸՆԴՀԱՏ ՇԱՐԺՄԱՆ ՄԵՋ.
ՋՈՆ ՏԵՐ-ԹԱՂԵՎՈՍՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

ՐԱՖՖԻ ԽԱՐԱԶԱՆՅԱՆ* (Լատվիա, Ռիգա)

Հղման համար. Խարաջանյան, Րաֆֆի: «Անընդհատ շարժման մեջ. Ջոն Տեր-Թաղևոսյանի մասին»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 49-60. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-49

Ջոն (Ջիվան) Տեր-Թաղևոսյանը (1926, Երևան-1988, Երևան) 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ նշանավոր կոմպոզիտորներից է: Պրոֆեսիոնալ ջութակահար՝ նա ստացել է նաև կոմպոզիտորական կրթություն, բայց շատ ավելի ուշ՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում, Էդվարդ Միրզոյանի դասարանում:

Ջոնը 10 տարի աշխատել է Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբում: Այնտեղ նա առնչվեց կոլեկտիվ երաժշտարվեստի հիմնական օրինաչափությունների ու սկզբունքների հետ և ըմբռնեց դրանք, ներծծվեց նվագախմբային երաժշտության հնչողության արտահայտչական ուժով և ինքնատիպությամբ, ինչը դարձավ նրա ստեղծագործության հիմքը:

Գերազանց տիրապետելով նվագախմբի հարվածային և փողային խմբերի հնարավորություններին՝ իր պարտիտուրներում Տեր-Թաղևոսյանն, այդուհան-

* Ի. Կոզակևիչի անվան Լատվիայի ազգային մշակութային ընկերությունների ասոցիացիայի նախագահ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Լատվիայի վաստակավոր արտիստ, Լատվիայի կոմպոզիտորների միության անդամ, ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի Լատվիայի ազգային հանձնաժողովի անդամ, r.haradzanjans@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 08.01.2024, գրախոսելու օրը՝ 03.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024.

դերձ, նախընտրում է լարային խումբը, մասնավորապես՝ ջութակը, որն այն-քան մոտ էր իր հոգուն և որին նա հավատարիմ մնաց ողջ կյանքի ընթացքում («Լիրիկական պոեմ», Ջութակի կոնցերտ):

Հայ կոմպոզիտորի ստեղծագործական էության հետաքրքրասիրությունը և դրամատիկ իրավիճակների մարմնավորման փափագը հատկապես վառ արտահայտվեցին նրա Երրորդ (երգեհոնային) և Հինգերորդ («Պագանինի»)՝ նվիրված Դ. Շոստակովիչին) սիմֆոնիաներում, Երկրորդ լարային կվարտետում (1966) և այլն: Ուշագրավ է նաև կոմպոզիտորի հետաքրքրությունն այլ ժողովուրդների երաժշտության հանդեպ: Նրա ստեղծագործությունների ցանկում ուշադրության են արժանի արաբական (1966) և բուրյաթական (1977) թեմաներով գրված սյուիտները: Կոմպոզիտորական հետաքրքրությունների նման ուղղվածությամբ Տեր-Թադևոսյանը ժառանգել է Ալեքսանդր Սպենդիարյանի, Սերգեյ Բալասանյանի, Հրանտ Գրիգորյանի և, իհարկե, ամերիկահայ Ալան Հովհաննեսի փորձը:

Հայ կոմպոզիտորներին բացարձակ բնորոշ չէ աբսուրդի թատրոնին անդրադառնալը: Այդ իմաստով, հետաքրքրության է արժանի Ջ. Տեր-Թադևոսյանի՝ Է. Իոնեսկոյի պիեսի հիման վրա գրված «Ռեգեդյուրը» մեկ գործողությամբ օպերան, որը դեռ չի բեմադրվել:

Չի կարող չվրդովեցնել Տեր-Թադևոսյանի ստեղծագործությունների ցանկի անկատարությունն ու անավարտությունը: Այն ակնհայտ է ինչպես սոցիալական կայքերում, այնպես էլ բավականին հեղինակավոր հրապարակումներում: Մնում է հուսալ, որ մոտ ապագայում այդ բացը կլրացվի:

Ի վերջո, մոտենում է կոմպոզիտորի ծննդյան 100-ամյակը:

Քանալի բառեր՝ Ջ. Տեր-Թադևոսյան, սիմֆոնիստ, կինոկոմպոզիտոր, Ա. Խաչատրյան, Դ. Շոստակովիչ, Մ. Ռոմմ, Դիլիջան:

IN CONSTANT MOTION. ABOUT JOHN TER-TATEVOSYAN

RAFFI KHARAJANYAN* (Latvia, Riga)

For citation: Kharajanyan, Raffi. "In constant motion. About John Ter-Tatevosyan", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 49-60. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-49

John (Jivan) Ter-Tatevosyan (1926, Yerevan – 1988, Yerevan) is one of the most prominent Armenian composers of the second half of the XX century. A professional

* Chairman of the Association of National Cultural Societies of Latvia after I. Kozakevich, Honored Artist of Latvia, Member of the Composers Union of Latvia, member of the Latvian National Commission for UNESCO, Doctor of Sciences (Arts), Professor, r.haradzanjans@gmail.com. The article was submitted on 08.01.2024, reviewed on 03.05.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

violinist, he also studied composition under E. Mirzoyan at the Komitas Yerevan State Conservatory.

John worked in the Yerevan Symphony Orchestra for 10 years. There he familiarized himself with the basic aspects and principles of collective musical art, took in and absorbed the expressive power and peculiarity of the orchestral music sound, thereby having laid the foundation for his creative work. Ter-Tatevosyan knew the abilities of percussion and brass groups in the orchestra perfectly well, this notwithstanding, in his scores, he gave preference to the string group, violin in particular, which was especially close to his heart and to which he remained faithful through all his life (“Lyrical Poem”, Violin Concerto). The inquisitiveness of the Armenian composer’s creative nature, his aspiration to translate dramatic situations into music, his interest in implementing constructive ideas are convincingly reflected in his Symphonies No. 3 and No. 5 “Paganini” (dedicated to D. Shostakovich), in String Quartet No. 2 (1966) and a few other pieces.

Remarkable is also the composer’s interest in the musical material of other peoples: in the list of his works included are suites, written on Arabian (1966) and Buryat (1977) themes. Hence, Ter-Tatevosyan inherited in his own way the experience of Alexander Spendiaryan, Sergey Balasanyan, Hrant Grigoryan and, of course, the American Alan Hovhaness.

For Armenian composers, it is not typical to turn to the Theater of the Absurd. In this regard, Jivan Ter-Tatevosyan’s one-act opera “The Rhinoceros”, based on Ionesco’s play, deserves special attention. Regrettably, it has not been staged to date.

The incompleteness of the list of Ter-Tatevosyan’s works both on social networks and quite authoritative editions is incomprehensible and even bewildering. Hopefully, in the view of the forthcoming centennial birthday anniversary of the composer, this omission will be eliminated at some point in the near future.

Key words: J. Ter-Tatevosyan, symphonist, film composer, A. Khachaturian, D. Shostakovich, M. Room, Dilijan.

«ԿԵՐՄԵՐ ՖՐԵՍՏԱՆ» ՊԱՐԵՐԳԻ ՇՈՒՐՁ

ՄԱՐԳԱՐԻՏ ՍԱՐԳՍՅԱՆ *

Հղման համար. Սարգսյան, Մարգարիտ: «Կերմեր ֆրեստան» պարերգի շուրջ: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 61-72. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-61

Հոդվածում քննության է առնված պատմական Կիլիկյան Հայաստանում և նրան հարակից բնակավայրերում տարածված, մինչ այսօր կենցաղավարող հայկական «**Կերմեր ֆրեստան**» պարերգի երգային և պարային ավանդույթը: Հետազոտության նպատակն է ներկայացնել հարսանեկան ծեսի և այլ խրախճությունների ընթացքում կատարվող «**Կերմեր ֆրեստան**» պարերգի ընդհանուր բնութագիրը, պարերգի տարբերակների կենցաղավարումը, ինչպես նաև պարաքայլերի և երաժշտական ֆրազների փոխահարաբերության խնդիրը: «**Կերմեր ֆրեստան**»-ի թե՛ երգային, թե՛ պարային տարբերակները այսօր էլ դեռ կատարում են Պատմական Հայաստանի՝ այսօրվա Թուրքիայի, Լիբանանի և Սիրիայի հայաշատ բնակավայրերի հայերը, ինչպես նաև այդ բնակավայրերից ԱՄՆ արտագաղթած և Հայաստանի Հանրապետություն ներգաղթած հայերի սերունդները: Պարերգը կատարում են առօրյա ժամանցի, խնջույքների, հավաքույթների ընթացքում: Հետազոտության նպատակն է պարերգը հնարավորինս անաղարտ և անխառն տեսքով պահպանել և տարածել ինչպես հանրության լայն շրջանակներում, այնպես էլ՝ ավանդական երգի-պարի ինքնագործ կամ պրոֆեսիոնալ խմբերի երկացանկում: Ուստի մեր դիտարկման վերջում ներկայացված է նաև պարի շարժական տեքստը:

Հետազոտության համար հիմք են հանդիսացել տարբեր տարիներին երաժշտագետների, պատմաբանների, մշակութաբանների կողմից գրառված, ինչպես նաև համացանցում տեղադրված այս պարերգի բազմաթիվ տարբերակներ: Մեծապես օգնել են տարբեր մասնագետներից գրանցած տեղեկությունները:

Բանալի բառեր՝ «Կերմեր ֆրեստան», պարերգ, տարածաշրջան, անվանում, բնութագիր, տեքստ, մեղեդի, տարբերակներ:

Ներածություն

20-րդ դարի 30-ական թվականներին ազգագրագետ-բանահավաք, պարագիտության հայկական դպրոցի հիմնադիր Ս. Լիսիցյանի ստեղծած պարի գրառման մեթոդի շնորհիվ [13] կորստից և մոռացումից փրկվեցին մեծ թվով (մոտ 2500 նմուշ) հայկական ավանդական պարեր, որոնց մի մասը հրատարակված է հեղինակի հիմնարար աշխատության երեք հատորներում [10, 11, 12]: Ավելի ուշ՝ 1960-80-ականներին բանահավաքները սկսեցին պարը գրի առնել տեսագրման սարքերի օգնությամբ, ինչի շնորհիվ հայ ավանդական պարերը հասանելի դարձան ուսումնասիրողների և հետաքրքրվողների ավելի մեծ խմբի: Վերջին տարիներին համացանցի շնորհիվ մշակութային արժեքները, այդ թվում նաև ավանդական պարերն ու երգերն արագորեն սկսեցին տարածվել, հանրայնացվել, բայց միևնույն ժամանակ՝ դուրս մնալ մասնագետների հսկողությունից: Համացանցում տեղադրվում են ինչպես բարձրարժեք բնագրային նմուշներ, այն-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, margfolk63@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 05.02.2024, գրախոսելու օրը՝ 03.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

պես էլ՝ միևնույն պարի կամ երգի ամենատարբեր մեկնաբանումներ, սկսած հայտնի արտիստների կամ խմբերի կատարումներից մինչև կենցաղային առօրյա կամ խնջույքային՝ երբեմն աղավաղված, երբեմն էլ մաքուր, բնական կատարումներ: Որքան էլ տարօրինակ թվա, արհեստավարժ արտիստների կամ խմբերի կատարմամբ ավանդական երգն ու պարը ավելի շատ են աղավաղվում:

2016 թ. համացանցում տեղադրված «Կարմիր ֆըստան» պարերգը [14] ստիպեց ուսումնասիրել դրա ծագման, տարածվածության, կենցաղավարման և ժանրային առանձնահատկությունների հարցեր: Նյութը տեղադրել էր «Իսարույկ» արշավական ակումբի ղեկավար Գեղամ Օհանյանը, ով առանձին նամակագրությամբ տեղեկություններ հաղորդեց տեսանյութի վերաբերյալ: 1980-ականներին գրված տեսանյութում երգում և պարում են Քեսապից ներգաղթած հայերը: Գեղամի նախնիները՝ տատերն ու պապերը Հայաստան են ներգաղթել Քեսապից 1946-47 թթ.: Հոր կողմը Քեսապի Չինար գյուղից է, մոր կողմը՝ Կալադուրանից: «Ներգաղթելուց հետո քեսապցիները բնակություն են հաստատել Երևանի Մալաթիա և Շահումյան թաղամասերում: Այս պարերգը կատարել են բոլորը, ով կարողացել է երգել, չգիտեմ, բայց կարծում եմ բավականին հին է, այս երգով իրար հետ խոսել են, ինչպես՝ աշուղները» (Գ.Օ.): Գեղամի նշած «իրար հետ խոսել»-ը ավանդական պարերգերում ընդունված փոխեփոխ [3] երգեցողությունն է (Մ.Ս.): Հայրմ՝ դիտարկվող պարերգը, որը տեսանյութում վերնագրված է «Կարմիր ֆըստան», Մուսալեռան [15], Քեսապի [8, էջ 9-10] և դրանց հարակից քաղաքներում տարածված ավանդական պարերգ է:

Այս պարերգի մեր առաջին ուսումնասիրության մեջ քննության էին առնված միայն Միհրան Թումաճանի գրառած 4 տարբերակները և Տիգրանակերտի (Թումաճանը նկատի ունի ոչ թե մ.թ.ա. 78 թ-ին Տիգրան Բ Մեծի կողմից հիմնադրված Տիգրանակերտը, այլ այսօրվա Դիարբեքիրը, որը «հնագույն ու հին աղբյուրներում հիշատակվում է Ամիդ, Ամիդա, Ամիդու, Ամիթ անուններով) [4, էջ 111] երկու տարբերակները [5, էջ 173-179]:

Սույն ուսումնասիրության մեջ դիտարկել ենք նաև Քեսապի և Մուսալեռան տարբերակները: Նոտաներով և բանաստեղծական տեքստով տպագրված երեք տարբերակ, երկուսը՝ Միհրան Թումաճանի [1, էջ 83; 2, էջ 45] և մեկը՝ Վերժինե Սվազյանի [5, էջ 118-123] գրառմամբ, միայն բանաստեղծական տեքստով երկու տարբերակ՝ Այնճարում ծնված և Երևանում բնակություն հաստատած հայտնի հեռուստահաղորդավար, Մուսա Լեռան ավանդական մշակույթին վերաբերվող մի շարք հոդվածների հեղինակ Սոնիա Թաշճյանի [16] գրառմամբ և Վաչե Քերքեզեանի հրատարակած փոքրիկ գրքույկը [9, էջ 2-27], ինչպես նաև՝ քեսապցիների կատարմամբ համացանցում տեղադրված նշված պարերգի՝ ուշադրության արժանի առնվազն 12 տարբերակ:

Քեսապի մասին պատմող «Kessab». Հայատրոփ սիրտ կամ հայկական զարկերակ» տեսաֆիլմում [17] կարմիր գծի նման անցնում է այս պարերգը, որպես քեսապցիների այցեքարտ: Ընդամենը 8 րոպե տևողությամբ ֆիլմում 6 անգամ տարբեր մեկնաբանություններով և տարբեր տեսարաններում՝ թե՛ առօրյա, թե՛ խնջույքի, հնչում է «Կերմեր ֆըստան»-ը, ինչը վկայում է պարերգի սիրված և տարածված լինելու փաստը:

Պարերգն իբրև ժանր բավական բազմապիսի կիրառություն ունի, կարող է կատարվել **ա.** երգ (մեղեդի+տեքստ) - պար համադրությամբ **բ.** երգ (մեղեդի+տեքստ) - պար - գործիքային նվագակցություն համադրությամբ, **գ.** միայն որպես երգ (մեղեդի+տեքստ), **դ.** երգ (մեղեդի+տեքստ)՝ գործիքային նվագակցությամբ, **ե.** միայն որպես պար՝ որևէ նվագարանի կամ անսամբլի նվագակցությամբ, **զ.** որպես նվագարանային առանձին ստեղծագործություն՝ առանց երգի և պարի: Մուսալեռան պարերգն այսօր թե՛ Սփյուռքի հայաբնակ վայրերում, թե՛ Հայաստանում տարածված է նշված բոլոր տարբերակներով, սակայն առավելապես՝ երգային ավանդույթով, պարն աստիճանաբար հետընթաց է ապրում: Բազմաթիվ են նաև նվագախմբային մշակումները՝ միանգամայն տարբեր իրենց գործիքավորմամբ և ոճով, բայց բուն պարերգի մեղեդիական կերտվածքի և մետրադիմական առանձնահատկությունների պահպանմամբ:

Քննվող տարբերակներից ժամանակային իմաստով ամենավաղ գրառումը թերևս Մ. Թումանյանինն է (1930-35 թթ.), որի վերաբերյալ երաժշտագետը գրում է. «Սույն երկու երգերն էլ Կիլիկիայի և հարավային Հայաստանի երկայնքով, մինչև Տիգրանակերտ և անդին, լայնորեն տարածված են, ամեն տեսակ տեքստերով, հայերեն, թուրքերեն, խառն ձայնարկություններով: Առաջինը, այսինքն՝ Էս գիշեր Համբարձում է՝ երգվում է խրախճանությունների և հանդիսությունների առթիվ: Նույնքան էլ հայտնի պարեղանակ է և ինքնահատուկ պարային դիթև և ոճ ունի: Պարում են մասնավորապես մուսադաղցիները և տիգրանակերտցիները թե՛ իբրև հավաքական ընտանեկան պար և թե՛ ավելի արագ դիթևով՝ երիտասարդ կտրիճների հուժկու պար» [1, էջ 226]:

Համացանցում տեղադրված մյուս տարբերակները ևս փաստում են, որ նշված պարերգը առ այսօր տարածված է վերոհիշյալ վայրերում՝ պատմական «Կիլիկիայի և հարավային Հայաստանի երկայնքով, մինչև Տիգրանակերտ և անդին...», իսկ Գ. Օհանյանի բերած նմուշը, որտեղ տեսագրված է նաև պարը, բուն Քեսապի տարբերակն է:

Պարերգի բանաստեղծական տեքստը

Պարերգի քննվող տարբերակներից յուրաքանչյուրը երգվում է տվյալ բնակավայրի բարբառով՝ Քեսապի, Մուսալեռան, Եդեսիայի, Տիգրանակերտի: Սակայն բարբառների, երգի և պարի կատարման կերպի և խաղիկների որոշ տարբերություններից զատ պարերգի տարբերակները այլ՝ ընդգծված տարբերություններ չունեն: Պարերգի բոլոր տարբերակների ընդհանուր առանձնահատկությունները հետևյալն են.

1. Միևնույն կրկնակը կամ կրկնակային տողը,

Հալա հալա հալա նինո է / երբեմն՝ նինա յէ /,
որով և մեծ մասամբ վերնագրված է երգը: Առհասարակ պարերգի ժանրային առանձնահատկություններից է կրկնակն ընտրել իբրև երգի անվանում, ինչպես մեզանում, այնպես էլ այլ ազգերի մշակույթում [8, էջ 19]: Ֆրանսիական միջնադարյան Բրանլշուրջպարը հաճախ ուղեկցվում է պարերգով, որի կրկնակի առաջին տողը սովորաբար դիտվում է որպես երգի անվանում: Ըստ Սրբ. Լիսիցյանի՝ դա կապված է կրկնակի ավելի կենսունակ և կայուն ձևի հետ, ի տար-

բերություն որի խաղիկները ենթակա են անընդհատ փոփոխման՝ հանպատրաստից հորինման և տարբերակման:

2. Երգի տեքստն ունի որոշակի բովանդակություն՝ սիրային-կատակային, ուստի՝ նաև միայն իրեն հատուկ մի քանի խաղիկներ, որոնց ավարտից հետո՝ պարերգը շարունակելու դեպքում կարող են հնչել նորանոր խաղիկներ, ավանդական պարերգերին բնորոշ սկզբունքով: Օրինակ՝ Վ. Սվազյանը գրի է առել Մուսալեռան բարբառով 82 խաղիկ [6, էջ 118-123]: Պարերգի որոշ տարբերակներում երգը վերնագրվում է ոչ թե կրկնակի, այլ խաղիկներից մեկի առաջին տողի բառերով, ինչպես օրինակ Քեսապի տարբերակում (օրինակ 1)

Կերմեր ֆըսթան հեկոժ էր,

Հալա հալա հալա նինո է,

Չոցըր աղտոր վիլոժ էր,

Հալա հալա հալա նինո է:

Այս քառատողը կատարվում է յուրաքանչյուր տնից հետո՝ որպես կրկնակ, այդ իսկ պատճառով երգի անվանումը կրկնակի առաջին երկու բառերն են՝ «Կերմեր ֆըսթան»: Ի դեպ՝ այս տարբերակում է միայն «Կերմեր ֆըսթան հեկոժ էր, Չոցըր աղտոր վիլոժ էր» խաղիկը «Հալա հալա հալա նինո է» հիմնատող կրկնակի հետ միասին ամբողջանալով դառնում քառատող կրկնակ, և այն երգում է միայն խումբը, իսկ քառատող խաղիկներից կազմված տները հնչում են մեներգչի կատարմամբ, այսինքն՝ այստեղ պահպանվել է մեներգ-խումբ ավանդական փոխեփոխ երգեցողության սկզբունքը: Ի դեպ՝ բոլոր տարբերակներում կրկնակն ու թափառող խաղիկը դասավորված են տողընդմեջ [7, էջ 33]:

3. Որոշ տարբերակներում երգը սկսվում է «Այս քիշեր Համբարձում է», (օրինակ 2 - Մ. Թումաճան) բառերով, և հենց այդ բառերով էլ վերնագրված է, սակայն Համբարձման տոնի հետ կապ չունի: Մ. Թումաճանի մեկնաբանությամբ՝ այն «...երգվում է խրախճանությունների և հանդիսությունների առթիվ»:

Այսպիսով՝ քննվող պարերգը առավելապես հայտնի է երեք անվանումներով՝ «Հալա հալա հալա նինո է», «Կերմեր ֆըսթան» կամ «Կարմիր ֆիստան» և «Այս գիշեր Համբարձում է», իսկ ավելի ընդհանրացված՝ Մուսալեռան պարերգ կամ Քեսապի շուրջպար:

Պարերգի երաժշտական լեզուն

1. Երգի երաժշտական շարադրանքը հայ ավանդական պարերգերին բնորոշ տրամաբանության սահմաններում է՝ ա. հավասարաչափ մետր՝ 4/8 կամ 4/4, բ. քառակուսի կառուցվածք՝ 2 տակտ խաղիկ + 2 տակտ կրկնակ, որոնք դասավորված են մեջընդմիջվող՝ մեկ տող խաղիկ, մեկ տող կրկնակ սկզբունքով: Յուրաքանչյուր տուն բաղկացած է երկու տող թափառիկ խաղիկից և երկու տող կրկնակից: Դիպիրիխից և անապեստից կազմված կայուն ռիթմական բանաձևն ունի հետևյալ պատկերը, որը պահպանվում է գրեթե բոլոր տարբերակներում, սակայն դա չի սահմանափակում մեկ նախադասության, անգամ մեկ տակտի ներսում ռիթմական և մեղեդային տարբերակումների ազատությունը, ինչի արդյունքում տարբերակներից ոչ մեկը մյուսին նման չէ:

A - V աստիճան /  7 վանկ

B - III աստիճան /  9 վանկ

C - IV աստիճան /  7 վանկ

D - I աստիճան /  9 վանկ

2. Մեղեդու ծայնակարգը էոլականի և դորիականի ոլորտում է: Քեսապի և Մուսալեռան տարբերակներում 6-րդ աստիճանը հնչում է երկու ձևով՝ e և es. թեև e-ն հանդես է գալիս որպես շրջազարդող հնչյուն (опевание) 7-րդ աստիճանի համար $\text{f}^2 - \text{e}^2 - \text{f}^2$, այդուհանդերձ բավական ցայտուն երանգ է հաղորդում մեղեդուն, ուստի ծայնակարգը կվինտային օժանդակ հենակետով փոփոխական՝ հիպոդորիական դորիական/էոլական ութալարն է:

Օր. 1. Քեսապի ավանդական պարերգ, վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

 = 210



Օր. 3, Տիգրանակերտի ավանդական պարերգ, Մ. Թումանյան, Հայրենի երգ ու բան,
հ. 3, թ. 40

$\text{♩} = 69$

tu qh - zber zham - par - dom t,
 zhe - le, he - le, he - le, shi - na - ji,
 ul - khik - me - roim har - gom t,
 zhe - le, he - le, he - le, shi - na - ji,
 ul - khik - me - roim har - gom t,
 zhe - le, he - le, he - le, shi - na - ji:
 la yun

Սրանցից երկրորդը հետաքրքիր է հինգերորդ աստիճանի երկակիությամբ. 6-րդ տակտում՝ հինգերորդ աստիճանը իջեցված է. թվում է, թե որպես շրջազարդող հնչյուն այն որևէ դերակատարում չունի, սակայն իրականում ինքնատիպ հնչերանգ է բերում միևնույն մեղեդիական դարձվածքի անփոփոխ կրկնության ֆոնին.

Օր. 4, Տիգրանակերտի տարբերակ, Մ. Թումանյան, Հայրենի երգ ու բան, հ. 2, թ. 50

$\text{♩} = 120$

tu qh - zber zham - par - dom t,
 zhe - le, he - le, he - le, shi - na - lar,
 ul - khik - me - roim har - gom t,
 zhe - le, he - le, he - le, shi - na - lar:

Պարերգի պարային ավանդույթը

Վերստին անդրադառնալով Մ. Թումանյանի մեկնաբանությանը հիշեցնենք, որ «...նույնքան էլ հայտնի պարեղանակ է և ինքնահատուկ պարային ռիթմ և ոճ ունի: Պարում են մասնավորապես մուսադաղցիները և տիգրանակերտցիները թե՛ իբրև հավաքական ընտանեկան պար և թե՛ ավելի արագ ռիթմով՝ երիտասարդ կտրիճների հուժկու պար»:

Սոնիա Թաշյանի մեկնաբանությամբ այս պարերգը կոչվում է Մուսալեռան պարերգ, այն կատարվել է հատկապես հարսանիքներին և դրա ուղեկցությամբ պարել են ոչ թե խմբային, այլ՝ կենտապար՝ երկու կամ ավելի հոգով: Ըստ նրա մեկնաբանության՝ հետագայում այս պարերգը Մուսալեռից է տարածվել շրջակա բնակավայրերը, և Քեսապի տարբերակը չի համապատասխանում պարերգին: Սակայն Սոնիա Թաշյանի հենց այս պնդումը, ինչպես նաև՝ Մ. Թումանյանի մեկնաբանությունը, որ «...պարում են մասնավորապես մուսադաղցիները և տիգրանակերտցիները թե՛ իբրև հավաքական ընտանեկան պար և թե՛ ավելի արագ ռիթմով՝ երիտասարդ կտրիճների հուժկու պար», թույլ է տալիս ենթադրել, որ տարբեր վայրերում պարել են տարբեր կերպ՝ իբրև խմբային շուրջպար և իբրև խմբային կենտապար: «“Kessab” Հայատրոփ սիրտ կամ հայկական զարկերակ» տեսանյութում խնջույքի դրվագում մեծահասակների և 1980-ականներին գրված տեսանյութում՝ Քեսապից ներգաղթած հայերի (օր. 1) կատարմամբ պարաքայլերը հստակ երևում են, և երկուսում էլ նույնն են:

Շուրջպարի պարաքայլերը համապատասխանում են **երկու գնալ, մեկ դառնալ** պարաձևին, այսինքն՝ մեկ պարային ֆիգուրը պարունակում է 6 քայլ, ընդ որում՝ մեկ քայլը համընկնում է 4/8 մետրի դեպքում՝ 2/8-ի, 4/4 մետրի դեպքում՝ 2/4-ի: Երաժշտական մեկ նախադասությունը բաղկացած է 8 շեշտված մասից, հետևաբար պարային և երաժշտա-բանաստեղծական հատվածների միջև թվացյալ անհամապատասխանություն կա: Թվացյալ ենք անվանում, քանզի դրանք համընկնում են միայն պարային 4-րդ ֆիգուրի և երաժշտական 3-րդ նախադասության ավարտին, այսինքն՝ երաժշտական պարբերության կրկնության միջնամասում, այնուհետև՝ պարային 8-րդ ֆիգուրի և երաժշտական 6-րդ նախադասության ավարտին, այսինքն՝ պարբերության կրկնության վերջում և այսպես շարունակ: Այս պատկերը փորձել ենք ցուցադրել թ. 1 օրինակում, որտեղ նոտաների և բանաստեղծական տեքստի տակ՝ թվանշաններով գրված են պարաքայլերը: Դրանցից երկուսը (6 թվանշան) մյուսներից մի փոքր մեծ են և արտահայտիչ, այսինքն՝ այդ մասում երեք բաղադրիչները՝ երաժշտական նախադասությունը, բանաստեղծական տողը և պարային ֆիգուրը համընկնում են:

Պարաքայլերի և երաժշտա-բանաստեղծական հատվածների միջև նման թվացյալ անհամապատասխանություն հաճախ է հանդիպում ավանդական պարերի, հատկապես՝ վեր-վերինների և գովընդի ժամանակ, սա առանձին խնդիր է, որին կանդադրադառնանք հաջորդիվ: Սակայն մեր օրերում հաճախ կարելի է հանդիպել մի անցանկալի երևույթի. այն պարերը, որտեղ առկա է պարաքայլերի և երաժշտա-բանաստեղծական հատվածների միջև անհամապատասխանություն, ենթարկվում են փոփոխման, երբեմն նույնիսկ՝ աղավաղման: Ավան-

դական երգի-պարի ինքնագործ կամ պրոֆեսիոնալ խմբերի ղեկավարները այսպիսի պարերը ցուցադրելիս դրանք հարմարեցնում են ոչ միայն բեմին, այլև՝ իրենց, հաճախ՝ պարողների համար դյուրացնելու նպատակով պարզեցնում են պարը, պարային ֆիգուրի մեջ ավելացնելով կամ պակասեցնելով մեկ կամ երկու պարաքայլ: Հայդմ՝ պարաքայլերի և երաժշտա-բանաստեղծական հատվածների միջև անհամապատասխանությունը վերանում է: Գուցե բեմի կանոններին սա չի հակասում, սակայն ավանդական պարն անաղարտ պահելու իմաստով բնավ պետք չէ փոփոխել որևէ մասնիկ կամ պարաքայլ:

Պարաքայլերը

Ստորև ներկայացնում ենք շուրջպարի պարաքայլերը, որոնք վերծանել է պարագետ-պարուսույց Գագիկ Գինոսյանը, ինչի համար հայտնում ենք մեր երախտագիտությունը, և հույս ունենք, որ մուսավեցիների այս պարերգը շարունակելու է կենցաղավարել ոչ միայն պատմական և արդի Հայաստանի, այլև մոլորակի բոլոր հայաշատ վայրերում: Խնդիրը անաղարտ և անփոփոխ պարաքայլերով պահելն է:

Պարաշարքը ուղիղ գծով է, աջ գնացող պար է, կարելի է դասել **երկու գնալ մեկ դառնալ** պարաձևին: Իրանը 15-20 աստիճանով դեպի աջ թեքված, ձեռքերը՝ խաչված մատներով բռնած, արմունկներն՝ ուղիղ անկյունով ծալված, դաստակներն՝ առաջ պարզած, գոտկատեղի բարձրության:

1. աջ ոտքով քայլ դեպի աջ, երկրորդ դիրքից կես ոտնաթաթ առաջ,
2. ձախ ոտքով քայլ դեպի աջ, երկրորդ դիրքից կես ոտնաթաթ առաջ, աջ ոտքի հետ խաչելով,
3. աջ ոտքով քայլ դեպի ետ, չորրորդ դիրքով, փոքր-ինչ ընդգծված և մի փոքր կտրուկ,
4. ձախ ոտնաթաթը խաղում է գետնի վրա՝ աջ ոտքից կես թաթ առաջ,
5. ձախ ոտքով՝ քայլ դեպի ետ, չորրորդ դիրքից կես թաթ պակաս,
6. աջ ոտքը խաղում է գետնի վրա ձախ ոտնաթաթի մոտ (մեկ այլ տարբերակում խաղում է օդում, փոքր-ինչ ծալելով և բարձրացնելով բերելով ձախ ոտքի դիմաց):

Առաջ եկող երկու քայլերը աջ և ձախ ոտքերով, ասես անկյունագծով են առաջ գալիս, իսկ դրանց հաջորդող աջ ոտքով քայլը ուղիղ դեպի ետ է կատարվում, դրանից էլ երրորդ քայլը փոքր-ինչ ընդգծվածության և կտրուկության տպավորություն է թողնում:

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ «Կերմեր ֆլուտան»-ը ծիսական-հարսանեկան պարերգ է, որը կատարվում է նաև ժողովրդական տոնախմբությունների, տարբեր հավաքույթների ժամանակ: Հայտնի է իբրև Մուսավեան կամ Քեսապի պարերգ, այսօր տարածված է նաև Հայաստանի Հանրապետությունում և հայկական սփյուռքում: Հայտնի է տարբեր անուններով՝ «Կերմեր ֆլուտան», «Էս գիշեր Համբարձում է» և «Հալա, հալա»:

Պարերգը ճանաչելի է երաժշտական տաղաչափության **դիափրիխի/անապեստ** կայուն բանաձևով, ինչպես նաև՝ **Հալա հալա հալա նինո** է կրկնակով:

Քննության առնված բոլոր օրինակները միևնույն երգի տարբերակներ են: Պարերգի մեղեդու ձայնակարգը էռլականի և դորիականի ոլորտում է, մետրը՝ հավասարաչափ 4/8 կամ 4/4, կատարման ձևը՝ ավանդական մեներգիչ-խումբ փոխփոխ երգեցողության ձևն է: Շուրջպարի պարաքայլերը համապատասխանում են **երկու գնալ, մեկ դառնալ** պարաձևին, այսինքն՝ մեկ պարային ֆիգուրը պարունակում է 6 քայլ: Պարային և երաժշտա-բանաստեղծական հատվածների միջև թվացյալ անհամապատասխանություն կա, սակայն ավանդական պարն անադարտ պահելու իմաստով բնավ կարիք չկա փոփոխել որևէ մասնիկ կամ պարաքայլ:

Գրականություն

1. Թումանյան Մ. Հայրենի երգ ու բան, հ. 2. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, 439 էջ:
2. Թումանյան Մ. Հայրենի երգ ու բան, հ. 3. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, 220 էջ:
3. Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ. Երևան, Հայպետհրատ, 1941, 200 էջ:
4. Պատմական Հայաստանի քաղաքները (խմբագիր՝ Դիլոյան Վ.Ա.), Երևան, «Հայաստան», 1987, 256 էջ, 8 թերթ նկար:
5. Սարգսյան Մ. «Էս գիշեր Համբարձում է» պարերգի թումանյանական գրառումները, Հասկաքաղ, Միհրան Թումանյան (1890-1973), Ցուցադրության պատկերագիրք և գիտական հոդվածներ. Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2018, էջ 173-179:
6. Սվազյան Վ. Մուսա լեռ (հատորի պատ. խմբ.՝ Ս.Բ. Հարությունյան), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. նյութեր և ուսումնասիրություններ, Պրակ 16, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, 219 էջ, 1 թ. նկ.:
7. Փափկանյան Ա., Սահակյան Ա. Թալին, Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ. Երևան, «Սովետական գրող», 1984, 216 էջ:
8. Փաշայան Ա., Հարությունյան Լ. Սիրիայի հայ համայնքը. արդի հիմնախնդիրներ. Երևան, 2011, 154 էջ:
9. Քերթեզեան Վ. Հելլե, հելլե, նիննայե, Կանադա, «Արսենարթ» Ազգային Անհատական հրատ., 2010, 28 էջ:
10. Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1. Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1958, 614 с.
11. Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. т. 2, Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1972, 501 с.
12. Лисициан С. Армянские старинные пляски. Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1983, 245 с.
13. <https://www.armmuseum.ru/news-blog /2017/6/28/> (նիսվել է 02.06.2023).
14. https://www.youtube.com/watch?v=jCiqRSgq_5k (նիսվել է 01.09.2023).
15. https://hy.wikipedia.org/wiki/%D5%84%D5%B8%D6%82%D5%BD%D5%A1_%D5%AC%D5%A5%D5%BC (նիսվել է 24.08.2023).
16. <http://www.houshamadyan.org/arm/mapottomanempire/vilayetaleppe/musaler/musale rreligion/musalerreligiouscustoms.html> (նիսվել է 20.08.2023).
17. <https://www.youtube.com/watch?v=asByARQZ-b0> (նիսվել է 26.05.2023).

References

1. Tumatchyan M. Hayreni erg u ban, h. 2. Yerevan, HSSH GA hrat., 1983, 439 ej.

2. Tumatchyan M. Hayreni erg u ban, h. 3. Yerevan, HSSH GA hrat., 1986, 220 ej.
3. Komitas, Hodvacner ev usumnasirutyunner. Yerevan, Haypethrat, 1941, 200 ej.
4. Patmakan Hayastani qaghaqnery (xmbagir Diloyan V.A.). Yerevan, "Hayastan", 1987, 256 ej, 8 tert nkar.
5. Sargsyan M. "Es gisher Hambardum e" parergi tumatchanakan grarumner, Haska-qagh, Mihran Tumatchyan (1890-1973), Cucadrutyan patkeragirq ev gitakan hodvacner. Yerevan, Komitasi tangaran-instituti hratarakchutyun, 2018, ej 173-179.
6. Svazlyan V. Musa ler (hatori pat. xmb. S.B. Harutyunyan), Hay azgagrutyun ev banahyusutyun. nyuter ev usumnasirutyunner, Prak 16. Yerevan, HSSH GA hrat., 1984, 219 ej, 1 t. nk.
7. Pahlevanyan A., Sahakyan A. Talin, Hay jhoghovrdakan erger ev nvagner. Yerevan, "Sovetakan grogh", 1984, 216 ej.
8. Pashayan A., Harutyunyan L. Siriayi hay hamaynqy. ardi himnaxndirner. Yerevan, 2011, 154 ej.
9. Qerqezean V. Hele, hele, ninnaye. Kanada, "Arsenart" Azgayin Anhatakan hrat., 2010, 28 ej.
10. Lisician S. Starinnye pljaski i teatralnye predstavleniya armjanskogo naroda, t. 1. Yerevan, Izdat. Akademii nauk Armjanskoj SSR, 1958, 614 s.
11. Lisician S. Starinnye pljaski i teatralnye predstavleniya armjanskogo naroda, t. 2. Yerevan, Izdat. Akademii nauk Armjanskoj SSR, 1972, 501 s.
12. Lisician S. Armjanskije starinnye pljaski. Yerevan, Izdat. Akademii nauk Armjanskoj SSR, 1983, 245 s.

ПО ВОПРОСУ ПЕСНИ-ПЛЯСКИ «КЕРМЕР ФИСТАН»

МАРГАРИТ САРГСЯН*

Для цитирования: Саргсян, Маргарит. "По вопросу песни-пляски «Кермер Фистан»". *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 61-72. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-72

В статье рассматривается песенно-танцевальная традиция армянской танцевальной песни «Кермер Фистан», которая широко распространена в исторической Киликийской Армении и соседних с ней поселениях и популярна до сих пор. Цель исследования – представить общую характеристику танцевальной песни «Кермер Фистан», исполняемой во время свадебной церемонии и других торжеств, варианты танцевальной песни, а также проблему взаимосвязи танцевальных шагов и музыкальных фраз. И песенная, и танцевальная версии «Кермер Фистан» до сих пор исполняются армянами Исторической Армении – армянских поселений нынешней Турции, Ливана и Сирии, а также поколениями армян, эмигрировавших из этих поселений в США и иммигрировавших в Республику Армения. Исполняют эту песню-пляску во время ежедневных развлечений, праздничных собраний. Цель исследования – по возможности сохранить и

* Научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА, margfolk63@gmail.com, статья представлена 05.02.2024, рецензирована 03.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.

распространить его в оригинале, без искажений, как среди широкой публики, так и в репертуаре самодеятельных или профессиональных традиционных песенно-танцевальных коллективов. Поэтому двигательный текст пляски также представлен в конце нашего обзора.

В основе исследования лежат многочисленные версии этой песни-пляски, записанные в разные годы музыковедами, историками и культурологами, а также размещенные в Интернете. Очень помогла информация, зафиксированная различными специалистами.

Ключевые слова: «Кермер Фистан», песня-пляска, ареал, название, характеристика, поэтический текст, мелодия.

THE RITUAL DANCE SONG “KERMER FISTAN”

MARGARIT SARGSYAN*

For citation: Sargsyan, Margarit. “The ritual dance song “Kermer Fistan””, *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 61-72. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-72

The article discusses the song and dance traditions of the Armenian dance song “Kermer Fistan”, which is widespread in historical Cilician Armenia and its neighboring settlements and is still popular. The purpose of the study is to present a general description of the dance song “Kermer Fistan” performed during the wedding ceremony and other celebrations, variants of the dance song, as well as the problem of the relationship between dance steps and musical phrases. Both song and dance versions of “Kermer Fistan” are still performed by the Armenians of Historical Armenia, today's Armenian settlements in Turkey, Lebanon and Syria, as well as the generations of Armenians who emigrated from those settlements to the USA and immigrated to the Republic of Armenia. This dance song is performed during daily entertainment, parties and gatherings. The purpose of the study is to preserve and distribute it in the original, without distortion, as far as possible, both among the general public and in the repertoire of amateur or professional traditional song and dance groups. Therefore, the motor text of the dance is also presented at the end of our review.

The study is based on numerous versions of this dance song, recorded by musicologists, historians, culturologists in different years, and also posted on the Internet. The information recorded by various experts was very helpful.

Key words – Kermer fistan, dance song, area, name, characteristic, poetic text, music.

* Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, margfolk63@gmail.com. The article was submitted on 05.02.2024, reviewed on 03.05.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

ԱՐՑԱԽԻ ԲԵՐԴԱՇԵՆ ԳՅՈՒՂԻ ՀԱՅՐԵՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԸ

ՄԱՐԻԱՆՆԱ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ, ԼԻՆԴԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ*

Հղման համար. Տիգրանյան, Մարիաննա, Սարգսյան, Լինդա: «Արցախի Բերդաշեն գյուղի հայրենասիրական երգերը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 73-85. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-73

Արցախ աշխարհին իր հարուստ պատմամշակութային կյանքով տարածաշրջանի կարևորագույն օղակներից է, որն ամբողջ պատմության ընթացքում անքակտելիորեն կապված է եղել Հայաստանի հետ: Ողբերգական զարգացմամբ պատմական իրադարձությունները, տարածքային կորուստներն ու արցախցուն բաժին հասած փորձությունները շարունակվեցին մեր օրերում և XXI դարում. հարկադրաբար տեղահանված մեր հայրենակիցները, լքելով իրենց տներն ու հայրենիքը՝ ստիպված եղան բռնել գաղթի ճանապարհը: Այդուհանդերձ, իր բազմադարյա պատմության ընթացքում Արցախն ունեցել է նաև հաղթական էջեր, որից մեկը՝ 1991-1994 թվականներին Հայոց Ազգային բանակի բացարձակ հաղթանակն ու Արցախի ազատագրումն էր, որն արտացոլում գտավ ժողովրդական երգաստեղծության մեջ: 1994-ին Մարտունու շրջանի Բերդաշեն գյուղում իրականացված բանահավաքչական աշխատանքների արդյունքում ծայնագրվել են հայրենասիրական չորսը երգեր՝ «Մեռնիմ հողիդ, անուշ Արցախ», «Հորս փունը այսպեղ է», «Գեղաշենցի Թաթուլ» և «Իմ բերդաքաղաք Շուշի», որոնք պահվում են ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Ա. Քոչարյանի անվան ծայնագրարանում և հրատարակվում են առաջին անգամ: Ցավոք, գիտարշավի մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել. նշված չեն արշավախմբի ղեկավարի անունը, ինչպես նաև բանասաց Զոյա Հովնանի մասին տվյալները: Այդուհանդերձ, ծայնագրված երգերը չեն կորցում իրենց պատմական արժեքն ու կարևորությունը և համալրում են մեր կողմից արցախյան ավանդական երաժշտական մշակույթի հավաքագրած օրինակների ցանկը:

Բանալի բառեր՝ Արցախ, Բերդաշեն, Շուշի, հայրենասիրական երգեր, Զոյա Հովնան, Թաթուլ Կրպեյան, փյուղիական ծայնակարգ:

Ներածություն

Արցախյան ազատագրական շարժումը հայ ժողովրդի ինքնության պահպանման և հայրենի հողում ազատ ապրելու հերոսական պատմությունն է: Թշնամին, վարելով արցախահայության ահաբեկման քաղաքականություն, դառն շարունակ իրականացրել է զանգվածային ջարդեր: 1988 թ. փետրվարին Սումգայիթ քաղաքում Խորհրդային Ադրբեջանը սկսեց հայերի մասսայական կոտորածը, ինչը շարունակվեց հանրապետության այլ քաղաքներում ևս: Միաժամանակ, 1989-ից սկսած, Ադրբեջանը շրջափակման ենթարկեց Լեռնային Ղարաբաղը՝ իրականացնելով հարձակումներ գյուղերի վրա, տղամարդկանց ձերբակալություններ և այլն: Գտնվելով ծանրագույն վիճակում՝ արցախցիները

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, tigranyan.marianna@mail.ru, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մագիստրատուրայի ուսանող, linda.sargsyan31@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 31.03.2024, գրախոսելու օրը՝ 06.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

չլքեցին իրենց հայրենիքը, կազմակերպեցին ինքնապաշտպանական մարտեր և ձևավորելով ավելի քան 10 ջոկատներ՝ անհավասար պայքարի մեջ մտան թշնամու գերազանցող բանակի դեմ: Ուժերի վերախմբավորումից հետո Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետության պաշտպանության բանակին հաջողվեց ռազմաճակատում գրանցել հաջողություններ: Արդյունքում՝ Ադրբեջանի կողմից ձեռնարկած նոր հարձակումները խափանվեցին, կրելով լիակատար ռազմական պարտության: Հայտնվելով իշխանությունը կորցնելու շեմին Ադրբեջանի ղեկավարությունը հարկադրված էր 1994 թ. մայիսին գնալ Ռուսաստանի միջնորդությամբ անժամկետ հրադադարի կնքմանը [2, էջ 51-80]:

Բերդաշեն գյուղի կյանքն ու ազատագրական պայքարը

Արցախ աշխարհի հնագույն բնակավայրերից մեկը Բերդաշեն¹ գյուղն է, որն առանձնանում է բարեբեր հողերով, տեղական առատ բերքով, ինչպես և հարուստ բանավոր արվեստով, երգ ու պարով, ավանդազրույցներով: Բերդաշենցիների հիմնական զբաղմունքը եղել է խաղողագործությունը, գինեգործությունը և առհասարակ՝ գյուղատնտեսությունը: Մակար Բարխուդարյանը² նշում է, որ բնակիչների գերակշիռ մասը եղել են բնիկներ և Մելիք Շահնազարյանների ժամանակ Բերդաշենը ենթաշրջանային գյուղի դեր է ունեցել [4, էջ 122]: Դարեր ի վեր թշնամիների համար տարածաշրջանը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացրել, և տեղացիները, պաշտպանական նկատառումներից ելնելով, ստիպված են եղել կառուցել բերդեր, որից ամենանշանավորը Աղջկաբերդն է (կոչվել է նաև Հինգ շեն) [3, էջ 410]: 1236-ին մոնղոլների՝ դեպի Արցախ իրականացրած արշավանքի ժամանակ ավերվել է նաև Բերդաշենի Աղջկաբերդը: Հետագայում՝ բերդի ստորոտում իրականացված հնագիտական պեղումների արդյունքում գտնվել են մեծ քանակությամբ մոնղոլական դրամներ, ինչպես նաև բերդից հարավ ընկած մի հողատարածք, որը մինչ վերջերս էլ հայտնի էր Մուղուլեն կամ Մողոլեն բաղ անուններով [3, էջ 411]:

Բերդաշեն գյուղն իր ավանդն ու արժանի մասնակցությունն է ունեցել Հայրենական մեծ պատերազմում, որտեղ ռազմաճակատ են մեկնել 463 տեղացի, նրանցից 13-ը՝ կին: 1990-ականներին, գտնվելով ամենաթեժ վայրում, առճակատման առաջին օրից, բերդաշենցիները ձևավորեցին կամավորական ջոկատ, որն էլ Նելսոն Սոդոմոնյանի հրամանատարությամբ դարձավ Բերդաշենի

¹ Տարածում է ունեցել նաև՝ Կարաքենդ, Աղվանաբերդ, Ղզլաղա և այլ անվանումներով [5, էջ 33]:

² Մակար Եպիսկոպոս Բարխուդարյան (1832, Արցախ, Խնածախ - 1906, Նախիջևան)՝ գրող, հնագետ, ազգագրագետ: Ծանոթ լինելով ժողովրդի կյանքին և կենցաղին Մ. Բարխուդարյանը շրջել է պատմական Արցախում և հավաքագրել ավանդություններ, զրույցներ, առած-ասացվածքներ, հանելուկներ, որոնք լույս են տեսել ինչպես առանձին, այնպես էլ իր գեղարվեստական և պատմագիտական ստեղծագործություններում: Մ. Բարխուդարյանի առաջին ստեղծագործությունները վիպական բնույթ ունեն և գրված են արցախյան բարբառով. դրանցից են՝ «Արազը տարին կատարի», «Պըլը-Պուրի», «Չոբանն ու նշանածը», «Բարոյական առածներ» [6, էջ 6]:

գումարտակը: Հայրենիքի պաշտպանության սուրբ գործին իրենց կյանքը տվեցին 31 քաջորդիներ. Էռնիկ Գևորգյանը, Կարո Պողոսյանը, Աշոտ Ավետիսյանը, Ալիկ Միրզաբեկյանը և այլ հերոսներ, որոնց անունները ոսկե տառերով գրվել են մեր պատմության հերոսական էջերում [3, էջ 413]:

Բերդաշենի հայրենասիրական երգերը (ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Ա. Քոչարյանի անվան ծայնադարան)

Բովանդակային առումով հայրենասիրական և ռազմի երգերը մոտ են և իրենց ստեղծագործական հենքով և կազմավորմամբ կապված են պատմական իրադարձությունների ու նշանավոր անհատների գործունեության հետ, որտեղ արտացոլում է գտել ժամանակի իրականությունը: Ժողովրդական երգաստեղծության տվյալ խմբում զգալի թիվ են կազմում մարտիկ հերոսներին նվիրված գովքերը, քայլերգերը, ինչպես նաև զինվորին նվիրված քնարական երգերը: Բանահյուսական այս ժանրում կատարած իր ուսումնասիրության մեջ բանագետ, ժողովրդագետ Ալվարդ Ղազիյանը գրում է. «Հայ ժողովրդական ռազմի և զինվորի երգերի գոյության վաղեմությունն են հաստատում նաև միջնադարից մեզ հասած ռազմի երգերի հատուկենտ նմուշները, պատմական զրույցները ու դրանց վերաբերյալ վկայությունները» [7, էջ 5-7]:

Արցախի Բերդաշեն գյուղում 1994-ին ծայնագրած չորս երգերի բանասացը Զոյա Հովնանն է (հավանաբար Հովնանյան)³:

«Մեռնիմ հողիդ, անուշ Արցախ» երգը հանուն հայրենիքի պայքարելու հերոսական մարտակոչ է:

№ 1 ՄԵՐՆԻՄ ՀՈՂԻԴ, ԱՆՈՒՇ ԱՐՑԱԽ

♩=126

Մեռ - նիմ հո - ղիդ ա - նուշ Ար - ցախ,
 Ծո - վոդ ար - ցունք ա - ղի ու դարդ,
 Այն, ե՛րբ պի - տի քո մար - մի - նոդ,
 Լըց - վի առ - վի մայ - բա - նը - ման:
 Մեռ - նիմ հո - ղիդ, վեր - քն - բոդ շատ,
 Ար - ցուն - քի ծով, ա - փերն ան - հատ:

³ Նոտային և տեքստային վերծանությունները կատարել է Մարիաննա Տիգրանյանը, 2023 թ. դեկտեմբերին:

Երգը զարգանում է տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական ծայնակարգում: Հարկ է նշել, որ տվյալ ծայնակարգը խիստ տիպական է ոչ միայն Արցախյան հոռովելների՝ որպես ժողովրդական երգաստեղծության հնագույն տեսակի [9], այլ ամբողջ Հայոց աշխարհի ավանդական երաժշտության համար: Այս մասին ականավոր երաժշտագետ Քրիստափոր Քուշնարյանը գրել է. «Տերցիային օժանդակ հենքով փոյուզիական լադը հայկական մոնոդիկ երաժշտության ամենահին համակարգերից մեկն է: Այն օգտագործվում է իր բոլոր ճյուղերում: Ցուցաբերելով մեծ դիմացկունություն, հետագա դարերի ընթացքում այն թափանցել է հայկական մոնոդիայի բոլոր շերտերը» [10, էջ 424-425]:



Երգին բնորոշ է պարայնությունը (6/8 մետր) և անպաճույճ գեղջկական քնարական բնույթը: Բանաստեղծական տեքստը յամբական երկանդամ 8-վանկանի ոտանավոր է՝ 4+4 տաղաչափությամբ, որտեղ գլխավոր շեշտերը 4-րդ և 8-րդ վանկերի վրա են, որոնք երկերկու միանալով առաջ են բերում երկու բարդ ոտքեր: Քանի որ հայոց լեզվի մեջ բառերի շեշտը մեծ մասամբ ընկնում է վերջին վանկի վրա, ապա հեշտությամբ առաջ են գալիս յամբական ոտքերով ոտանավորներ, որը ռիթմիկ երաժշտականության տեսակետից մեր չափերի մեջ սիրված ոտանավորներից լավագույնն է [1, էջ 168]:

Մեռնի՛մ հողի՛դ (4), անու՛շ Արցա՛խ (4), (8)
 Ծովդ արցունք (4), աղի՛ ու դա՛րդ (4), (8)
 Ա՛խ, ե՛րբ պիտի՛ (4) քո մարմի՛նդ (4), (8)
 Լցվի՛ առվի՛ց (4) մայրանմա՛ն: (4) (8)

Կրկներգ

Մեռնիմ հողիդ, վերքերդ շափ, (8)
 Արցունքի ծով, ափերն անհափ: (8)

Խաչքարերդ երգ են սգո, (8)
 Ինքնայրումի վերքեր անթիվ, (8)
 Մի՞ թե ընտրած ճամփեն ա մեր, (8)
 Արցունքներով հազարաթիվ: (8)

Կրկներգ.

Ինքդ քեզնից խաբված, խլված, (8)
 Ինքդ քեզ հեփ հաշփ ու անհաշփ, (8)
 Ձեռքդ մեկնած հասկին այրվող, (8)
 Սիրտդ առափ հաց ու Աստված: (8)

Կրկներգ.

Երկանդամ ութվանկանի ոտանավորն ամենից վաղ կիրառել են Գրիգոր Նարեկացին («Տաղ Ծննդեան», «Աւերիս») և Ներսես Շնորհալին (Հռիփսիմյանց տաղ «Երջանի՛կ հոգիհրաշ»), իսկ XIX դարում Հայր Ղևոնդ Ալիշանն ու Մկրտիչ Պեշկեթյանը [1, էջ 173-175]: Ժողովուրդը չի մոռանում ազգի համար իրենց կյանքը տված հերոսներին... Հայրենասիրական երգերում քիչ չեն օրինակներ, որտեղ անմահացել են Անդրանիկ Զորավարը, Գարեգին Նժդեհը, Գևորգ Չաուշը, Աղբյուր Սերոբը և շատ ուրիշ քաջագուն հայորդիներ: Հայրենասիրական երգեր ստեղծվեցին նաև Արցախյան պատերազմի հերոսների հիշատակին: Բերդաշեն գյուղում ծայնագրված հաջորդ դիտարկվող երգը նվիրված է Ազգային հերոս Թաթուլ Կրպեյանին⁴, ով Արցախյան ազատամարտի ժամանակ եղել է Գետաշենի ենթաշրջանի ինքնապաշտպանության ընդհանուր հրամանատար:

№ 2 ԳԵՏԱՇԵՆՑԻ ԹԱԹՈՒԼ

$\text{♩} = 84$

2ին - վոր սա - ըին թինկ էր տը - վե,
Գե - տա - շեն - ցին հույս էր պա - հե,
Ա - վա - ռայր է զե - տից ան - դին,
թի - կուն - թում էր Թա - թուլ որ - դին:
2ար - կի՛ր, Թա - թուլ, թու - ըրդ կըտ 3 - թուլ,
2ար - կե՛ք, իմ հայ քա - ջնր ան - պարտ,
Գե - տա - շեն - ցն պա - հեք ա - մուր,
Ո՛հ մի քայլ ետ, ո՛չ մի քայլ ետ:

⁴ Թաթուլ Կրպեյան (1965, Թալինի շրջան - 1991, Գետաշեն)՝ Արցախյան ազատամարտի մասնակից, Հայաստանի ազգային հերոս: Արցախյան ազատամարտի ժամանակ՝ 1990 թվականի սեպտեմբերից մինչև 1991 թվականի մայիս ամիսը, եղել է Գետաշենի ենթաշրջանի (Գետաշեն-Մարտունաշեն) ինքնապաշտպանության ընդհանուր հրամանատարը: 1972-1982 թթ. սովորել է հայրենի գյուղի միջնակարգ դպրոցում, այնուհետև՝ Երևանի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետում (1987-1990): Համալսարանի չորրորդ կուրսում Թաթուլը միացել է Հայկական ազատագրական շարժմանը: 1987-1989 թվականներին Թաթուլը նաև եղել է Արցախը Հայաստանի հետ վերամիավորելուն ուղղված «Միացում» կազմակերպության անդամ: Երևանի պետական համալսարանում սովորելուն զուգահեռ երգել է «Մարաթուլ» ազգագրական երգի-պարի համույթում, հավաքագրել ու մոռացությունից փրկել է ժողովրդական և ազգային-ազատագրական պայքարի մասին երգեր ու պարեր: Երևանի պետական համալսարանում հիմնադրել է «Կարս» ազգագրական երգի-պարի համույթը:

Տաղաչափությամբ դարձյալ յամբական երկանդամ ոտանավոր է:

Ձինվոր սարին թինկ էր տվել, (8)
 Ավարայր էր գեպից անդին, (8)
 Գեղաշենցին հույս էր պահել, (8)
 Թիկունքում էր Թաթուլ որդին: (8)

Կրկներգ

Չարկի՛ր, Թաթուլ, թուրդ կտրուկ, (8)
 Չարկե՛ք, իմ հայ քաջեր անպարտ, (8)
 Գեղաշենը պահենք ամուր, (8)
 Ոչ մի քայլ ետ, ոչ մի քայլ ետ: (8)

Ամեն մի մարդ հայ է, որդի, (8)
 Մայրերն Աստված կանանչ արին, (8)
 Ջրհեղեղը ինչպես արծիվ, (8)
 Պիպի փրկեն հողն Արցախի: (8)

Կրկներգ

Անառիկ էր Գեղաշենը, (8)
 Լույս էր կաթում ամեն տնից, (8)
 Ջորքը եկավ, ջնջեց տարավ, (8)
 Թաթուլ զոհվեց սև գնդակից: (8)

Կրկներգ.

Քայլերգային բնույթը պայմանավորված է 4/4 չափով, ինչն առավել շեշտվում է կրկներգի հայ զինվորին քաջալերող և դեպի հաղթանակ տանող հերոսական կոչերով:

«Գեղաշենցի Թաթուլ» երգը զարգանում է տերցիային հիմք ունեցող հիպո-փոյուզիական ձայնակարգում:



№ 3 ՀՈՐՍ ՏՈՒՆԸ ԱՅՍԵՂ Է

$\text{♩} = 88$

Հո - րըս տու - նը այս - տեղ է, ա - նու - նը Ար - ցախ,
 Հայ - րըս նը - րա զին - վորն է, շատ քաջ ու ան - վախ,
 Սի - րում եմ քեզ հայ - րե - նիք, դու իմ օ - րո - րոց
 Քո գա - վա - լիքն եմ եր - ջա - նիկ, իմ կյան - քի դըպ - րոց:

Հորս տունը այստեղ է, անունը՝ Արցախ, (7+5)
 Հայրս նրա զինվորն է, շատ քաջ ու անվախ: (7+5)
 Սիրում եմ քեզ հայրենիք, դու իմ օրորոց, (7+5)
 Քո գալիքին եմ երջանիկ, իմ կյանքի դպրոց: (7+5)

Ունեմ երկու մայր անգին, աննման ու թանկ, (7+5)
 Չեմ թողնի որ թշնամին....
 Սիրում եմ քեզ հայրենիք, դու իմ օրորոց, (7+5)
 Քո գալիքին եմ երջանիկ, իմ կյանքի դպրոց: (7+5)

«Հորս տունը այստեղ է» օրինակը դարձյալ յամբական ոտանավորի տե - սակ է՝ 7+5 վանկանի շարադրանքով: Մեղեդիական հատվածը զարգանում է պարզ, կրկնվող մոտիվներով, ինչն ապահովում են ութերորդականների սա - հուն անցումները: Երգը շարադրված է տերցիային հենքով (–f–) հարմոնիկ միներում, որտեղ գերիշխում է սուբդոմինանտային ֆունկցիան: Մեղեդին զար - գանում է սեկունդային քայլերով, որոնք «պտտվում են» տերցիային տոնի շուրջը, ինչը հաղորդում է ավելի մեղմ և միևնույն ժամանակ քայլերգային տրամադրություն: Այդուհանդերձ՝ այստեղ շատ հստակ դրսևորվում են հարմո - նիկ միների գլխավոր ֆունկցիաները՝ **t-s-D**, թեև պլագալ կադանսի գերիշ - խումն ակնհայտ է:



Երգն իր կառուցվածքով և լեզվամտածողությամբ պարունակում է քաղաքային ֆոլկլորին բնորոշ տարրեր: Ոճական այս ուղղության մասին երաժշտագետ Արաքսի Սարյանը գրում է. «Այդ ֆոլկլորը, ձևավորվելով հայ ժողովրդի հասարակական կյանքի որոշակի պայմաններում, իր գաղափարա-գեղարվեստական բովանդակությամբ, երաժշտական-ոճական առանձնահատկություններով ներկայացնում է որակական նոր արտահայտություն: Գեղջկականի նման, քաղաքային երգը նույնպես կոլեկտիվ ստեղծագործություն է: Հորինվելով մեկ անհատի կողմից, այն բանավոր երգաստեղծության ձևով անցնելով մի կատարողից մյուսին՝ հղկվում, գեղարվեստականորեն կատարելագործվում է մասսայական ստեղծագործությամբ և ժամանակի ընթացքում ընտրվում և տարածվում իր առավել մատչելի, հուզական, ներգործուն տարբերակներով» [8, էջ 3-4]: Երգն առանձնանում է նաև իր վանկաչափությամբ (7+5), որն առաջացնում է տեքստում անհամաչափություն. «Յամբական եռանդամի 12-վանկանի երկու անապեստի սխեման է՝ $3+4+5=3+(2+2)+(3+2)$: Սկզբի անապեստի փոխանակ քողաբորբ ոտքը ('ս') ավելի է զորացնում ռիթմը: Բայց և այնպես ոտանավորն իր անհավասար անդամներով ունի կաղ ընթացք» [1, էջ 191]: Նմանատիպ օրինակներ հանդիպում ենք երգիծական երգի ժանրում (այդպիսի նմուշ է. «Էն դիզան» հարսանեկան երգը):

Գիտարշավի վերջին՝ չորրորդ օրինակը «**Իմ բերդաքաղաք Շուշի**» երգն է, որը նվիրված է հայոց անառիկ բերդի հաղթական պայքարին: Նմուշն իր ծավալով, զարդույթուն մոտիվներով և հարուստ մեղեդիական դարձվածքներով տարբերվում է վերը ներկայացված երգերից: Երգը զարգանում է կվինտային օժանդակ հենակետով փոյուզիական ծայնակարգում:



Երգը 10-վանկանի պարզոտնյա յամբական ոտանավոր է, որը հայերենում ամենահին ժամանակներից սկսած, ինչպես նաև հին հունական բանաստեղծության մեջ, հորինվել և արտասանվել է բարդ ոտքերով [1, էջ 147-151]: Այս յամբական տաղաչափության համար տիպական են երկու գլխավոր շեշտերը 4-րդ և 10-րդ վանկերի վրա: Նշված ոտանավորը պահպանվել է մեր հին հոգևոր երգերում՝ շարականներում:

№ 4 ԻՄ ԲԵՐԴԱՔԱՂԱՔ ՇՈՒՇԻ

$\text{♩} = 46$

Իմ ճա - նա-պարհն է հետ ճրկ - վում դե - պի վեր,
 Կյան - քի թե - լն - րը ի - ռար ա - զու - ցող,
 Հայ - մար - տիկ - ներն են նետ-վում զը - րո - հի,
 Իմ քեր - դա քա - դաք Շու - շի իմ հա - յոց:
 Ե - ռազ էր ընկ - նում սուրբ ա - զա-տու - թյուն,
 Կյան - քը, թե զո - հը մեր հայ - րե - նի - քին,
 Սա - կան դա - վա - դիր թուր - քը դի - մա - կով,
 Կար - կուտ է մա - դել ձեր ե - ռազ - նե - րին:
 Քա - նի, քա - նի, կյան-քում ահ - եք տե - - - սե,
 Մար - տիկ - ներ իմ քաջ հա - հոց աշ - խար հի,
 Ար-ցախն է հի-մա ցըն - ծում ան-ար - զեկիք,
 Եվ մո - մեր վա - ռում վան-քում հա - վա - տի:

Իմ ճանապարհին է ձգվում դեպի վեր	(10)
Կյանքի թելերը իրար ագուցող,	(10)
Հայ մարտիկներն են նետվում գրոհի,	(10)
Իմ բերդաքաղաք Շուշի, իմ հայոց:	(10)
Երազ էր ընկնում Սուրբ Ազատության,	(10)
Կյանքը, թե զոհը մեր հայրենիքին,	(10)
Սակայն դավադիր թուրքը դիմաքող,	(10)
Կարկուտ է մաղել ձեր երազներին:	(10)
Քանի՛, քանի՛ կյանքում ահ եք տեսել,	(10)
Մարտիկներ իմ քաջ հայոց աշխարհի,	(10)
Արցախն է հիմա ցնծում անարգելք,	(10)
Եվ մոմեր վառում վանքում հավատի:	(10)
Եվ հայոց հոգին ձեր ըմբոստացավ,	(10)
Հանեց հայ սուրբին թուրքի ճանկերից,	(10)
Հայոց եռագույն դրոշը շողաց,	(10)
Հայ եկեղեցու վսեմ գագաթին:	(10)

Արրասանում է. Մատաղներ կանե՛ք ջահել աղջիկներ,
Եվ մայրեր այրի, մոմեր վառեցեք⁵:

Եզրակացություն

Արցախ աշխարհի Բերդաշեն գյուղի ազատագրական պայքարի տարիներին տարածում գտած այս երգերը պատկերացում են տալիս ժողովրդի և զինվորների հերոսական ոգու, ինչպես նաև ժանրային մտածողության մասին: Ինչպես արդեն նշվել է, անհայտ բանահավաքը երգերի ստեղծման մասին, ինչպես և բանասաց՝ Զոյա Հովնանի վերաբերյալ ոչ մի տեղեկություն չի թողել: Բանաստեղծական և երաժշտական մտածողության առումով ներկայացված չորս երգերը բավականին տարբեր են և դժվար է ասել՝ պատկանում են դրանք նույն հեղինակին, թե ոչ: Երգային օրինակներից երեքում հանդիպում ենք հայ ժողովրդական գեղջկական երգամտածողության ամենահին դրսևորմանը՝ *փոյուզիական ծայնակարգին*: Բերդաշեն գյուղի հայրենասիրական երգերը, ինչպես նաև Արցախ աշխարհի ավանդական երաժշտությանը վերաբերող մեր նախորդ ուսումնասիրությունները (հոռովելներ, օրորներ) կրկին փաստում են, որ վերը նշված ծայնակարգը տվյալ տարածաշրջանում լայն տարածում է ունեցել:

⁵ Երգն ավարտվում է երրորդ տան («Քանի՛, քանի՛...») կրկնությամբ:

Գրականություն

1. Աբեղյան Մ. Երկեր, հ. Ե (8 հատորով), Հայոց լեզվի տաղաչափություն (Մետրիկա), խմբ.՝ Աղայան Է., Հակոբյան Հ., Հարությունյան Բ. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1971, 511 էջ:
2. Աբրահամյան Հ. Մարտնչող Արցախը 1917-2000, գիրք Գ. Ստեփանակերտ, «Դիզակ պլյուս», 2007, 744 էջ:
3. Բալայան Վ. Արցախի Հանրապետության բնակավայրերի պատմության ուրվագծեր. Երևան, «Ձանգակ», 2020, 750 էջ:
4. Բարխուդարյան Մ. Արցախ, Բագու, տպարան «Արոր», 1895, 300 էջ:
5. Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, հ. 3 (5 հատորով), կազմ.՝ Հակոբյան Թ. Մելիք-Բախշյան Ս. Երևան, Համալսարանի հրատ., 1991, 992 էջ:
6. Ղազիյան Ա. Արցախ, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 15. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, 192 էջ:
7. Ղազիյան Ա. Հայ ժողովրդական ռազմի և զինվորի երգեր. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1989, 392 էջ:
8. Սարյան Ա. Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի հատընտիր. Երևան, «Կոմիտաս», 2010, 196 էջ:
9. Տիգրանյան Մ., Սարգսյան Լ. Արցախյան հոռովելներ, «Արվեստագիտական հանդես», 2021, N 2, էջ 123-134:
10. Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, ред. Р. Атаян. Ленинград, Гос. муз. изд., 1958, 626 с.

References

1. Abeghyan M. Erker, h. E (8 hatorov), Hayoc lezvi taghachaputyun (Metrika), xmb. Aghayan E., Hakobyan H., Harutyunyan B. Yerevan, HSSH GA, 1971, 511 ej.
2. Abrahamyan H. Martnchogh Arcaxy 1917-2000, girq G. Stepanakert, "Dizak plyus", 2007, 744 ej.
3. Balayan V. Arcaxi Hanrapetutyan bnakavayreri patmutyan urvagcer. Yerevan, "Zangak", 2020, 750 ej.
4. Barxudaryan M. Arcax, Bagu, tparan "Aror", 1895, 300 ej.
5. Hayastani ev harakic shrjanneri teghanunneri bararan, h. 3 (5 hatorov), kazm. Hakobyan T. Meliq-Baxshyan S. Yerevan, Hamalsarani hrat., 1991, 992 ej.
6. Ghaziyani A. Arcax, Hay azgagrutyun ev banahyusutyun, h. 15. Yerevan, HSSH GA hrat., 1983, 192 ej.
7. Ghaziyani A. Hay jhoghovrdakan r'azmi ev zinvori erger. Yerevan, HSSH GA hrat., 1989, 392 ej.
8. Saryan A. Hay qaghaqayin jhoghovrdakan ergeri hatyntir. Yerevan, "Komitas", 2010, 196 ej.
9. Tigranyan M., Sargsyan L. Arcaxyan horovelner, "Arvestagitakan handes", 2021, № 2, ej 123-134.
10. Kushnarev H.S. Voprosy istorii i teorii armjanskoj monodicheskoy muzyki, red. R. Atajan. Leningrad, Gos. muz. izd., 1958, 626 s.

ПАТРИОТИЧЕСКИЕ ПЕСНИ СЕЛА БЕРДАШЕН АРЦАХА

МАРИАННА ТИГРАНЯН, ЛИНДА САРГСЯН *

Для цитирования: Тигранян, Марианна, Саргсян, Линда. «Патриотические песни села Бердашен Арцаха». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 73-85. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-73

Арцах с его богатой исторической и культурной жизнью является важнейшим звеном региона, на протяжении всей истории неразрывно связанным с Арменией. Трагические события с территориальными потерями и другими бедами продолжают преследовать народ Арцаха и сегодня, в XXI веке. Вследствие насильственного переселения наши соотечественники, оставив дома и родную землю, встали на путь вынужденной эмиграции. Однако в многовековой истории Арцаха, помимо трагических, были и триумфальные страницы, в частности – безоговорочная победа Армянской Национальной Армии в 1991-1994 гг. и освобождение Арцаха, нашедшие отражение в народном фольклоре.

Во время частных экспедиций 1994 года в селе Бердашен Мартунинского района были записаны четыре патриотические песни: «*Твоя умирающая земля, любимый Арцах*», «*Здесь мой отчий дом*», «*Татул из Геташена*» и «*Моя крепость, Шуши*». Они хранятся в Фонотеке имени А. Кочаряна Института искусств НАН РА и издаются впервые. К сожалению, дополнительной информацией о данной научной экспедиции мы не располагаем: нет сведений ни о руководителе экспедиции, ни об информанте Зое Овнан. Однако это обстоятельство ни в коей мере не умаляет историческую значимость записанных песен, пополнивших обширный список собранных нами образцов традиционной музыкальной культуры Арцаха.

Ключевые слова: Арцах, село Бердашен, Шуши, патриотические песни, Зоя Овнан, Татул Крпеян, фригийский лад.

* Старший научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА, преподаватель Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, кандидат искусствоведения, доцент, tigranyan.marianna@mail.ru, студентка магистратуры Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, linda.sargsyan31@mail.ru, статья представлена 31.03.2024, рецензирована 06.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.

PATRIOTIC SONGS OF BERDASHEN VILLAGE OF ARTSAKH

MARIANNA TIGRANYAN LINDA, SARGSYAN*

For citation: Tigranyan, Marianna. Sargsyan, Linda. "Patriotic songs of Berdashen village of Artsakh", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 73-85. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-73

Artsakh, with its rich historical and cultural life, is a most important part of the region, which throughout its history has been inseparably linked to Armenia. Tragic developments with territorial losses and other miseries continue for the people of Artsakh today, in the XXI century. As a consequence of forced displacement, our compatriots had to abandon their homes and homeland and to take the path of migration. However, along with tragic events, there were also triumphant pages in the centuries-old history of Artsakh, particularly, the unconditional victory of the Armenian National Army in 1991-1994 and the liberation of Artsakh, which could not but be reflected in folklore.

During private expeditions of 1994 to Berdashen village of Martuni region, four patriotic songs were recorded: "Your dying land, dear Artsakh", "My father's home is here", "Tatul from Getashen" and "Shushi, my fortress". They are stored in the A. Kocharyan archive of NAS RA Institute of Arts and are published for the first time. Regrettably, no further facts on this scientific expedition are available: there is a lack of information about both the head of the expedition and the folk song bearer Zoya Hovnan. This notwithstanding, the recorded songs remain historically significant and complete the extensive list of the collected by us examples of traditional musical culture of Artsakh.

Key words: Artsakh, Berdashen village, Shushi, patriotic songs, Zoya Hovnan, Tatul Krpeyan, Phrygian mode.

* Senior researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, Lecturer at the Yerevan State Conservatory named after Komitas, Doctor of Arts, Associate Professor, tigranyan.marianna@mail.ru, Master's student at Yerevan State Conservatory named after Komitas, linda.sargsyan31@mail.ru. The article was submitted on 31.03.2024, reviewed on 06.05.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

ԵՂԻԶԵ ՉԱՐԵՆՑԸ ԵՎ ՄԱՆՈՒԷԼ ՄԱՐՈՒԹՅԱՆԸ

ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ*

Հղման համար. Չթյան, Անահիտ: «Եղիշե Չարենցը և Մանուէլ Մարությանը»: Արվեստագիտական հանդես, N 1 (2024): 86-99. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-86

Եղիշե Չարենցը հեղափոխական հայացքների տեր այն արվեստագետներից էր, որը նաև ի պաշտոնե կոչված էր շրջադարձային փոփոխություններ իրականացնելու արվեստի բոլոր և թատրոնի ասպարեզում՝ հատկապես: Դասական թատրոնը և դրա թատերական գործիչներն այդ ժամանակ դիտվում էին նոր կառուցվող բեմարվեստից դուրս և կարող էին զրկվել լիարժեք գործունեության հեռանկարից: Մանուէլ Մարությանը նրանցից մեկն էր: Չգտնելով իր տեղը հայրենի բեմարվեստում, Մանուէլ Մարությանը ստացավ կայանալու լայն հնարավորություն Սփյուռքում: Լինելով հայակենտրոն բազմաթիվ համայնքներում, Մարությանը ժամանակի ընթացքում ճանաչվեց որպես Միջին Արևելքի հայ թատրոնի կազմակերպիչ: Արդյունքում, Եղիշե Չարենցն իր նորարարական, իսկ Մանուէլ Մարությանը՝ ավանդապաշտ հայացքներով, ծառայեցին նույն՝ հայ բեմարվեստի զարգացման գործին՝ ինչպես հայրենիքում, այնպես էլ՝ Սփյուռքում:

Եղիշե Չարենցը, իրենց հանդիպման օրը, Մանուէլ Մարությանին որակեց որպես հայ բեմի «մի նոր նահատակ»: Ժամանակը ցույց տվեց, որ պոետն իր այդ խոսքերով գուշակեց նաև Մարությանի ապագան: Մարությանն իրոք հայ թատրոնին ծառայեց որպես մի «գաղափարապաշտ Նահատակ», արժանապատվորեն անցնելով «դժնդակ Գողգոթայի» ի՛ր բաժինը:

Եղիշե Չարենցի կյանքի ճանապարհը շատ ավելի դժնդակ էր, կիսով չափ էլ կարճ: Այսուհանդերձ, տարբեր ճակատագրեր ունեցող և հակոտնյա հայացքների տեր արվեստագետներին միավորեց նրանց անձնվիրական վերաբերմունքը հայրենի և Սփյուռքի թատրոնի կառուցման, ուրեմն նաև՝ հայ ժողովրդի հարատևման գործին:

Բանալի բաներ՝ Եղիշե Չարենց, Մանուէլ Մարության, արտիստ, թատրոն, նորարար, բեմ, ռեժիսոր:

Ներածություն

Հեղափոխական ժամանակները հզոր անհատականությունների ժամանակներ են: Եղիշե Չարենցի նման մարդկանց ժամանակներ, «Դարի բանաստեղծի» [12, էջ 325], որը լինելով պատմական իրադարձությունների կիզակետում, որոշեց հայ գրականության հետագա ընթացքը, ճակատագրական դեր կատարելով նաև իրեն հանդիպածներից շատերի կյանքում: Մանուէլ Մարության (1901-1985) այդ շատերից մեկն էր:

Բանաստեղծն ու դերասանը ծանոթացան երիտասարդ տարիքում. Չարենցը՝ 24, իսկ Մարությանը՝ 20 տարեկան էին: Եվ, չնայած դրան, Եղիշե Չարենցն

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, anahit.anahit.art@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 25.12.2023, գրախոսելու օրը՝ 01.02.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

արդեն հայտնի էր որպէս «Ամբոխները խելագարված» պոեմի հեղինակ, իսկ Մանուէլ Մարությանը՝ Վարդան Միրզոյանի դրամատիկական ստուդիայի ուսանող էր, խաղացել էր Հովհաննէս Զարիֆյանի (1879-1937) թատերախմբում, մասնակցել ստուդիայի մրցույթին՝ արժանանալով առաջին մրցանակին: Երկրորդը շնորհվեց նրա համակուրսեցի Գուրգեն Զանիբեկյանին (1897-1978) [9, էջ 110]:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Չնայած երիտասարդ տարիքին, երկուսն էլ իրենց քաղաքական դիրքորոշումն ունեցող, կայացած անձնավորություններ էին՝ հեղափոխականներ: Միայն, Եղիշե Չարենցը մարքսիստ էր՝ կոմունիստ, իսկ Մանուէլ Մարությանը՝ Հայ հեղափոխական դաշնակցություն կուսակցության անդամ: Վանից գաղթած արտիստն իր քաղաքական հայացքները ժառանգել էր հորից, անվանի դաշնակցականներից շատերին էլ գիտեր մանկուց: Արամ, Կոմս, Մալխաս, Հարություն... Ոչ միայն քաղաքական, այլև, ինչպէս պարզվեց հետագայում՝ նաև գեղագիտական հայացքներում հակասական դիրքորոշում ունեցող երիտասարդների հանդիպումը կայացավ ոչ այնքան բանաստեղծական մի վայրում՝ գինետանը: «Ի՞նչ գործ ունի նա այստեղ, այս կեղտոտ և անշնչելի «Հատակում»» [9, էջ 120], - մտածեց Մարությանը: Մինչդեռ արտիստը գտնվում էր այդ նույն «Հատակում», և նրանց ծանոթությունը բնական էր, գուցե և՛ անխուսափելի: Եղիշե Չարենցը, թերևս, կռահելով, որ գործ ունի իր քաղաքական հակառակորդի հետ, խոսակցությունը տարավ հարձակողական շեշտերով. «Երևի թատրոնի այս նոր նահատակը չգիտե, որ ես կոմունիստ եմ, մարքսիստ... այո, այո, բոլշևիկ...» [9, էջ 122]:

Այս երեք՝ կոմունիստ, մարքսիստ, բոլշևիկ բառերով բանաստեղծը, կարծես, կամենում էր շեշտել, որ իր դիրքորոշումը ոչ միայն անասան էր, այլև կարող էր ունենալ հետևանքներ: Իրոք, եթե Եղիշե Չարենցը ընդամենը մի քանի տարի անց՝ 1929-ին, պիտի գրեր դաշնակցականներին նվիրված բանաստեղծություն, որում կան հետևյալ տողերը՝

Ինչպէս միշտ՝ ահա կրկի՛ն ու կրկի՛ն

Մեզ քշել դեպի կործանում ու մահ,

Մեզ լծել, ծախու գրաստի նման,

Թե՛ հայ, թե՛ օտար տերերի կառքին [10, էջ 108],

ապա նա դժվարությամբ կհանդուրժեր գեթ մեկ դաշնակցականի ներկայությունն իր կողքին: Իսկ Մանուէլ Մարությանին հանդիպելն անխուսափելի էր. Չարենցը հաճախ էր գալիս դրամատիկական ստուդիա: Բանաստեղծի ընտրյալը՝ Արփինե Տեր-Աստվածատրյանը, Մարությանի համակուրսեցին էր: Այդ տարիներին ստուդիայի ուսանողներ էին նաև Վարդան Աճեմյանը (1905-1977)՝ Մանուէլ Մարությանի մանկության և պատանեկության ընկերը, Վալիկ Վարդանյանը (1900-1967), Նաիրի Զարյանը (1900-1969), Օրի Բունիաթյանը (1895-1870) և ուրիշներ: Եղիշե Չարենցը ծանոթ էր նրանց բոլորի հետ, իսկ որոշ ժամանակ անց՝ 1920-ին, երբ նա դարձավ լուսժողկոմի արվեստի բաժնի վարիչ, ստուդիա էր գալիս ի պաշտոնէ:

Եղիշե Չարենցը թատրոնով հրապուրվել էր պատանեկան տարիքից, և այժմ, ստանալով գործունեության լայն ասպարեզ, նա, քաղաքական գործիչներից շատերի նման, թատրոնը դիտարկում էր նաև որպես հեղափոխական գաղափարները մարդկանց հաղորդելու կարևոր միջոց: Չարենցն ուներ այն հստակ գիտակցումը, որ երկրի հասարակական կյանքում հեղափոխական վերափոխումներ իրականացնելուց հետո անհրաժեշտ էր հիմնարար փոփոխություններ իրականացնել նաև արվեստի բոլոր և հատկապես թատրոնի ասպարեզում: Սոցիալիստական նոր մշակույթի շինարարությունը նա դիտարկում էր «ծախ» արվեստի դիրքերից՝ բացասելով դասական ժառանգության նշանակությունը: Բանաստեղծի, ինչպես նաև Կարո Հալաբյանի (1897-1959) և Միքայել Մազմանյանի (1899-1971) նորարարական ծրագրերը տեղ գտան «Երեքի դեկլարացիայում» (1922), ««Standart»-ի կուրսը» ամսագրում և մի շարք քննադատական-տեսական հոդվածներում [6, էջ 19]: Ըստ Եղիշե Չարենցի՝ «թատրոնը պետք է գոհացնի ժողովրդի պահանջը: Այն պետք է լինի մեծ հավատի ու մեծ շիտակության քուրա, ճշմարիտ ռոմանտիկայի, մարդկային վսեմ գաղափարների և հույզերի օջախ» [6, էջ 28]: Հիմնովին պետք է փոխվեին թատերական արվեստի բոլոր բաղադրիչները. «Նոր դրամատուրգիա՝ նոր նյութով, իրականության արտացոլման նոր մեթոդով ու արտահայտչական նոր եղանակներով, նոր դերասանով, նոր ռեժիսուրայով, թատերական շենքի նոր ճարտարապետությամբ, նոր հանդիսականով» [6, էջ 19-20]:

Բանաստեղծն իր քնարական ստեղծագործություններում նույնպես «պաշտպանում էր հասարակայնորեն նշանակալի, ռևոլյուցիոն, իրոք ժողովրդային արվեստի սկզբունքները» [10, էջ XX]: Միտում, որն ընդհանրապես բնորոշ է հետհեղափոխական ժամանակներին: Անցյալ դարասկզբին Ֆրանսիայի և Ռուսաստանի արվեստն ու գրականությունը անցան որոնումների և հայտնությունների նույնանման մի ճանապարհ: Հեղափոխական գործիչներն ու մտավորականները հանգեցին ժողովրդական թատրոն ստեղծելու գաղափարին: «Ժողովրդական թատրոնը, - գրում է Ռոմեն Ռոլանը, - նոր արվեստի ամբողջ մի աշխարհի բանալի է, մի աշխարհի, որը դեռևս արվեստը նախազգալու փուլում է» [15, էջ 240]:

Հետհեղափոխական Ռուսաստանում նույնպես թատրոնի բարեփոխումներն ընթացան ժողովրդին մերձենալու ճանապարհով: Հերոսի կողքին բեմում ժողովրդական զանգվածներ տեսնելու անհրաժեշտությունը թելադրեց այլոժետային կառուցվածքի փոփոխություն՝ բեմադրությունները դարձնելով բազմամարդ, դրանց հաղորդելով էպիկական բնույթ: Վլադիմիր Մայակովսկու (1893-1930) «Միստերիա բուֆը», ըստ Անատոլի Լուինաչարսկու (1875-1933), առաջին և այն ժամանակ դեռևս միակ պիեսն էր, որ գրվեց հեղափոխության անմիջական ազդեցության ներքո, դառնալով յուրօրինակ մարտահրավեր՝ բեմարվեստի նախկին կանոններին [14, էջ 44]: Ներկայացման պրեմիերան կայացավ հեղափոխության առաջին տարելիցին՝ 1918 թ. հոկտեմբերի 7-ին՝ Վսեվոլոդ Մեյերխոլդի (1874-1940) բեմադրությամբ: Պիեսը գրված է միջնադարյան միստերիաների, ռուսական բալագանի ոգով՝ կիրառելով կրկեսային արվեստի և նույնիսկ միտինգային խոսքի տարրեր: Նորարար արվեստագետը գտավ Մայակովսկու

գործին համապատասխան գեղագիտական լուծումներ. «Առանց որևէ դադարի, հոգեբանության և «ապրումների»: [...] Պետք է կայանա հանդիսատեսի ներգրավվածությունը գործողությանը և ներկայացման արարման կոլեկտիվ ընթացքին. ահա սա է մեր թատերական ծրագիրը» [14, էջ 46]:

Հայաստանում Եղիշե Չարենցն էր այն հեղափոխական գործիչը, որը նոր թատրոնի պահանջներին համապատասխան՝ գրեց «Կապկազ թամաշա» (1923) դրամատիկական պոեմը. ըստ թատերագետ Լևոն Խալաթյանի՝ «ոչ միայն Մայակովսկու գեղագիտական ոճով կյանքի կոչված սատիրական մի երկ, այլև Մեյերխոլդի ծառացած թատրոնի ոգին, հայ ժողովրդական զվարթ խաղերի Նաիրյան շողքը վրան» [6, էջ 35]:

Չարենցի այս երկն իրո՞ք գրված է Վլադիմիր Մայակովսկու անմիջական ազդեցության ներքո: Սակայն, այդ ազդեցությունը չէր լինի, եթե բանաստեղծի գեղագիտական պատկերացումները սերտորեն չհամընկնեին ոչ միայն Մայակովսկու, այլև ընդհանրապես հեղափոխական գործիչների ըմբռնումների հետ: Ժխտելով հին թատրոնը, նա, ինչպես և Ժան-ժակ Ռուսոն, ժխտում էր նախ դրամատիկական հին ստեղծագործությունները.

Բավական է ինչքան խաղալ

Անտիգոնե,

Նամուս,

Օթելլո,

Քին:

Ինչներիդ է էսօր հարկավոր

«Դատաստան»,

«Չանգ ջրասույզ»... [6, էջ 34]

Եվ, ինչպես Մայակովսկին, որը «Միստերիա բուֆի» ռեմարկում նշում է, որ «Անտիգոնեները» պատահաբար են հին թատրոնի վարագույրը, այնպես էլ Չարենցը գրում է, որ «Ժամանակակից թատրոնը ձգտում է ազատագրվել պայմանական վարագույրից, դեկորից, քանդել բեմը, լայնացնել այն մինչև հրապարակայինի սահմանները... գալիք թատրոնի տեղը հրապարակն է» [6, էջ 33]:

Նույն կարծիքի էին նաև ֆրանսիացի հեղափոխականները: Ըստ Ռոբեսպիեռի (1758-1794) և մի խումբ քաղաքական գործիչների՝ Հեղափոխության (ներկայում՝ Կոնկորդ) հրապարակը պետք է վերածվեր «բոլոր կողմերից հասանելի մի լայնածավալ արենայի, որը պետք է ծառայեր ազգային տոնակատարություններին» [15, էջ 214]: Ազգային տոնակատարությունների շարքում պետք է լինեին նաև Հանրապետության հաղթանակները գովաբանող ներկայացումներ:

«Կապկազ թամաշան» դարձավ նոր թատրոնի մասին Եղիշե Չարենցի ունեցած պատկերացումների իրականացումը, և պատահական չէ, որ այն, ինչպես և Վլադիմիր Մայակովսկու «Միստերիա բուֆը», երգիծական ժանրի է: «Կապկազի» կողքին հայտնվեցին Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» և Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին»: «Ուշագրավ է, - գրում է Ռոբերտ Դավթյանը, - որ այս երեք գործերն էլ սատիրական կոմեդիաներ են՝ իրենց ժանրային առումով: Սա նույնպես օրինաչափ է, որքանով մարդկությունն

իր անցյալից հաճախ բաժանվում է ծիծաղելով» [15, էջ 32]:

Եղիշե Չարենցի բարեփոխումների ծրագրի կարևոր կետերից էր նաև դերասանական նոր ուժերի պատրաստումը: Բանաստեղծ-մշակութային գործիչը գտավ նաև այս հարցի լուծումը: 1920 թ. դեկտեմբերի 30-ի հրամանով Վարդան Միրզոյանի դրամատիկական ստուդիան ստացավ պետական կարգավիճակ: 1921 թ. հունվարի 1-ից ստուդիայի ուսանողները համարվեցին պետական թատրոնի դերասանախմբի անդամներ: «Ըստ էության, - գրում է Ռոբերտ Դավթյանը, - սա առաջին լուրջ քայլն է Հայաստանում պետական թատրոն հիմնելու գործում» [15, էջ 17]:

Եղիշե Չարենցը ճանապարհ հարթեց պրոֆեսիոնալ թատրոն հիմնելու համար: Դժվարին խնդիր, որը կարող էին իրականացնել բազմակողմանի գիտելիքների տեր, ստեղծագործական հարուստ ուղի անցած այնպիսի արվեստագետներ, ինչպիսիք էին Արշակ Բուրջայանը (1879-1946) և Լևոն Քալանթարը (1891-1959): Այսուհանդերձ, հայրենիքից դուրս ուսում ստացած Բուրջայանը, ըստ երևույթին, քաջատեղյակ չէր հայ արվեստի պատմությանը: Քսանական թվականների իր հոգվածներից մեկում նա նշում է, որ հայերն անցյալում թատերական արվեստ չեն ունեցել: Հայտարարություն, որը վրդովեցրեց շատերին, իսկ Եղիշե Չարենցին՝ հատկապես: Թատերագետ Սարգիս Մելիքսեթյանը (1899-1980), որը հետևում էր այդ իրադարձություններին, հիշում է, թե ինչպես սրճարաններից մեկում, որն արվեստագետների հավաքատեղին էր, բանաստեղծը և գրականագետ Յուլյա Խանզադյանը վեճի բռնվեցին ռեժիսորի հետ: Չարենցը, դիմելով Բուրջայանին, ասաց. «Եթե Ձեր խոսքը վերաբերեր բեմադրական կուլտուրային, ես չէի վիճի, եթե ականարկը լայն մասշտաբի կուլտուրայի մասին լիներ, դարձյալ չէի առարկի, թեպետ կպահանջեի մտքի ճշգրտություն, իսկ եթե Դուք նկատի ունեք նաև թատերական այն արժեքները, որ անցյալի լուրջ նվաճումներ են եղել, ապա ես նրանց բացասումը չեմ ընդունում և բողոքում եմ» [3, էջ 154]: Այնուհետև Չարենցն ու Խանզադյանը մի կարճ էքսկուրս կատարեցին հայ թատրոնի պատմության շուրջ՝ Բուրջայանին համոզելով, որ ինքը հեռու էր իրականությունից: Մելիքսեթյանը հիշում է. «Վերջինս լուռ լսում էր: Երբ նրանք վերջացրին իրենց խոսքը, Բուրջայանը դարձավ նրանց:

- Խոստովանում եմ, որ ես առայժմ լավ իրազեկ չեմ մեր ժողովրդի անցյալ կուլտուրային և չեմ ուզում համառել, քանի որ ուրիշները, ըստ երևույթին, ինձ մոլորության մեջ են ձգել: Ձեր վրդովմունքը տեղին է» [3, էջ 154]:

Եղիշե Չարենցը, կարևորելով թատրոնի մասին տեսական գիտելիքների տարածումը մանավանդ երիտասարդ դերասանների շրջանում, դրամատիկական ստուդիայի աշխատանքին հետևելուց բացի, հնարավորության դեպքում՝ ինքն էր հանդես գալիս դասախոսություններով: Մանուէլ Մարությանը Չարենցի ելույթներից մեկի մասին գրում է. «Իր գաղափարները նոր էին, երբեմն արտառոց, բայց խորիմաստ, մտածված և ճշմարիտ: Որտեղի՞ց էր ամբարել թատրոնի մասին այդքան գիտելիք» [9, էջ 125]: Նույն հարցը հետաքրքրել է նաև Ռոբերտ Դավթյանին, որը գրում է. «Ե՛րբ և ինչպե՞ս է կարողանում Չարենցն այդքան երիտասարդ տարիքում կուտակել արվեստաբանական հարուստ գիտելիքներ,

հիմա դժվար է ասել [...]» [6, էջ 17]:

Հավանաբար, թատրոնի մասին իր գիտելիքները բանաստեղծը ձեռք բերեց դեռ Կարսում՝ 1913-1915 թվականներին մասնակցելով աշակերտական-բակային ներկայացումներին: Այնուհետև՝ Մոսկվայում սովորելու տարիներին (1916-1918), երբ Սուրեն Խաչատրյանի (1889-1934) և Ռուբեն Սիմոնովի (1899-1968) ղեկավարած ստուդիայի ուսանողների հետ միասին եղել է նրանց դասախոսությունների ունկնդիրը և բեմադրությունների մասնակիցը: Ստուդիականների հետ պարբերաբար հաճախել է Մոսկվայի թատրոնները, հետաքրքրվել հատկապես Եվգենի Վախթանգովի (1883-1922) և Վսեվոլոդ Մեյերխոլդի բեմադրություններով [6, էջ 19]: «Թատերական Մոսկվան իր բազմազան գեղարվեստական հոսանքներով ու որոնումներով, - գրում է Ռ. Դավթյանը, կարծես, պատասխանելով իր իսկ հարցին, - նոր մտքեր է տալիս Ե. Չարենցին՝ զբաղվելու ավանդական հայ թատրոնի վերակառուցման հարցերով» [6, էջ 19]:

1925 թվականին Եղիշե Չարենցը ծանոթանում է Թիֆլիսի թատերական կյանքում կատարվող նորարարական փորձերին, ինչպես նաև Պետրոս Ադամյանի (1849-1891), Սիրանույշի (1857-1932), Հովհաննես Աբելյանի (1865-1936), Հովհաննես Չարիֆյանի արվեստին: «Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, - գրում է Ռ. Դավթյանը, - որ Թիֆլիսում է ձևավորվում Չարենցի թատերական ճաշակը, որը և հնարավորություն է տալիս նրան Երևանում կրելու թատրոնի շինարարի անունը» [6, էջ 16]:

Այսպիսով, հայ և ռուս մշակութային կենտրոնների թատերական կյանքին առնչվելուց հետո Եղիշե Չարենցի պատանեկան տարիների հրապուրանքը վերածվեց երկրի հասարակական կյանքում բեմարվեստի կարևորության և նոր թատրոն ստեղծելու անհրաժեշտության խորքային գիտակցության: Եվ, ի պաշտոնե ստանձնելով Հայաստանի մշակութային կյանքի ղեկավարությունը, բանաստեղծը չէր հանդուրժում և ոչ մի խոչընդոտ, որը կարող էր խաթարել նրա մտադրացումների իրականացմանը: Իսկ եթե այդպիսիք լինում էին, և դրանցից մեկը եղավ Մանուէլ Մարությանի պատճառով, ապա պատասխանն անխուսափելի էր:

Մի օր Եղիշե Չարենցը, երկու զինված մարդկանց ուղեկցությամբ, եկավ ստուդիա և Վարդան Միրզոյանից պահանջեց իրեն տրամադրել մի քանի ուսանող՝ գերմանացի մարքսիստների հիշատակին նվիրված երեկույթին մասնակցելու նպատակով: Ընտրվածներից մեկը Մանուէլ Մարությանն էր: Ինչպես և կարելի էր սպասել, դաշնակցական Մարությանին չհետաքրքրեց մարքսիստներին նվիրված միջոցառումը և նա փորձեց հրաժարվել՝ ասելով, որ պատրաստ չէ: Չընդունելով և ոչ մի պատճառաբանություն, Չարենցը պատասխանեց. «Գիշերը ժամը 8-ին» [9, էջ 127], - և գնաց:

Մարությանն այդպես էլ չհնազանդվեց, իսկ հետևանքները սպասել չտվեցին: Հաջորդ իսկ օրն արտիստին կանչեցին լուսժողկոմ: «Գիտեմ, որ դաշնակցական ես, և ուզում եմ սաբոտաժի ենթարկել մեր ձեռնարկները...: Լավ չեք անում: Գնա՛: Եթե մի ուրիշ անգամ էլ կրկնվի, այլևս չմեղադրեք ինձ» [9, էջ 127]:

«Ուրիշ անգամը» չկրկնվեց: Մանուէլ Մարությանի համար ակնհայտ էր, որ

իր հայացքների տեր արվեստագետը հազիվ թե հեռանկար ունենար հայրենիքում: Բացի այդ, նորարարական փոփոխությունների ուղին ընդունած թատրոնը խորթ էր նրա գեղագիտական ըմբռնումներին: Մարությանն ավանդապաշտ էր և դերասանի իր ապագան տեսնում էր դասական գործերից կազմված խաղացանկի սահմաններում:

Արտիստը որոշեց լքել Հայաստանը և տեղափոխվել Իրան: Մի երկիր, որի հայ համայնքն ուներ թատերական հարուստ ավանդույթներ: Երիտասարդ արվեստագետի համար սա ևս մեկ փորձություն էր: Մինչդեռ, ինչպես հաճախ է պատահում կյանքում, փորձությունը կարող է ճանապարհի հարթել անսպասելի հաջողությունների համար, և Եղիշե Չարենցը, փաստորեն, նպաստեց, որպեսզի Մանուէլ Մարությանի կյանքն ընթանար իրեն նախատեսված հունով:

Հաստատվելով Թավրիզում, Մանուէլ Մարությանն ընդգրկվեց հազվագյուտ մի արվեստագետի՝ Մկրտիչ Թաշճյանի (1888-1958) [11, էջ 140-150] խմբում: Կատակերգական՝ Բաղդասարի (Հակոբ Պարոնյան՝ «Պաղտասար աղբար») դերով բեմ ելած արտիստը Թաշճյանից սովորեց հավասարապես տիրապետել բոլոր ժանրերի դերերին, հղկեց իր արվեստը՝ ամենաբարդ դերերը խաղալով զուսպ արտահայտչամիջոցներով: Մեկ տարի անց արտիստն արդեն տիրապետում էր բավականաչափ հմտությունների, որպեսզի կարողանար կազմել իր՝ «Հայ ուսանող դերասանների» խումբը և մեկնել Եվրոպա հյուրախաղերի՝ նպատակ ունենալով ուսումը շարունակել Պրագայի գյուղատնտեսական համալսարանում: Նախախնամությունը, սակայն, մեկ անգամ ևս իր ուղղումն արեց Մարությանի ճակատագրում. հայ բարերար՝ գորգավաճառ Աբրահամ Բոյաջյանի օգնությամբ Մանուէլ Մարությանը հնարավորություն ստացավ կրթությունը շարունակելու Վիեննայի թատրոնի վարժարանում: Մայրաքաղաքի գունեղ մշակութային կյանքը, ուսումնարանում ձեռք բերած գիտելիքների հետ միասին հարստացրեցին արտիստի պատկերացումները բեմարվեստի տարբեր ուղղությունների մասին: Պրոֆեսոր Հյումանի շնորհիվ նա վերջնականապես համոզվեց, որ ավանդական դիրքորոշումը հուսալի ելակետ է՝ դերասանական ուղին շարունակելու համար: «Պիտի իմանաք, սիրելիս, որ թատրոնական ուղղությունները մի անհատով և կամ մի փոքր ժամանակամիջոցում չեն փոխվում, - մի առիթով ասաց պրոֆեսորը: - Ճիշտ է, արվեստը քարացած չափսի լինի, նոր թոփշներ և որոնումներ են պետք, բայց դրանք պիտի կատարվեն երկար ժամանակների ընթացքում և ծանր որոնումներով» [9, էջ 17]: Հեղափոխական փոփոխություններին հակառակ տեսակետ, որը դերասանին օգնեց կողմնորոշվելու նաև խաղացանկի ընտրության հարցում. Գաբրիել Սունդուկյան՝ «Պեպո», Լևոն Շանթ՝ «Հին աստվածներ», «Օշին Պայլ», Ալեքսանդր Շիրվանզադե՝ «Չար ոգի», «Պատվի համար», Վիլյամ Շեքսպիր՝ «Համլետ», «Օթելլո», Կարլ Գուցկով՝ «Ուրիել Ակոստա», Ֆրիդրիխ Շիլլեր՝ «Ավագակներ» և այլ, 37 հեղինակների ավելի քան 150 դեր: Այս շրջանում էլ կազմավորվեց արվեստագետի հիմնական ստեղծագործական սկզբունքը. մնալով ավանդական խաղացանկի սահմաններում, դրամատուրգիական երկերը և դերերը մեկնաբանել արդիական թատրոնի կանոններով: «Հին տակառներում՝ նոր գինի» [4]. սա դարձավ Մանուէլ Մարությանի

կարգախոսը՝ թատերական արվեստի բոլոր բնագավառներում: Իսկ նա հմտացավ ինչպես դերասանության, այնպես էլ ռեժիսուրայի և թատերագրության ասպարեզներում, ուներ նաև կազմակերպչական հիմնալի տվյալներ: Ի վերջո, Մանուէլ Մարությանը կայացավ որպես Սփյուռքին բնորոշ և Սփյուռքին անհրաժեշտ արվեստագետ: Ձգտելով սատարել հայ թատերական շարժմանը տարբեր համայնքներում, Մարությանը շրջագայեց Եվրոպայի, Միջին Արևելքի, Հարավային և Հյուսիսային Ամերիկաների հայաշատ կենտրոններում՝ այցելելով շուրջ 27 երկիր և 125 քաղաք [8, էջ 12]: Ամենուր նպատակը մեկն էր. հայ թատրոնի ազգային նկարագրի, հայոց լեզվի պահպանումն ու հզորացումը: Ֆրանսահայ համայնք նա եկավ տեղի մտավորականության հրավերով (1926): Վազգեն Շուշանյանը, Շավարշ Նարդունին, Հարություն Բուռնազյանը և այլք, գնահատելով նորավարտ արվեստագետի մասնագիտական ունակությունները, լիազորեցին, որ նրան կհաջողվեր կանոնավորել տարերային վիճակում գտնվող համայնքի թատերական կյանքը: Ազգային և, հատկապես, Լևոն Շանթի դրամատուրգիան ճանապարհի հարթեցին այդ հարցի լուծումն իրականացնելու համար:

Այստեղ մնալով համեմատաբար երկար ժամանակ՝ մոտ տասը տարի, Մանուէլ Մարությանը Մարսելում կազմակերպեց դերասանական ստուդիա՝ ուսուցողական գործընթացը վարելու համար հրավիրելով բարձրակարգ մասնագետների: Հետագա տարիներին արտիստը նմանօրինակ ստուդիաներ կազմակերպեց նաև Հալեպում և Թեհրանում: Եվ եթե Մարսելի և Հալեպի հայ թատրոնն այսօր էլ ապրում է ստեղծագործական հարուստ կյանքով, իսկ Թեհրանի ուսանողներից շատերը (Լիդա Աթայան, Սիրամարգ Ատովմյան, Ժենյա Բիանկի, Լևոն Բզնունի և այլք) դարձան առաջատար դերասաններ, ապա դա Մանուէլ Մարությանի շնորհիվ է: Այս առումով արտիստը, անշուշտ, իր ունակությունների սահմաններում նման է Եղիշե Չարենցին. երկուսն էլ, գիտակցելով դերասանական նոր կարգեր պատրաստելու կարևորությունը, մտահոգված էին հայ թատրոնի ապագայով: Չարենցը՝ Հայաստանում, իսկ Մարությանը՝ Սփյուռքում:

Հատկանշական է, որ Հալեպում, Մարսելում և Թեհրանում անցան նաև Մանուէլ Մարությանի ստեղծագործական կյանքի առավել նշանակալից փուլերը: Նրա բեմադրած «Աշխարհի դատաստանը» (Միքայել Սարաջյան) և «Օթելլոն» (Վիլյամ Շեքսպիր) առաջին անգամ դիտեցին և գնահատեցին Հալեպում՝ 1923 թվականին, երբ Մարությանն իր խմբով դեռ Եվրոպայի ճանապարհին էր՝ հույս ունենալով շարունակել իր ուսումը: Շեքսպիրյան ողբերգությունը, որը, ըստ Եղիշե Չարենցի, այլևս տեղ պիտի չունենար ժամանակակից թատրոնում, դարձավ ոչ միայն Մանուէլ Մարությանի, այլև հայ բեմարվեստի ձեռքբերումներից մեկը:

Հալեպի հայության համար դժվար ժամանակներ էին: Կոտորածից նոր սթափվող հանդիսատեսը, այդուհանդերձ, շտապում էր թատրոն. «հայի հոգին ապրում էր: Կյանքը իր հունի մեջ էր» [9, էջ 179], - գրեց Մարությանը: Իրոք, եթե հանդիսատեսը շտապում է թատրոն, տոմսը գնում սև շուկայում, որտեղ հինգ դրուշանոց տոմսը վաճառվում էր քսանով, ուրեմն, կյանքն, իրո՞ք հունի մեջ էր: «Չտեսնված և չլսված բան հայ թատրոնի պատմության մեջ: Աննախըն-

թաց ոգևորություն» [9, էջ 18]: Ներկայացումների հասույթը փոխանցվեց որբանոցներին, և մեծահասակներից բացի, մանուկ հանդիսատեսը նույնպես իր հուշերում պահեց մավրի կերպարը: Տասնամյակներ անց, 1950 թվականին, հեռավոր Բուենոս Այրեսում (Արգենտինա) Մարությանին ուղեկցող մի մեծահարուստ հայ արտիստին ցույց տվեց նրա այցետոմսը, որի վրա գրված էր. «Այս հինգ որբերը, մեր բոլոր ներկայացումներին, իրավունք ունեն առանց վճարի նստել առաջին կարգում» [9, էջ 183-184]: Մեծահարուստ Սարաֆյանը, որն այդ օրվանից դարձավ ոչ միայն Մանուել Մարությանի, այլև «հայ թատրոնի լավագույն բարեկամը» [9, էջ 185], այդ հինգ որբերից մեկն էր:

Հալեպի հյուրախաղերից հետո անցան տարիներ: Մարսելում Մարությանը երկրորդ անգամ բարձրացավ բեմ իր ուսուցչի՝ Հովհաննես Զարիֆյանի հետ: Զարիֆյանը Օթելլոյի դերում շարունակում էր ցնցել հանդիսատեսին, իսկ Մանուել Մարությանը, կատարելով Յագոյի դերը, հղկում էր իր արվեստը՝ հանգելով շեքսպիրյան կերպարների սեփական, և, որ ավելի կարևոր է՝ նորովի մեկնաբանմանը:

Եգիպտոսում Մանուել Մարությանը ներկայացավ «Օթելլոյի» ի՛ր բեմադրությամբ (1938): Օթելլոն զինվորական էր և, ըստ Մարությանի՝ այստեղից էին բխում մավրի ինչպես ուժեղ, այնպես էլ՝ թույլ կողմերը: Վահան Թեքեյանն (1878-1945) առաջիններից էր, որ նկատեց արտիստի այս բացահայտումը և «Արև» թերթում գրեց հետևյալը. «Անիկա զինվորականի իր հանգամանքը կպահե մինչև իր մատներու ծայրը, որոնք տառապանքի թուղենքներն իսկ սեղանի վրա զինվորական քայլերգներ կծեծեն» [4]: Մարտի դաշտում հմուտ, անպարտելի հրամանատարը հասարակական կյանքի ամենօրյա լուռ պայքարում խոցելի էր, «աշխարհն էլ նրա համար դարձավ ճակատագրական թաշկինակից էլ փոքր» [13 էջ 49]: Կերպարի նման մեկնաբանումը հանգեցրեց կուլմինացիոն՝ Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի բացատրության տեսարանի որքան տպավորիչ, նույնքան հավաստի մեկնաբանմանը: Մավրի հոգեկան ապրումները Դեզդեմոնայի ֆիզիկական տառապանքից ավելի ազդեցիկ էին: Եվ այդ ապրումներն արտիստը ներկայացնում էր գրեթե անձայն. մոնչյունի փոխարեն՝ միայն շշուկ, որը վերածվում էր լռության: «Հակառակ իր արտաքին ամբողջ զարհուրանքին, - գրում է Լիպարիտ Նազարյանը, - մենք ավելի կարեկցանք ունինք դժբախտ մարդասպանի, քան թե իր անմեղ զոհին հանդեպ» [4]: «Ան եվրոպական իմաստով, դերասան է, - եզրակացնում է բանաստեղծ և հրապարակախոս Գևորգ Չեքիջյանը: - Մշակված են իր մեջ ամեն գեղարվեստական արժեքներ, որոնք ծնունդ են իր աստվածատուր տաղանդին» [4]:

Չլինելով նորարար՝ Մանուել Մարությանը, կիրառելով նոր, նույնիսկ անսպասելի լուծումներ, դասական այս կերպարին հաղորդեց արդիական հնչեղություն: «Այդպես է Մարությանի Օթելլոն, որ մեկն է այն լավագույններէն, որոնք երևցած են հայ բեմի վրա» [4], - արտահայտելով նաև հանդիսատեսի կարծիքը՝ գրեց Լիպարիտ Նազարյանը:

Մարությանի Անդրեաս Էլիզբարովը (Ալեքսանդր Շիրվանզադե՝ «Պատվի համար») ներգործության իր ուժով, թերևս, չէր գիշում Օթելլոյին: Նրա դաժա-

նությունը, միանալով այդ կարգի մարդկանց բնորոշ սառը դատողությանը, դառնում էր ավելի սարսափելի: Ինչպես «Օթելլոյում», Մանուէլ Մարությանն այստեղ ևս առանձնապես տպավորիչ էր կուլմինացիոն՝ Մարգարիտի հետ բացատրության տեսարանում: Խոսելով բարության մասին՝ նրա դեմքը բարձրանում էր վեր, դեպի երկինք՝ դժոխային փայլն աչքերում: Եթե Օթելլոն իր հոգեկան տառապանքներով նույնիսկ շահում էր հանդիսատեսի կարեկցանքը, ապա սառնասիրտ, ապրումներից բոլորովին զուրկ Էլիզբարովն այդ պահին ստեղծում էր իրական սպանության պատրանք: Սա, արդեն, նոր ժամանակների՝ հոգևոր արժեքները մերժող և նյութականը միայն գիտակցող մի կերպար էր, որը, Մանուէլ Մարությանի մեկնաբանությամբ, ամբողջական պատկերացում էր տալիս ոչ միայն մարդկային այդ տեսակի, այլև այդ տեսակը ծնող հասարակարգի մասին:

Թեհրանում անցած տարիները Մարությանի հասուն արվեստի ժամանակներն էին: Եվ այդ տարիներին էլ դերասանը ստեղծեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի ևս մեկ հանրաժանոթ՝ Գիժ Դանիելի («Չար ոգի») կերպարը: Հանդիսատեսը, Հովհաննես Աբելյանի (1865-1936), Հովհաննես Չարիֆյանի և այլ արտիստների շնորհիվ, Գիժ Դանիելի մասին արդեն ուներ որոշակի պատկերացումներ՝ նրան պարզելով հուզական, նույնիսկ մելոդրամատիկ հատկանիշներ՝ որոշակիորեն հաստատելով նաև հերոսի «Գիժ» մականունը: Մարությանի Գիժ Դանիելը հանգիստ, սակայն ներքուստ իր կրքերը սանձող մի մարդ էր. չէր բղավում, «գժություն» չէր անում՝ սոսկ տպավորություն թողնելու նպատակով [1]: Թեհրանի թատերախոս Օշին Գլակը գրում է, որ եվրոպական մակարդակի դերասանը միայն կկարողանար այդպես ազնվացնել իր հերոսին: «Իր Գիժ Դանիելը նրբին էր ու գեղեցիկ, - գրում է նա: - Ցավն էր պոռթկում իր խաղի մեջ, առանց գոռոռոցի, առանց աղմուկի, կոպտությունն ու վիշտը, նրբության հասցրած, «եվրոպականացրած», բարձրացնելով այդպիսով իր Գիժ Դանիելի արժեքը, հիվանդ և ոչ գիժ մարդու ապրումները, առավելագույն տպավորությունները» [1]:

Հատկանշական է, որ տարբեր համայնքներում, տարբեր հայացքների տեր արվեստագետներ, Մանուէլ Մարությանի խաղը բնութագրեցին գրեթե նույն հատկանիշներով: Ժամանակի ընթացքում արտիստը գնահատվեց որպես Միջին Արևելքի թատերական կյանքը համախմբող և, ընդհանրապես, համասփյուռքյան մեծության թատերական գործիչ: «Մարությանը կդառնա Միջին Արևելքի հայ թատրոնի ստեղծիչն ու կազմակերպողը» [4], - գրվեց նրա մասին:

«Հայ թատրոնի ստեղծիչ ու կազմակերպող», որը, ինչպես Եղիշե Չարենցը Հայաստանում, ուներ նաև Սփյուռքի դրամատուրգիա ստեղծելու գիտակցումը: Արտաշխարհի մտավորականներից շատերի նման, Մանուէլ Մարությանը նույնպես հանգեց այն մտքին, որ Սփյուռքի հասարակական կյանքն ինքնին հիանալի նյութ է՝ դրամատուրգիական ստեղծագործությունների համար: Ամերիկահայ գրող և դրամատուրգ Նշան Տեստեկյուլը «տեսնում է, թե որքան մեծ նյութ կարող է հայթայթել ամերիկահայ գաղութը հայ գրականությանը, մասնավորաբար, հայ թատրոնին» [5, էջ 419], - գրում է Կարլեն Դալլաքյանը: «Կուսակցություններ

ունինք, բարեգործական միություններ, մշակութային ու մարզական կազմակերպություններ, դպրոցներ, նույնիսկ համալսարան: [...] Հերոսներ ու հերոսական գործեր չունինք, Հայրենիք-Սփյուռք փոխհարաբերությունները հապա՞» [7, էջ 72], - հարցնում է սիրիահայ թատերական գործիչ Թորոս Թորանյանը: Մանուէլ Մարությանը գրեց թատերախաղեր, որոնք դարձան այս հարցերի պատասխանը. «Երկիրն է կանչում», «Կարմիր սուլթանը», «Նրանք երգելով մեռան», «Վարդանանք» և այլ գործեր: «Կոմիտաս» դրաման, ներկայացնելով Վարդապետի անցած ուղին, պատասխանն է Թորանյանի հարցերից կարևորին. «Հերոսներ և հերոսական գործեր չունինք»: «Իր «Կոմիտաս» կխոստանա հայ բեմին պատիվ բերող արժեքավոր գործ մը դառնալ» [4], - գրեց «Կոմիտաս» ներկայացմանը ծանոթ Բեյրութի «Երիտասարդ հայուհի» պարբերականը:

Մանուէլ Մարությանի գրական գործունեությունը մեծապես նպաստեց ինչպես Սփյուռքի տարբեր համայնքների, այնպես էլ հայրենի մշակութային գործիչների միջև ստեղծագործական կապերի հաստատմանն ու ամրապնդմանը: 1964 թվականին ընտրվելով Իրանահայ գրողների միության վարչության նախագահ, Մանուէլ Մարությանն իր ավանդն ունեցավ նաև Սփյուռքում իր նախադեպը չունեցող այդ կառույցում: Համայնքի գրական գործիչները, մի կողմ թողնելով իրենց քաղաքական համոզմունքները, համախմբվեցին մեկ գաղափարի շուրջը. իրենց երկերում արտացոլելով Սփյուռքի և Հայրենի հասարակական կյանքը, անդրադառնալ ժողովրդին հուզող հարցերին, ծառայել իրենց կոչմանը՝ մնալով միության կարգախոսին հավատարիմ. «Հայ ժողովրդի համար և հայ ժողովրդի հետ» [2]:

Ժողովուրդն էլ, իր հերթին, գնահատեց Մանուէլ Մարությանի վաստակն ու նվիրվածությունն արվեստին: «Ուրկե այս մոլեռանդ առաքյալը թառեր է գաղթական ժողովրդի գլխին, զոր կբռնադատե իր հավատքին դառնալ, հոգ չէ թե իր քարոզչության ճամբին քարկոծվի, խաչվի, նյութապես կամ բարոյապես:

Նյութապաշտ այս դարուն մեջ, երևակայելի՞ է այս տիպարով գաղափարապաշտ Նահատակ, որ հանձն կառնե ամենեն դժնդակ Գողգոթան» [4]:

Եղիշե Չարենցն իրենց հանդիպման օրը Մանուէլ Մարությանին որակեց որպես հայ բեմի «մի նոր նահատակ»: Ժամանակը ցույց տվեց, որ պոետն իր այդ խոսքերով գուշակեց նաև Մարությանի ապագան: Մարությանն իրո՞ք հայ թատրոնին ծառայեց որպես մի «գաղափարապաշտ Նահատակ», արժանապատվորեն անցնելով «դժնդակ Գողգոթայի» ի՞ր բաժինը:

Եզրակացություն

Եղիշե Չարենցի կյանքի ճանապարհը շատ ավելի դժնդակ էր, կիսով չափ էլ կարճ: Այսուհանդերձ, տարբեր ճակատագրեր ունեցող և հակոտնյա հայացքների տեր արվեստագետներին միավորեց նրանց անձնվիրական վերաբերմունքը հայրենի և Սփյուռքի թատրոնի կառուցման, ուրեմն նաև՝ հայ ժողովրդի հարատևման գործին:

Գրականություն

1. «Ալիք» (Թեհրան), 1934, 4 դեկտեմբերի:
2. «Ալիք» (Թեհրան), 1964, 7 դեկտեմբերի:
3. Արշակ Բուրջալյան. Հոդվածներ, նամակներ, ժամանակակիցները նրա մասին. Երևան, ՀԹԸ, 1959:
4. Գրականության և արվեստի թանգարան, Մ. Մարությանի ֆոնդ:
5. Դավթյան Կ. Ակնարկներ սփյուռքահայ հասարակական մտքի պատմության (1920-ական թվականներ). Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1994:
6. Դավթյան Ռոբերտ. Չարենցը և արվեստը. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2005, 288 էջ:
7. Թորանեան Թորոս. Սուրիահայ թատրոնը և Բարսեղ Արվեստի հուշերը. Պէյրութ, 1973:
8. Մամեան Արսէն. Իրանահայ վերջին 50-ամեայ թատրոնի վաստակավորներ. Թեհրան, 1985:
9. Մարութեան Մ. Երբ իջնում է վարագոյրը, հ. Ա. Թեհրան, 1969:
10. Չարենց Եղիշե. Ընտիր երկեր. Երևան, Հայպետհրատ, 1954:
11. Չոյան Անահիտ, Մկրտիչ Թաշճյան. Տաղանդավոր դերասանը, բեմադրիչը, նկարիչը, Արվեստագիտական հանդես, 2021, № 2, էջ 140-150:
12. Ջրբաշյան Էդվարդ. Չորս գագաթ. Երևան, «Սովետական գրող», 1982:
13. Айхенвальд Ю. Этюды о западных писателях. М., «Научное слово», 1910.
14. История русского советского драматического театра, Кн. 1. (1917-1945). М., «Просвещение», 1984.
15. Роллан Р. Новый театр. В кн.: Роллан Р. Собр. соч. в 14-ти т., т. 14. М., «Художественная литература», 1958.

References

1. “Aliq” (Tehran), 1934, 4 dektemberi.
2. “Aliq” (Tehran), 1964, 7 dektemberi.
3. Arshak Burjalyan, hodvacner, namakner, jhamanakakicnery nra masin. Yerevan, HTY, 1959.
4. Grakanutyan ev arvesti tangaran, M. Marutyani fond.
5. Dallaqyan K. Aknarkner spyurqahay hasarakakan mtqi patmutyan (1920-akan tva-kanner). Yerevan, HH GAA “Gitutyun” hrat., 1994.
6. Davtyan Robert, Charency ev arvesty. Yerevan, “Voskan Yerevanci”, 2005.
7. Toranean Toros, Suriahay tatrony ev Barsegh Aboveani hushery. Peyrut, 1973.
8. Mamean Arsen, Iranahay verjin 50-ameay tatroni vastakaworner. Tehran, 1985.
9. Marutean M. Erb iinum e varagoyry, h. A. Tehran, 1969.
10. Charenc Eghishe, Yntir erker. Yerevan, Haypethrat, 1954.
11. Chtyan Anahit, Mkrtich Tashchyan. Taghandavor derasany, bemadrichy, nkarichy, Arvestagitakan handes, 2021, № 2, ej 140-150.
12. Jrbashyan Edvard, Chors gagat. Yerevan, “Sovetakan grogh”, 1982.
13. Ajhenvald Ju. Jetjudy o zapadnyh pisateljah. M., “Nauchnoe slovo”, 1910.
14. Istorija russkogo sovetского dramaticheskogo teatra, Kn. 1. (1917-1945). M., “Prosveshhenie”, 1984.
15. Rollan R. Novyj teatr. V kn.: Rollan R. Sobr. soch. v 14-ti t., t. 14. M., “Hudozhestvennaja literatura”, 1958.

ЕГИШЕ ЧАРЕНЦ И МАНУЭЛЬ МАРУТЯН

АНАИТ ЧТЯН*

Для цитирования: Чтян, Анаит. “Егише Чаренц и Мануэль Марутян”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 86-99. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-86

Егише Чаренц был одним из тех художников революционных взглядов, которые и по долгу службы были призваны претворять в жизнь коренные изменения во всех областях искусства, в театре в частности. То были времена, когда классический театр и его подвижники рассматривались вне строившегося нового сценического искусства и могли лишиться перспективы полноценной деятельности. Мануэль Марутян был в их числе. Оказавшись невостребованным на родине, он сумел реализовать себя в качестве театрального деятеля в армянской диаспоре и со временем стал признанным организатором армянского театра в странах Ближнего Востока. В итоге два художника – Егише Чаренц и Мануэль Марутян, первый с новаторскими, второй с традиционными взглядами, послужили общему делу развития армянского театра – один на Родине, другой – за ее пределами.

В день, когда они встретились, Егише Чаренц разглядел в Мануэле Марутяне «Новомученика» армянской сцены. Время показало, что своим метким наблюдением поэт предопределил будущее Марутяна: он и в самом деле прожил жизнь в служении армянскому театру и, как «идеалист-Мученик», с достоинством прошел свой отрезок тягостного пути к «Голгофе».

Вдвое короче и во много раз жесточе был жизненный путь Егише Чаренца.

Несмотря на столь разные судьбы и полярные взгляды, этих художников объединяла самоотверженная преданность делу становления армянского театра на родине и в диаспоре, а в конечном счете – делу долгоденствия армянского народа в целом.

Ключевые слова: Егише Чаренц, Мануэль Марутян, артист, театр, новатор, сцена, режиссер.

* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, anahit.anahit.art@gmail.com, статья представлена 25.12.2023, рецензирована 01.02.2024, принята к публикации 03.06.2024.

YEGHISHE CHARENTS AND MANUEL MAROUTIAN

ANAHIT CHTIAN*

For citation: Chtian, Anahit. “Yeghishe Charents and Manuel Maroutian”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 86-99. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-86

Yeghishe Charents was one of those artists of revolutionary views who by their official position, too, were to effectuate radical changes in all the branches of culture, theater in particular. Those were times when classical theater and its followers were regarded outside of the newly arising stage art, and were facing the prospects of being deprived of full-fledged activity. Manuel Maroutian was one of them. An uncalled for artist in his Homeland, he, however, was able to realize himself in the Armenian Diaspora and in the course of time become recognized as an organizer of the Armenian theatre in the countries of the Middle East. Ultimately, both of these artists – Yeghishe Charents and Manuel Maroutian, the former with his innovative, and the latter with his traditional views, served the common cause – that of the advancement of the Armenian theatre in the Homeland and beyond its borders.

On the day they met, Yeghishe Charents discerned in Manuel Maroutian Marutyan a “New Martyr” of the Armenian stage. Time showed that, with this shrewd observation of his, the poet prophesied the future of Marutian, who, indeed, had lived his life serving the Armenian theater and, like a “Martyr-idealist”, covered his stretch of the road to “Calvary” with dignity.

Twice as short and much harsher was Yeghishe Charents’ life.

Regardless of their unlike destinies and opposing views, what these two artists had in common was their selfless commitment to the cause of Armenian theater in the Homeland and Diaspora, and ultimately – to the cause of sustainability of the Armenian nation as a whole.

Key words: Yeghishe Charents, Manuel Maroutian, artist, theater, innovator, stage, producer.

*Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, anahit.anahit.art@gmail.com, The article was submitted on 25.12.2023, reviewed on 01.02.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

**ԲԵՄԱԴՐԱԿԱՆ ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ԵՎ ԱՎԱՆՂԱԿԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐՆ
ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

(նվիրվում է Արմեն Գուլակյանի ծննդյան 125-ամյա հոբելյանին)

ԳՈՐ ՎԱՆՅԱՆ *

Հղման համար. Վանյան, Գոր: «Բեմադրական նորագույն և ավանդական եղանակներն Արմեն Գուլակյանի արվեստում (նվիրվում է Արմեն Գուլակյանի ծննդյան 125-ամյա հոբելյանին)»: *Արվեստ-սրահայրական հանդես*, N 1 (2024): 100-119. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-100

Արմեն Գուլակյանի արվեստում նորի ու ավանդականի ուսումնասիրությունը, ըստ էության, նրա վաղ և հասուն շրջանի ստեղծագործական նկարագրի բացատրությունն է: Ռեժիսորի 1920-ական թվականների պայմանական կերպաձևումներով ու գաղափարական տուրբերով հագեցած բեմադրություններն իրենց գեղագիտությամբ էականորեն տարբերվել են հասուն շրջանի ստեղծագործական ձեռքբերումներից, տարակարծության առիթ տվել: Գուլակյանի բեմական-հասարակական գործունեության մեջ չեն եղել վայրիվերումներ, սկզբունքի պակաս, անհարկի հակասություններ: Սակայն քիչ չեն նրա մասին ձևավորված հակասական կարծիքները: Շատերը Գուլակյանին համարում են 20-րդ դարի հայ թատրոնի ամենապրոֆեսիոնալ ռեժիսորը, ոմանք էլ այն կարծիքին են, որ նա պարզապես զբաղված է եղել խորհրդային գաղափարախոսության պրոպագանդայով: Ռեժիսորի շատ բեմադրություններ տարբեր մեկնաբանությունների առիթ են տվել և չբացահայտված շերտեր են ենթադրում:

Հետազոտության նպատակն է քննել, թե բեմադրական ինչ եղանակներով են դրսևորվել թատերական նորագույն և ազգային ավանդական կերպաձևերը Գուլակյանի արվեստում, որտեղ են հատվել կամ փոխատեղվել նորն ու ավանդականը:

Քննելով բեմադրական նորագույն և ավանդական եղանակներն Արմեն Գուլակյանի արվեստում, հանգում ենք հետևյալ եզրակացության: Ռեժիսորը ոչ թե ավանդականից է գնացել դեպի նորագույն թատերական ըմբռնումներն, այլ հակառակը. գերպայմանական թատրոնով հրապուրված՝ նա էքսցենտրիկ, ծայրահեղ պայմանական բեմավիճակներով հանդես գալուց հետո համոզվել է, որ բեմական ճշմարտության հասնելու ուղին այն է, ինչը տեսել ու սովորել էր դեռ Օվի Սևումյանի ստուդիայում և ավելի խորը ըմբռնել՝ ՄԽԱՏԻ ներկայացումները դիտելիս: Ստեղծագործական կյանքի հասուն շրջանում Գուլակյանը դերասանին է համարել բեմական արվեստի հիմքը: Ինքը եղել է հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդ, սունդուկյանական ավանդույթի պահպանողն ու շարունակողը և, այս ամենին զուգահեռ, իր արվեստում կիրառել է Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքները: Նա շարունակել է և՛ ազգային թատերական ավանդույթները, և՛ եղել հայ թատրոնում, Օվի Սևումյանից հետո, Ստանիսլավսկու «սիստեմի» լավագույն գործնական մեկնաբանը:

Բանալի բաներ՝ Արմեն Գուլակյան, մոդեռն, ավանդական, բեմադրություն, ներկայացում, ռեժիսոր, դերասան, միզանցեն:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, vanyangor@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 22.03.2024, գրախոսելու օրը՝ 06.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

Ներածություն

Մանրամասնորեն զննելով Արմեն Գուլակյանի արխիվը, թերթելով ժամանակի թատերական քննադատության էջերն ու հուշագրությունները, նկատում ենք, որ ստեղծագործական կյանքի ամենավաղ՝ սիրողական և ստուդիական շրջանում, Գուլակյանը կողմնորոշվել է արևելահայ բեմի ավանդական ռեալիզմի և 20-րդ դարասկզբի ռուսական ռեալիզմի ազդեցությամբ: Թիֆլիսյան թատերական միջավայրը սունդուկյանական ավանդությամբ և Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի փորձին հաղորդակից Օվի Սևումյանն իրենց ամուր կնիքն են դրել ապագա բեմադրիչի թատերական ճաշակի ու ըմբռնումների վրա: Սակայն Մոսկվայում ուսանելուց հետո բեմական արվեստի մասին նրա պատկերացումները «փոխվել են»: Գուլակյանը 20-րդ դարասկզբի նորագույն հոսանքներով ներշնչված Երևանի առաջին պետական թատրոնում իր ռեժիսորական գործունեությունը սկսել է որպես մոդեռնիստ: Նրա արվեստում բեմադրական նորագույն եղանակների մասին խոսակցությունն ու ուսումնասիրությունն այս համատեքստում է:

Այն, որ Մեյերխոլդի թատերական ըմբռնումները ներհակ էին Ստանիսլավսկու «սիստեմին» և Գուլակյանն էլ 1920-ական թվականներին տարված էր նրա «պայմանական թատրոնով», կասկածից վեր է: Սակայն հարցի էությունը հետևյալն է՝ շրջվե՞լ էին ռեժիսորական արվեստի մասին Գուլակյանի ըմբռնումները Մոսկվայում, թե՞ հարստացել: Ի՞նչն ենք արվեստում համարում հին և ի՞նչը՝ նոր:

«Երբ ինձ ասում են ժամանակակից արվեստ, ես հասկանում եմ, որ խոսքը ժամանակավորի մասին է, որովհետև ճշմարիտ արվեստը համամարդկային է և բոլոր ժամանակների համար»¹, - իր դասախոսություններից մեկում ասաց Դավիթ Մուրադյանը: Արվեստում հնի ու նորի առճակատումը պարզելու համար բերենք այլ օրինակներ: Արդյո՞ք Շեքսպիրի, Ռեմբրանդտի, Բախի ստեղծագործությունները իրենց կատարելությամբ զիջում են Պիկասոյի, Բրեյտի կամ Չայկովսկու արվեստին, որովհետև հին են: Թատերական արվեստը հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը բազմաթիվ փոփոխությունների է ենթարկվել: Դրամատուրգիական առումով ավելի ամբողջական, ավելի խորը պիեսներ, քան Սոֆոկլեսի ստեղծագործություններն են, դժվար է պատկերացնել: Խնդիրն այն է. ձևերի պատմության և ձևաստեղծման գործում կա՞ վերընթաց այնպիսի զարգացում, ինչպիսին նորագույն տեխնոլոգիաների դեպքում է, և եթե այո, ապա ինչու՞ 1930-ական թվականների երկրորդ կեսից Գուլակյանը հանգեց այն մտքին, որ բեմական ճշմարտության հասնելու ուղին այն է, ինչը տեսել ու սովորել էր դեռ Օվի Սևումյանի ստուդիայում և ավելի խորը ըմբռնել ՄԽԱՏԻ ներկայացումները դիտելիս: «...տեխնիկայի ոլորտում առաջընթացը նույնական չէ արվեստի ոլորտում առաջընթացի հետ <...>: Այսօր ոչ ոք չի ուղևորվի 19-րդ դարի հնամենի գնացքով, - գրում է Աբրահամ Շտեյնը, - մինչդեռ Պուշկինի, Տոլստոյի

¹ Գրող, կինոգետ Դավիթ Մուրադյանի դասախոսությունից:

արվեստը շարունակում է մեզ բավականություն պարգևել» [23, էջ 138]: Ինչ ենք հասկանում, երբ ասում ենք ռեժիսորական հմտությունների կատարելագործում: Ինչու՞ ի տարբերություն գերպայմանական, մոդեռնիստական բեմադրությունների, Գուլակյանի հասուն շրջանի ստեղծագործությունները նկարագրելը քննադատների համար եղել է այդչափ դժվար: Նույն հեղինակները նրա ակադեմիական բեմադրությունների մասին գրելիս ավելի շատ որակումներ են տալիս, քան նկարագրում տեսարաններ: Սրանք հարցեր են, որոնք հիմնավորապես ուսումնասիրված չեն: Անդրադառնալով ռեժիսորի գործունեության վաղ, նաև հասուն շրջանի ստեղծագործություններին, հեղինակները չեն նշում, թե թատերական ինչ միջավայրում ու պատմա-քաղաքական ինչ պայմաններում են իրականացել նրա բեմադրությունները, ինչը, նույնպես, մեր խնդրի տեսանկյունից, անչափ կարևոր է:

Քննախոսության նպատակը Արմեն Գուլակյանի արվեստում բեմադրական նոր և ավանդական եղանակների ուսումնասիրությունն է: Հետազոտությունը բացահայտում է ականավոր ռեժիսորի արվեստի առանձնահատկությունն ու բեմադրական սկզբունքները, որոնց իմացությունը հարկավոր են թե՛ ռեժիսորներին և թե՛ բոլոր նրանց, ովքեր բեմական արվեստը համարում են իրենց մասնագիտությունը, հետաքրքրված են թատերական արվեստով:

Նորարարական ձգտումները

1921-1925 թթ. Արմեն Գուլակյանը սովորել է Մոսկվայի Պետական հայկական դրամատիկական ստուդիայում: Այդ տարիներին Մոսկվայում ներկայացումներ էին բեմադրվում, որոնք իրենց բնույթով հակադիր էին ՄԽՍՏ-ի հոգեբանական ռեալիզմին: 1920-ական թվականներին Մոսկվայի թատերական նորագույն ուղղությունների կենտրոնն էր: Մեյերխոլդը, Թաիրովը, Վախթանգովը էքսցենտրիկ, պլակատային ոճով ներկայացումներ էին բեմադրում, որտեղ սկսած կերպարներից մինչև զգեստներն ու դեկորները ծայրահեղ պայմանական էին: Թիֆլիսում նման բեմադրություններ Գուլակյանը չէր տեսել: Օվի Սևումյանը, Լևոն Քալանթարը, Ստեփան Քափանսկյանը ռուսական թատրոնների մասին այլ բան էին պատմել ու սովորեցրել: Սա այն թատրոնը չէր, որ կարևորում էր դերի ներքին կյանքը, հետևում արարքների հավաստիությանն ու հոգեբանական նրբերանգներին: 1921-22 թթ. Վախթանգովն իր թատրոնում բեմադրել է Մետերլինկի «Սուրբ Անտոնիոսի հրաշագործությունը», Գոցցիի «Արքայադուստր Տուրանդուդը»: Նույն ժամանակահատվածում Մեյերխոլդը ՏԻՄ-ում ներկայացրել է առաջին ագիտպիեսը՝ Մայակովսկու «Միստերիա-բուֆը», բեմադրել նաև Սոփոկլո-Կորբիլիսի «Տարելիլի մահը»: Ընդգծված պայմանականությունը, բուֆոնադը, գրոտեսկը, հանդիսատեսին ներկայացման անմիջական մասնակիցը դարձնելու փորձերը հետաքրքրել են Գուլակյանին: Հետագայում՝ գալով Երևան, նա իր ռեժիսորական գործունեության սկզբում անդրադարձել է Վախթանգովի, Մեյերխոլդի թատերական սկզբունքներին, ստեղծագործել՝ գերպայմանական թատրոնով ներշնչված [16, էջ 19-20]:

Արմեն Գուլակյանը Երևանի Առաջին պետական թատրոնում աշխատանքի է ընդունվել 1927 թվականին: Թատրոնը նոր էր ձևավորվում: Առաջին պետ-թատրոնի կազմավորման գործում ռեժիսորան առաջատար դեր էր ստանձնել: Այդ տարիներին շատ անգամ թատրոնի ռեժիսորները՝ Լևոն Քալանթարը, Ար-շակ Բուրջալյանը, թատերական նոր կերպաձևեր որոնելիս հեռացել են ռեա-լիստական թատրոնի ավանդույթներից, հրապուրվել նորագույն թատերական ուղղություններով, ոգևորվել «ձախ» թատրոնների աշխատանքով: Այդ բեմա-դրություններում կերպարներից մինչև զգեստներն ու դեկորները եղել են ծայ-րահեղ պայմանական: Սա հայ թատրոնի պատմության այն շրջանն է, երբ նո-րարարական ձգտումները կասկածի տակ էին դնում Գեղարվեստական թատ-րոնի սկզբունքները: Թատրոններում ժխտել են Ստանիսլավսկու գեղագիտու-թյունը, համարել այն հնաոճ, դեպի նատուրալիզմ տանող ուսմունք: Հետհեղա-փոխական առաջին տասնամյակում ռեժիսորներն իրենց նորարարական փոր-ձերում նաև հեղափոխական գաղափարների գեղարվեստական արտահայտ-ման նոր ուղիներ են որոնել: Շատ ներկայացումներում հանդիսատեսին հաս-կացվում էր, որ հասարակական կամքն ու ժողովրդական զանգվածներն են որոշում մարդու ճակատագիրը: Ռեժիսորները դասական ստեղծագործություն-ները խորհրդային կյանքի խնդիրներին համահունչ դարձնելու համար խմբա-գրել են, տեքստային հավելումներ արել, նույն հեղինակի այլ պիեսներից կա-տարել մեջբերումներ:

Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական գործունեության սկիզբը Երևանի Առա-ջին պետական թատրոնում թատերական այս համատեքստում է: Գուլակյանն անձամբ տեսել էր 20-ական թվականների թատերական Մոսկվան, եղել Մեյեր-խոլդի դասարանում, դիտել Վախթանգովի բեմադրությունները: Նա գիտեր ինչ է գերպայմանական ներկայացումը, ինչ է ագիտ-թատրոնը: Նրան խորթ էին կոնստրուկտիվիստական մեթոդները, մեյերխոլդյան բիոմեխանիկան:

1927-ից մինչև 1935 թվականը Գուլակյանը Երևանի Առաջին պետական թատրոնում բեմադրել է տասնութ պիես: Ռուս ժամանակակից հեղինակներից բացի նա անդրադարձել է նաև հայ և արտասահմանյան դրամատուրգների դա-սական ստեղծագործություններին: Մամուլում, ժամանակակիցների գրավոր հի-շողություններում տեսնում ենք, որ նրա այս շրջանի բեմադրություններից առանձնակի ուշադրության են արժանացել հատկապես երեքը՝ «Խաթաբալան» (1927), «Պեպոն» (1929) և «Մակբեթը» (1933): Ամենից առավել այս ներկայա-ցումներն են բնորոշում Գուլակյանի 1920-30-ական թվականների ստեղծագոր-ծական նկարագիրը: Դրանք համարվել են նրա ամենաթատերային ներկայա-ցումները և ամենից շատ էլ քննադատվել:

«Խաթաբալան» Պետրոսյանում Գուլակյանի առաջին ինքնուրույն բեմա-դրությունն է եղել: «Պիեսի պերսոնաժները, խաղը, շարժումները, զգեստները, միզանցքները, գրիմը պետք է լինեն չափազանցված <...> «Խաթաբալայի» դերակատարությունը պետք է տարբերվի մյուս պիեսների դերակատարությու-նից նրանով, որ այստեղ դերակատարը պետք է ցուցադրի իր՝ դեպի տիպն ունեցած բացասական, երգիծական վերաբերմունքը: «Խաթաբալայի» բեմա-

դրության ստիլն (ոճը - Գ.Վ.) է գրոտեսկը: <...> Ներկայացմանը տրվում է թամաշայի բնույթ» [1, էջ 5-6], - գրում է Գուլակյանը: Դերասանն իր հետ պետք է բերեր օտարման ինչ-որ տարր, մեկնողականություն: Ավետ Ավետիսյանն իր հուշերում նշում է, որ Զամբախովի դերը նրա ողջ ստեղծագործական կյանքի վրա անջնջելի դրոշմ դրեց: «Միանգամից բռնել կերպարը և ճանաչել տալ դիտողին, ցուցաբերել նրա հատկանիշները հնարավոր բոլոր միջոցներով: <...> Սա դեռ բավական չէ. կերպարը բնութագրելուց բացի ցույց տալ իր՝ դերասանի, նաև հեղինակի, նաև հանդիսատեսի վերաբերմունքը նրա հանդեպ» [9, 598]: Այսպես են բնութագրում ժամանակակիցներն Ավետ Ավետիսյանի խաղը և սա այն է, ինչը Գուլակյանն էր պահանջել «Խաթաբալայի» դերասաններից: «Իր բեմադրության մեջ, - գրում է Բաբկեն Հարությունյանը, - Գուլակյանն ավելի էր շեշտել բարքերի և հասարակական կյանքի մերկացումը: Գնալով բեմական պայմանական արտահայտչաձևերի ուղիով, ռեժիսորը <...> կատակերգության շատ պերսոնաժների հանդես էր բերել ինքնամերկացման ֆունկցիայով» [10, էջ 42]:

«Խաթաբալայի» ռեժիսորական էքսպլիկացիայում, նաև ժամանակակիցների հիշողություններում տեսնում ենք, որ ներկայացումն ունեցել է առաջաբան, ուր գործող անձինք հանդիսատեսին ներկայացել են Սունդուկյանի պիեսում տրված ռեմարկներով, և վերջաբան, որտեղ դերակատարները խաղի թերությունների համար ներողություն են խնդրել հանդիսատեսից: Դերասանները խոսել են չափածո, նրանց համար քառյակներ են գրվել: Ներկայացման արտաքին ձևավորման համար օգտագործվել են վարագույրներ, փոքրադիր շիրմաներ, որոնցով նկարիչն ու ռեժիսորը վերարտադրել են հին Թիֆլիսի կոլորիտը [15, 148]:

«Խաթաբալայի» մասին գրվել են և՛ հիացմունքի խոսքեր, և՛ քննադատական տողեր: Գրական նյութը ազգային էր, բեմադրական հնարքները՝ կերպարների գրոտեսկային սուր մեկնաբանությունը, հանդիսատեսին ուղղակի հասցեագրված մենախոսությունները, դեկորների ֆրագմենտար ոճը, Վախթանգովի թատերական սկզբունքներն ու Մեյերխոլդի էքսցենտրիկ, պայմանական թատրոնն էին հիշեցնում:

Թատերախոսները նշել են, որ բեմադրությունը թեթևացված էր իր էության մեջ: Քննադատվել է ներկայացման ոճը. նշել են՝ ներկայացումը ոճական միասնություն չունի:

Սակայն, բոլոր հեղինակները երկու խնդրի շուրջ համամիտ են՝ բեմադրությունն աչքի էր ընկնում թատերայնությամբ, ներկայացումն անզուսպ ծիծաղ էր հարուցում: «Թե ինչ է թատերայնությունը ռեժիսորի արվեստում, ես հասկացա, նայելով այդ բեմադրությունը, - գրում է Ռոբեն Զարյանը: - Որքան էլ վիճելի կետեր ունենա բեմադրողի մեկնաբանությունը՝ պայմանավորված իր ժամանակով, այդ ներկայացումը մեր թատերական մշակույթի գանձարանում իր տեղն ունի և միշտ կունենա» [7, էջ 466]: Թատերայնության հիմքը ներկայացման ընդգծված պայմանականությունն է եղել, չափազանցությունը, հեգնանքը, «սոցիալական տիպերն»՝ իրենց ընդհանրացված բնութակերպումներով:

«Մեզ մշտապես համոզում են, իբր բեմում պատկերվող կյանքում հետաքրքրում են նախևառաջ առանձին անհատականությունների բնավորություն-

ները, իրականում թատերական ներկայացման մեջ ավելի զբաղեցնում ու գրավում է ինչ-որ ուրիշ բան՝ հանդիսությունը» [18, էջ 87], - գրում է Էրիկ Բենտլին:

Բեմադրությունը եղել է թատերայնորեն տպավորիչ և մնացել է հանդիսատեսի հիշողության մեջ: «Խաթաբալան» ամրապնդել է թատրոնում ինքնուրույն ստեղծագործելու երիտասարդ ռեժիսորի իրավունքը, Գուլակյանին ճանաչում բերել:

Արմեն Գուլակյանի 1920-30-ական թվականների բեմադրություններում փորձարարական միտումները պայմանավորված են եղել ինչպես գեղագիտական, այնպես էլ արտագեղագիտական հանգամանքներով: Մի կողմից՝ հայ ռեժիսորներն անմիջականորեն կապված էին մոսկովյան թատերական միջավայրի հետ և չէին կարող անտարբեր մնալ նոր գաղափարների և գեղարվեստական նոր վճիռների հանդեպ, մյուս կողմից՝ այդ տարիներին թատրոնը չէր կարող անտեսել խորհրդային պաշտոնական գաղափարախոսությունը: Շատ ներկայացումներ բարոյադաստիարակչական բնույթ են կրել և հետապնդել են գաղափարա-քաղաքական նպատակներ: Ռեժիսորները դասական թատերագրությանը կամ ամեննին չեն դիմել, կամ էլ, եթե բեմադրել են, ապա հեղինակի գաղափարների վերանայման գրեթե պարտադիր պայմանով:

«Խաթաբալայի» տեքստում Գուլակյանը Սունդուկյանի այլ պիեսներից մեջբերումներ չէր արել: «Պեպոյի» և «Մակբեթի» բեմադրություններն այս առումով էականորեն տարբերվում են «Խաթաբալայից»: Ռեժիսորը՝ «Պեպոյի» դեպքում Սունդուկյանի, իսկ «Մակբեթի» դեպքում Շեքսպիրի այլ ստեղծագործություններից հատվածներ է օգտագործել: Նա վերանայել է հեղինակների գաղափարները, դասական ստեղծագործությունները հարմարեցրել խորհրդային կյանքի խնդիրներին:

Գուլակյանը **«Պեպոյի» (1929)** տեքստն այնպես է կազմել, որ միմյանց հաջորդող միջադեպերի կոնտրաստն ընդգծի հասարակության սոցիալ-դասային հակասությունը: Ռեժիսորը մի դեպքում ներկայացրել է Պեպոյին, նրա խրճիթը, նրա միջավայրը, մյուս դեպքում՝ Զիմզիմովին իր շքեղ տան մեջ, չինովնիկներով ու վաճառականներով շրջապատված: Նա գործող անձանց սոցիալական էության ընդգծելու համար խաղի տարբեր եղանակներ է թելադրել դերասաններին՝ ներկայացման մեջ համադրելով և՛ իրականը, և՛ պայմանական - գրոտեսկայինը: Եթե Պեպոն, Կակուլին, Շուշանը, Գիքոն բեմադրության մեջ ներկայացված են եղել իբրև աշխատավոր դասի ռեալիստական, կենսունակ ու առույգ ներկայացուցիչներ, ապա Զիմզիմովին, չինովնիկների ու վաճառականների աշխարհը ռեժիսորը պատկերել է գրոտեսկով ու ծաղրանկարային գույներով: «Զիմզիմովը, օրինակ, իբրև մեռնող հին դասակարգի ներկայացուցիչ՝ ֆիզիկապես հանդես էր բերված անուժ, նիհար, հիվանդոտ ու ծերացած» [10, էջ 94], - գրում է Բաբկեն Հարությունյանը:

Ռեժիսորի արխիվում պահպանվել են լուսանկարներ ներկայացումից: Լուսանկարված է Պեպոյի և Զիմզիմովի հանդիպումը Զիմզիմովի տանը:

Տեսարանը հետևյալն է. Պեպոն եկել է Զիմզիմովի տուն, իր ներկայությամբ վախեցրել Էփեմիային: Էփեմիայի. «Աա... օտկեցե՛ք, օտկեցե՛ք, ո՞վ է քրիս-

տոնյա» [3, 66], - բացականչության վրա օգնության են եկել Զիմզիմովի գործակատար Գիգոլին, սպասավոր Սամսոնը, երկու լակեյ, երկու հյուր՝ վեց տղամարդ: (Սունդուկյանի պիեսում գալիս է միայն Գիգոլին: Այս տեսարանում Պեպոյից և Գիգոլիից բացի, ուրիշ գործող անձ չկա): Թվում է՝ Պեպոն պետք է շփոթվի, սակայն շփոթվում են ծառաներն ու հյուրերը՝ իրենց միջավայրում արհամարհանքի արժանի մեկին տեսնելով՝ արհամարհական նստած: Հետաքրքիր է Ավետ Ավետիսյանի կեցվածքը: Նա նստած է բեմի ձախ կողմում, գլխարկը չի հանել, ձախ ձեռքը դրել է գոտկատեղին, աջ ձեռքով բռնել գոտին, հայացքն անտարբեր է, կեցվածքը՝ հեգնող, արհամարհական: Դերասանը նայում է հանդիսատեսի կողմը, չի շփվում խաղընկերների հետ, ասես, չի նկատում իր առաջ կանգնած Զիմզիմովի ծառաներին ու հյուրերին, նաև Գիգոլիին, ում հետ խոսում է՝ առանց վրան նայելու, անտարբեր:

ԳԻԳՈԼԻ - Ախր, դուն ո՞վ իս:

ՊԵՊՈ - Ե՞ս ... Ե՞ս իմ:

ԳԻԳՈԼԻ - Վա՛... [3, էջ 66]

Ռեժիսորական օրինակում տեսնում ենք՝ Սամսոնը, լակեյներն ու հյուրերը միաձայն կրկնում են Գիգոլիի խոսքը՝ վա՛...: Լուսանկարում նրանք կանգնած են աստիճանների տակ մի շարքով, ցուցամատները պարզած, զարմացած նայում են Պեպոյին: Սրանք չունեն իրենց սեփական դեմքը, և ռեժիսորը բոլորին տվել է նույն խնդիրը՝ շարժվել և խոսել միանման: Տեսարանը փոխվում է: Հաջորդ նկարում տեսնում ենք Զիմզիմովին՝ կանգնած աստիճանների վերևում, դեմքով դեպի հանդիսատեսը: Նրա աջ և ձախ թևերի ուղղությամբ, ներքևում, աստիճանների վրա երկու շարքով կանգնած են, մի կողմում՝ հյուրերը, մյուսում՝ ծառաները և վերևից կառավարվող տիկնիկներ են հիշեցնում: Հիշյալ միզանսցենը Գուլակյանը կրկնում է նաև դատարանի տեսարանում, միայն թե այս անգամ Զիմզիմովի փոխարեն աստիճանների վերևում կանգնած է դատավորը: Բեմի աջ կողմում մի խումբ չինովնիկներ, վաճառականներ, որոնց տեսքն ու շարժումները դարձյալ միանման են, գլխարկները վեր պարզած՝ ողջունում են դատավորին:

Պետթատրոնը «Պեպոն» ներկայացրել է Բաքվում, Թիֆլիսում, Դոնի Ռոստովում, Խորհրդային Միության ազգային թատրոնների ստուգատեսի օրերին Մոսկվայում: Գուլակյանի որևէ բեմադրության մասին մոսկովյան մամուլն այդքան չի գրել, որքան «Պեպոյի»։ Մարկով, Կրուտի, Վոլկով, Թաթուլով, Ռոնով՝ սրանք այն քննադատներն են, ովքեր իրենց թատերախոսականներում ընդգծում են, որ «Պեպոյի» յուրաքանչյուր տեսարան մանրամասն էր մշակված, մաքուր էր դերասանական կատարումը, բեմադրությունն ուներ գերազանց ուժի և ամբողջական էր: ««Պեպոյում» հանդիսատեսին հասցեագրված և նրան ամուր կերպով դերասանին կապող պայմանական մանրամասները, կատարման մաքրությունը և ձևային ամբողջականությունը, բեմադրության գերազանց ուժը

հնարավորություն են տալիս առանց հոգնելու դիտել ներկայացման մեկ ու կես ժամ տևող յուրաքանչյուր մասը» [22, էջ 11], - գրել է Պավել Մարկովը:

Թատերախոսների կարծիքներն ինչպես «Խաթաբալայի», այնպես էլ «Պեպոյի» մասին շատ անգամ հակասական են, իրարամերժ: Եթե շատ հեղինակներ տեքստում կատարած ռեժիսորի փոփոխություններն ու լրացումներն արդարացված են համարել, նույն փոփոխությունների համար Դերենիկ Դեմիրճյանը քննադատել է Գուլակյանին. «Նոր բեմադրությունից մեծապես շահել է պիեսի սոցիալական կողմը, բայց տուժել է դրամատուրգիականը: Եվ դա նրանից է, որ «Պեպոն» որպես օրգանական մի ամբողջություն, որպես վարպետորեն գրված գործ ռեկոնստրուկցիայի չի ենթարկվում» [4]: Եվ այսուհանդերձ բազմաթիվ թատերական կոլեկտիվներ երկար ժամանակ «Պեպոն» ներկայացրել են Գուլակյանի կոմպոզիցիայով և մեկնաբանությամբ: Համո Բեկնազարյանի ֆիլմը, որի հարակից ռեժիսորն ու սցենարի համահեղինակն է Գուլակյանը, դրա լավագույն ապացույցն է:

Որոշ փոփոխությամբ բեմադրությունից էկրան են տեղափոխվել ոչ միայն տեսարաններ, այլև հերոսներ: Մարմարովի խոսքերը, որը Գուլակյանն է գրել, կինոնկարում նույնությամբ կրկնում է Դարչոն: Դարչոն նույն Մարմարովն է՝ մի տարբերությամբ, նա չունի Մարմարովի լրջությունն ու խորամանկությունը: «Պեպոյի» նկարահանումից անցել է ավելի քան ութսուն տարի: Կինոնկարը դեռ հետաքրքրում է հանդիսատեսին, հաճույքով ենք դիտում, չի հնացել, թեև հին է, և այն միակ տեսագրությունն է, որը պատկերավոր պատմում է Գուլակյանի ռեժիսորական վարպետության, նրա դերասանական օժտվածության մասին:

Թատերական նորագույն ուղղություններով տարված Գուլակյանի գերադասմանական ոճով արված վերջին բեմադրությունը «Մակբեթ» (1933) է, որի տեքստը կազմել է Շեքսպիրի չորս տարբեր ողբերգություններից: Նա մի կողմից՝ ցույց է տվել պալատի շուրջ համախմբված ազնվականների ինտրիգային-քաղաքական դեմքը, մյուս կողմից՝ առաջին պլան բերել «Հենրիխ VI-ից» մեջբերված Ջեկ Կետի ապստամբությունը: «Կլասիկներին բեմադրելու ո՞ր սկզբունքն է միակ ճիշտն ու անխոցելի: Դա անվերջ վիճելի խնդիր է: Շեքսպիրի «Մակբեթի» նկատմամբ ես կիրառել եմ հետևյալ սկզբունքները. փոխել հեղինակի գաղափարախոսությունը և երևույթները մատերիալիստական մոտեցմամբ խմբագրել, սրբագրել տեքստը և տեքստի նոր կոմպոզիցիա կազմել» [5, էջ 27], - գրում է Գուլակյանը: Ռեժիսորական մտահղացման համաձայն ժողովրդական ապստամբները (գյուղացիներ, արհեստավորներ) ոտքի են ելնում ոչ միայն Մակբեթի, այլև միապետության դեմ:

Լուսանկարներն ուսումնասիրելիս տեսնում ենք, որ Գուլակյանն ու Միքայել Արուտչյանը բեմադրության հիմնական ձևավորումն իրականացրել են վարագույրների միջոցով: Նրանց մտահղացմամբ, վիուկների տեսարանում բեմը ձևավորված է այնպես, որ վիուկների հետևում ալեկոծվող շղարշե ճերմակ վարագույրը ջրվեժի տպավորություն թողնի: Մեկ այլ տեղում, դղակի՝ արյունահեղություն խորհրդանշող կարմիր շերտերով վարագույրը, դարձել է դարպաս: Լուսանկարներից մեկում սպանված Դունկանին տեսնում ենք սև ետնապաս-

տառի առաջ՝ հորիզոնական դիրքով պառկած: Ետնապատահով վրա մեծ սպիտակ խաչ է պատկերված: «Նրա (Գուլակյանի - Գ.Վ.) բեմադրած «Մակբեթի» արտաքին տեսքը լուծման սկզբունքով հիշեցնում էր Գորդոն Կրեգի սիմվոլիստական վարագուրատիպ դեկորները, կյանքի կոչված «Համլետի» համար: Եվ որքան էլ շեքսպիրյան չէր Շեքսպիրի բուն ողբերգությունը, երևանյան բեմի վրա, այնուամենայնիվ, հայ իրականության մեջ նոր խոսք էր» [8, էջ 94], - հիշում է Լևոն Խալաթյանը:

Հայտնի է, որ 1920-30-ական թվականներին խորհրդային ռեժիսորներն իրենց բեմադրություններում կարևորել են ոչ թե առանձին այս կամ այն հերոսի ճակատագիրը, այլ ներկայացվող երևույթի հասարակական նշանակությունը: Թվում է նման մթնոլորտում «Մակբեթը» նույնպես պետք է հաջողություն ունենար: Սակայն խիստ քննադատության է արժանացել: Պատճառը միայն Շեքսպիրի տեքստի վերաձևումը չէր: Ժամանակն էր, որ խորհրդային արվեստում հաստատված բոլոր «տեսություններն» ու «մեթոդներն» իրենց տեղը զիջեին սոցիալիստական ռեալիզմին: Իսկ Գուլակյանն ինչպես «Խաթաբալան» և «Պեպոն», այնպես էլ «Մակբեթը» բեմադրելիս հատկապես առանձնահատուկ տեղ ու նշանակություն էր տվել ռեժիսորական հնարանքներին, բեմական արտահայտչականությանը: Ռեժիսորը չգիտեր, որ իր բեմադրությունից երեք տարի անց, 1936 թվականին ֆորմալիզմի դեմ պայքար է սկսվելու, որ փակվելու է Մեյերխոլդի «Հեղափոխական թատրոնը», և ինքը թատերական գործիչների ժողովում առաջինն է քննադատելու գերպայմանական ոճով արված իր բեմադրությունները:

Արմեն Գուլակյանի 1920-30-ական թվականների բեմադրություններից «Խաթաբալան», «Պեպոն», «Մակբեթը», իրենց բոլոր մերժելի կողմերով հանդերձ, մնացել են հանդիսատեսների հիշողության մեջ, ընդգրկվել հայ թատրոնի պատմության դասագրքերում ոչ այն պատճառով, որ բեմադրվել են դասակարգային պայքարի տեսանկյունից, այլ որ եղել են թատերայնորեն տպավորիչ: Այս բեմադրություններն իրենց ձևային կազմակերպումով, դերասանական կատարմամբ, աշխույժ ռիթմով, թատերական ծայրահեղ պայմանականությամբ, բեմանկարչական գունեղ պատկերներով, կինեմատոգրաֆիկ էֆեկտներով հրավառության նման հմայել են հանդիսականներին: Գուլակյանի այս շրջանի ստեղծագործությունները համեմատել են Վախթանգովի, Մեյերխոլդի, Թաիրովի, Գորդոն Կրեգի բեմադրությունների հետ: Գուլակյանը ներշնչված էր նրանց արվեստով: Սակայն նրա գերպայմանական ոճով արված բեմադրությունները ոչ թե ռուսական բեմից փոխառություններ, այլ ինքնուրույն ստեղծագործություններ են եղել:

Ուսումնասիրելով Արմեն Գուլակյանի վաղ շրջանի բեմադրություններին վերաբերող նյութերը՝ գալիս ենք այն համոզման, որ նա, ներշնչված դարասկզբի նորագույն հոսանքներով, իր ռեժիսորական գործունեությունը սկսել է որպես մոդեռնիստ: Սակայն սա ռեժիսորի ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանն է: 1930-ական թվականների վերջում, տարբեր համարձակ ու հետաքրքիր փորձարարությունների դիմելուց հետո, Գուլակյանը վերանայել է իր տեսակետները, հանգել հոգեբանական դպրոցին:

1940-50-ական թվականների բեմադրությունները

Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական արվեստին անդրադառնալիս հեղինակները հիմնականում մեկնաբանել են նրա վաղ շրջանի՝ դասակարգային պայքարի տեսանկյունից բեմադրված ստեղծագործությունները: Նշել են, որ ռեժիսորը շատ է բեմադրել հատկապես խորհրդային գաղափարախոսությունը քարոզող պիեսներ: Փաստերը նույնպես այդ են վկայում: Սակայն, այդուհանդերձ, Գուլակյանի վաստակը շատ ավելի մեծ է եղել դասական դրամատուրգիայի բեմական իմաստավորման գործում: Միայն Սունդուկյանի անվան թատրոնում նրա իրականացրած քառասունույթ բեմադրություններից տասնմեկը դասական հեղինակների ստեղծագործություններ են:

«Օթելլոն», 1945 թվականի «Խաթաբալայի» բեմադրությունը, հետագայում՝ «Պեպոն», «Դիմակահանդեսը», «Կենդանի դիակը», «Պատվի համարը», Գուլակյանի այն բեմադրություններն են, որոնց նկարագրելը, թվում է, եղել է դժվար: Քննադատները, որոնք նախկին բեմադրությունների արտաքին տպավորություններից ելնելով նրա մեջ նորարար էին տեսնում, այս ներկայացումների մասին գրեթե լռում են: Սովորաբար բեմի արտաքին ձևավորումը, դեպքերի արտաքին ընթացքն ավելի հեշտ է նկարագրել, քան բնութագրել մի տեսարան, որտեղ արտաքուստ քիչ բան է կատարվում, սակայն շատ բան ենթադրվում: Գուլակյանի այս շրջանի բեմադրություններում առկա են եղել ավելի պոտենցիալ վիճակներ, քան ակտուալ [17, էջ 143]: Նախկին գերպայմանական ոճով արված բեմադրություններից ոչ մի հետք չի եղել: Այս խնդրի տեսակետից թատերայնորեն տպավորիչ է «**Օթելլոյի**» (1940) երրորդ տեսարանը՝ «*Մի ժողովի դահլիճ Դուքսի պալատում*»: Օթելլոն դքսի պալատում է քաղաքական հանգամանքների բերումով: Սակայն Բրաբանցիոյի անժամանակ բողոքը փոխում է իրադրությունը: Ստեղծված իրավիճակում կամքերի հակադրումը լուծում է խնդրում: Հակադիր կողմերից մեկը պետք է տեղի տա:

ԲՐԱԲԱՆՑԻՈ

Մի համեստ աղջիկ, այնքան հե՛զ, հանդա՛րտ,
Որ նրա հոգու ամեն մի իղձը շիկնում էր իր վրա,

.....

Գա սիրահարվի այնպիսի մեկին,
Որին նայելուց անգամ սարսում էր:

.....

Նա անպատճառ արյան վրա ագդող որոշ դեղերով
Կամ թե հատկապես դյուֆված խմիչքով գործել է վրան:

ԴՈՒՔՍ

Այդ բանն ասելը ապացուցել չէ.

Ավելի հաստատ, ակնհայտ փաստեր են պետք նրա դեմ [2, էջ 15]²:

«Զուտ արհեստի տեսանկյունից փորձված է, որ լուրջությունն ավելի տպավորիչ է անշարժության մեջ, քան շարժման: Պոտենցիալ վիճակները սուր են երևում անշարժության մեջ» [11, էջ 94], - գրում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը: Օթելլոն այստեղ խոսք չունի: Բրաբանցիոյի մեղադրանքները լսում է լուռ, անշարժ: Գովակյանը լուսանցքում նշել է. «Միշտ ժպտերես և հանգիստ հետևում է: Շատ են խնդրում՝ խոսքը մտքում»: Այս խոսքը դերասանը չպետք է արտասանի, պետք է կրի մտքում, որպես անխոս վիճակի բեմական արդարացում, որպես «ներքին ձևի հիմք» (Հ. Հովհաննիսյան): Անխոս վիճակը հոգեբանորեն իմաստավորելուց հետո Օթելլոյի դերակատարը խոսք ունի, այն ուղղում է ներկաներին, նվաճում սրահի համակրանքը:

ՕԹԵԼԼՈ

Հայրն ինձ սիրում էր, հաճախ հրավիրում,
Պատմել էր տալիս իմ կյանքի բոլոր պատահարները,
Տարի առ տարի ամեն պատերազմ, պաշարում, արկած,
Որ տեսել էի...

.....

Նա ինձ սիրեց՝ ի սեր իմ տեսած վտանգների,
Եվ ես էլ նրան՝ ի սեր ցույց տված իր կարեկցության:

Օթելլոյի այս խոսքերը տպավորիչ են ոչ միայն այն պատճառով, որ Օթելլոն զորավար է, գիտե հրապարակային վիճակներում հանդես գալ, այլև այն, որ հնչում են նրա երկար լուրջությունից հետո: «Այդ պատմությունն իմ աղջկան էլ կարող էր գրավել», - ասում է Դուքսը և Դեզդեմոնային լսելուց հետո նրա վճիռը փոխում է իրավիճակը: «Դատը» շահում է Օթելլոն, կոլիզիան հանգուցալուծվում է:

Հայտնի է՝ «դերի հեռանկար» ասվածը թելադրում է խաղը կառուցել կերպարի աստիճանական հասունացման տրամաբանությամբ: Սենատի տեսարանում Օթելլոյի լուրջությունն իր հեռանկարն ու խորհուրդն ունի. այն պետք է կրկնվի ներկայացման վերջում՝ ամբողջացնելով ողբերգության իմաստը:

Հինգերորդ արարվածի երկրորդ տեսարանը ռեժիսորական օրինակում պատկերված է հետևյալ կերպ: Բեմի կենտրոնից ննջարան իջնող աստիճաններ կան: Մահճակալը բեմի աջ կողմում է: Աստիճանների մոտ կանգնած են Գրացիանոն, Յագոն, Մոնտանոն: Մահացած տիրուհու կողքին, մահճակալի մոտ էմիլիան է: Օթելլոն նստած է բեմի ձախ անկյունում:

² Այս և Շեքսպիրի «Օթելլոյից» հաջորդ մեջբերումները տե՛ս [2, էջ 15-16, 119]:

ՕՐԹԵԼԼՈ

Չճանաչեցի ես քեզ, Գրացիանո,
Այնտեղ փոխված է ձեր քրոջ դուստրը
Եվ նրա շունչը հենց այս ձեռքերով այժմ կտրեցի:

Այս խոսքերը Գուլակյանը կրճատել է: Բեմի անկյունում Օթելլոն դատապարտված է լուռության: «Նա ունի կայծակնահար եղած մարդու կերպարանք, նա քարանում է, սառչում այն դիրքում, որի ժամանակ առավ այդ լուրը, հետո մեր իսկ աչքի առաջ նա ձերանում է, խարխվում մի ակնթարթում, պատրանքն այնքան ուժեղ է, որ կարծես նա ճերմակում է հենց այստեղ մեր աչքի առաջ» [9, էջ 446]: Հրաշյա Ներսիսյանի կատարումն է նկարագրում Յուրի Յուզովսկին: Դերասանը պլաստիկական վճռի մեջ ներկայացել է ձեր, ուսերը եղել են կախ, մեջքը կոր, ձեռքերը շարժել է անօգնական, շուրջն է նայել մարած, չտեսնող աչքերով: Արվեստում արգասավոր է այն, ինչը երևակայության համար ազատ ասպարեզ է թողնում [21, էջ 91]: Հետաքրքիր է Յուզովսկու «պատրանք» բառը: Գործողությունը շարունակվել է, բայց արդեն ոչ բեմում, այլ հանդիսատեսի հոգում, որը մինչ այս պահը Օթելլոյին տեսնում էր Դեզդեմոնայի աչքերով, այնինչ Օթելլոն տարիքով մեծ է:

«Օթելլոյի» ռեժիսորական օրինակում տեքստային կրճատումները քիչ են: Ռեժիսորը կրճատել է այն հատվածները, որտեղ գործող անձինք ոչ թե գործում, այլ պատմում են իրենց գործողության շարժառիթները: Խոսքային հավելումներ չկան:

Եթե նախորդ «Խաթաբալա» բեմադրության մեջ ռեժիսորի ցուցումների համաձայն դերասանները գործել են չափազանցված, ապա 1945 թվականին «Խաթաբալան» բեմադրելիս Գուլակյանը կարևորել է դերասանի օրգանական խաղը: Բեմադրության մեջ, առաջին պլանում ոչ թե բեմադրական հնարքներն են եղել, այլ դերասանը: Նա դասական հեղինակներին այլևս չի խմբագրել, պիեսը բեմադրել է առանց հեղինակի մտահղացումը ձևափոխելու, առանց խոսքային հավելումների ու ավելորդ կրճատումների: Գուլակյանի 1940-50-ական թվականների ռեժիսորական գրառումներն ուսումնասիրելիս տեսնում ենք, որ բեմական իրադրությունները հիմնականում գրական կոնտեքստից են դուրս բերված: Եթե նախկինում գրական նյութը նրա համար բեմադրական արտաքին հնարքների պակաստային ու պայմանական լուծումների առիթ էր, ապա 1935-40-ական թվականներից սկսած, դասական հեղինակի խոսքը ռեժիսորի համար եղել է ելակետ, ներշնչման աղբյուր, դրության ու բեմավիճակի պայման: Եվ սա ամենը չէ:

Տարիների ընթացքում Գուլակյանը հանգել է այն մտքին, որ բեմական տարածությունը նախ և առաջ ստեղծվում է դերասանի կամային նշաններով ու վարքագծով: «Դիմակահանդեսում» նրա միզանսցենի համաձայն Փափագյան-Արբենիսը մտել է պարահանդես - դիմակահանդես և փոքր բեմատարածքն այնպես է անցել, ասես անցնում է շատ մեծ սրահով: Սրահի մեծությունն ակնարկվել է նաև տարբեր կողմերից եկող և տարբեր կողմեր գնացող դիմակա-

վորներով: Նրա այս շրջանի բեմադրություններին վերաբերող նյութերում է, որ տեսնում ենք, թե Գուլակյանի արվեստում ինչ բան էր դերասանական «անսամբլը»: Որպեսզի ներկայացման բոլոր մասնակիցների խաղը լինի ներդաշնակ, նա «Դիմակահանդեսը» բեմադրելիս մասսայական տեսարաններում և էպիզոդիկ դերերում բեմ է հանել երկարամյա փորձ ունեցող դերասանների: «Մի ամբողջ խոռվություն եղավ, երբ «Դիմակահանդեսը» բեմադրելիս Գուլակյանը մասսայական տեսարաններում էպիզոդիկ դերերը բաշխեց միջին և ավագ սերնդի փորձված, անվանի դերասաններին, - հիշում է Ֆրունզե Դովլաթյանը:

- Ասացե՛ք խնդրեմ, - բացատրեց նա իր վարմունքը, - ձեր խիղճը թույլ կտա՞, եթե էս ջահել-ջուհուկները, որոնք մարդավարի քայլել, նստել - վերկենալ չեն իմանում, բեմում գլուխ տան, իշխանավարի սեթևեթեն, ազնվականի նման խորամանկեն: Եթե այս չեք հասկանում, դա էլ ձեր դժբախտությունն է: Եվ զարմանալի բան կատարվեց: Նույն դերասանները, որ տրտնջում էին իրենց հասարակ, էպիզոդիկ դերեր տալու համար, ինչպիսի՜ բժախնդրությամբ էին ընտրում զգեստները, գրիմը, կուլիսներում քայլում էին իրենց դերերին համապատասխան, հաճույքով և մեծ շուքով պարում էին բեմում» [6, էջ 265]:

Իր ստեղծագործական կյանքի հասուն շրջանում, Արմեն Գուլակյանը դերասանների նկատմամբ առանձնահատուկ մոտեցում է ցուցաբերել, առավել երկար և ուշադիր է աշխատել նրանց հետ: 1940-ական թվականներից սկսած դասական երկերի բեմադրությունները նրա համար սկզբունքային նշանակություն են ունեցել, այն է՝ թատրոնում բարձրացնել դերասանական արվեստի որակը: Դերասանները դասական պիեսների բեմադրություններում խաղալով՝ անհրաժեշտ փորձ են ձեռք բերել, զարգացրել իրենց դերասանական ունակությունները, ինչն անհնար էր դրամատուրգիական ձևի տեսանկյունից անկատար պիեսների դեպքում: Արդյունքում հայ թատրոնի պատմությունը հարստացել է այնպիսի դերակատարումներով, ինչպիսիք են՝ Ավետիսյանի Զամբախովը, Գուլազյանի Նատալիան, Սալոմեն և Էփեմիան, Հասմիկի Շուշանը, Խամփերին ու Կաբանովան, Ոսկանյանի Կատերինան, Զանիբեկյանի Ֆիգարոն, Մայլանի Կակուլին, Ներսիսյանի Օթելլոն, Պրոտասովը, Վաղարշյանի Արբենինը և Պրոտասովը:

Արմեն Գուլակյանը ոչ միայն նպաստել է նրանցից յուրաքանչյուրի դերասանական արվեստի զարգացմանն ու դրսևորմանը, այլև իր ռեժիսորական գործունեության ընթացքում կարողացել է հայ դերասանական մշակույթն ու ազգային դրամատուրգիան դուրս բերել համամիութենական ասպարեզ:

Ստեղծագործական նկարագիրը

1930-ական թվականների երկրորդ կեսին՝ «Պեպոն» վերաբեմադրելուց հետո, Գուլակյանը վերանայել է իր ռեժիսորական հայացքները: Նրա ստեղծագործական նկարագիրը փոխվել է: Սա հայ թատրոնի պատմության այն շրջանն է, երբ դերասանի ստեղծագործության հետ հաշվի չնստելու համար քննադատել են բեմադրիչներին: Հայ ռեժիսորները կրկին սկսել են քարոզել Ստանիսլավսկու ուսմունքը, զրուցել են դերասանների հետ, մեկնաբանել: Եթե նախկինում ներկայացման ամբողջական կերպարը բեմադրիչները որոնում էին

բազմամարդ տեսարաններում, բեմադրական կոմպոզիցիաներում, այժմ ներկայացման կենտրոնական դեմքը դերասանն էր: Ռեժիսորներին հետաքրքրել է հերոսների ներաշխարհը: Նրանք հրաժարվել են արտաքուստ շլացնող արտահայտչաձևերից ու բեմավիճակներից:

Թատերական այս համատեքստում է Գուլակյանը հանգել հոգեբանական ռեալիզմին: Նա այլևս էքսցենտրիկ, ծայրահեղ պայմանական բեմավիճակներով հանդես չի եկել և պատճառը միայն քննադատական կարծիքները չէին: «Ինչ է, անպայման պետք է հատուկ դեկլարացիա հրատարակեմ, թե պարտավորվում եմ նկատված թերություններն ու սայթաքումները շտկել: Մի՞թե դա կարևոր նշանակություն ունի <...> Ավելի լավ կլինի դուք հետևեք մեր բեմադրությունների հետագա կյանքին, որի ժամանակ թատրոնը կատարում է անհրաժեշտ շտկումներ: Մենք դա անում ենք ոչ միայն քննադատների առաջարկներով, այլև թատերասրահում լի հանդիսատեսների անդրադարձումների, նրանց վերաբերմունքի, ինչպես և թատրոնի գեղարվեստական ուժերի ուշադիր դիտումների հետևանքով» [14, էջ 209], - թատերական գործիչների ժողովում, ֆորմալիզմի հարցը քննելիս, սրտնեղել է Գուլակյանը:

20-րդ դարասկզբի թատերական նորագույն հոսանքներով ներշնչված՝ ռեժիսորը, թեև իր ստեղծագործական ուղին սկսել էր որպես մոդեռնիստ, դեռ Մոսկվայում ուսանելու տարիներին գիտեր, որ բեմը չի սիրում բարդություններ: «Ինքը՝ Գուլակյանն իր բեմական հակումներով նույնպես տարված էր Գեղարվեստական թատրոնով, - գրում է Բաբկեն Հարությունյանը: - Դա պարզ երևում է նրա ուսանողական շրջանի մի շարադրությունից, որտեղ աշխատել է ձևակերպել իր մտքերը Գեղարվեստական թատրոնի, Թաիրովի և Մեյերխոլդի մասին: Նա գտնում էր, որ Գեղարվեստական թատրոնում, նրան հատուկ թատերական «սիստեմի» շնորհիվ, երևան են գալիս այնպիսի բարձրաժեշտ բեմական ստեղծագործություններ, որոնց «բովանդակությունը արտահայտվում է նյութին հարազատ գեղարվեստական ձևակերպությամբ, որտեղ ամեն մի արտաքին թատրոնական երևույթ իր ներքին խորը, հոգեբանորեն հիմնավորված, արդարացումն ունի»: Իսկ Մեյերխոլդի և Թաիրովի մոտ պիեսի «բովանդակությունը առիթ է դառնում բազմատեսակ բեմական թամաշայականության <...> «զանազան գեղարվեստական արտահայտությունները» չեն ենթարկվում «ներքին հոգեբանական տարրալուծման»: Հետագայում էլ, մինչև իր կյանքի վերջը, Գուլակյանը զանազան առիթներով համարում էր իրեն Գեղարվեստական թատրոնի աշակերտը, մի թատրոնի, որի առաջ նա ականածությամբ խոնարհվում էր» [10, էջ 17-18]:

1935-40-ական թվականներին Ստանիսլավսկու «սիստեմը», որպես աշխատանքային մեթոդ Գուլակյանի արվեստում առանցքային նշանակություն է ունեցել: Եվ այդ մեթոդին նա հավատարիմ է մնացել նաև հետագայում: Եթե Մեյերխոլդի, Վախթանգովի ստեղծագործական սկզբունքները Գուլակյանին, այնուամենայնիվ, իրենց ոճն են թելադրել, ապա Ստանիսլավսկու «սիստեմը» ռեժիսորի համար եղել է այն խարիսխը, հիմնակետը, որի հիման վրա նա կառուցել է իր բեմադրությունները: Ստանիսլավսկու մեթոդի առավելություններից մեկն այն

էր, որ չէր նախասահմանում ներկայացման արտաքին ձևն ու ոճը, ճիշտ այնպես, ինչպես որևէ շինության հիմք չի կանխորոշում կառույցի արտաքին տեսքը [19, էջ 67]:

Այդուհանդերձ, Գուլակյանը ռեալիստական թատրոնի կողմնակիցը լինելու նաև այլ հիմքեր ուներ: Հայտնի է, որ Օվի Սևումյանից բացի Գուլակյանի համար պաշտելի հեղինակություն է եղել Գևորգ Չմշկյանը, որին նա չէր տեսել: «Չմշկյանը բոլոր դերերում փնտրել է վիճակի բացատրություն, վճռի արդարացում և անպայման անցման կետ, գործող անձի վարքագիծը փոխելու, խառնվածքի ու բնավորության մեկ այլ գծով դրսևորելու հնարավորություն» [13, էջ 201]: Նույնն է պահանջել դերասաններից Գուլակյանը: Նա կարևորել է վարքագծի տրամաբանությունը, ժեստի, անցումի, հայացքի պատճառաբանվածությունը, հետևել է, որ դերասանը մարդկային վարքագիծը հոգեբանորեն ճշմարիտ վերարտադրի: Չմշկյանը չի հանդուրժել, երբ որևէ դերասան ստեղծագործելու փոխարեն օգտվել է պատրաստի, պայմանակերպ ձևերից: Գուլակյանը նույնպես քննադատաբար է խոսել դերասանական շտամպի մասին: Բայց սա ամենը չէ: Գևորգ Չմշկյանն իր ողջ գործունեության ընթացքում պաշտպանել էր ռեալիզմի և համախմբային թատրոնի գաղափարը: Հետագայում այդ ավանդույթի շարունակողը եղավ Գևորգ Պետրոսյանը՝ հայ պրոֆեսիոնալ ռեժիսորայի սկզբնավորողը, իսկ ավելի ուշ՝ Օվի Սևումյանը: «Այսպիսով կա ավանդների հերթափոխություն և ավանդների շարունակություն՝ Գևորգ Չմշկյանից - Գևորգ Պետրոսյան, այնուհետև Օվի Սևումյան, Արմեն Գուլակյանը Օվի Սևումյանի անմիջական հաջորդն է, և զրույցների ժամանակ նա իրեն համարում էր Չմշկյանի ավանդության շարունակողը» [12, էջ 325], - հիշում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը: Սունդուկյանական ավանդույթը ստեղծողն էր Գևորգ Չմշկյանը, իսկ Գուլակյանն այդ ավանդության կրողն ու պահպանողներից ամենահետևողականը:

1951 թվականին Սունդուկյանի անվան թատրոնում Ստանիսլավսկու «սիստեմը» մեկնաբանելու նպատակով Գուլակյանը քննարկումներ է կազմակերպել: Դերասանների հետ աշխատելու նրա շեշտված ձգտումը, Ստանիսլավսկու «սիստեմը» մեկնաբանելու համար կազմակերպած արտահերթ փորձերն ու քննարկումները ունեցել են ուսուցողական նպատակ. բացատրել դերասաններին, որ կան մասնագիտական ստուգված սկզբունքներ, բեմում մարդկային վարքագիծը ճշմարիտ վերարտադրելու եղանակներ, որոնց հարկավոր է տիրապետել:

Գուլակյանի 1920-30-ական թվականների բեմադրությունները նրա արվեստի հիմնական առանձնահատկությունների մասին մեզ ամբողջական պատկերացում չեն տալիս: Բեմական արվեստի նորագույն միտումներն ըմբռնելը վերընթաց զարգացում չէր, այլ ռեժիսորական հմտությունների կատարելագործում: Արվեստում վերընթաց այնպիսի զարգացում, ինչպիսին, ասենք, նորագույն տեխնոլոգիաների դեպքում է լինում կամ ֆիզիկական որևէ իրողության, դժվար է պատկերացնել: «Ֆիզիկական իրողություններն արվեստի հետ որևէ առնչություն չունեն, - գրում է Բենեդեկտտո Կրոչեն,- մարդիկ վաղուց են ցանկանում շոշափել մարդկային ոգու (այդ - Գ.Վ.) ծիածանը <...> որը որպես ֆիզիկա-

կան իրողություն ինչ-որ առումով անիրական է» [20, էջ 399-400]: Ռեժիսորի նորարարական ձգտումները նշանակալից են այլ առումով: Այդ տարիներին, բեմական անսովոր արտահայտչամիջոցների, թատերային տարբեր պայմանական կերպաձևերի դիմելով, Գուլակյանը զարգացրել է իր ռեժիսորական ունակությունները, փորձ ձեռք բերել: Նա, աշխատելով տարբեր մեթոդներով ու եղանակներով, տիրապետել է զանազան հնարանքների ու արտահայտչաձևերի, դարձել պրոֆեսիոնալ: Կամային ու կազմակերպական հատկանիշներից բացի, նաև այդ փորձի շնորհիվ է, որ Գուլակյանը թատերական տարբեր ուղղությունների մեջ կարողացել է կողմնորոշվել: Նա համադրել է ավանդականն ու նորը, ստեղծել ռեժիսորի իր ձեռագիրը, իր ռեժիսուրան:

Եզրակացություն

Քննելով բեմադրական նորագույն և ավանդական եղանակներն Արմեն Գուլակյանի արվեստում, հանգում ենք հետևյալ եզրակացության: Ռեժիսորը ոչ թե ավանդականից է գնացել դեպի նորագույն թատերական ըմբռնումներն, այլ հակառակը. գերապայմանական թատրոնով հրապուրված՝ նա էքսցենտրիկ, ծայրահեղ պայմանական բեմավիճակներով հանդես գալուց հետո համոզվել է, որ բեմական ճշմարտության հասնելու ուղին այն է, ինչը տեսել ու սովորել էր դեռ Օվի Սևումյանի ստուդիայում և ավելի խորը ըմբռնել՝ ՄԽԱՏԻ ներկայացումները դիտելիս: Ստեղծագործական կյանքի հասուն շրջանում Գուլակյանը դերասանին է համարել բեմական արվեստի հիմքը: Ինքը եղել է հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդ, սունդուկյանական ավանդույթի պահպանողն ու շարունակողը և, այս ամենին զուգահեռ, իր արվեստում կիրառել է Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական սկզբունքները: Նա շարունակել է և՛ ազգային թատերական ավանդույթները, և՛ եղել հայ թատրոնում, Օվի Սևումյանից հետո, Ստանիսլավսկու «սիստեմի» լավագույն գործնական մեկնաբանը:

Գրականություն

1. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյանի ֆոնդ, Գուլակյան Ա. «Խաթաբալայի» 1927, 1945 թթ. բեմադրությունների մասին (բացատրություններ, գնահատություններ, հրաման, արձանագրություն), հայերեն և ռուսերեն, ձեռագիր և մեքենագիր, № 171:
2. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյանի ֆոնդ, Շեքսպիր Վ. «Օթելլո», Վիեննա, 1922, ռեժիսորական օրինակ (1939-40 թթ.), № 122:
3. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյանի ֆոնդ, Սունդուկյան Գ. «Պեպո». Թիֆլիս, 1920, Գուլակյանի լրացումներով ռեժիսորական օրինակ, № 132:
4. Գրիմ, «Պեպոն» և նրա նոր բեմադրությունը, Խորհրդային Հայաստան, 1929, 28 մայիսի, № 120:
5. Գուլակյան Ա. Շեքսպիրի «Մակբեթի» բեմադրության առթիվ, Խորհրդային արվեստ, 1933, № 2, էջ 26-27:
6. Դովլաթյան Ֆ. Հուշեր, «Արմեն Գուլակյան». Երևան, ՀԹԸ, 1979, էջ 263-265:
7. Զարյան Ռ. Հուշապատում, գիրք երկրորդ. Երևան, «Սովետական գրող», 1977, 547 էջ:
8. Խալաթյան Լ. Հայ ռեժիսուրայի աննկուն վարպետը, «Արմեն Գուլակյան». Երևան, ՀԹԸ, 1979, էջ 92-98:

9. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, 649 էջ, 22 թերթ նկար:
10. Հարությունյան Բ. Արմեն Գուլակյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1964, 195 էջ, 9 թերթ նկար:
11. Հովհաննիսյան Հ. Դերասանի արվեստի բնույթը: Էսթետիկական քննություն. Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2002, 307 էջ:
12. Հովհաննիսյան Հ. Թատրոն և թատերախոսություն. Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2004, 447 էջ:
13. Հովհաննիսյան Հ. Հայ թատրոնի պատմություն XIX դ. Երևան, «Նաիրի», 1996, 552 էջ, 15 թերթ նկար:
14. Մելիքսեթյան Ս. Հուշեր, «Արմեն Գուլակյան». Երևան, ՀԹԸ, 1979, էջ 204-210:
15. Վանյան Գ. Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական դերյուրը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 142-151:
16. Վանյան Գ. Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործական կյանքը և արվեստը, Երևան, «Արմավ», 2014, 240 էջ:
17. Վանյան Գ. Շեքսպիրի «Օթելլոն» Արմեն Գուլակյանի ռեժիսորական գրառումներում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2005, էջ 139-147:
18. Бентли Э. Жизнь драмы. М., «Айрис-пресс», 2004, 406 с.
19. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М., «Просвещение», 1978, 334 с.
20. Кроче Б. Антология сочинений по философии. Санкт-Петербург, «Пневма», 1999, 480 с.
21. Лессинг Г.Е. Лаокоон или о границах живописи и поэзии. М., «Гос. изд», 1957, 520 с.
22. Марков П. Национальные театры, Советский театр. М., 1930, № 8, с. 8-12.
23. Штейн А. О старом и новом в театральном искусстве, Вопросы философии, 1966, № 7, с. 132-142.

References

1. GAT, A. Gulakyani fond, Gulakyan A. "Xatabalayi" 1927, 1945 tt. bemadrutyunneri masin (bacatrutyunner, gnahatutyunner, hraman, ardanagrutyun), hayeren ev ruseren, dzeragir ev meqenagir, № 171.
2. GAT, A. Gulakyani fond, Sheqspir V. "Otello". Vienna, 1922, rejhisorakan orinak (1939-40 tt.), № 122.
3. GAT, A. Gulakyani fond, Sundukyan G. "Pepo". Tiflis, 1920, Gulakyani Iracumnerov rejhisorakan orinak, № 132.
4. Grim, "Pepon" ev nra nor bemadrutyuny, Xorhrdayin Hayastan, 1929, 28 mayisi, № 120.
5. Gulakyan A. Sheqspiri "Makbeti" bemadrutyun artiv, Xorhrdayin arvest, 1933, № 2, ej 26-27.
6. Dovlatyan F. Husher, "Armen Gulakyan". Yerevan, HTY, 1979, ej 263-265.
7. Zaryan R. Hushapatum, girq erkrord. Yerevan, "Sovetakan grogh", 1977, 547 ej.
8. Xalatyanyan L. Hay rejhisorayi annkun varpety, "Armen Gulakyan". Yerevan, HTY, 1979, ej 92-98.
9. Hay sovetakan tatroni patmutyun. Yerevan, HSSH GA hrat., 1967, 649 ej, 22 tert nkar.
10. Harutyunyan B. Armen Gowlakyan. Yerevan, Haypethrat, 1964, 195 ej, 9 tert nkar.

11. Hovhannisyan H. Derasani arvesti bnuuty: Estetikakan qnnutyun. Yerevan, “Sargis Xachenc”, 2002, 307 ej.
12. Hovhannisyan H. Tatron ev tateraxosutyun. Yerevan, “Sargis Xachenc”, 2004, 447 ej.
13. Hovhannisyan H. Hay tatroni patmutyun XIX d. Yerevan, “Nairi”, 1996, 552 ej, 15 tert nkar.
14. Meliqsetyan S. Husher, “Armen Gulakyan”. Yerevan, HTY, 1979, ej 204-210.
15. Vanyan G. Armen Gulakyan rejhisorakan debyuty, Eritasard hay arvestabanneri gitakan errord nstashrjani nyuter. Yerevan, HH GAA “Gitutyun” hrat., 2009, ej 142-151.
16. Vanyan G. Armen Gulakyan steghcagorcakan kyanqy ev arvesty. Yerevan, “Arnav”, 2014, 240 ej.
17. Vanyan G. Sheqspiri “O’tellon” Armen Gulakyan rejhisorakan grarumnerum, Eritasard hay arvestabanneri gitakan arajin nstashrjani nyuter. Yerevan, HH GAA Arvesti instituti hrat., 2005, ej 139-147.
18. Bentli Je. Zhizn dramy. M., “Ajris-press”, 2004, 406 s.
19. Zahava B.E. Masterstvo aktera i rezhissera. M., “Prosveshhenie”, 1978, 334 s.
20. Kroche B. Antologija sochinenij po filosofii. Sankt-Peterburg, “Pnevma”, 1999, 480 s.
21. Lessing G.E. Laokoon ili o granicah zhivopisi i pojezii. M., “Gos. izd”, 1957, 520 s.
22. Markov P. Nacionalnye teatry, Sovetskij teatr. M., 1930, № 8, s. 8-12.
23. Shtejn A. O starom i novom v teatral’nom iskusstve, Voprosy filosofii, 1966, № 7, s. 132-142.

НОВЕЙШИЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ПОСТАНОВКИ В ИСКУССТВЕ АРМЕНА ГУЛАКЯНА

(посвящается 125-летию юбилею Армена Гулакяна)

ГОР ВАНЯН*

Для цитирования: Ванян, Гор. “Новейшие и традиционные методы постановки в искусстве Армена Гулакяна (посвящается 125-летию юбилею Армена Гулакяна)”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 100-119. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-100

Изучение нового и традиционного в искусстве Армена Гулакяна по сути сводится к анализу подходов в раннем и зрелом периодах его творчества. Спектакли режиссера 1920-х годов, насыщенные условными типажам и данью идеологии, своей эстетикой существенно отличались от творческих достижений зрелого периода. Мнения по этому поводу разнились. В сценической и общественной деятельности Гулакяна не наблюдалось сколько-нибудь значительных подъемов и спадов, как и отхода от принципов, неоправданного разномыслия, и тем не менее, противоречивых мнений о его творчестве высказывается немало. Так, если по мнению многих Гулакян – самый профессиональный режиссер

* Научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, доцент, vanyangor@gmail.com, статья представлена 22.03.2024, рецензирована 06.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.

армянской сцены XX века, то есть и такие, кто полагают, что он занимался лишь пропагандой советской идеологии. Многие постановки режиссера давали повод для несхожих толкований и подразумевают наличие невыявленных пластов.

Цель исследования – проанализировать, какими постановочными приемами воплощались новейшие и национальные, традиционные театральные образы и формы в искусстве Гулакяна, где пересекались либо взаимозамещались новое и традиционное.

Рассматривая новейшие и традиционные методы постановки в искусстве Армена Гулакяна, мы пришли к выводу что режиссёр шел не от традиционных пониманий к новейшим, а наоборот: прельщенный сверхусловным театром, он, имея опыт воплощения эксцентричных, предельно условных ситуаций, убедился, что для достижения сценической правдивости необходимо было увидеть и узнать то, что увидел и узнал он в студии Ови (Ованеса) Севумяна и глубже осмыслил, наблюдая за спектаклями в МХАТ. В зрелом периоде своего творчества Гулакян центральной фигурой сценического искусства видел актера. Он был последователем психологического реализма, хранителем и почитателем сундукяновских традиций и, наряду со всем этим, применял в своём искусстве творческие принципы Художественного Театра. Гулакян – продолжатель национальных театральных традиций, наилучший после Ови Севумяна интерпретатор системы Станиславского в армянском театре.

Ключевые слова: Армен Гулакян, модерн, традиционный, постановка, режиссёр, актёр, мизансцена.

THE NEWEST AND TRADITIONAL STAGING METHODS IN ARMEN GULAKYAN'S ART

(dedicated to the 125th anniversary of birth of Armen Gulakyan)

GOR VANYAN*

For citation: Vanyan, Gor. "The newest and traditional staging methods in Armen Gulakyan's art (dedicated to the 125th anniversary of birth of Armen Gulakyan)", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 100-119. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-100

The study of the novel and traditional in Armen Gulakyan's art basically comes down to the explication of approaches in the early and mature periods of his creativity. The director's productions of the 1920s, abounding in conditional characters and tributes to the ideology, drastically differed from his achievements of the later

* Researcher at the Department of Theater of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, Associate Professor, vanyangor@gmail.com. The article was submitted on 22.03.2024, reviewed on 06.05.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

period. Opinions differed on that matter. In Gulakyan's social and scenic career, no major ups and downs were observed, neither there was a lack of principles or groundless controversies. Nonetheless, conflicting views about his art are plenty. Thus, if many consider Gulakyan the most professional stage director of the Armenian theater of the XX century, some others find that all he was concerned about was the propaganda of Soviet ideology. The director's productions had given rise to varying interpretations and implied presence of undetected strata.

The goal of the study is to analyze the staging techniques through which the newest and national traditional images and forms were being embodied in Gulakyan's art, as well as where the novel and traditional intersected or substituted each other.

While considering the newest and traditional staging techniques in Armen Gulakyan's art, we came to the conclusion that the stage director did not move from the traditional to the latest theatrical concepts, but rather in the opposite direction: being captivated by the super-conditional theater, having the experience of embodying eccentric, highly conditional stage situations, he became convinced that, in order to achieve truthfulness on the stage, one should have seen and learned what he had seen and learned in Ovi (Hovhannes) Sevumyan's studio, and got a deeper insight having watched the performances at the Moscow Art Theater. In the mature period of his creative career, Gulakyan considered the actor as the central figure of stage art. He himself was a follower of psychological realism, keeper and admirer of Sundukyan's traditions and, along with this, he applied in his art the creative principles of the Moscow Art Theater. Gulakyan was the continuer of the national theatrical traditions and the best, after Ovi Sevumyan, interpreter of Stanislavsky's system in Armenian theater.

Key words: Armen Gulakyan, modern, traditional, staging, director, actor, mise-en-scène.

ՍՏԵՓԱՆ ԱՂԱՋԱՆՅԱՆԻ ԴՈՆԻՈՒՍՏՈՎՅԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ՄԻ ՔԱՆԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

ՄԱՐԻ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ*

Հղման համար. Աբրահամյան, Մարի: «Ստեփան Աղաջանյանի դոնիոստովյան շրջանի մի քանի ստեղծագործությունների մասին»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 120-128.
DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-120

Հայ կերպարվեստի ռեալիստական դիմանկարչության ակնառու ներկայացուցիչ Ստեփան Աղաջանյանի (1863-1940) ստեղծագործությունում առանցքային նշանակություն ունի դոնիոստովյան ժամանակաշրջանը (1904-1921): Այս շրջանի աշխատանքներում նորովի են դրսևորվում նկարչի գեղանկարչական կարողությունները, դիմանկարներն առանձնանում են մուգ գունային հագեցած զուգակցումներով, լույսի և ստվերի գրագետ մոդելավորմամբ, ինչը ցայտուն արտահայտված է, հատկապես, «Քրիստափոր Հուսիկյանի դիմանկարը» (1908, ՀԱՊ), «Կնոջ դիմանկար» (1914-1916, ՀԱՊ), «Մարիետա Շահինյանի դիմանկարը» (1916, 1919, ՀԱՊ) աշխատանքներում: Հոգեթափանց դիմանկարչին հաջողվել է վարպետորեն վերարտադրել բնորոշների հոգեբանական նկարագիրը, ստեղծել իրապաշտական երկնագրության լավագույն օրինակներ:

Բանալի բաներ՝ Ստեփան Աղաջանյան, դոնիոստովյան շրջան, ռեալիզմ, հոգեբանական դիմանկար, երանգաշար, գունային մուգ համադրություն, վրձնաքսվածք:

«Միտքը և զգացումը, իրենց ներդաշնակության ամենաբարձր դրսևորման մեջ, անհրաժեշտ են ոչ միայն արվեստի գործ ստեղծելու, այլև այն ընկալելու համար» [8, էջ 150]:

Մարտիրոս Սարյան

Ներածություն

Ինչպես հայտնի է՝ 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարի առաջին կեսի հայ իրապաշտական դիմանկարչության խոշոր ներկայացուցիչ Ստեփան Աղաջանյանի «ստեղծագործական ժառանգությունը վիթխարի դեր է խաղացել կերպարվեստի, հայ ազգային դպրոցին հատուկ, գեղանկարչական բարձր որակի ձևավորման գործում» [10, էջ 505]: Նկարչի ստեղծագործական կյանքում նշանակալից է դոնիոստովյան ժամանակաշրջանը:

Շուրջ 17 տարի՝ 1904-ից մինչև 1921 թվականը, Ստեփան Աղաջանյանը ապրել և ստեղծագործել է Դոնի Ռոստովում (Նոր Նախիջևան)՝ կերտելով ռեալիստական ամուր հիմքով, հոգեբանական խորը ընկալմամբ ինքնատիպ դիմապատկերներ:

Հարկ է նկատել՝ եթե Շուշիում կատարված (1900-1902) աշխատանքներում երկնագիրը ներկայանում է տոնային մեղմ լուծումներով, լուսաստվերային ան-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, mariabrahamyan.art@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 22.06.2023, գրախոսելու օրը՝ 01.12.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

ցումների նուրբ մշակմամբ, ապա ռոստովյան ստեղծագործություններն ակտիվ են մուգ վրձնաքսվածքների ինտենսիվ շեշտադրումներով:

Այս շրջանում ընդլայնվում է արվեստագետի ստեղծագործությունների թեմատիկան, պատկերագրման մտահորիզոնը, ստեղծվում են կերպարային բազմազանությամբ, բովանդակությամբ հարուստ կենդանագրեր:

Հատկանշական է, որ Ստեփան Աղաջանյանի դոնիոռստովյան շրջանի ստեղծագործությունները համակողմանիորեն ուսումնասիրվել է արվեստաբան Եղիշե Մարտիրոսյանի կողմից [5, էջ 72-104; 6, էջ 31-50, 13; էջ 10-14]:

Համակարծիք ենք նրա այն դիտարկմանը, որ ստեղծագործական միջավայրի փոփոխությունն իր բարերար ազդեցությունն է ունեցել նկարչի պատկերաոճում՝ ռեալիստական աշխարհայացքի ամրապնդման ուղղությամբ, գույնը ստացել է նոր արտահայտություն՝ «ընդունելով լուսավոր կոլորիտի անհրաժեշտությունը» [5, էջ 85]:

Մեծ վարպետի ստեղծագործական կյանքում նշանակալից են Դոնի Ռոստովում կազմակերպվող ամենամյա «Գարնանային ցուցահանդեսները»¹, շփումը հայ և ռուս գեղանկարիչների հետ:

Գեղանկարիչ Հովակիմ Հովհաննիսյանի վկայությամբ՝ Աղաջանյանը վայելում էր իր արվեստակից ընկերների առանձնակի հարգանքն ու ակնածանքը: Նրա աշխատանքները միշտ ուշադրության կենտրոնում էին: Ճիշտ է, անկումային արվեստը թմբկահարող մասնագիտական մամուլը ժլատ էր նկարչի հանդեպ, բայց և միաժամանակ անուժ էր անտեսելու Աղաջանյանի տաղանդն ու վարպետությունը [7, էջ 25]:

Քրիստափոր Հուսիկյանցի դիմանկարը

Ստեփան Աղաջանյանի դոնիոռստովյան շրջանի ստեղծագործություններից գունային լակոնիկ մեկնաբանությամբ առանձնանում է անվանի նկարիչ, ճարտարապետ «Քրիստափոր Հուսիկյանցի դիմանկարը» (1908):

Դարչնագորշ երանգավորմամբ ետնաֆոնին, կիսաթեք, միակողմ լուսավորվածությամբ ներկայանում է Հուսիկյանցի տիպարի իրապաշտական գեղանկարչությանը հարազատ կերպավորումը:

Դիմապատկերի երփնագիրը հագեցած է դարչնասպիտակավունի, բաց և մուգ շագանակագույնի, դեղնաօքրայի խտացված երանգաշարով:

Վրձնի պիրկ, ընդգրկուն քսվածքներով կերտված են գլուխն ու կրծքավանդակը, համաչափ, գծագրային ճշգրտությամբ կառուցված է դեմքը:

Բնորդի զուսպ, ստատիկ կեցվածքը, հոնքերի երկայնական ձգվածությունը, դեմքի, աչքերի շրջանում լուսագունային խաղով նկատելի ծալքերը նպաստում են հայացքի խոհական, հանգիստ արտահայտությանը:

¹ Դոնի Ռոստովում կազմակերպվող ամենամյա «Գարնանային ցուցահանդեսներին» մասնակցել են նաև Ստեփան Աղաջանյանի մտերիմ ընկերներ՝ գեղանկարիչներ Հմայակ Արծաթապանյանը (1876-1919) և Հովակիմ Հովհաննիսյանը (Ակիմ Օվանեսով, 1883-1967): Վերջինս նշանակալի տեղեկություններ է հաղորդում այդ ցուցադրությունների վերաբերյալ [11, էջ 16, 29]:

Թխավուն բաճկոնին նկատելի կոճակները, ակնոցի շրջանաձև ուրվագիծը, վերնագգեստի օձիքի ոսկեգոծ եզրագարդը լրացնում են նրբանկատ հագուկապը՝ բնորդին դարձնելով ազդեցիկ և նշանակալի:

Ակնհայտ է, որ դիմանկարչին հաջողվել է զուսպ երանգաշարով, դիպուկ ու հստակ քսվածքներով ստեղծել անվանի մտավորականի դիմանկարը:

Հուսիկյանցի կերպարագրմանն անդրադարձել է նաև ռուս անվանի գեղանկարիչ Իլյա Ռեպինը, որի 1867-ին ստեղծած գրաֆիկական աշխատանքի վերաբերյալ արժեքավոր տեղեկություններ են զետեղված ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի՝ Քրիստափոր Հուսիկյանցին նվիրված հոդվածում [1, էջ 278-279]:

Իլյա Ռեպինի «Քրիստափոր Հուսիկյանցի» գրաֆիկական աշխատանքի կատարումն անկաշկանդ է և ինքնաբերական: Դիմանկարի գծապատկերը՝ նուրբ կրճատումներով, բնորդի դեմքին հաղորդել է փոքր-ինչ թատերական, խաղարկային տպավորություն:

Նկատելի է, որ Ա՛ Աղաջանյանի, Ա՛ Ռեպինի աշխատանքներում Քրիստափոր Հուսիկյանցի տիպահոգեբանական բնորոշ գծերի արտահայտումը հաջողված է, կերպարների ռեալիստական պատկերագրումը զուգակցված է հոգեբանական խորը, դիպուկ նկարագրի ընդգծմամբ:

Ելնելով աշխատանքների տեխնիկական տարբերությունից՝ հարկ ենք համարում Աղաջանյանի Հուսիկյանցի կենդանագիրը համեմատել Իլյա Ռեպինի մեկ այլ՝ անվանի կոմպոզիտոր Մոդեստ Պետրովիչ Մուսորգսկու յուզանկարի [12, էջ 9-16; 15, էջ 9, վերատպություն N 38] (1881, Պետական Տրետյակովյան պատկերասրահ) հետ՝ ընդգծելով գեղանկարիչների կատարողական առանձնահատկությունները, բնորդների ներաշխարհը բացահայտելու յուրաքանչյուրի ինքնատիպ մոտեցումը:

Տեսանելի է, որ աշխատանքի ստեղծման կարճատև ընթացքում Մուսորգսկու դիմանկարը պահպանել է գունեղանքների թարմության, թեթևության առաջին զգացողությունը: Լուսավոր ետնաֆոնին, վրձնի լայն, թարմ ընդհանրացումներով, ներկայանում է կոմպոզիտորի լայնաֆիգուր կեցվածքը:

Դարչնասպիտակավուն նրբերանգներով, քթին ու այտերին նկատելի վարդակարմրի մեղմ քսվածքներով նկարիչն արտահայտել է կոմպոզիտորի դեմքի գունատությունը, վատառողջ վիճակը:

Վրձնի թեթև խաղերով են տրված բնորդի մազերի, մորուքի խառնակ տեսքը:

Գունային միատարր համակցումներով խալաթի կարմրավարդագույն լայն եզրագիծը կոտրում է դիմանկարում գերիշխող գունային սառնությունը:

Վրձնի նուրբ գծաքսվածքներով աչքի է զարնում սլավոնական ազգային նուրբ հյուսվածքներով վերնաշապիկի զարդաշարը:

Մուսորգսկու կերպարի ռեալիստական երփնագրումն ազդեցիկ է և ինքնատիպ: Նրա թափթփված տեսքը չի նսեմացնում կոմպոզիտորի անհատականությունը, այլ՝ համարձակ վրձնաքսվածքներով, գունային բաց, ներդաշնակ հերթագայությամբ ստեղծվել է ներքին մեծ ընդվզումով արտահայտիչ դիմապատկեր:

Մուտորգակու կերպարի վերարտադրման առանձնահատկությունը նրանում է, որ այն կանոնիկ չէ, չի ստեղծվել հատուկ վայրում, կոմպոզիտորին բնորոշ հարգի հագուկապով: Այն իր պարզությամբ, անմիջականությամբ կարծես հասարակ մարդու կենդանագիր է, թեև կեցվածքը և հայացքի սրությունը մատնում են նրա անհատականությունը:

Այս աշխատանքների համեմատական վերլուծությունը բացահայտում է գեղանկարիչների ռեալիստական պատկերագրման տարբեր դրսևորումներ՝ կոլորիտային, գեղանկարչական հնարքների տարբեր մոտեցումներ, գունազամմային միանգամայն այլ նախասիրություններ, գույնով աշխատելու տարբեր տեխնիկա՝ ձևավորելով բնորոշ կերպավորելու ռեալիստական յուրովի աշխարհայացք:

Ռեալիստի ստեղծած դիմապատկերում երանգային համակցումները պարզ են, թեթև, հեշտ ընթերցելի, առինքնող են վրձնաքսվածքների թարմ, լայնարձակ ընդհանրացումները: Լուսային անդրադարձները ծուլված են կտավի բաց երփնագրին և թույլ նկատելի են, մինչդեռ Աղաջանյանի աշխատանքին բնորոշ է խիստ ընդգծված լուսաստվերային խաղը՝ գունային մուգ համադրություններով շաղկապված: Աղաջանյանի երփնագրում հանդիպում ենք երանգների լակոնիկ զուգորդման՝ դարչնասպիտակավունի, մուգ շագանակագույնի խտացված վրձնահետքերով:

Կտավի մուգ երփնագիրը հոգեբանական մեծ ներգործություն է թողնում կերպարի ներքին էության ճշմարտացի վերարտադրման վրա:

Կնոջ դիմանկար

Աղաջանյանի դոկտորատական ստեղծագործություններում կերպարային ինքնատիպությամբ, երփնագրում գունալուսային նուրբ մեկնաբանմամբ առինքնող է «Կնոջ դիմանկար»² ստեղծագործությունը:

Բնորոշուհու կեցվածքն աչքի է զարնում մարմնի և գլխի որոշակի թեքությամբ: Մի կողմի արված վարսերն ընդգծում են կերպարի արտահայտչականությունը՝ դիտողին ներշնչելով նրբություն, քնքշություն:

Առատ լուսավորությամբ են պարուրված նրա դեմքը, պարանոցը, կրծքավանդակը:

Կարմրասպիտակավունի նուրբ ելևէջներով, պիրկ վրձնախաղերով, լուսաստվերային ներդաշնակ հերթագայությամբ տրվել է բնորոշուհու դիմագծերի ճշմարիտ վերարտադրումը:

Սպիտակախառն, կապտակարմրավուն ինտենսիվ քսվածքները նկատելի են լայնաբաց վերնաշապիկի ողջ մակերեսով՝ թողնելով գունային բաց համակցումների թարմ տպավորություն:

Հոգեթափանց գեղանկարիչը վարպետորեն է վերարտադրել բնորոշուհու հոգեվիճակ արտահայտող հույզերն ու զգացմունքները:

Արվեստաբան Մանյա Ղազարյանը նրբանկատորեն ընդգծում է. «Աղաջանյանի համար դիմանկարը դառնում է մարդու կենսագրականը գույների լեզվով հաղորդելու գեղեցիկ միջոց: Մի դիմանկարը հնարավորություն էր տալիս ար-

² «Կնոջ դիմանկար» ստեղծագործությունը, համաձայն Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի տվյալների՝ վերագրվում է 1914-1916 թվականներին [9, էջ 34]:

տահայտել պատկերվողի կողմից տասնյակ տարիների ապրածը, շեշտել այն, որը օգնում է նրա կերպարի ամբողջականացմանը» [4, էջ 3]:

Մարիետա Շահինյանի դիմանկարը

Դոնիոռոստովյան շրջանի կանացի դիմապատկերների շարքում կերպարաստեղծման միանգամայն այլ բնութագրմամբ է հանդես գալիս գրող, հասարակական գործիչ Մարիետա Շահինյանի կերպանկարը³:

Ի տարբերություն նախորդ աշխատանքի, Մարիետա Շահինյանի կենդանագրում երփնագիրը հանդես է գալիս գունային մեղմ, հանգիստ երանգաշարով՝ ձայնակցելով գրողի՝ անդորր արտահայտող ներաշխարհին:

Շագանակագույնի բաց ու մուգ, կարմրավարդագույնի, կապտամանուշակագույնի սպիտակախառն երանգների նուրբ համակցումներով, վրձնի անկաշկանդ և խիտ քսվածքներով է կերտվել Մարիետա Շահինյանի իրապաշտական դիմանկարը: Լույսի և ստվերի վարդասպիտակավուն շղարշով անդրադարձները բնորդի դիմագծերը դարձրել են արտահայտիչ, ընդգծել շրթունքների, քթի, պարանոցի համաչափ պատկերումը: Աչքերի, թավ հոնքերի կերպավորումը տրված է վրձնի հստակ քսվածքներով:

Ռեալիստ նկարիչը կերտել է անվանի մտավորականի ճշմարիտ բնութագիրը՝ արտաքին և ներքին բովանդակության սերտ միասնությամբ:

Կոմպոզիցիոն միանգամայն այլ մոտեցմամբ է մեզ ներկայանում Հայաստանի ազգային պատկերասրահում պահվող Մարտիրոս Սարյանի 1944-ին վրձնած «Մարիետա Շահինյանի դիմանկարը»:

Վրձնի թեթև քսվածքներով, գունային ներդաշնակ զուգակցումներով ետնաֆոնը ներկայացնում է հայրենի խաղաղ բնաշխարհը՝ ընդգծելով հոգևոր կապը գրողի և իր հայրենիքի միջև: Կտավն ամբողջությամբ լցված է սարյանական բազմերանգությամբ, աշնանային տաք գունազգացողություններով:

Ինչպես նկատել է արվեստաբան Ռուբեն Դրամբյանը «Արևաշող լեռնային բնանկարի և դիմանկարվողի մորենագույն զգեստի զուգորդումը նկարչի մեջ հայտնի է դարձնում նրբանկատ կոլորիստին» [2, էջ 82]:

Հատկանշական է, որ թեև հայ անվանի գեղանկարիչները Մարիետա Շահինյանին պատկերել են տարբեր տարիներին, սակայն երկու աշխատանքներում էլ բնորոշուհուն բնորոշ է միևնույն կեցվածքը՝ կտավի կենտրոնում, դիմահայաց՝ գլխի նուրբ թեքությամբ:

Այս աշխատանքները բացահայտում են գեղանկարիչների գունային ընկալման առանձնահատկությունները:

Եթե Սարյանի գունաշարը ներկայանում է երանգների բաց, եթերային հեթազայությամբ, ասելիքն արտահայտված է գունային լուսառատությամբ, ապա Աղաջանյանի գունաշարը հանդես է գալիս մուգ տոնայնություններով, նյութականի հագեցած ընդգծվածությամբ:

³ Աշխատանքի ստեղծման տարեթվի առնչությամբ հանդիպում ենք 1916 [14, էջ 14] և 1919 [9, էջ 101; 3, էջ 13] թվագրմանը:

Եզրակացություն

Հոգեբան նկարչի սուր դիտողականությամբ Աղաջանյանը բացահայտել է կերպարների բնավորության, անհատական գծերի խորը հոգեբանական տարբերությունները, ռեալիստական ուժով կերտել արտահայտիչ դիմախաղերով խոսուն դիմապատկերներ:

Մեր հետազոտության մեջ ներառված աշխատանքների վերլուծության արդյունքում կարող ենք ասել, որ Ստեփան Աղաջանյանի դոնիոնստովյան շրջանի ստեղծագործությունները հոգեբանական մեծ ներուժով ստեղծված դիմապատկերներ են, որոնք առանձնանում են կատարման բարձր վարպետությամբ, բնորոշների ներաշխարհը բացահայտելու յուրատիպ նրբազգացողությամբ:

Գրականություն

1. Աղայան Ա. Մոռացված անուն. նկարիչ և ճարտարապետ Քրիստափոր (Խաչատուր) Հուսիկյանց (1840-1910), Լրաբեր հասարակական գիտությունների. Երևան, 2014, № 1, էջ 276-289:
2. Դրամբյան Ռ. Մարտիրոս Սարյան. Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1960:
3. Հայկական ՍՍՌ ժողովրդական նկարիչ Ստեփան Աղաջանյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսի կատալոգ (գրացուցակ), ՀՍՍՌ կուլտուրայի մինիստրություն, ՀՊՊ. Երևան, ՀՍՍՌ կուլտուրայի մինիստրության հրատարակչությունների և պոլիգրաֆ արդյունաբերության գլխավոր վարչության № 1 տպարան, 1963:
4. Ղազարյան Մ. Ռեալիստական արվեստի ջատագովը (Ստեփան Աղաջանյանի ծննդյան 100-ամյակը), Գրական թերթ. Երևան, 1963, 22 դեկտեմբերի, № 51, էջ 3:
5. Մարտիրյան Ե. Ստեփան Աղաջանյան. Երևան, Հայպետհրատ, 1956:
6. Մարտիրյան Ե. Հայկական կերպարվեստի պատմություն. 20-րդ դարի առաջին քառորդ, Գիրք Գ. Երևան, «Սովետական գրող», 1983:
7. Պարսամյան Ռ. Ստեփան Աղաջանյան. Երևան, Հայպետհրատ, 1963:
8. Սարյան Մ. Գրառումներ իմ կյանքից, Գիրք առաջին. Երևան, «Հայաստան», 1966:
9. Ստեփան Աղաջանյան - 150 (Պատկերագիրք), Առաջաբանը՝ Գ. Եղիազարյանի, ՀԱՊ. Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2013:
10. Քոթանջյան Գ. Ստեփան Աղաջանյանի գեղանկարչությունը, Լեոնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. անցյալը, ներկան և ապագան, Միջազգային գիտաժողով, Զեկուցումների հիմնադրույթներ, հունիսի 21-24, 2006. Ստեփանակերտ-Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 2007, էջ 496-505:
11. Аким Ованесов (Серия Жизнь замечательных нахичеванцев). Ростов-на-Дону, «Ковчег», 2013.
12. Грабарь И. Репин. Монография в двух томах, т. 2. Москва, «Наука», 1964.
13. Мартикян Е. Творчество художника Степана Агаджаняна, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Академия наук Армянской ССР, Сектор истории и теории искусств. Ереван, Издательство АН Армянской ССР, 1953.
14. Народный художник Армянской ССР С. М. Агаджанян (К 10-летию со дня его смерти), Каталог выставки, Дом культуры Советской Армении, Государственная картинная галерея Армянской ССР. Москва, 1951.
15. Русская живопись XIX века, Автор-составитель – Д. Сарабьянов. Москва, Государственное издательство изобразительного искусства, 1962.

References

1. Aghasyan A. Moracvac anun. nkarich ev chartarapet Qristapor (Xachatur) Husikyanc (1840-1910), Lraber hasarakakan gitutyunneri. Yerevan, 2014, № 1, ej 276-289.
2. Drambyan R. Martiros Saryan. Yerevan, Haykakan SSR GA hrat., 1960.
3. Haykakan SSR jhoghovrdakan nkarich Stepan Aghajanyani cnndyan 100-amyakin nvirvac cucahandesi katalog (gracucak), HSSR kulturayi ministrutyun, HPP. Yerevan, HSSR kulturayi ministrutyun hratarakchutyunneri ev poligraf ardyunaberutyan glxavor varchutyan № 1 tparan, 1963.
4. Ghazaryan M. Realistakan arvesti jatagovy (Stepan Aghajanyani cnndyan 100-am-yaky), Grakan tert. Yerevan, 1963, 22 dektemberi, № 51, ej 3.
5. Martikyan E. Stepan Aghajanyan. Yerevan, Haypethrat, 1956.
6. Martikyan E. Haykakan kerparvesti patmutyun. 20-rd dari arajin qarord, Girq G. Yerevan, "Sovetakan grogh", 1983.
7. Parsamyan R. Stepan Aghajanyan. Yerevan, Haypethrat, 1963.
8. Saryan M. Grarumner im kyanqic, Girq arajin. Yerevan, "Hayastan", 1966.
9. Stepan Aghajanyan - 150 (Patkeragirq), Arajabany G. Eghiazaryani, HAP. Yerevan, "Edit Print", 2013.
10. Qotanjyan G. Stepan Aghajanyani geghankarchutyuny, Lernayin Gharabaghi Han-rapetutyun. ancyaly, nerkan ev apagan, Mijazgayin gitajhoghov, Zekucumneri himnadruytner, hunisi 21-24, 2006. Stepanakert-Yerevan, Yerevani hamalsarani hrat., 2007, ej 496-505.
11. Akim Ovanesov (Serija Zhizn zamechatelnyh nahichevancev). Rostov-na-Donu, "Kovcheg", 2013.
12. Grabar I. Repin. Monografija v dvuh tomah, t. 2. Moscow, "Nauka", 1964.
13. Martikyan E. Tvorchestvo hudozhnika Stepana Agadzhanjana, Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija, Akademija nauk Armyanskoy SSR, Sektor istorii i teorii iskusstv. Yerevan, Izdatelstvo AN Armjanskoy SSR, 1953.
14. Narodni hudozhnik Armjanskoy SSR S. M. Agadzhanjan (K 10-letiju so dnja ego smerti), Katalog vystavki, Dom kultury Sovetskoy Armenii, Gosudarstvennaya kartinnaja gale-reja Armjanskoy SSR. Moscow, 1951.
15. Russkaya zhivopis XIX veka, Avtor-sostavitel – D. Sarabjanov. Moskva, Gosudarstven-noe izdatelstvo izobrazitel'nogo iskusstva, 1962.

О НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СТЕПАНА АГАДЖАНИЯ РОСТОВСКОГО ПЕРИОДА

МАРИ АБРААМЯН*

Для цитирования: Абрамян, Мари. "О некоторых произведениях Степана Агаджаняна ростовского периода". *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 120-128. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-120

В развитии творчества Степана Агаджаняна (1863-1940), выдающегося представителя армянской реалистической портретной живописи, ключевую роль сыграли годы, проведенные им в Ростове-на-Дону (1904-1921). В произведениях

* Соискатель Института искусств НАН РА, mariabrahamyan.art@gmail.com, статья пред-ставлена 22.06.2023, рецензирована 01.12.2023, принята к публикации 03.06.2024.

этого периода по-новому проявились его художественные способности: портреты отличаются богатым сочетанием темных тонов, грамотной моделировкой света и тени. Новый подход художника наиболее ярко выражен в таких произведениях, как «Портрет Христафора Усикянца» (1908, Национальная галерея Армении), «Женский портрет» (1914-1916 гг., Национальная галерея Армении), «Портрет Мариэтты Шагинян» (1916, 1919, Национальная галерея Армении). Проницательному портретисту удалось мастерски передать психологический портрет моделей, создать лучшие образцы реалистической живописи.

Ключевые слова: Степан Агаджанян, ростовский период, реализм, психологический портрет, колорит, сочетание темных тонов, мазок.

SOME WORKS OF STEPAN AGHADJANYAN CREATED DURING THE ROSTOV-ON-DON PERIOD

MARI ABRAHAMYAN*

For citation: Abrahamyan, Mari. "Some works of Stepan Aghadjanyan created during the Rostov-on-Don period", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 120-128. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-120

Stepan Aghadjanyan is an outstanding representative of Armenian realistic portraiture. The period of 1904-1921 that he spent in Rostov-on-Don was vital in the advancement of his art. During this period, the artist's painting skills were showcased in a new way: the portraits are distinguished by a rich combination of dark tones, and masterful modeling of light and shadow. The artist's new technique is evident in works like "Portrait of Christapor Usikyants" (1908, National Gallery of Armenia), "Portrait of a Woman" (1914-1916, National Gallery of Armenia), "Portrait of Marietta Shahinyan" (1916, 1919, National Gallery of Armenia). The psychology of the models was masterfully captured by the painter, resulting in the creation of masterpieces of realistic painting.

Key words: Stepan Aghadjanyan, Rostov-on-Don period, realism, psychological portrait, coloring, combination of dark tones, brushstroke.

* PhD candidate at the NAS RA Institute of Arts, mariabrahamyan.art@gmail.com. The article was submitted on 22.06.2023, reviewed on 01.12.2023, accepted for publication on 03.06.2024.



Քրիստափոր Հուսիկյանցի դիմանկարը, կտավ, յուղաներկ, 60x48, 1908, ՀԱՊ



Կնոջ դիմանկար, կտավ, յուղաներկ, 49,5x38, 1914-1916, ՀԱՊ



Մարիետա Շախինյանի դիմանկարը, կտավ, յուղաներկ, 55x39,5, 1916, 1919, ՀԱՊ

ՈԱՖԱՅԵԼ ՇԻՇՄԱՆՅԱՆԸ ԵՎ «ԱՆԱՀԻՏ» ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ

ՌԻՈՒԶԱՆ ԱՆԱՆՅԱՆ*

Հղման համար. Անանյան, Ռուզան: «Ռաֆայել Շիշմանյանը և «Անահիտ» հանդեսը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 129-135. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-129

«Ռաֆայել Շիշմանյանը և «Անահիտը»» հոդվածում ներկայացված է գեղանկարիչ, արվեստի տեսաբան Ռաֆայել Շիշմանյանի (1885-1959) արվեստաբանական գործունեությունը, մասնավորապես անդրադարձ է կատարվել «Անահիտ» հանդեսի 1930, 1937 և 1940 թվականների համարներում տպագրված հոդվածներին: Երկար տարիներ ապրելով Ֆրանսիայում՝ ստեղծագործական գործունեությանը զուգահեռ, Ռ. Շիշմանյանը զբաղվել է արվեստաբանական խնդիրների ուսումնասիրությամբ, անդրադարձել է հայ և օտարազգի արվեստագետների ժառանգության և առանձին ստեղծագործությունների մանրազնի վերլուծությանը: Հայալեզու և օտարալեզու հանդեսներում հրատարակել է բազմաթիվ վերլուծական հոդվածներ, որոնք կարևոր և արժեքավոր են հայ մշակույթի ուսումնասիրման գործում: Զգալի ժամանակ նվիրելով արվեստաբանությանը, ցավոք, Շիշմանյան-արվեստաբանի գործունեությունը առ այսօր առանձին հետազոտության նյութ չի հանդիսացել: Սույն հոդվածը ևս մեկ փորձ է լրացնելու այդ բացը:

Նյութում անդրադառնում և վերլուծության ենթ ենթարկում «Անահիտ» հանդեսի էջերում հանդիպող երեք՝ «Անթուան Պուրտել», «Նկարիչ Վ. Մախոխեան» և «Անհետացող արուեստագետներ. Զարեհ» հոդվածները: Նյութը շարադրված է ժամանակագրական կարգով:

Բանալի բառեր՝ Ռաֆայել Շիշմանյան, ֆրանսիական շրջան, արվեստաբան, «Անահիտ» հանդես, «Անթուան Պուրտել» (1930), «Նկարիչ Վ. Մախոխեան» (1937), «Անհետացող արուեստագետներ. Զարեհ» (1940):

Ներածություն

Հայ արվեստի զարգացման գործում արժեքավոր ներդրում ունի Հայաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ, գեղանկարիչ և արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանը (1885-1959): Գեղանկարչությանը զուգահեռ նա զբաղվել է հայ արվեստի ուսումնասիրությամբ, հեղինակել մի շարք հոդվածներ և գրքեր: Նրա հոդվածները տպագրվել են հայալեզու և օտարալեզու մի շարք հանդեսներում: Իր արվեստաբանական գործունեությամբ նա մեծ ներդրում ունեցավ թե՛ Հայաստանի սահմաններից դուրս, թե՛ հայրենի հողում ազգային արվեստի զարգացման գործում՝ թարմ շունչ հաղորդելով մեր նորաստեղծ պետության մշակութային կյանքին:

Կյանքի մի մասն ապրելով հայրենիքից դուրս՝ Ռաֆայել Շիշմանյանը Ֆրանսիայում ճանաչում է գտել որպես փորձառու գրախոս և արվեստի տեսության մասնագետ: Հայալեզու և օտարալեզու հանդեսներում պարբերաբար տպագրվող

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, ruzan92.92@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 17.05.2024, գրախոսելու օրը՝ 31.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

Շիշմանյանի հոդվածները եվրոպական միջավայրում նպաստեցին հայ արվեստի լուսաբանմանը:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Գեղանկարիչ, արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանը 1908-1947 թթ. բնակվում էր Ֆրանսիայում¹: Ֆրանսիայի հայկական գաղութն այդ ժամանակաշրջանում ծավալում էր մշակութային բեղուն գործունեություն: Արվեստի հայ ակնառու գործիչներից շատերը մասնագիտական կրթություն ստանալու համար նախընտրում էին հենց Ֆրանսիան: Նրանց մի մասը, կրթության ավարտից հետո, վերադառնում էր հայրենիք, իսկ մի մասն էլ բնակություն էր հաստատում Ֆրանսիայում:

Ռաֆայել Շիշմանյանի հրատարակած հոդվածները հաճախ են հանդիպում հայալեզու և օտարալեզու հանդեսներում: Բացառություն չէր լայն ճանաչում ձեռք բերած «Անահիտ» հանդեսը, որի խմբագիր Արշակ Չոպանյանի պատկերավոր խոսքերով՝ «Մենք ունեինք արդեն, այստեղ, Ռաֆայել Շիշմանյանը, որ ինքն ալ Ակնեցի, զարդանկարչութեան արուեստի մէջ շնորհալի ու նուրբ տաղանդ մը ի յայտ կը բերէ տարիներէ ի վեր. ան ընդհանրապէս արևելեան ու մասնաւորապէս հայկական հին զարդարութեան աւանդութիւններէն ներշնչուելով, զանոնք վերանորոգելով ու անոնցմէ անձնական ստեղծագործութիւններ հանելով է որ արտադրած է իր փափուկ գործերը որ գրքերու, թերթերու կողքերը, տարեգիրքերու էջերը կը պճնեն ու որոնցմով նկարազարդուած է ամբողջ ֆրանսերէն հատոր մը» [6, էջ 93]:

1898-1911 թթ. և 1929-1949 թթ. (ընդմիջումներով) Փարիզում հրատարակվող «Անահիտ» գրական-գեղարվեստական հանդեսը բացառիկ էր հայ մշակույթի, գրականության զարգացման գործում²:

«Արևմտահայ հասարակական կյանքի և գրական ընթացքի կենսական պահանջներով հրապարակ «իջած» հանդեսը ըստ էության, արգասիքն է նրա խմբագրի՝ Արշակ Չոպանյանի անհատականության. գրողի ու քննադատի նրա եռանդուն ջանքերի, ստեղծագործական ու գաղափարական հղացումների» [1, էջ 7]:

Հանդեսի բովանդակությունը պետք է պարունակեր.

«1. Ուսումնասիրություններ հայ ժողովուրդին պատմության, գրականության, գեղարվեստին ու լեզվին վրա, և տեսություններ անոր ներկա բարոյական ու նյութական կացության մասին.

¹ Մարտին Միքայելյանը, անդրադառնալով Ռաֆայել Շիշմանյանի Փարիզում հաստատվելուն, գրում է. «1908 թվականին Փարիզի մայթերին հայտնվեց բարեկամ ու գեղեցկադեմ մի երիտասարդ, որին մշտաշառաչ այդ քաղաքում (ինչպես կասեր Ալիշանը) ոչ ոք չէր ճանաչում: Հայկական, խոշոր աչքերով այդ երիտասարդը Ռաֆայել Շիշմանյանն էր...» [8, էջ 1]:

² Հանդեսի առաջին փուլի ուսումնասիրությամբ զբաղվել է լեզվաբան Յուրի Ավետիսյանը [տե՛ս 1, էջ 228]: Երկրորդ շրջանի մասին տե՛ս [2, էջ 273-288]:

2. Ուսումնասիրություններ գեղարվեստական, գիտական և ընկերական ընդհանուր խնդիրներու վրա.

3. Թարգմանություններ օտար հին ու նոր մատենագրությանց ամենեն կարևոր հրաշակերտներուն.

4. Վեպեր, վիպակներ և բանաստեղծություններ ազգային կամ առհասարակ արևելյան կյանքին և այլն» [1, էջ 56-57]:

«Անահիտ»-ի 1930 թվականի հանդեսում հանդիպում ենք ֆրանսիացի քանդակագործ Անտուան Բուրդելի (1861-1929) ստեղծագործական գործունեությունը լուսաբանող հոդված, որտեղ հայազգի արվեստաբանը նրան համեմատում է Օգյուստ Ռոդենի հետ³, վերլուծության է ենթարկում մի քանի աշխատանք, խոսում գեղարվեստական արժեքներից ու նշում Բուրդելի արվեստի շահեկան կողմերը:

«Իր տեղը, կարելի է ըսել, թափուր մնացած է, քանի որ ցարդ իր հասած արուեստի բարձրութիւնը թռնող մը չունինք: Պուրտէլի մեջ մարդն ու արուեստագէտը՝ նոյնացած հազուագիւտ կատարելութեան մը մէջ՝ օրինակելի տիպար մը կը դարձնեն զինքը յաւերժապես» [3, էջ 21]:

Գեղանկարիչ-արվեստաբանը մտերմություն ուներ հայ արվեստագետներից շատերի հետ⁴: Հիշենք 1926 թ. մի շարք անվանի արվեստագետների նախաձեռնությամբ առաջին անգամ եվրոպական միջավայրում կազմակերպվող ֆրանսաբնակ հայ նկարիչներին, քանդակագործներին, ճարտարապետներին միավորող «Անի» (1926-1931) Հայ արվեստագետների խմբակցությունը, որի հիմնադիրներից և պարբերաբար վերընտրված նախագահներից էր Ռաֆայել Շիշմանյանը: Թերևս դա է պատճառը, որ հեղինակի հոդվածներն առավել հետաքրքրական են:

1937 թվականի «Անահիտ»-ի 3-4-րդ համարի էջերում տպագրվում է «Նկարիչ Վ. Մախոխեան» հոդվածը, որը գրվել է Մախոխյանի մահից հետո: Նյութում հեղինակը ծովանկարչին ներկայացնում է որպես լուրջ, խոհուն անհատականություն՝ օժտված աշխատասիրությամբ ու անկեղծությամբ:

Շիշմանյանը գրում է. «Մախոխեանի վարպետին յայտարարութիւնը՝ եթէ ճիշդ է՝ կը վերաբերի նկարչական թեքնիքի այն հիմնական գիտելիքներուն, որոնք անհրաժեշտ են մէն մի նկարչի համար իբրև արուեստագիտական արտայայտութեան քերականական օրէնքներ եւ իբր բառամթերք:

Այդ օրէնքներուն եւ բառամթերքին ազատօրէն կիրարկութիւնը ուսումնաբանէն դուրս ձեռք կը բերուի, յամառ եւ յարատեւ աշխատութեամբ» [5, էջ 69]:

Մախոխյանին ներկայացնելով օրինակելի կերպար՝ հոդվածագիրը քննության է առնում նրա արվեստի առանձնահատկությունները: Նյութի սկզբնական

³ Ա. Բուրդելն աշխատել է Ռոդենի արվեստանոցում:

⁴ Դրա մասին են վկայում Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշածեռագրային բաժնի Շիշմանյանի անձնական արխիվում պահվող բազմաթիվ նամակագրությունները [տե՛ս 7]:

մասում անդրադարձ կատարելով ուսումնառության, պատանեկության տարիներին, անցնում է Փարիզում բնակություն հաստատելուն: Ընթերցողին փորձում է «համոզել», որ ծովի պատկերներից հետո գեղանկարչի նախընտրած թեման ձմռան տեսարաններն են⁵: Հոգվածում Շիշմանյանը ներկայացնում է Մախոխյանի մասնակցությամբ մի քանի ցուցահանդեսները, խոսում ներկայացվող աշխատանքների մասին:

Ապա կարևորում է 1924 թվականին Նիսի թանգարանի կողմից իր նկարի գնումը:

Արվեստաբանն ընդհանրություններ է նկատում Մախոխյանի և Այվազովսկու ծովանկարների միջև: Ընդգծելով Այվազովսկու վրձնի ակնհայտ ազդեցությունը Մախոխյանի ծովանկարների վրա՝ հեղինակն ընթերցողի ուշադրությունը սևեռում է առաջին գծի ալիքների վրա, որտեղ երկու նկարիչն էլ միանման են վրձնում ճերմակ ու թափանցիկ երկարածիգ փրփուրները, նշում, որ Մախոխյանի մոտ դրանք ավելի համոզիչ են ու ռեալ:

Ուշագրավ է «Անհետացող արուեստագետներ» հոդվածը, որում հեղինակն անդրադառնում է Զարեհ Գալֆայանին, Հերան Շաբանին: Նյութից պարզ է դառնում, որ Զարեհ Գալֆայանը որպես գծագրության ուսուցիչ է աշխատել Կ. Պոլսի հայ վարժարաններում, այդ թվում՝ նաև Կեդրոնական վարժարանում: Այնուհետև հեղինակն անդրադառնում է հայ նկարչի՝ գրկանքներով կյանքին, դժվարություններով Փարիզ հասնելուն ու հաստատվելուն: Հոգվածում նշվում է, որ Փարիզում գնահատվել է Գալֆայանի տաղանդն ու նա արժանացել է մի շարք մրցանակների:

Այս հոդվածը, ինչպես նաև վերը նշված նախորդ երկու հոդվածները, գրվել են արվեստագետների մահից հետո: Հեղինակը նյութի սկզբնական մասում ցավով ներկայացնում է Զարեհ Գալֆայանի և Հերան Շաբանյանի կյանքից հեռանալը: Հոդվածը բաղկացած է երկու մասից. առաջինում ներկայացված է Շիշմանյանի պատկերավոր խոսքով ասած՝ բյուրեղյա վճիտ նկարագիր ունեցող և խոհուն համեստ բնավորության տեր անհատականություն հայ նկարիչ Զարեհ Գալֆայանը (1887-1939): Ընթերցողը ծանոթանում է նկարչի կյանքին, ուսումնառությանը, ստեղծագործական գործունեությանը: Հոգվածագիրը, շեշտադրելով նկարչի կայացման գործում ուսումնական հաստատությունների կարևորությունը, զուգահեռ անդրադառնում է նրա աշխատանքային գործունեությանը: Շիշմանյանի հոդվածից տեղեկանում ենք, որ Փարիզում Զարեհը տասներեք տարի զբաղվել է խճանկարչությամբ, իսկ 1931 թվականին Փարիզում կազմակերպված միջազգային մեծ ցուցահանդեսին նրա խճանկարն արժանացել է ոսկե մեդալի: Նյութի հաջորդ մասում Շիշմանյանը ներկայացնում է Զարեհին արդեն որպես բնանկարիչ: «Այս ուղղությամբ իր արտադրած գործերը պայծառ

⁵ Նյութի ընթերցումից պարզ է դառնում, որ ծովի գայթակղիչ պատկերներից հետո Վ. Մախոխյանին գրավում են ձմեռային տեսարանները, որոնց պատկերումը դառնում է ճակատագրական նկարչի արդեն խարխված առողջության համար:

կենսունակությունով օծուն եւ իրապաշտ նրբին դիտողություններով լի գունագեղ էջեր են» [4, էջ 6]:

Ներկայացնելով Գալֆայանի կյանքի վերջին տարիները՝ արդեն տեսնում ենք նրան, որպես դեկորատիվ կիրառական արվեստի ներկայացուցիչ:

Հոգվածի երկրորդ մասը նվիրված է ֆրանսահայ նկարիչ Հերան Շաբանին (1887-1939): Նյութում քննարկվում է մի քանի հարցեր, այդ թվում նկարչի անժամանակ ընդհատված կյանքը: Նկարչին ներկայացնելով որպես առույգ, կատակասեր և կենսասեր անձնավորություն՝ հոգվածագիրն ընդգծում է պայծառ ու հարուստ գունահարաբերումները, գեղարվեստական լեզվի առանձնահատկություններն ու ինքնատիպությունը:

Եզրակացություն

Գեղանկարիչ և արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանն իր մշակութային ակտիվ գործունեությամբ կապվեց Փարիզի հայկական համայնքի հետ՝ նպաստելով ազգային մշակույթի տարածմանը:

Աշխատակցելով մի շարք հանդեսների (ներառյալ նաև «Անահիտ» հանդեսը)՝ հրատարակեց ուշագրավ նյութեր նկարիչների ստեղծագործական կյանքի ու ոճակատարողական հատկանիշների մասին: Նրա հրատարակած հոդվածներն արժեքավոր նյութ են հանդիսանում հայ և օտարազգի արվեստագետների ժառանգության լուսաբանման համար:

Գրականություն

1. Ավետիսյան Յու. «Անահիտ» հանդեսը. Երևան, 1999, էջ 227:
2. Ավագյան Վ. Արշակ Չոպանյանը և «Անահիտ» հանդեսի երկրորդ շրջանը, «Աստվածաբանական և կրոնագիտական հոդվածների ժողովածու». Երևան, 2022, հ. 2, էջ 273-288:
3. Շիշմանյան Ռ. Անթուան Պուրտել, «Անահիտ», 1930, հ. 3, էջ 20-30:
4. Շիշմանյան Ռ. «Անհետացող արուեստագետներ», «Անահիտ». Փարիզ, 1940, հ. 5-6, էջ 5-8:
5. Շիշմանյան Ռ. Նկարիչ Վ. Մախոխեան, «Անահիտ». Փարիզ, 1937, հ. 3-4, էջ 69-74:
6. Չոպանեան Ա. Քրոնիկ, «Անահիտ». Փարիզ, 1929, հ. 1, էջ 89-101:
7. ՀԱՊ, ՀԶԲ (Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշածեղագրային բաժին, Երևան), (Ֆ-108, նամակագրություններ):
8. ՀԱՊ, ՀԶԲ (Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշածեղագրային բաժին, Երևան) (Միքայելյան Մ., Ռաֆայել Շիշմանյան, 1970, Ֆ-108, Տ-25, ԹՊ-60, ԻՆՎ. - 40222):

References

1. Avetisyan Yu. "Anahit" handesy. Yerevan, 1999, ej 227.
2. Avagyan V. Arshak Chopanyan eb "Anahit" handesi erkrord shrjany, "Astvacabakan ev kronagitakan hodvacneri jhoghovacu". Yerevan, 2022, h. 2, ej 273-288.
3. Shishmanyany R. Antuan Purtel, "Anahit", 1930, h. 3, ej 20-30.
4. Shishmanyany R. "Anhetacogh aruestagetner", "Anahit". Pariz, 1940, h. 5-6, ej 5-8.

5. Shishmanyanyan R. Nkarich V. Maxoxean, "Anahit". Pariz, 1937, h. 3-4, ej 69-74.
6. Chopanean A. Qronik, "Anahit". Pariz, 1929, h. 1, ej 89-101.
7. HAP, HDB (Hayastani azgayin patkerasrahi hushaderagrayin bajhin, Yerevan), (F 108, namakagrutyunner):
8. HAP, HDB (Hayastani azgayin patkerasrahi hushaderagrayin bajhin, Yerevan) (Miqayelyan M., Rafayel Shishmanyanyan, 1970, F-108, T-25, TP-60, INV. - 40222).

РАФАЭЛ ШИШМАНЯН И ЖУРНАЛ «АНАИТ»

РУЗАН АНАНЯН*

Для цитирования: Ананян, Рузанна. "Рафаэл Шишманиян и журнал «Анаит»". *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 129-135. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-129

В статье «Рафаэл Шишманиян и журнал «Анаит»» представлена деятельность живописца, теоретика искусства Рафаэла Шишманияна (1885-1959) как искусствоведа, в частности рассматриваются статьи, напечатанные в журнале «Анаит» в 1930 г., 1937 г., 1940 г. За время проживания во Франции параллельно с творчеством Р. Шишманиян занимался изучением искусствоведческих проблем, изучал творчество армянских и зарубежных художников, тщательно анализировал отдельные произведения. В армянских и иностранных журналах опубликовал множество статей, которые важны и ценны для изучения армянской культуры. Деятельность Шишманияна-искусствоведа, несмотря на то, что он много времени посвятил искусствоведению, до сих пор не являлась темой изучения. Данная статья – еще одна попытка восполнить этот пробел.

В материале рассматриваются и анализируются статьи «Антуан Бурдель», «Художник В. Махоян», «Исчезающие художники. Заре Галфаян», напечатанные в журнале «Анаит». Материал изложен в хронологическом порядке.

Ключевые слова: Рафаэл Шишманиян, французский период, искусствовед, журнал «Анаит», «Антуан Бурдель» (1930), «Художник В. Махоян» (1937), «Исчезающие художники» (1940).

*Аспирант Института искусств НАН РА, guzan92.92@mail.ru, статья представлена 17.05.2024, рецензирована 31.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.

RAPHAEL CHICHMANIAN AND “ANAHIT” JOURNAL

RUZAN ANANYAN*

For citation: Ananyan, Ruzanna. “Raphael Chichmanian and “Anahit” journal”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 129-135. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-129

The article “Raphael Chichmanian and “Anahit” journal” discusses the artistic endeavors of painter and art historian Raphael Chichmanian (1885-1959), focusing on his contributions to the journal “Anahit”, published in 1930, 1937, and 1940. Having spent many years in France, Chichmanian not only pursued his creative work but also engaged in researching artistic issues. He conducted detailed analyses of the heritage and individual works of both Armenian and foreign artists. He has published numerous critical articles in both Armenian and foreign language journals, which are essential and valuable for the study of Armenian culture. Although Chichmanian dedicated considerable time to studying art, unfortunately, his work has yet to be the focus of a separate research study. This article seeks to address that gap.

He wrote three articles: “Antoine Bourdelle”, “Painter W. Makhokian”, and “Vanishing Artists: Zareh Kalfayan, Heran-Chaban”. The material is organized chronologically.

Key words: Raphael Chichmanian, French period, art historian, “Anahit” journal, “Antoine Bourdelle” (1930), “Painter V. Makhokhian” (1937), “Vanishing Artists” (1940).

* PhD student at the NAS RA Institute of Arts, ruzan92.92@mail.ru. The article was submitted on 17.05.2024, reviewed on 31.05.2024, accepted for publication on 2024.

ARSHILE GORKY: THE SEEDS OF MEMORY

MOSSES ZIRANI (Lebanon, Beirut)*

For citation: Zirani, Mosses. "Arshile Gorky. The Seeds of Memory", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 136-144. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-136

Arshile Gorky, christened as Vostanik Atoyan, was born in Khorgom village near the city of Van in Western Armenia. In 1910, he moved with his family to Aygestan district of the city, where he continued his education.

Arshile Gorky's creative path can be divided into three phases: "Purity", "Torments" and "Maturity". The first period coincides with his life as a child growing up in his hometown, in the environment of innocence and purity, unaware of any hardships of life. Having barely crossed into adolescence, Gorky lived through and felt on his own skin the horrors and barbarities of the Genocide, from which his family suffered heavily. When he arrived in the United States in his very young years, he inevitably faced the harsh experience of adapting to a new environment, to the life he had to live from that time on against his will. Despite the grim reality, he unwaveringly continued his creative journey. Later on, in order to detach himself from the day-to-day worries, he returned to his roots and found refuge in reminiscences. Here is where, upon turning the "memory" into a fertile ground for creativity, he revived his past in his own time. As a result, his newer creations communicate methods of expression and messages, not yet manifested in the history of art in his time.

Gorky's life was untimely interrupted, yet he was a prolific artist, and his creations, often rueful, speak of regeneration, like Prometheus' liver...

On July 21, 1948, Arshile Gorky hanged himself, ending his life path on his own will.

Key words: Arshile Gorky, USA, Trinity, memories, Purity, Torment, Maturity, plow.

Introduction

Gorky's desire to penetrate the profoundness of truth within the depths of man's existence comes from his naturalist forefathers' belief towards man and from his conviction, that reaching infinity or even coming close to it necessitates fusion of nature's and man's inner essences.



His search for truth reaches back to his ethnic self-awareness and self-appreciation. And by the will of fate, the resulting psyche and its implications were the reflections of his memory rather than his daily life and environment.

To perfect and explain his memories comprehensively, he fell back on his subconscious and, while unwrapping the inner folds of this subconscious on the canvas, as an inner necessity, he applied the 'automatism' method.

* Doctor of Arts, m.herkelian@gmail.com. The article was submitted on 04.04.2024, reviewed on 03.05.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

The artist's bitter life played a critical role in the formation of his artistry, be it in the make-up, quality or disposition.

Gorky, christened as Vostanik Atoyan, was born in Khorgom village near the city of Van in Western Armenia. Presently, Khorgom with its beautiful gardens, holy tree and half buried stone phallus is submerged in the waters of Lake Van.

His sister Satenik testifies that, in his early years, Vostanik used to make miniature statues of soldiers out of clay as well as to draw trees, animals and flowers on eggs or sand on the lake shore. In 1910, they move to Aygestan district of the city, where he continues his education learning the Classical Armenian Language Krapar and gets introduced to Armenian miniature painting.

In the vicinity of Van city, Vostanik's mother's birthplace – Vostan city – was located with the Surb Nshan (Holy Sign) Monastery of Charahan, Lake Van, the ruins of the capital of ancient Armenian Urartu Kingdom Tushpa with its renowned Semiramis water passage, Aghtamar Island with its St. Cross Cathedral and various other cultivated and natural beauties, amidst which Vostanik passed his childhood. In his early youth, Vostanik joins the Heroic Battle of Van waged against the Turks in April-May 1915. The same year the family retreats to Yerevan, where he continued studying miniature painting and woodcarving. In 1918, he witnesses the independence of Armenia.

In 1919, two months after his mother dies of starvation, he leaves for Tiflis, therefrom via Batumi, then Athens, on February 26, 1920, reaches America, where he settles for good. His father had long before settled in the USA.

After attending the Providence Art School for one year he moves to his sister Akabi's residence. There he starts working in a leather factory, yet after only two months he was dismissed for... drawing on wooden shoe frames: his inner creative drive was too strong for him to control it. Because of his proven virtues in painting, in 1924 he was invited to Boston's New School of Design as an assistant instructor. In 1926, Gorky moves to New York, where he works in the Grand Central School of Art as a full-time faculty member.

In 1930 he rents his second workshop in Greenwich Village, New York, where scores of other poor artists lived and created. To provide jobs for them, the American government decided to beautify the public buildings. Gorky takes advantage of this plan and in August 1935, he starts to paint the ten murals for New Ark Airport, eight of which have been lost because of the negligence of the airport authorities [4, p. 217].

From then on, Gorky continues to participate in group and individual exhibitions, which make him well-known. In his productive years, misfortunes recur, leading him to a pessimistic and hopeless state.

In January 1946, in the State of Connecticut, Arshile Gorky's workshop catches fire and around forty of his pictures perish. One month after this unfortunate accident, the artist undergoes cancer surgery. On June 26, 1948, as a result of a car accident, Gorky's right hand loses its flexibility. Adversities of life seemed to pursue him.

The Equilateral Triangle and the Trinity

According to old Indians, man is able to unite with god's self if he can perfect and equate his mind, soul and body. They presented god's idea by the 'equilateral triangle' concept. Arshile Gorky is among those unique artists who, when creating, have their mind, soul and hand perform in unison by the Almighty's power.

Christianity teaches that God exists in three persons: the Father, the Son, and the Holy Spirit. The pagans also had their trinities which, even though were separate gods, supplemented each other. The main and important quality of all gods lies in their creative power. Though man, as a simple artist, can't create life, he comes closest to God's being through his artistry.

Arshile Gorky as a creative artist has his personal triangle, the angles of which, though a separate creative force each, together constitute a trinity and supplement each other. He says, *"I believe that I am a product of three ideas. The first is 'Makrutyun' (Purity). The second is 'Tanjank' (Torment) and the third is 'Hasunutyun' (Maturity). That is I see my life as an artist as having gone through three main experiences. The first is simplicity, the time of purity. The next is the time of confusion caused from the ordeal of the search for truth. The last is mastering extreme complexity. This last is fruition. And if one understands these three ideas as not being so strictly demarcated, thinks of them as interacting and flowing into one another constantly, then one understands"* [1, p. 26].

Gorky's biography asserts that the extreme purity comes from one's birthplace and roots. In his teenage years his innocent belief clashes with life's harsh temptations, which intensify even more in his adulthood. Here, the soul is destroyed, the mind ravished, which crystallizes into a chaotic inner world; yet the body endures, the passion for life, as well as the craving to return to the past, is multiplied. Incalculable old and uncorrupted explode inside him, which violently push each other, rush from darkness to enlightenment. Here, the feelings are transformed in the artist's ego and ejaculate, like in a slow motion picture, to perpetuate on canvases as cherished memories and contemporaneous sanctity.

The Climax of Memory

The artist christens himself *"bitter"* because his art is born as a result of torture and agony. The harsher Gorky's life grew, the more sublime became his memories. Though these memories rest on immeasurable contradictions, maturity outshines all, like a seed about to burst open in warm spring soil.

So this is where his nostalgic self-gratification is transformed to revitalized illusion that Gorky used to live as abstracted reality. And this is where the artist's dialogue starts with eternity. The unveiling of the nostalgic inadequacy and the climax of vision lead him to aesthetical confession, and thus the absolute reality is born as mystical feelings.

Without the evaluation of his memories we cannot justly appraise and assess Gorky's art. He says, *"After so many tribulations and experiences man's memory*

clings to the sweetest reminiscences". His artist friend, Jacob Kainen testifies, "*He also told me to trust my subconscious above all... Later, I was to realize that in the thirties Gorky wanted to retain the structural inevitability of the masters, while at the same time surrendering more and more openly to his racial memories and his troubled unconscious*" [3, p. 96].

"*Memories*". This is one of the key words in Gorky's art, because his tortured recollections and the ever increasing flow of his bitter emotions, after being tempered in eternal existence, manifest as color and line, light and shade. And its non-ending dimensions with non-interfered, inborn, clear emotions are manifested in his creations which don't tolerate boundary and restraint.

His abstracted figures and characters, after being fecundated in the past, overpass the present, blossom in the inane and unlimited future. This is why Gorky not only remained loyal to "*the memory is the seed of the artist*" principle, but he also probed his own subconscious to reach his racial roots to relive his forefathers' life... in the US. Although his intuitions originate from the reminiscences of his birthplace, they clash with America's rush life. This, in addition to his 'eastern mentality of longing for the past', are transformed to vision and, as seeds of memory, are actualized on virgin canvases. So this is why his "*The Artist and His Mother*" twin canvases are considered by many as icons. And this is why Gorky's art is entrenched in ritual and commands a sense of respect and awe to the viewer. His upsurge and overflow are neither a matter of chance nor can be considered as flickering impressions. His hereditary characteristics, after being tempered in heavy labor, are born with agony as life's sincere and charming beauty. The deeper and greater is Gorky's wound, the more tragic and refined is his created beauty. His compellingly inherited wounds of an artist are old and full of pus. It is due to his infinite tortures that his soul is refined and changed to strength and beauty.

"The Song of the Plow"

Study his works, as "*Vana Tanjank*" (Vannic Agony) "*Hishoghutyun*" (Memory), "*Agony*" (last painting), and you will notice the pure and innocent feelings of an artist mixed with his complex psyche. Also in this respect, "*The Plow and the Song*" is very significant. Would an artist be able to feel and comprehend fully the tortured self and the lust for life, exhibited in his works, if he hadn't lived in a rural atmosphere, where the Armenian plowman sang, "*What is this life without the plow*". Gorky created his masterpiece with this simplicity and sincere mentality. In a letter dated April 22, 1944, and addressed to his sister Vartoush Atoyan, he says, "*I need Armenian song and poetry for inspiration when I paint*". Also in December 1944, in another letter addressed to Vartoush, he says, "*Beloved ones, write me and tell me of the mountains and valleys. Sing of Van. Sing of apricots and wheat fields, of plows. Sing of songs*". This artistic genius, mostly nurtured in his nationalistic and cultural values, wanted to revitalize his "*The Plow and the Song*" through tradition, rejuvenate his past, so that he could live and effectuate the full extent of it.

The Armenian popular songs are cultural gems, in which the songs devoted to the plow, like “Horovel”, or “Kaghhan” songs, constitute an important part in quality and quantity. One song in this series is called “Gutani Erk [The Song of the Plow]”, to which “*The Plow and the Song*” is dedicated. Here, the plowman sings sincerely and with awe, “*Dzig tu, kashi ay yeza / Ara ho, ho, ara ho / Lutzd mashi, ay yeza, / Ara ho, ho, ara ho*”, which means: “Pull, drag, oh ox! Hey-ho, ho, hey-ho, / Wear off your yoke, oh ox! Hey-ho, ho, hey-ho” [5, p. 169].

It's not a matter of coincidence that on tombstones of master plowmen they carved pictures of plows in their memory. Gorky used to love the Armenian 'gutan' and its varieties. He used to tell his sister Satenig that one of his longings was to have a carving of an Armenian 'gutan' on his tombstone, the samples of which he had prepared as toys for his other sister's son Karlen Mouradian. In his December 1944 letter to his sister Vartoush he says, “*I have been occupied in drawing the Armenian plows which we used in our Adoian fields near our house. Recall I have carved one from wood which I will send to Karlen. You cannot imagine the fertility of forms that leap our Armenian plows – the plows our ancestors used for thousands of years in toil and gaiety and hardship and poetry. The Armenian man from Khorgom demands a plow as his apt tombstone. I smell the apricots hot on our orchard trees and they move for me in dances of old. And the songs, our ancient songs of the Armenian people, our suffering people. This I am painting, and I am convinced you will appreciate it. So many shapes, so many shapes and ideas, happily a sacred treasure to which I have been entrusted the key*” [1, p. 32].

Here Gorky clearly shows the source of his artistic riches, whose key is trusted to him. And that miraculous key is his unbetraying memory (Hishoghutyun). And in this way, Gorky's love towards the plow is closely linked to land's fertility, nature, revival, life's rejuvenation and perpetuation.

The works of Gorky are ever flowing emotions, which are born during psychical journeys either in the deep inner world of thought or in the higher circles of the Universe. The further his psychic journeys go in opposite directions, the closer they come together at a later time, the same way as two hands (like those of a clock) that veer from the same point.

Gorky's psychic creations have always been drenched in everlasting torture, and they are so explicit that titles are unnecessary in explaining the agony and torment in his works. In this respect poignant is “*The Liver is the Cock's Comb*”, whose godfather is Andre Breton. What did Breton want to tell us with this exteriorly meaningless expression? What did he see on this canvas? Where was the profundity and, after all, what was communicated to Breton to call it “*The Liver is the Cock's Comb*”. If Breton was not familiar with the Armenian beliefs and mythology, he was surely well informed of Greek legends. In a book devoted to Gorky and speaking about this work, Julian Levy says, “*The liver which the Greeks thought to be the seat of the soul, is seen erect, proudly touched by rays of the rising sun as the cock crows*” [2].

Apparently, Breton treated the subject deeper than this and, most probably, he referred to the great suffering of Prometheus, which was a result of his idealism and devoted humanism – a humanism, for which Prometheus was not afraid to sacrifice even the seat of his soul, the liver, which also symbolizes rebirth and rejuvenation. And the word 'cock' which is usually comprised of the words 'to sing' and 'crow' meant 'quarrelsome' and 'struggle' according to the old Greeks.

The cockfight was commonplace in the old world, where the cock symbolized pride. For the sake of humanism and human dignity, Prometheus proudly bore his long sufferings which he got rid of due to Heracles, who killed the gigantic eagle which pecked the liver of Prometheus every day. Gorky, a man of great pride and integrity, had a life full of agony like that of Prometheus', and its bitterness was the reason to reach to its past with the help of memory, to alleviate the burden of his tortured soul. Yet, Prometheus was well aware of his immortality, was waiting for his redeemer and was eventually saved from his tortures, while Arshile Gorky was not a Titan, he was unable to withstand his unendurable sufferings and... found salvation in death.

On July 21, 1948, he hanged himself in an abandoned shed, ending his life on his own will. On the nearby wooden crate, there was his message: "Goodbye My Loves". Gorky's life was interrupted untimely, however, he was a prolific artist, and his creations, often rueful, speak of regeneration, like Prometheus' liver...

Gorky, like the Armenian Middle Age miniaturists, actualized the condition of alertness due to the fear of extinction and psychic strangling. He also effectuated the unsteady future, the evading of men from vile actions, nature's and life's unmutated glorification, his crisis of 'to be or not to be' pursuit, and the irreconcilability of all nature's and life's flawless reverence, the sense of life's beauty and the unrestrained spirit of sustenance.

Arshile Gorky, through the subconscious, searched himself to reach his racial roots, his truth which was coalesced with epic ideology.

Conclusion

Arshile Gorky's creative path can be divided into three phases: "Purity", "Torment" and "Maturity". The first period coincides with the artist's childhood, when he was growing up in his hometown – a period of innocence, purity, and unawareness of the hardships of life. Having barely crossed into adolescence, Gorky lived through, and felt on his own skin, the horrors and barbarities of the Genocide, from which he suffered heavily. When he arrived in the United States in his very young years, he inevitably faced the harsh experience of adapting to a new environment, to the life he had to live from that time on against his will. Despite the grim reality, he unwaveringly continued his creative journey. Later on, in order to detach himself from the day-to-day concerns, he turned to his roots and found refuge in reminiscences. Here is where, upon turning the "memory" into a fertile ground of

creativity, he revived his past in his own time. As a result, in his new creations he came to methods of expression previously not manifested in the history of art.

References

1. "Ararat" quarterly, Vol. XII, № 4, 1971.
2. Arshile Gorky. text by Julian Levy. New York, 1966.
3. Arts Magazine, Vol. 50, № 7, Special issue: Arshile Gorky, March, 1976.
4. Favorite Subjects in Western Art, A.L. Todd and Dorothy B. Weisbord. New York, 1968.
5. Yolian I. Komidas. Yerevan, 1969 (In Armenian).

ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿԻ. ՀԻՇՈՂՈՒԹՅԱՆ ՍԵՐՄԵՐ

ՄՈՎԱՅԵՍ ԾԻՐԱՆԻ (Լիբանան, Բեյրութ)*

Հղման համար. Ծիրանի, Մովսես: «Արշիլ Գորկի. հիշողության սերմեր»: *Արվեստագիտական հանդես*, N1 (2024): 136-144. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-136

Առաջանի անունով, Ոստանիկ Ադոյեան, Արշիլ Կորքին ծնած է Արեւմտահայաստանի Խորգոմ գիւղը որ կը գտնուէր Վանայ լիճի ափին: Ան իր մօրը եւ երկու քոյրերուն հետ 1910-ին կը փոխադրուի Վան քաղաքի Այգեստան հայաշատ թաղամասը, ուր կը սորուի նաեւ՝ Գրաբար եւ կը ծանօթանայ հայկական մանրանկարչութեան:

Ան իր ստեղծագործական կեանքը կը բաժնէ երեք շրջաններու, «Մաքրութիւն», «Տանջանք» եւ «Հասունութիւն»: Առաջինը իր ծննդավայրին մէջ ապրած մանկական ժամանակաշրջանն է, ուր երեխաները կ'ըլլան անմեղ, մաքուր ու յաճախ նոյնիսկ անհաղորդ կեանքի դժուարութիւններուն: Պատանեկան շրջանին հազիւ աչքերը բացած, Կորքի իր մորթին վրայ զգաց ցեղասպանութեան արհաւիրքն ու խժոժութիւնները ու... տառապեցաւ: Իսկ երբ արդէն երիտասարդ՝ հասաւ ԱՄՆ, նախ՝ զարնուելով ու յարմարուելով տիրող դաժան իրականութեան, ստեղծագործական կեանքը ակամայ շարունակեց դժուարին պայմաններու տակ: Յետոյ խուսափելու համար տանջալից առօրեայէն, սկսաւ վերադառնալ իր արմատներուն ու ապաստանիլ յիշողութեան մէջ: Հոս է, որ ան ստեղծագործական սերմի վերածելով «յիշողութիւնը», վերակենդանացուց իր անցեալը իր ժամանակին մէջ: Ու տուաւ այնպիսի ստեղծագործութիւններ, որոնք նոր խօսք եւ նոր արտայայտչաձեւ հաղորդեցին արուեստի պատմութեան:

Կ'ունենայ տառապալից ստեղծագործական կեանք մը եւ որովհետեւ վերջին տարիներուն իր տառապանքները նման էին Պրոմէթէասի շարունակուող ու վերանորագուող չարչարանքներուն, ան ինքզինք կը կախէ, կամովին վերջ տալով իր կեանքին...

* Արվեստագիտության թեկնածու, m.herkelian@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 04.04.2024, գրախոսելու օրը՝ 03.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024.

Բանալի բաներ՝ Արշիլ Գորկի, ԱՄՆ, Երրորդություն, հիշողություններ, մարրություն, տանջանք, հասունություն, գութան:

АРШИЛ ГОРКИ: СЕМЕНА ПАМЯТИ

МОВСЕС ЦИРАНИ (Ливан, Бейрут)*

Для цитирования: Цирани, Мовсес. «Аршил Горки: семена памяти», *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 136-144. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-144

Аршил Горки (настоящее имя Востаник Атоян), родился в 1904 году в селе Хоргом провинции Ван Западной Армении.

Творческий путь Аршила Горки можно условно разделить на три этапа: «Чистота», «Муки», «Зрелость». Первый период совпадает с его жизнью ребенком в родном городе, в атмосфере невинности и чистоты, неведения о тяготах жизни. Едва переступив порог отрочества, Горки пережил и почувствовал на собственной шкуре ужасы и зверства Геноцида, не пощадившего его семью.

Переехав совсем юным в Соединенные Штаты, он неизбежно столкнулся с жестокими сторонами адаптации к новой действительности, к жизни, выпавшей на его долю не по его воле. Невзирая на мрачную действительность, он был настойчив в своих творческих исканиях. Со временем, чтоб отгородить себя от каждодневных треволнений, он мысленно обратился к своим корням и обрел душевный покой в воспоминаниях. Именно тогда, превратив «память» в плодородную почву для творчества, он оживил прошлое в современной ему реальности. В результате поисков, в своих новых работах он пришел к выразительным средствам, не наблюдавшимся до этого в истории искусства.

Жизнь Аршила Горки прервалась безвременно, но его творения, нередко печальные, говорят о восстановлении... как печень Прометея...

21-го июля 1948 года Аршил Горки повесился, завершив жизненный путь по собственной воле.

Ключевые слова: Аршил Горки, США, Троица, воспоминания, чистота, муки, зрелость.

* Кандидат искусствоведения, m.herkelian@gmail.com, статья представлена 04.04.2024, рецензирована 03.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.



“The Plow and the Song”, 1947, Oil on burlap, 52 1/8x64 1/4 in. Collection of Milton A. Gordon, New York. Memory through tradition, rejuvenate his past, so that he could live and effectuate the full extent of it

How My Mother’s Embroidered Apron Unfolds in My Life, 1944, 40x45, Oil on canvas, Seattle Art Museum



Agony, 1947, Oil on canvas, 40x50, The Museum of Modern Art

The Liver Is the Cock’s Comb, 1944, Oil on canvas, 72x98, Collection of the Albright-Knox Art Gallery



Artist and His Mother, 1926-1936, Oil on canvas, 60x50, Whitney Museum of American Art

ՄԱՐԴԿԱՅԻՆ ՃԱԿԱՏԱԳՐԵՐԸ ԳՐԻԳՈՐ ԽԱՆՋՅԱՆԻ ԼԻՆՈՓՈՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

ՀՌԻՓՍԻՄԵ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ*

Հղման համար. Վարդանյան, Հռիփսիմե: «Մարդկային ճակատագրերը Գրիգոր Խանջյանի լինոփորագրություններում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 145-153. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-145

Հոդվածը ներկայացնում է XX դարի տաղանդավոր արվեստագետ, յուրօրինակ մտածողությամբ, գծանկարչական հմուտ վարպետությամբ օժտված Գրիգոր Խանջյանի որոշ լինոփորագրություններ:

Մայր Աթոռում պահվող «Կոմիտաս» լինոփորագրությունը ներկայացնում է ինքնամփոփ, ներքին լարվածությամբ օժտված երգահանին: Նրա դրամատիկական կերպարը կրում է դեպքերի ողբերգության ողջ իմաստավորումը՝ վեր հանելով ազգային ու համամարդկային գաղափարների միասնականությունը:

Հաջորդ լինոփորագրությունները երեք դրվագ են, ինչպես նշել է արվեստագետը, «իմ ժողովրդի կյանքի պատմությունից»՝ «1915 թիվ», «1920 թիվ» և «1970 թիվ»: «Հայաստան» գրաֆիկական եռանկարում վեր են հանված անհատի և ժողովրդի ճակատագրերը: Երեք ստեղծագործություններում էլ հեղինակը շեշտել, ընդգծել է ոչ միայն հերոսների դեմքերը, դիմախաղը, այլև, ինչը ոչ պակաս կարևոր է, նրանց ձեռքերը՝ վերջին մոտեցման մենք հանդիպում ենք նաև Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի Խանջյանի նկարագրողականներում:

Եվ այսպես՝ «1915 թիվ» լինոփորագրության հերոսուհին աղերսող, հառաչող, ցավի դեմ, ասես, մենամարտի դուրս եկած հայ կինն է: Գրաֆիկական սուղ միջոցներով Խանջյանը հասնել է առավելագույն արտահայտչականության՝ ընդգծելով անհատի դրաման, ազգի մեծագույն ողբերգությունը:

«1920 թիվ» աշխատանքում զինվորի հովանավորող, ուժեղ ձեռքերն են, որոնք իջել են մանուկի ուսերին: Աշխատանքը յուրատիպ է կառուցված՝ Խանջյանը հարկ չի համարել պատկերել զինվորի դեմքը՝ դրանով առավել ընդգծելով ձեռքերի պահպանող ուժը:

Եռապատկերի վերջին աշխատանքը «1970 թիվ» լինոփորագրությունն է, ուր երիտասարդ կինը մայրական ողջ գուրգուրանքով ու մայրական ջերմությամբ գրկել է երեխային: Նախորդ երկերի լարվածությունն այստեղ փոխարինվում է զգացական նրբագույն երանգներով:

Նկարիչը գրաֆիկական թերթերի միջոցով դիտողին է փոխանցել հերոսներից յուրաքանչյուրի բնավորությունը, ճակատագիրը, ապրումները, նաև՝ հայրենի հողից անբաժան լինելու նրանց կենսուղին: Նրանցից յուրաքանչյուրում կա ինքը՝ ազգի ճակատագրով, ողբերգությամբ ապրողը, հայրենիքի պաշտպանն ու անմնացորդ նվիրումով ծնողը:

Բանալի բառեր՝ Գրիգոր Խանջյան, լինոփորագրություններ, «Կոմիտաս», «Հայաստան» գրաֆիկական եռանկար, «1915 թիվ», «1920 թիվ», «1970 թիվ»:

* Արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի պետական համալսարանի դասախոս, ripsivardanyan@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 13.07.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.01.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

Ներածություն

Հոդվածի նպատակն է՝ ներկայացնել XX դարի տաղանդավոր արվեստագետ, յուրօրինակ մտածողությամբ, գծանկարչական հմուտ վարպետությամբ օժտված Գրիգոր Խանջյանի որոշ լինոփորագրություններ:

«Կոմիտաս» լինոփորագրությունը

Սուրբ Էջմիածնի՝ Կոմիտասին պատկերող յուրօրինակ նմուշներից է բացառիկ տաղանդով օժտված արվեստագետ Գրիգոր Խանջյանի [տե՛ս 2, էջ 5] «Կոմիտաս» լինոփորագրությունը (1962): XX դարի տաղանդավոր արվեստագետին հատուկ էր գրաֆիկական յուրօրինակ մտածողությունը, գծանկարչական հմուտ վարպետությունը: Նրան լայն ճանաչում են բերել հատկապես գրաֆիկական գործերը՝ գծանկարներ, փորագրություններ, օֆորտներ ու, հատկապես, գրքի գեղարվեստական ձևավորման լավագույն նմուշները: Պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններին, եղելություններին անդրադարձն ու նրանց կերպավորումը նկարչին ակամա դարձրել են վերջինների «տարեգիրը»: Տվյալ ժամանակի գրքային արվեստի նվաճումներից են Պարույր Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի համար արված նկարազարդումները [8, էջ 220]: 1963-65 թթ. սև ջրաներկով նրա վրձնած գրաֆիկական մեծադիր թերթերը, որոնք պահվում են ՀԱՊ-ում, Պարույր Սևակի պոեմի բանաստեղծական բարդ բազմազանության մեջ առանձնանում են ժողովրդի ու նրա ծոցից ելած հանճարեղ անհատի ճակատագրերի ընդհանրության, կյանքի լուսավոր ու մութ կողմերի հակամարտության, հավերժ պայքարի գաղափարները [տե՛ս 1, էջ 169-70]: Հետաքրքիր է, որ մինչ այդ նկարիչը շատ անգամ է անդրադարձել վարդապետի կերպարին, ինչն էլ, հավանաբար, դարձել է հետագա՝ «Անլուելի զանգակատուն» [տե՛ս 4, էջ 422] նկարազարդման առաջնաքարը: «Տարբեր ժամանակներում բազմիցս կերպավորել եմ զանազան դրվագներ Կոմիտասի կյանքից, միշտ էլ զգալով ցանկություն նորից ու նորից վերադառնալ նրան: ...Պարույր Սևակի պոեմը մարմնավորման մի նոր առիթ հանդիսացավ, և նրա հետ մեկտեղ հրամցնում եմ ձեզ իմ Կոմիտասը՝ իր հոգեմաշ կյանքի բոլոր ոլորտներում»¹, - նշում է նկարիչը: Ինչպես «Անլուելի զանգակատուն» նկարազարդումներում Կոմիտասի կերպարը դարձավ Խանջյանի համար պատկերաշարի լայթմոտիվը՝ միաժամանակ ցուցադրվելով ժողովրդի կյանքի համատեքստում [տե՛ս 9, էջ 65], այնպես էլ Մայր Աթոռում պահվող «Կոմիտասը» լինոփորագրությունում սևի ու սպիտակի համադրությունն առավել արտահայտիչ է դարձնում երաժշտի կերպարը, նրա մտորումները, ներքին խռովահույզ ալեկոծությունները: «Անհատի դեմքն առավել ընկալվում և հիշվում է, երբ այն կենդանի է, լարված և կենտրոնացած, և ոչ թե այն դեպքում, երբ ունի ճիշտ կառուցվածք, թեք հոնքեր,

¹ Այսպես է գրել Գ. Խանջյանը Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի համար կատարած իր նկարազարդումների ցուցահանդեսի կատալոգի առաջաբանում [տե՛ս 2, էջ 28]:

ուղիղ շուրթեր և այլն [տե՛ս 5, էջ 376]: Գծերի փափկության, մուգ ու գորշ թավ-
շային տոների, ստվերագծային տատանումների, մեղմ անցումների շնորհիվ
հեղինակը գրեթե երփնագեղ տպավորության է հասել: Կոմիտասը՝ մինչ ծունկը
պատկերված, ձեռքերը խաչած, կիսադեմով, ասես, առաջ է ընթանում, կամ՝
փորձում է, քանի որ ստեղծագործությունը թողնում է տպավորություն, թե կոմ-
պոզիտորը փորձում է առաջ ընթանալ, բայց կանգնած է. նրա մարմնի վերին
հատվածն առաջ է թեքված՝ փորձելով պոկվել տեղից, առաջ գնալ...

«Այսօր, նորէն, դէմքիդ վերայ գիշեր է կաթել,

Շանթ ու կայծակ ճայթելէն.

Սըրտիդ խորէն արիւն կ'եռայ՝ ամպեր են պատել,

Հուր ու փայլակ սայթելէն:

Սըրտով բարի,

Հոգիդ արի՝

Որ քու նաւը

Չը շըւարի՝

Կեանքի կըռի՛ւ ճիշտ դատելով՝

Կանաչ, խըռիւ միշտ զատելով:

Դեպի առաջ.

Հեռի հառաչ» [3]:

«Կոմիտաս» լինոփորագրության գեղարվեստական մոտեցումը և նրա կոմ-
պոզիցիոն կառուցվածքը դառնում են կոմիտասյան տողերի շարունակությունը:
Թեև այստեղ ևս կոմպոզիտորի ուղղվածությունը լավատեսական է, սակայն
միաժամանակ տպավորություն է ստեղծվում, որ շուրջբոլորը ճերմակ դատար-
կություն է, ունայնություն, գուցե՝ անելանելի իրավիճակ: Սպիտակ ֆոնին սա-
կավ թռչուններ են, ներքևում՝ ոչ այնքան հստակ պատկերված գրքեր, անգամ
տպավորություն է ստեղծվում, որ նրանց առջևի պլանում ցաք ու ցրիվ շղթաներ
են: Այսինքն՝ երաժշտի ստեղծագործությունները, հայ ժողովրդի գրականությու-
նը, ինչպես և մտավորականությունը, այդ թվում և ինքը՝ Կոմիտասը, «շղթայա-
կապ» են: Ինչպես նկատել է 1916 թվականին Արևմտահայաստան այցելած
ֆրանսիացի հրապարակախոս Անրի Բարբին՝ ով անցնում է այժմ ամայացած
Հայաստանով, չի կարող չցնցվել, այնքան պերճախոս են ավերակների ու մահ-
վան անվերջանալի հեռաստանները: Չկա մի ծառ, չկա մի ժայռ, մամուռի մի
փունջ, որ պղծված չլիներ թափված արյան շիթերով: Չկա մի վտակ, գետ կամ
գետակ, որ դեպի հավերժական մոռացում չտաներ հարյուր հազարավոր մեծ
մարմիններ:

Չկա մի անդունդ, չկա մի ձոր, որ չլինեին գերեզման՝ բաց երկնքի տակ,
որոնց խորքում ճերմակին չտային կմախքների բաց կույտեր, քանզի գրեթե ոչ
մի տեղ մարդասպանները ոչ ժամանակ են ունեցել, ոչ նեղություն են քաշել թա-
ղելու իրենց զոհերին: Երբեմնի աշխույժ ծաղկող հայկական բնակավայրերով
այդ լայնարձակ գավառներում այսօր թագավորում է ավերումն ու ամայությունը
[տե՛ս 6]:

Կոմիտասն, ասես, քայլում է այդ «ամայացած Հայաստանով»: Պատկերի

կոմպոզիցիոն ռիթմը լարվածության գերագույն աստիճանի է հասել: Հուզական մթնոլորտը, տեսարանի ընդհանուր տրամադրությունը համահունչ է դեպքերի պատմական ընկալմանը: Կոմիտասն ինքնամփոփ է, ներքին լարվածությամբ օժտված, նրա դրամատիկական կերպարը կրում է դեպքերի ողբերգության ողջ իմաստավորումը: Աստիճանաբար զարգացող դրամատիզմը ծայրահեղ լարվածության է հասնում՝ վեր հանելով ազգային ու համամարդկային գաղափարների միասնականությունը: Խանջյանի ձևաոճական լայնախոհ մտածելակերպը, կուռ, հստակ մատուցելաձևը բարձրակետին են հասցնում կերպարի ազդեցիկությունը ու հոգեբանական հուզականությունը: «Հայ արվեստում Գրիգոր Խանջյանն ստեղծեց նկարազարդման իր ոճը, գրաֆիկայի վարպետության այն մակարդակը, ուր գեղանկարչի մտածելակերպը զուգակցվել է գծանկարի հմուտ ու հստակ զգացողությանը» [2, էջ 28], - նշում է արվեստաբան Մանյա Ղազարյանը և շարունակում. «...Խանջյանը «տրամադրություն» զգացող, «տրամադրությունը» գեղարվեստական կերպարներով վերարտադրող նկարիչ է, տրամադրություն, որը պարփակված է նկարազարդման ամեն մի հատվածում» [2, էջ 31]: Վարդապետի դեմքին, աչքերին ընկած ստվերն, ասես, Կոմիտասի կյանքը սուզել է մթության մեջ, սակայն ինքն իր անկոտրում կամքով շրջապատված է անսահման լույսով: Խանջյանական Կոմիտասն անսահման, գրեթե ողբերգականորեն միայնակ է ոչ միայն արտաքին գործոնների պատճառով, այլ՝ առավել իր բնույթի բացառիկությունից ելնելով [7, էջ 249]:

«Հայաստան» գրաֆիկական եռանկարը

Ներկայացվելիք հաջորդ լինոփորագրությունները երեք դրվագ են, ինչպես նշել է արվեստագետը, «իմ ժողովրդի կյանքի պատմությունից»՝ «1915 թիվ», «1920 թիվ» և «1970 թիվ»: «Հայաստան» գրաֆիկական եռանկարում վեր է հանված անհատի ճակատագիրը, ժողովրդի ճակատագիրը: Առհասարակ, Խանջյանի ստեղծագործության հիմքում ընկած է մարդկային ճակատագիր, եթե կարելի է այսպես ասել, «կառուցելու», «կերտելու» ձգտումը: Երեք ստեղծագործություններում էլ հեղինակը շեշտել, ընդգծել է ոչ միայն հերոսների դեմքը, դիմախաղը, այլև, ինչը ոչ պակաս կարևոր է, նրանց ձեռքերը՝ վերջին մոտեցման մենք հանդիպում ենք նաև Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի Խանջյանի նկարազարդումներում:

Եվ այսպես՝ «1915 թիվ» լինոփորագրությունը, ցույց է տալիս աղերսող, հառաչող, ցավի դեմ ասես մենամարտի դուրս եկած հայ կնոջ կերպարը: Արվեստագետը ջղաձիգ լարվածությամբ է կառուցել ողջ ստեղծագործությունը՝ սահուն անցում կատարելով հերոսուհու ձեռքերից դեպի դեմքը: Փորագրության յուրակերպ տեխնիկան հնարավորություն է տվել լավագույնս արտահայտել կյանքի առաջացրած դեմքի ամեն մի կնճիռ, իսկ հերոսուհու այտին թափված վարսերն, ասես, այդ կնճիռների շարունակությունը լինեն: Գրաֆիկական սուղ միջոցներով Խանջյանը կարողացել է հասնել առավելագույն արտահայտչականության: Դեմքի, ձեռքերի լուսաստվերը, սևի ու սպիտակի համադրությունը, կնոջ կիսադեմը դարձրել են խոսուն՝ հերոսուհու մեջ մարմնավորելով հայ ժողովրդի,

գուցեև հենց իր՝ հեղինակի հավաքական կերպարը, ներքին ճիչը, բողոքը ժամանակի ու անարդարության դեմ: «1915 թիվ» ստեղծագործության մեջ անհատի դրաման է, ազգի մեծագույն ողբերգությունը:

Ինչպես արդեն նշեցինք, Խանջյանը ձեռքերի միջոցով է նաև ստեղծագործություններին տվել պատմություն, ի դեպ, դա բնորոշ է նրա արվեստին, թե՛ գեղանկարչական և թե՛ գրաֆիկական աշխատանքներում: Կերպարների ձեռքերի խաղը, նրանց դերն ու ակտիվ մասնակցությունն են նաև կերտում, կերպարում հերոսների բնավորությունն ու ճակատագիրը: Ինչպես նշում է Մանյա Ղազարյանը՝ «Հայաստան» գրաֆիկական եռանկարում ձեռքերը դարձել են գաղափարական արտահայտչականության հիմնական կրողը [2, էջ 33]:

«1920 թիվ» աշխատանքում զինվորի հովանավորող, ուժեղ ձեռքերն են, որոնք իջել են մանուկի ուսերին: Հեղինակը հետաքրքիր մոտեցում է ցուցաբերել այս ստեղծագործությանը՝ առաջին պլանում են զինվորը հզոր, ահռելի մեծ ձեռքերը և մանուկի խոնարի ու վստահող դեմքը: Ձեռքերի մեծությունը, անգամ երեխայի դեմքից մեծ պատկերելը, պատահական չէ՝ այն առավել ընդգծում է զինվորի՝ պաշտպանելու կարողությունը: Աշխատանքը յուրատիպ է կառուցված՝ Խանջյանը հարկ չի համարել պատկերել զինվորի դեմքը՝ դրանով առավել ընդգծելով ձեռքերի ուժը, և հետո, գուցե, հնարավոր չէր էլ լինի դեմքը պատկերել առավել զորեղ, քան ձեռքերն են:

Եռապատկերի վերջին աշխատանքը «1970 թիվ» լինոփորագրությունն է, ուր երիտասարդ կինը մայրական ողջ գուրգուրանքով ու մայրական ջերմությամբ գրկել է երեխային: Այս ստեղծագործությունն, ի տարբերություն նախորդ երկուսի, արտահայտում է ամենից նրբագույն զգացմունքները, նաև հեղինակն էլ է այդ կերպ կառուցել գրաֆիկական թերթը: Մանուկին փարված մոր դեմքի լուսավորությունն ակամա փոխանցվում փարված փոքրիկին: Կնոջ և՛ ձեռքերը, և՛ դեմքը գերծ են ծանր ճակատագրի դրոշմից, տառապանքից, անարդյունք պայքարից: Եռապատկերի ամենից լուսավոր թերթը հույս և հավատ է ներշնչում դիտողին: Այստեղ չկա նախորդների ջղաձիգ լարվածությունը, այստեղ առկա է մոր և մանկան անդադար երկխոսությունը:

Պատահական չէ, որ Խանջյանն ասել է. «Սովորաբար, նկարազարդվող գրքերն ընտրում եմ ինքս... գերադասում եմ այնպիսի գրքեր, որոնք համահունչ են ոչ միայն իմ զգացմունքներին, այլև իմ կարողությանը» [2, էջ 44]: Վստահ ենք, որ այս խոսքերը վերաբերում են նրա բոլոր աշխատանքներին. մեր ներկայացրած բոլոր ստեղծագործություններին՝ ևս: Նրանցից յուրաքանչյուրում կա ինքը՝ ազգի ճակատագրով, ողբերգությամբ ապրողը, հայրենիքի պաշտպանն ու անմնացորդ նվիրումով ծնողը:

Եզրակացություն

Այսպիսով, եթե «Կոմիտաս» լինոփորագրության մեջ ինքնամփոփ, ներքին լարվածությամբ օժտված երգահանի՝ դեպքերի ողբերգության ողջ իմաստավորումը կրող դրամատիկական կերպարի միջոցով նկարիչը վեր է հանում ազգային ու համամարդկային գաղափարների միասնականությունը, ապա «Հայաս-

տան» գրաֆիկական եռանկարի «1915 թիվ», «1920 թիվ» և «1970 թիվ» լինոփորագրություններում նա, վեր հանելով անհատի և ժողովրդի ճակատագրերը, շեշտում և ընդգծում է ոչ միայն հերոսների դեմքերը, դիմախաղը, այլև, ինչը ոչ պակաս կարևոր է, նրանց ձեռքերը՝ վերջին մոտեցման մենք հանդիպում ենք նաև Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի Խանջյանի նկարազարդումներում: Գրաֆիկական թերթերի միջոցով Գ. Խանջյանը դիտողին է փոխանցում հերոսներից յուրաքանչյուրի բնավորությունը, ճակատագիրը, ապրումները, նաև՝ հայրենի հողից անբաժան լինելու նրանց կենսուղին: Նրանցից յուրաքանչյուրում առկա է ինքը՝ ազգի ճակատագրով, ողբերգությամբ ապրողը, հայրենիքի պաշտպանն ու անմնացորդ նվիրումով ծնողը:

Գրականություն

1. Աղայան Ա. Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX–XX դարերում. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009:
2. Խանջյան Գ. Ալբոմ (տեքստի հեղինակ՝ Մանյա Ղազարյան). Երևան, «Սովետական գրող», 1978:
3. Կոմիտաս, Առաջ, <https://komitasmuseum.am/wnwaj/page/2/>
4. Միրզախանյան Ռ., Հակոբյան Ա. Սոցիալիստական ռեալիզմը և խորհրդահայ կերպարվեստը. Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2014:
5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва, «Прогресс», 1974.
6. Барби А. В стране ужаса. Мученица Армения [свидетельства очевидцев]. Москва, «ЮниПресс», 2008.
7. Гамагелян В. Комитасовский цикл Григора Ханджяна «Несмолкаемая колокольня», Вестник общественных наук. Ереван, № 3, 2018, с. 245-258.
8. Степанян Н. Искусство Армении. Москва, «Советский художник», 1989.
9. Степанян Н., Зурабов Б. Григор Ханджян, Живопись, графика. Москва, «Советский художник», 1987.

References

1. Aghasyan A. Hay kerparvesti zargacman ughinery XIX–XX darerum. Yerevan, “Voskan Yerevanci”, 2009.
2. Xanjyan G. Albom (teqsti heghinak Manya Ghazaryan). Yerevan, “Sovetakan grogh”, 1978.
3. Komitas, Araj, <https://komitasmuseum.am/araj/page/2/>
4. Mirzaxanyan R., Hakobyan A. Socialistakan realizmy ev xorhrdahay kerparvesty. Yerevan, “Tigran Mec”, 2014.
5. Arnhejm R. Iskustvo i vizualnoe vosprijatie. Moskva, “Progress”, 1974.
6. Barbi A. V strane uzhasa. Muchenica Armenija [svidetelstva ochevidcev]. Moscow, “JuniPress”, 2008.
7. Gamagelyan V. Komitasovski cikl Grigora Handzhjana “Nesmolkaemaja kolokolnja”, Vestnik obshhestvennyh nauk. Yerevan, № 3, 2018, s. 245-258.
8. Stepanyan N. Iskustvo Armenii. Moscow, “Sovetskij hudozhnik”, 1989.
9. Stepanyan N., Zurabov B. Grigor Handzhyan, Zhivopis, grafika. Moscow, “Sovetskij hudozhnik”, 1987.

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ СУДЬБЫ В ЛИНОГРАВЮРАХ ГРИГОРА ХАНДЖЯНА

РИПСИМЕ ВАРДАНЫАН*

Для цитирования: Варданян, Рипсима. «Человеческие судьбы в линогравюрах Григора Ханджяна. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 145-153. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-145

В статье представлены некоторые линогравюры мастера изобразительного искусства XX века, яркого, незаурядного художника, живописца Григора Ханджяна.

На линогравюре «Комитас», хранящейся в Первопрестольном Святом Эчмиадзине, представлен внутренне напряженный, замкнутый в себе образ гениального композитора. Его драматичный облик затаил в себе всю глубину пережитой трагедии, напоминая о нераздельности национальных и общечеловеческих идей.

В графическом триптихе «Армения» выведены, как отметил художник, три эпизода истории армянского народа: «1915 год», «1920 год» и «1970 год». Благодаря композиционному решению, на первый план выдвинута философская задумка автора. Во всех трех графических листах акцентированы не только чрезвычайно выразительные лица героев. Немало психологизма вложено и в изображение «говорящих» рук. Кстати, аналогичный прием мы наблюдаем и в иллюстрациях художника к «Ранам Армении» Хачатура Абовяна.

В героине линогравюры «1915 год» сосредоточена скорбь армян, прошедших через ад Геноцида. Повествуя о величайшей трагедии армянского народа Ханджян, прибегнув к ограниченным изобразительным средствам, добился предельной выразительности.

В произведении «1920 год» выведены лежащие на плечах ребенка сильные руки солдата. Своеобразным построением графического листа – Ханджян не счел нужным изобразить лицо солдата – подчеркивается надежность оберегающих рук.

Последняя работа триптиха – линогравюра «1970 год»: молодая мать тепло и ласково обнимает ребенка. Драматизм предыдущих двух работ сменяется здесь спокойным, умиротворяющим, полным надежды настроением.

Художник воплотил в рассматриваемых работах характер и судьбу героев, живущих жизнью своего народа, их неотделимость от родной земли.

Ключевые слова: Григор Ханджян, линогравюры, «Комитас», графический триптих «Армения», «1915 год», «1920 год», «1970 год».

* Преподаватель Ереванского государственного университета, кандидат искусствоведения, ripsivardanyan@mail.ru, статья представлена 13.07.2023, рецензирована 10.01.2024, принята к публикации 03.06.2024.

HUMAN DESTINIES IN GRIGOR KHANJYAN'S LINOCUTS

HRIPSIME VARDANYAN*

For citation: Vardanyan, Hripsime. "Human destinies in Grigor Khanjyan's linocuts", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 145-153. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-145

The article presents some linocuts by the renowned Armenian artist of the XX century with a unique mindset and superb graphic skills, the painter Grigor Khanjyan.

The linocut "Komitas", stored in '12345the Ejmiatzin Cathedral, represents the inwardly strained, withdrawn image of the genius composer, whose facial expression reveals all the bitterness of the tragedy he had gone through. The work reminds the viewer of the inseparability of national and universal ideas.

In the graphical triptych "Armenia", as the artist noted, three episodes of Armenian history are depicted: "The Year 1915", "The Year 1920" and "The Year 1970". Due to the aptly found compositional solution, the philosophical idea of the work is fully actualized. In all three linocuts, emphasized are not only the extremely expressive faces of the heroes. The "speaking" hands are endowed with no less psychological insight. Khanjyan applied a similar approach in his illustrations to Khachatur Abovyan's novel "Wounds of Armenia".

The woman in the linocut "The Year 1915" is a concentration of the woes of Armenians, who passed through the hell of the Genocide. With very few graphic means, Khanjyan achieved utmost expressiveness, telling about the greatest tragedy of the Armenian nation.

In "The Year 1920", strong hands of a soldier rest on the shoulders of a child. The uncommon composition – Khanjyan did not consider it necessary to depict the soldier's face – the dependability of these safeguarding hands is accentuated.

The last work of the triptych is the linocut "The Year 1970", in which we see a young woman hugging her baby warmly and softly. Here, a tranquil, peaceful, hopeful state of mind substitutes for the tension of the previous two works.

In the discussed works, the artist embodied the nature and destiny of each of the heroes, their unlike life paths, inseparable from their native land.

Key words: Grigor Khanjyan, linocuts, "Komitas", graphical triptych "Armenia", "The Year 1915", "The Year 1920", "The Year 1970".

* Lecturer at the Yerevan State University, Doctor of Arts, ripsivardanyan@mail.ru. The article was submitted on 13.07.2023, reviewed on 10.01.2024, accepted for publication on 03.06.2024.



Գրիգոր Խանջյան



Կոմիտաս



1915 թիվ



1920 թիվ



1970 թիվ

ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԸ ԵՎ «ՄՇԱԿ»-Ը¹

ՄԱՐԳԱՐԻՏԱ ՔԱՄԱԼՅԱՆ*

Հղման համար. Քամայան, Մարգարիտա: «Վարդգես Սուրենյանցը և «Մշակ»-ը»: Արվեստագիտական հանդես, N 1 (2024): 154-168. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-154

Հեղինակը քննության է առնում հայ անվանի նկարիչ, տեսաբան, թարգմանիչ և մանկավարժ Վարդգես Սուրենյանցի՝ «Մշակ» թերթում լույս տեսած հոդվածները: Դրանցում Վ. Սուրենյանցը պնդում է հայկական ճարտարապետության մեջ ազգային տարրի ինքնատիպության մասին, կոչ է անում Բաքվի հայկական եկեղեցու կառուցման մեջ ազգային պրոֆեսիոնալ կիրառմանը, բնորոշում է էջմիածնի Մայր տաճարի ռեստավրացիայի հիմնական սկզբունքները:

Հետազոտությունը հատուկ ուշադրություն է դարձնում նաև Վ. Սուրենյանցի գործունեությունը լուսաբանող հրապարակումներին: Դրանց մեջ առանձնանում է 1901 թվականին հրատարակված եզակի հոդվածը՝ նվիրված նկարչի կյանքի ընթացքում կայացած միակ անհատական ցուցահանդեսին:

Վ. Սուրենյանցի տեսական և քննադատական ակնարկները՝ «Մշակ»-ի էջերում, ազդեցություն էին և արդիական՝ առաջատար եվրոպական մտքին համաքայլ: Տեղեկատվական կարևոր արժեք են ներկայացնում «Մշակ»-ի լրագիրների՝ Վ. Սուրենյանցի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված հոդվածները:

Նշանակալից էր «Մշակ»-ի դերը հայ ազգի հասարակական-քաղաքական և մշակութային կյանքում: Այն անհրաժեշտ հարթակ էր տրամադրում մեր ուսյալ հայրենակիցներին՝ հայ արվեստին առնչվող արդի հիմնախնդիրները բարձրաձայնելու, լուծումներ առաջարկելու, ազգային արվեստում հասկանալու և այլ արդիական մտքերի, գաղափարների ու տեղեկատվության փոխանակման համար:

Բանալի բառեր՝ Վարդգես Սուրենյանց, «Մշակ» թերթ, ազգային ինքնատիպություն, Սուրբ էջմիածնի Մայր տաճար, ռեստավրացիոն սկզբունքներ, գեղարվեստական քննադատություն, անհատական ցուցահանդես:

Ներածություն

Հայ մեծանուն նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցը (1860-1921) ծնվել է Ախալցխայում: Կրթությունը ստացել է Մոսկվայի Գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում և Մյունխենի գեղարվեստի ակադեմիայում: Արվեստագետի տաղանդը դրսևորվել է գեղանկարչության, գրաֆիկայի և բեմանկարչության, ինչպես նաև ճարտարապետության և քանդակագործության ասպարեզներում: Նա նաև մանկավարժ էր, թարգմանիչ², տեսաբան և

¹ Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ՝ 21T-6E077 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար, արվեստագիտության թեկնածու, margaritakamalyan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.01.2024, գրախոսելու օրը՝ 10.04.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

² Վ. Սուրենյանցը դասավանդել է էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում նկարչություն և «Քրիստոնեական արվեստի պատմություն» առարկաները: Անվանի հայորդին Շեքսպիրի, Հայնեի, Գյոթեի և այլոց երկերի շնորհիվ թարգմանություններ է արել:

գեղարվեստական քննադատ:

Վ. Սուրենյանցի հոդվածները և բաց նամակները տպագրվել են պարբերական մամուլում՝ Թիֆլիսում լույս տեսնող «Մշակ» գրական և քաղաքական շաբաթաթերթում, «Արծազանք» գրական և քաղաքական լրագրում, «Վտակ» գրական-բանասիրական ժողովածուում, «Սովետական արվեստ» երևանյան ամսագրում և այլն [43, էջ 56-59]:

Սույն ուսումնասիրության նպատակն է՝ քննության առնել «Մշակ»-ի էջերում Վ. Սուրենյանցի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված, ինչպես նաև արվեստագետի հեղինակությամբ գրված հոդվածները:

Վ. Սուրենյանցի կյանքը և ստեղծագործությունը «Մշակ»-ի էջերում

Մամուլի էջերում Վ. Սուրենյանցի մասին մեզ հայտնի առաջին հիշատակությանը հանդիպում ենք «Մշակ»-ի 1879 թվականի 70-րդ համարում³: «Տաղանդաւոր երիտասարդ նկարիչ» Վ. Սուրենյանցը հիշատակվում է որպես «Հյուսիսափայլ»-ի խմբագիր, լուսավորիչ-մանկավարժ և մեծ մտավորական Ստեփանոս Նազարյանի մեծադիր դիմանկարի և գիպսե դիմակի հեղինակ [17, էջ 2]:

«Մշակ»-ի էջերում արվեստագետի մասին հաջորդ հիշատակությունը 1890 թվականի N 24-ում էր: Վաղարշապատի թղթակիցը տեղեկացնում էր, որ Եվրոպայում, գլխավորապես՝ Մյունխենում կրթված, Պարսկաստանում ճանապարհորդած և արևելյան արվեստը տեղում ուսումնասիրած նկարիչ Վ. Սուրենյանցը հրավիրվել էր Էջմիածին՝ նկարչություն և «Քրիստոնէական գեղարուեստի պատմութիւնը» դասավանդելու նպատակով [30, էջ 2]:

1899 թվականի «Մշակ»-ի 88-րդ համարում Ալեքսանդր Ծատուրյանն ընթերցողներին ծանոթացնում էր Պուշկինի ծննդյան հարյուրամյակի կապակցությամբ առաջիկայում լույս տեսնելիք հրատարակությունների մասին [19, էջ 1-2]: Այլոց թվում, հոդվածագիրն առանձին ուշադրության է արժանացնում Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի ճոխ հրատարակությունը, որում Վ. Սուրենյանցի գրչին պատկանող «մանր ու խոշոր պատկերների, զանազան զարդանկարների ընդհանուր թիւը հասնում է 76-ի»: Վերջիններս, ինչպես տեղեկացնում է Ալ. Ծատուրյանը, «հանդէս դրված կը լինեն ռուս գրասէրների ընկերութեան նախաձեռնութեամբ կազմած Պուշկինեան ցուցահանդիսում» [19, էջ 2]:

Առավել հետաքրքրական է «Մշակ»-ի 1901 թվականի N 93-ում հրատարակված, Վ. Սուրենյանցի կյանքի օրոք կայացած միակ անհատական ցուցահանդեսի մասին տեղեկացնող բացառիկ հոդվածը: Հեղինակը Գևորգ Բաշինջաղյանի եղբայրն է՝ Սարգիս Բաշինջաղյանը [10, էջ 2]⁴: Նա հայտնում է 1901 թվականի

³ Շնորհակալություն ենք հայտնում արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Աղասյանին՝ սույն հոդվածը նախապատրաստելիս մեզ աջակցելու համար: Մասնավորապես, նրա շնորհիվ գտանք վերոնշյալ հոդվածի տվյալները [17, էջ 2]:

⁴ Այդ ցուցահանդեսի մասին սեփական տպավորություններով նկարիչը կիսվել է Ալ. Ծատուրյանին գրված անտիպ նամակում [41]: Շնորհակալություն ենք հայտնում ՀԱՊ Հուշածնոագրային բաժնի արխիվավար Հռիփսիմե Դայանին՝ անհրաժեշտ նյութերը մեզ

ապրիլի 19-ին Բաքվի Հասարակական ժողովարանի դահլիճներից մեկում ցուցադրված մոտ քառասուն պատկերների մասին: Հատկապես արժեքավոր է նկարչի՝ «1896 թական» խորագրով ամենամեծ անհայտ կտավի բաշինջադանական բնութագիրը: Դրա համեմատությունը Վ. Սուրենյանցի մեկ այլ՝ «Հառաչանք առ երկինս» կորսյալ կտավի նկարագրության հետ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Աղասյանին թույլ է տվել առաջ քաշել նոր վարկած առ այն, որ երկու դեպքում էլ «խոսքը միևնույն, թեպետև տարբեր վերնագրեր կրող ստեղծագործության մասին է»⁵:

Վ. Սուրենյանցի հոդվածները «Մշակի»-ի էջերում

«Մշակ»-ի էջերում լույս են տեսել Վ. Սուրենյանցի հեղինակությամբ երեք հոդվածներ: Առաջինը՝ 1899 թվականի N 200-ում «Մշակ»-ի խմբագրությանն ուղղված Վ. Սուրենյանցի բաց նամակն էր: Այն գրված էր նույն թվականի N 187-ում տպագրված «Մի հետաքրքրական հարց» խորագրով հոդվածին ի պատասխան [39, էջ 2-3]: Բաքվում հայկական եկեղեցու նախագծի ընտրության նպատակով ծխականներից և մասնագետ ճարտարապետներից հանձնաժողով էր կազմվել: Այն պետք է Պետերբուրգի ճարտարապետների կողմից մրցանակների արժանացած երեք նախագծերից ընտրեր հայկական ճարտարապետական ոճին առավել համապատասխանող տարբերակը: Վ. Սուրենյանցը ողջունում է այդ նախաձեռնությունը և դրա հիմքում ընկած մրցակցային սկզբունքը: Ռուսական միջավայրում երկար տարիներ ապրած վարպետը զգուշացնում է, որ այնտեղ հայ ազգային ճարտարապետությունը չունի «այն խիստ ու անաչառ ուսումնասիրութեան բնատրոփինը, որպիսին մենք պատահում ենք օտար, երոպական գեղարուեստագետների աշխատասիրութիւնների մէջ (Շնաազէ... Տեսսիէ, Դիւրուա, Բուրէ և այլն և այլն)» [39, էջ 2]: Վ. Սուրենյանցը, մասնավորապես, քննադատում է Մոսկվայի «յայտնի ճարտարապետ պ. Բիկովսկու» կառուցած մատուռը՝ համարելով այն հայկական ու վրացական ոճերի «աններդաշնակ խառնուրդ»: Հայկական ոճի «ամենայատկանիշ կողմերից» զուրկ է համարում նա նաև Նոր Նախիջևանի հանգստարանի եկեղեցու շինությունը⁶:

Անվանի արվեստագետը հանձնաժողովին հորդորում է հայկական ազգային ոճով եկեղեցի կառուցելու ցանկությունն ուղեկցել հայկական ճարտարապետության պատմության խորքային ուսումնասիրությամբ: Նա կարևորում է նաև դեպի առարկան մեծ սիրո և տաղանդի առկայությունը: Հոդվածագիրն իր «խորին համակրանքն» է հայտնում պ. Քաջազնունի և Մարգարեան ճարտարա-

սիրահոժար տրամադրելու համար:

⁵ Ի դեպ, «Արծազանք» թերթի 1897 թվականի N 16-ում ներկայացված «Հառաչանք առ երկինս» կտավի վերոնշյալ նկարագրությունը գիտական շրջանառության մեջ է դրել հենց Ա. Աղասյանը [4, էջ 247]: Այս մասին տե՛ս նաև արվեստաբանի զեկուցումը [5, էջ 77-83]:

⁶ Այս հոդվածում Վ. Սուրենյանցն իր համակրանքն է հայտնում Էջմիածնի Մայր տաճարի վերաշինության վերաբերյալ ճարտարապետ պ. Շտերնի նախագծին: Սակայն, տարիներ անց՝ նույն «Մշակ»-ի էջերում, նա քննադատում է այս նախագծերը [38, էջ 3]:

պետներին, «որոնք իրանց լուսավոր միջամտութեամբ զգուշացրել են ծխականներին՝ վաղաժամ վճիռ կայացնելուց» [39, էջ 3]:

Նշենք, որ Վ. Սուրենյանցի երազած՝ հայկական ազգային տարրերի գիտակ և շնորհալի կիրառմամբ ստեղծված ճարտարապետությունը իրականություն դարձավ տարիներ անց՝ 1920-ականներին՝ Թորոս Թորամանյանի և Ալեքսանդր Թամանյանի ակտիվ և բեղուն համագործակցության շնորհիվ:

«Մշակ»-ի էջերում Վ. Սուրենյանցի՝ «Գեղարուեստի նորագույն հոսանքները եւ հայկական ճարտարապետութիւնը» խորագրով *երկրորդ հոդվածը 1903 թվականի N 176-ում էր* [36, էջ 1-2]: Այն պատասխան էր N 143-ում լույս տեսած «Գեղարուեստը հայերի մէջ» հոդվածի, որի հեղինակն էր Կ. Պոլսի Գեղարվեստի բարձրագույն վարժարանի և Հռոմի Գեղարվեստի ակադեմիայի շրջանավարտ Արշակ Ֆեթվաճյանը: Վերջինս առաջ էր քաշում այն միտքը, թե հայկական ճարտարապետության ոճը երկվոր է, իսկ հայերը՝ ուղղակի կրկնօրինակողներ [46, էջ 1-2]: 1903 թվականի հուլիսի 15-ին Ալ. Ծատուրյանին ուղղված իր նամակում Վ. Սուրենյանցը գրում է. «նորա (*Ֆեթվաճյանի - Մ.Բ.*)... այդպես շտապով կարդացած վճիռը այնպիսի ծանր տպավորություն թողեց վրաս, որ ես չհամբերեցի եւ նույն «Մշակ»-ին մի այլ հոդված գրեցի ի պատշաճություն հայկական գեղարվեստի» [42; 25, էջ 65]:

Հոդվածի ներածությունում հեղինակը բացահայտում է իր շարժառիթը: Ա. Ֆեթվաճյանն «այնպիսի մռայլ և անմխիթար լույս է ձգում մեր ազգային գեղարուեստի վրա, որ ընթերցող հայ-հասարակութիւնը կարող է անտարակոյս իր դէպի մեր արուեստը ունեցած շատ փոքր յարգանքի մնացորդն էլ կորցնել», ինչն անարդարացի է՝ սահմանափակված «մի հարևանցի հայեացքով» [36, էջ 1]:

Ընդվզելով հայրենի արվեստի մակերեսային արժևորման դեմ՝ նա պաշտպանում է հայկական եկեղեցական ճարտարապետության ազգային լինելու տեսակետը: Հոդվածագրի հավաստմամբ՝ հայոց ճարտարապետությունն ազգային են ճանաչել բազմաթիվ հռչակավոր պատմիչներ, որոնք այն ավելի երկար են ուսումնասիրել [36, էջ 1]: Ապա Վ. Սուրենյանցն անդրադառնում է կրկնօրինակության խնդրին: Գեղարվեստական փոխառությունները նա համարում է բնական երևույթ, սեփականի ստեղծմանը բերող կարևոր ազդակ, փուլ ու բերում բազում օրինակներ: «Վերջապէս պիտի մխիթարվենք, որ գեղարուեստը ամեն աշխարհում եկուոր է և ազգային է դառնում միմիայն այն ժամանակ, երբ նա մի որոշ ազգի իր որոշ բնատրութեան և միմիայն նրան յատուկ աշխարհայեցողութեան ներքոյ ստանում է այդ ազգի բնորոշ առանձնայատկութիւնները», - եզրակացնում է Վ. Սուրենյանցը [36, էջ 1]:

Այսպես, հայ ճարտարապետության մեջ հայկական ազգային առանձնահատկությունների ներքո բյուզանդական ոճը փոխակերպվել է այն աստիճանի, որ այն դարձել է «թերևս ավելի հայ, քան հայն է»: «Դժար է մտածել մի ոճ այդ աստիճան համապատասխանող հայի բնութեանը և նրա բնական երկրի աշխարհագրական դիրքին», - եզրակացնում է բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում ճարտարապետություն լրջորեն ուսումնասիրած հոդվածագիրը [36, էջ 2]: Միևնույն ժամանակ Վ. Սուրենյանցը հիշեցնում է, որ բյուզանդական

ոճն ինքնին միատարր չէր և ենթակա էր փոխազդեցությունների:

Վ. Սուրենյանցն ընդդիմանում է նաև հայ արվեստի թերաթվորման դեմ: Գիտնականը բարձր է գնահատում հայկական ոճի «ազնիւ միամտութիւն»-ը, «ժողովրդականութիւն»-ը և «արխայիք ուղղութիւն»-ը, որը «այժմ ներկայ գեղարուեստական նոր հոսանքների մէջ նա պիտի ամենապատկառելի տեղերից մէկը բռնէր», եթե ճիշտ գնահատվեր: «Բարբարոսական գեղարուեստը նա է, որ անմիջապէս մարդու սրտիցն է բխում և, չը նայելով իր միամիտ միջոցներին... երեխայի անմեղութեամբ մատնում է իր սրտի իսկական զգացմունքները... նա միանգամայն ժողովրդական է և մատչելի... Էլ գեղարուեստը չէ մի արտաքին զարդ, չէ շոայլութիւն...» [42; 25, էջ 65]: Պատմելով արվեստի զիզգազածև զարգացման մասին՝ Վ. Սուրենյանը կարևորում է այն փուլերը, որոնցում ծաղկում էր «գիտակցական թուաբանութիւն»-ից զուրկ այս արվեստը:

Հայ քանդակագործության զարգացման թերությունների մասին Ա. Ֆեթվաճյանի դիտարկումը Վ. Սուրենյանցը պատճառաբանում է զարգացման աննպաստ պայմաններով, նյութի պակասությամբ և ազգի բնավորությամբ՝ միաժամանակ հիշեցնելով, որ «հելլենացու պէս զօրեղ, հզօր գեղարուեստական մի ազգ... նկարչութիւն գրեթէ ամենևին չէ ունեցել» [42; 25, էջ 65]:

Նվիրյալ ազգասերն իր հոգվածն ավարտում է հետևյալ տողերով. «մեր նախնիքը... համեստաբար ըսել են՝ «Թէև մի փոքրիկ ազգ ենք, թույլ շատ նուազ, զորութեամբ տկար, սակայն մեր աշխարհում ևս կատարվել են պատմութեան մէջ յիշատակվելու արժանի քաջութեան շատ գործեր» [42; 25, էջ 65]:

Հայ ազգային ճարտարապետության ինքնատիպության մասին Վ. Սուրենյանցի՝ հրապարակայնորեն բարձրաձայնած լուսավորական թեզերը ճշմարիտ են: Առջևում էին հողվածի հրատարակման ժամանակ՝ 1903 թվականին, Հայաստան տեղափոխված, հայկական ճարտարապետության ուսումնասիրությունը պրոֆեսիոնալ հիմքերի վրա դրած առաջամարտիկ Թորոս Թորամանյանի կողմից երևան բերած՝ հայոց ճարտարապետության ազգային ինքնատիպությունը հավաստող հարուստ վկայությունները՝ նոր հուշարձանների պեղումները, չափագրությունները, վերակազմությունները, գրագետ և բանիմաց տեսական հիմնավորումները⁷: Դրանք հիմք ծառայեցին ավստրիացի անվանի գիտնական Յոզեֆ Ստրոփգովսկու՝ 1918-ին հրատարակած «Հայերի ճարտարապետությունը և Եվրոպան» գերմաներեն երկհատոր շրջադարձիկ ուսումնասիրության համար և միջազգային լայն ճանաչում ստացան [57]⁸:

Ա. Ֆեթվաճյանը փոխեց իր կարծիքը: 6-13-րդ դարերի հայկական ճարտա-

⁷ Հայկական ճարտարապետության մասին Թ. Թորամանյանի ուսումնասիրություններից տե՛ս նրա հողվածը «Անահիտ» հանդեսում [14], ինչպես նաև նրա աշխատությունների ակադեմիական ժողովածուները [12; 13]: Հայ ճարտարապետության ուսումնասիրության մեջ Թ. Թորամանյանի ներդրումի մասին տե՛ս ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Վարազդատ Հարությունյանի և պրոֆեսոր Կարո Ղաֆադարյանի հողվածները [22, էջ 61-77; 26, էջ 15-24]:

⁸ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ջանքերով տպագրվեցին ավստրիացի գիտնականի ուսումնասիրության առաջին հատորի երկու գրքերը՝ ռուսերեն լեզվով [52; 53]:

րապետական հուշարձանների և դրանց զարդաքանդակների գեղարվեստորեն արտահայտիչ իր մատիտանկարները և ջրաներկ պատկերները 1920-ականներից սկսած նկարիչը ներկայացրեց աշխարհին՝ որպես «վիմեդէն վկայաբանութիւն՝ հայի հանճարին հազար ամերով հին ու բարձր եւ դեռ ապրող ու բարբառող արժէքին» (Ա. Ֆեթվաճյան) [49, էջ 488]⁹։ Այդ ցուցահանդեսներին անդրադարձան և հայկական ճարտարապետության ինքնատիպությունը բարձր գնահատեցին եվրոպացի գիտնականներ Շարլ Դիլը, Վիլյամ Լեթաքին և այլք¹⁰։ Հայկական ճարտարապետական հանճարի մասին Ա. Ֆեթվաճյանը վկայեց նաև խոսքով։ 1920-ականներին նա ԱՄՆ-ի մի շարք քաղաքներում իր ստեղծագործությունների լուսանկարների ցուցադրությամբ ներկայացրեց «Հայ հազարամեա ճարտարապետական գեղարուեստի շուրջ», «Հայ արուեստը եւ ճարտարապետութիւնը» և այլ բանախոսություններ¹¹։

«Մշակ»-ում Վ. Սուրենյանցի երրորդ հոդվածը հրապարակվել էր 1909 թվականի 88-րդ համարում և նվիրված էր Էջմիածնի Մայր տաճարի վերանորոգման հիմնախնդրին [38, էջ 3-4]¹²։

1908 թվականին Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի հրավիրած ճարտարապետներից և նկարիչներից Թիֆլիսում կազմվել էր հանձնախումբ, որը ստանձնել էր Սբ. Էջմիածնի Մայր տաճարի վերանորոգման լավագույն նախագծի ընտրության

⁹ Փարիզում (1920), Լոնդոնում (1921), Չիկագոյում (1923) և Նյու-Յորքում (1922) կայացած անհատական պատկերահանդեսներում ցուցադրված այս գործերը կարևոր դեր խաղացին հայոց ճարտարապետության միջազգայնացման գործում [32, էջ 92-94, 96-97]։ Անիի և հարակից շրջանների դեռ մեծապես կանգուն ճարտարապետական հուշարձանների շուրջ երեք տասնյակ ջրաներկ պատկերները և Հայաստանի մի շարք այլ տեղամասերի «քանդակագործ շքազարդի» հազար հինգ հարյուր մատիտանկարները Ա. Ֆեթվաճյանը նվիրաբերեց Հայաստանի ազգային պետական թանգարանին (այսօր՝ ՀԱԴ) [49, էջ 486-488]։

¹⁰ Վիլյամ Լեթաքին «Journal of the Royal Institute of British Architects» ամսագրի համար անգլերեն շարադրեց Ա. Ֆեթվաճյանի ֆրանսերեն մտքերը [55, էջ 585-594]։ Նա նաև «Հայկական ճարտարապետությունը» խորագրով ակնարկ գրեց Լոնդոնի «Վիկտորիա և Ալբերտ» թանգարանում Ֆեթվաճյանի ցուցահանդեսի կատալոգի համար [56]։ Շարլ Դիլը «Մոնումենտալ արվեստը Հայաստանում» խորագրով առաջաբան գրեց Փարիզի Դեկորատիվ արվեստների թանգարանի ֆեթվաճյանական պատկերահանդեսի կատալոգի համար [54]։

¹¹ Ֆեթվաճյանի հայալեզու և ֆրանսալեզու բանախոսությունների ձեռագիր նմուշներին և ազդագրերին կարելի է ծանոթանալ ՀԱԴ-ի Հուշածեղագրային բաժնում [47]։

¹² Մասնագիտական գրականության մեջ որպես այս հոդվածի աղբյուր հիշատակվում է «Մուրճ» հանդեսը [25, էջ 67; ՀԱԴ-ում պահվող այս հոդվածի մեքենագիր տեքստի վերջում նույնպես նշված է «Մուրճ»-ը [35] և այլն]։ Սակայն, թիֆլիսյան գրական և հասարակական-քաղաքական այս ամսագրի հրապարակումը դադարեցվել էր դեռևս 1907 թվականին, մինչդեռ հոդվածը հրատարակվել էր 1909-ին։ Լ. Ալոյանի ««Մշակ» լրագրի հրապարակախոսությունը 1905-1921 թթ.» գրքի շնորհիվ պարզեցինք այս խնդիրը [2, էջ 129-130]։ Շնորհակալություն ենք հայտնում արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանին՝ այս աղբյուրին մեզ ծանոթացնելու համար։

պատասխանատու գործը: Ողջունելով մրցույթի գաղափարը՝ Վ. Սուրենյանցը ներկայացնում է հայոց սրբավայրի բազմամյա ռեստավրացիոն փորձերին ներգրավվածության իր նախապատմությունը և առաջ է քաշում իր տեսլականը¹³:

Դեռևս 1886 թվականին Մակար Ա Թեղուտցու օրոք սկիզբ առած վերանորոգման գործընթացներին Վ. Սուրենյանցը ստանձնել էր տաճարի ինտերիերի բարեկարգումը¹⁴: Սակայն Կաթողիկոսի մահով աշխատանքները դադարեցվել էին: Խրիմյան Հայրիկը նույնպես դիմել էր Վ. Սուրենյանցի օգնությանը¹⁵: Կաթողիկոսին արվեստագետը պատասխանել էր Մոսկվայից՝ ընդարձակ նամակ-զեկուցումով: Տաճարի ներսի վերանորոգմանը ձեռնամուխ լինելուն նա համաձայն էր «բարձրաձայն, հրապարակօրէն ու յայտնի կերպով» գեղարվեստի մեծ կենտրոններում՝ Մյունխեն, Փարիզ, Մոսկվա, Պետերբուրգ ու Թիֆլիս իր նախագծերը ներկայացնելուց և մասնագետների կարծիքը լսելուց հետո [38, էջ 3]: Նրա նամակը անպատասխան էր մնացել:

Վ. Սուրենյանցը զեկուցագիր է ներկայացրել նաև Մատթեոս Բ Իզմիրյան կաթողիկոսին: Հայաստանի ազգային արխիվում պահվող հենց այդ զեկուցագիրն է նույնությամբ հրատարակվել «Մշակ»-ի վերոնշյալ հոդվածում և տարիներ անց՝ «Էջմիածին» հանդեսում [37, թ. 22-27; 21, էջ 35-39]¹⁶:

Վ. Սուրենյանցը ճարտարապետական հրաշագեղ այդ կոթողի վերանորոգման առաջնային նախապայման է համարում գիտակ և պրոֆեսիոնալ մոտեցումը՝ մանրագնին չափազրությանբ: Այնուհետև նա կենսական է համարում տաճարի հին և նոր, ներքին և արտաքին ձևերի, ոճի և տեխնիկայի առանձնա-

¹³ Հոդվածի հրատարակումից հետո՝ 1910-ին, Վ. Սուրենյանցին հրավիրում են մասնակցել հայտարարված մրցույթին: «1910-ին Վ. Սուրենյանցը, ի թիվս ճարտարապետներ Թ. Թորամանյանի, Ա. Ռազոյսկու և Ք. Տեր-Սարգսյանի, արտոնյալ պայմաններով հրավիրվել է մասնակցելու Էջմիածնի Մայր տաճարի վերանորոգման նպատակով հայտարարված մրցույթին (մրցութային հանձնաժողովի նախագահն էր Գ. Բաշինջաղյանը), սակայն ինչ-ինչ պատճառներով մերժել է այդ հրավերը», - գրում է արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանը [4, էջ 247]: Այս հարցի շուրջ տե՛ս նաև 33, էջ 35-39; 23, էջ 21-25:

¹⁴ Այդ գործի համար նա ընդօրինակել էր տաճարի ներսի որմնանկարները, թվով 130 թերթ, որոնցից պահպանվել են մի քանիսը: Վերանորոգման ընդհանուր նախագիծն իրականացրել էր Թիֆլիսից եկած ճարտարապետ Շտերնը:

¹⁵ Այդ մասին վկայում է նաև նկարիչ Տարագրոսը: Խրիմյան Հայրիկն իրեն ասել էր, որ հույս ուներ «նկարիչ Վարդգես Սուրենյանին հրավիրելու, որպեսզի հայկական ոճով նկարազարդի ամբողջ տաճարի ներսը՝ պլինտուներից սկսած մինչև գմբեթի թմբուկի ծայրը» [44, էջ 38]:

¹⁶ Արվեստաբան Մանյա Ղազարյանի մենագրությունից տեղեկանում ենք, որ Վ. Սուրենյանցը 1912 թվականին Մոսկվայում Ռուս նկարիչների երկրորդ համագումարում այս թեմայով զեկուցում է կարդացել [25, էջ 67]: ՀԱՊ ՀՁԲ պահվում է ձեռագիր ռուսալեզու պատառիկ, որտեղ շարադրված են Վ. Սուրենյանցի ռեստավրացիոն դրույթները [40]:

հատկությունների անձեռնմխելիությունը¹⁷: «Պետք է վերաշինութիւնը այնպէս կատարվի, որ ոչ ոք չը հասկանա, որ տաճարին մարդու ձեռք է դիպել», - պնդում է նկարիչը և որպես օրինակ վկայաբերում ժամանակակից միջազգային՝ եվրոպական փորձը, մասնավորապես Փարիզի Սեն Դենի եկեղեցու, Վենետիկի դքսական պալատի և Վալենսիայի կաթողիկեի վերականգնումը [38, էջ 3-4]:

Վ. Սուրենյանցի խորին համոզմամբ՝ անձեռնմխելիության այս սկզբունքը խախտելը սխալ է էթիկական և էսթետիկական պատճառներով: Նախ՝ տաճարը հայ ազգի անցած բազմադարյան պատմության հիշատակարանն է՝ իր ամբողջականության, նույնիսկ ոճական անմիասնականության մեջ: Եվ, ինչպես որ պատմիչը իրավասու չէ պատմության էջերից ջնջել իր համար անցանկալի անունները, այնպես էլ դրա իրավունքը չունի ճարտարապետը: Երկրորդը՝ էսթետիկական կողմն է. տաճարի կառուցման երեք հիմնական փուլերի ընթացքում կանգնեցված բուն տաճարը, զանգակատունը և թանգարանը թեև ոճապես միմյանցից տարբեր են, սակայն համաչափություններով՝ ներդաշնակ: Նա վտանգավոր է համարում այդ համաչափությունների խախտումը:

Ահա այս պատճառներով է, որ Վ. Սուրենյանցը քննադատում է Թիֆլիսից Սբ. Էջմիածին ժամանած ճարտարապետ Ֆ. Շտերնի նախագիծը: Այն «մի օտարական ճարտարապետի յատուկ թերութիւններով էր, ճարտարապետի, որ հայկական ոճը իրան մէջ բաժանել էր իր հաւանած ու չը հաւանած տարերքի, առանց շրջանների ու դարերի խտրութեան: Նրա անհոգ... կարծիքով, ամենալաւը այն է, որ Էջմիածնի տաճարի շէնքը մէկ ընդհանուր ձևի գալ... դրսից Կովկասի սովորական եկեղեցիներին նմանելով և կամ ամենալաւ դէպքում Անիի տասնեմէկերորդ եկեղեցիները յիշեցնելով...», - գրում է Վ. Սուրենյանցը [38, էջ 3]¹⁸:

Գիտականորեն հիմնավորված և համոզիչ վերոնշյալ դրույթները Վ. Սուրենյանցը պարտադիր է համարում Էջմիածնի Մայր տաճարի նորոգման համար հայտարարված մրցութային ծրագրում ներառելու համար՝ «աւերումից ու աղա-

¹⁷ Անձեռնմխելիության այդ սկզբունքն անչափ կարևոր էր և հաստատվել էր Մակար Ա Թեղուտցի կաթողիկոսի կողմից, թեև երբեմն խախտվել [24, էջ 39-40]: «Մշակ»-ի էջերում այն պահպանելու կոչ էր անում նաև Մ. Սարյանը [34, էջ 2]:

¹⁸ Էջմիածնի Մայր տաճարի նորոգմանն առնչվող խնդիրները քննարկվել են «Մշակ»-ի էջերում նաև հետագայում: Մասնավորապես Ալ. Շիրվանզադեն իր հոդվածներից մեկում անդրադառնում է հայկական հնությունների պահպանության կոմիտեի ստեղծման անհրաժեշտությանը և այլոց մեջ բերում Էջմիածնի Մայր տաճարի ռեստավրացիայի տխուր օրինակը [31, էջ 2]: Մ. Սարյանը վկայակոչում է ականատեսի խոսքերը, համաձայն որի վերականգնման արդյունքում վնասվել են թմբուկի վրայի արձանագրությունները [34, էջ 2]: Ծավալվում է բանավեճ մի կողմից՝ Ալ. Շիրվանզադեի, Մ. Սարյանի, Գ. Լևոնյանի և մյուս կողմից՝ ռեստավրացիոն հանձնաժողովի ներկայացուցիչներ Գ. Բաշինջաղյանի և Ա. Ֆեթվաճյանի միջև [7, էջ 3; 15, էջ 2; 9, էջ 2; 6, էջ 3; 48, էջ 2; 16, էջ 1-2]: Խնդիրը սրվում է Էջմիածնի Բարդուղիմեոս եպիսկոպոսի՝ այդ փաստը հավաստող հոդվածով [11, էջ 94]: Բանավեճն ավարտվում է Գ. Բաշինջաղյանի վկայաբերած փորձաքննության եզրակացությամբ [28, էջ 2; 8, էջ 2]: Էջմիածնի վերանորոգության Կենտրոնական մասնաժողովի և Թիֆլիսի մասնաժողովի ճարտարապետ անդամների կազմած արձանագրությունը տես նաև 27, էջ 219-221:

աղումից» փրկելու համար «մեր սրտերի համար թանգազին գեղարուեստական տաճարը, որը չունի իր հասակակից ընկերը ամբողջ աշխարհում» [38, էջ 4]:

Ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր Դավիթ Քերթմենջյանը բարձր է գնահատում արվեստագետի մոտեցումները: Վ. Սուրենյանցի «արտահայտած տեսակետները միանգամայն համընկնում են շատ ավելի ուշ հասարակության սեփականությունը դարձած վերականգնման կոնվենցիաների սկզբունքների հետ», - գրում է նա և հավելում, որ դրանք «կարևոր ատաղձ ծառայեցին հայկական ռեստավրացիոն պրակտիկայի առաջին քայլերը կողմնորոշելու համար» [45, էջ 54-55]: Էջմիածնի Մայր տաճարի վերանորոգման Վ. Սուրենյանցի տեսակետը քննել է նաև ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս, ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր Վարազդատ Հարությունյանը «Մայր տաճարի պահպանության ուղղությամբ կատարված ջանքեր» հոդվածում [23, էջ 21-22]:

Վ. Սուրենյանցի տեսական ժառանգությունը քննության են առել նաև արվեստաբան Արարատ Աղասյանը, փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Յակով Խաչիկյանը և արվեստաբան Մանյա Ղազարյանը [4, էջ 405-417; 18, էջ 22-38; 25, էջ 63-69]: Վ. Սուրենյանցի առանձին մտքերն իրենց մնայուն տեղն են գտել «Արվեստի վարպետները արվեստի մասին»՝ ԽՍՀՄ ժողովուրդների արվեստին նվիրված մոսկովյան և «Հայ նկարիչները արվեստի մասին» երևանյան բազմահատորյակներում [51, էջ 553-554; 50, էջ 39, 41-43]:

Եզրակացություն

Վ. Սուրենյանցի տեսական և քննադատական ակնարկները՝ «Մշակ»-ի էջերում, ազգագույն էին և արդիական՝ առաջատար եվրոպական մտքին համաքայլ: Տեղեկատվական կարևոր արժեք են ներկայացնում «Մշակ»-ի լրագիրների՝ Վ. Սուրենյանցի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված հոդվածները:

Նշանակալից էր «Մշակ»-ի դերը հայ ազգի հասարակական-քաղաքական և մշակութային կյանքում: Այն անհրաժեշտ հարթակ էր տրամադրում մեր ուսյալ հայրենակիցներին՝ հայ արվեստին առնչվող արդի հիմնախնդիրները բարձրաձայնելու, լուծումներ առաջարկելու, ազգայինը արվեստում հասկանալու և արդիական այլ մտքերի, գաղափարների ու տեղեկատվության փոխանակման համար:

Գրականություն

1. Ա. Ֆեթվաճյանի դասախոսությունների ձեռագիր նմուշներ և ազդագրեր, ՀԱՊ ՀԶԲ, ֆ. 144:
2. Ալոյան Լ. «Մշակ» լրագրի հրապարակախոսությունը 1905-1921 թթ. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2003, 150 էջ:
3. Աղասյան Ա. Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, 192 էջ, նկար:
4. Աղասյան Ա. Վարդգես Սուրենյանց (1860-1921), Նշանավոր ճեմարանականներ, պրակ Բ. Էջմիածին, «Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին», 2009, էջ 405-417:
5. Աղասյան Ա. Վարդգես Սուրենյանցի մի անհայտ կտավի մասին, Վարդգես Սուրենյանց - 150, Հոբեյանական գիտաժողով՝ նվիրված Վարդգես Սուրենյանցի ծննդյան

150-ամյակին (16 նոյեմբերի, 2010): Ձեկուցումների ժողովածու. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, էջ 77-83:

6. Բաշինջաղեան Գ. Այս էլ Պ. Լեոնեանի նամակի առիթով, «Մշակ». Թիֆլիս, 1914, փետրվարի 9, № 30, էջ 3:

7. Բաշինջաղեան Գ. Անտեղի յարձակումն, «Մշակ». Թիֆլիս, 1914, հունվարի 30, № 21, էջ 3:

8. Բաշինջաղեան Գ. Էջմիածնի տաճարի վերանորոգութեան առիթով ծագած վեճի մասին, «Մշակ», Թիֆլիս, 1914, փետրվարի 27, № 43, էջ 2:

9. Բաշինջաղեան Գ. Սարեանի նամակի առիթով, «Մշակ». Թիֆլիս, 1914, փետրվարի 5, № 26, էջ 2:

10. Բաշինջաղեան Ս. Նամակ Բագուից ապրիլի 26-ին, «Մշակ». Թիֆլիս, 1901, մայիսի 2, № 93, էջ 2:

11. Բարդուղիմէոս եպիսկոպոս, Նամակներ խմբագրութեան: Էջմիածին, փետր. 1-ին, «Հովիտ». Թիֆլիս, 1914, № 6, էջ 94:

12. Թորամանյան Թ. Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության: Աշխատությունների ժողովածու. Երևան, «Արմֆան» հրատ., 1942, 403 էջ:

13. Թորամանյան Թ. Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության: Աշխատությունների երկրորդ ժողովածու. Երևան, «Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի» հրատ., 1948, 307 էջ:

14. Թօրամանեան Թ. Նորագոյն կարծիքներ՝ հայ ճարտարապետութեան մասին, «Անահիտ». Փարիզ, 1911, սեպտեմբեր-դեկտեմբեր, № 9-12, էջ 197-220:

15. Լևոնեան Գ. Դարձեալ երկու խոսք Էջմիածնի տաճարի վերանորոգութեան առիթով, «Մշակ». Թիֆլիս, 1914, փետրվարի 4, № 25, էջ 2:

16. Լևոնեան Գ. Թէ ամենքի համար եւ թէ պ. Բաշինջաղեանի, «Մշակ». Թիֆլիս, 1914, փետրվարի 20, № 37, էջ 1-2:

17. Խալաթեանց Գ. Նամակ Մօսկվայից մայիսի 1-ին, «Մշակ». Թիֆլիս, 1879, մայիսի 10 (22), № 70, էջ 1-2:

18. Խաչիկյան Յ. Վարդգես Սուրենյանցի արվեստաբանական և գեղագիտական կողմնորոշումները ժամանակի հայկական տեսական մտքի համատեքստում, Վարդգես Սուրենյանց - 150, Հոբելյանական գիտաժողով՝ նվիրված Վարդգես Սուրենյանցի ծննդյան 150-ամյակին (16 նոյեմբերի, 2010): Ձեկուցումների ժողովածու. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, էջ 22-38:

19. Ծատուրեան Ա. Նամակներ Մօսկվայից: Պուշկինի տօնը գրականութեան մէջ, «Մշակ» Թիֆլիս, 1899, 18 մայիսի, № 88, էջ 1-2:

20. Հ.Ա. Մի հետաքրքրական հարց, «Մշակ». Թիֆլիս, 1899, հոկտեմբերի 8, № 187, էջ 2:

21. Հարությունյան Գ. Նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցի «Յաղագս վերանորոգութեան տաճարին սբ. Էջմիածնայ» զեկուցագիրը, «Էջմիածին» հանդես. Էջմիածին, 1947, № Ա-Բ, էջ 35-39:

22. Հարությունյան Վ. Թորոս Թորամանյանը և հայ ճարտարապետության գիտական ուսումնասիրությունը (ծննդյան 90 և մահվան 20-ամյակի առթիվ), «ՀՍՍՌ ԳԱ հասարակական գիտությունների». Երևան, № 5, 1954, էջ 61-77:

23. Հարությունյան Վ. Մայր տաճարի պահպանության ուղղությամբ կատարված ջանքեր, «Էջմիածին». Էջմիածին, 1976, № Է, էջ 21-25:

24. Հարությունյան Վ. Մայր տաճարի պահպանության ուղղությամբ կատարված ջանքեր, «Էջմիածին». Էջմիածին, 1976, № 2, էջ 38-44:

25. Ղազարյան Մ. Վարդգես Սուրենյանց. Երևան, «Հայպետհրատ», 1960, 97 էջ պատկ.: Վարդգես Սուրենյանցի անվան թանգարանի հանդես.

26. Ղաֆադարյան Կ. Թորոս Թորամանյան, «Պատմա-բանասիրական հանդես».

Երևան, 1964, հատոր 1, էջ 15-24:

27. Մայր տաճար: Արձանագրություն, «Արարատ». Էջմիածին, 1914, մարտ, համար Գ, էջ 219-221:

28. Մեղադրանքն անհիմն է, «Մշակ». Թիֆլիս, 1914, փետրվարի 25, № 41, էջ 2:

29. Յ.Զ. [Հարություն Չմշկյան], Նկարիչ Վարդգես Սուրենյանի նոր պատկերը, «Արձագանք». Թիֆլիս, 1897, փետրվարի 9 (21), № 16:

30. Ներքին լուրեր, «Մշակ». Թիֆլիս, 1890, մարտի 1, № 24, էջ 2:

31. Շիրվանզադե, Նամակներ Մոսկվայից, «Մշակ». Թիֆլիս, 1914, հունվարի 26, № 18, էջ 2:

32. Չուգասզեան Լ. Արշակ Ֆեթվաճեան. Երեւան, «Փրինթինգո», 2011, 188 էջ, 123 նկ:

33. Պապուխյան Ն. Թորոս Թորամանյան: Կյանքն ու գործը. Երևան, «Լուսակն» հրատ., 2005, 108 էջ:

34. Սարեան Մ. Մի բացատրություն, «Մշակ». Թիֆլիս, 1914, փետրվարի 1, № 23, էջ 2:

35. Սուրենյան Վ. Դարձյալ Էջմիածնի վերաշինության մասին, ՀԱՊ ՀՁԲ, ֆ. 128, ինվ. № 3128:

36. Սուրենյանց Վ. Գեղարուեստի նորագույն հոսանքները եւ հայկական ճարտարապետությունը, «Մշակ». Թիֆլիս, 1903, օգոստոսի 15, № 176, էջ 1-2:

37. Սուրենյանց Վ., Սբ. Էջմիածնա վերաշինության խնդիրը, զեկուցագիր, անթվակիր, ՀԱԱ, ֆոնդ 57, ցուցակ 1, գործ 483, թ. 22-27 (6 թերթ):

38. Սուրենյան Վ. Դարձեալ Էջմիածնի վերաշինութեան մասին, «Մշակ». Թիֆլիս, 1909, ապրիլի 29, № 88, էջ 3-4:

39. Սուրենյանց Վ. Նամակ խմբագրութեան, «Մշակ». Թիֆլիս, 1899, 28 հոկտեմբերի, № 200, էջ 2-3:

40. Վ. Սուրենյանցի զեկուցագրից Էջմիածնի տաճարի նորոգման մասին (ռուսերեն), ՀԱՊ ՀՁԲ, ֆ. 128, ինվ. № 4415

41. Վ. Սուրենյանցի նամակը Ալ. Ծատուրյանին. Բաքու, մայիսի 1, 1941, ՀԱՊ ՀՇՁ, ֆ. 128, ինվ. № 3099:

42. Վ. Սուրենյանցի նամակը Ալ. Ծատուրյանին, հուլիսի 15, 1903, ՀԱՊ ՀՇՁ, ֆ. 128, ինվ. № 3103:

43. Վարդգես Սուրենյանց (1860-1921), Կենսամատենագիտություն (Կազմ. Ա. Աղամյան; Առաջաբան՝ Մ. Միքայելյան, Բ. Հովակիմյան). Երևան, «Գիրք», 2018, 180 էջ:

44. Տարագրոս, Մի քանի խոսք Էջմիածնի Մայր տաճարի վերանորոգության մասին, «Էջմիածին». Էջմիածին, 1946, հունիս-հուլիս, 2-Է, էջ 37-40:

45. Քերթնեցյան Դ. Ճարտարապետությունը Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործական ժառանգության մեջ, Վարդգես Սուրենյանց - 150, Հոբելյանական գիտաժողով՝ նվիրված Վարդգես Սուրենյանցի ծննդյան 150-ամյակին (16 նոյեմբերի, 2010): Զեկուցումների ժողովածու. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, էջ 47-55:

46. Ֆեթվաճեան Ա. Գեղարուեստը հայերի մեջ, «Մշակ». Թիֆլիս, 1903, հուլիսի 4, № 143, էջ 1-2:

47. Ֆեթվաճյանի հայալեզու և ֆրանսալեզու բանախոսությունների ձեռագիր նմուշներ և ազդագրեր, ՀԱՊ ՀՁԲ, ֆ. 144:

48. Ֆեթվաճեան Ա. Էջմիածնի Մայր տաճարի վերանորոգութեան մասնախմբի գործունեութեան մասին, «Մշակ». Թիֆլիս, 1914, փետրվարի 12, № 32, էջ 2:

49. Ֆեթվաճեան Ա. Իմ նուիրաբերությունները Հայ ազգին, «Հայաստանի կոչնակ», Նիւ Եօրք, 1947, մայիսի 24, № 21, էջ 486-488:

50. Армянские художники об искусстве. Ереван, «Б.и.», 2004, 346 с.

51. Мастера искусства об искусстве, том 7. Искусство народов СССР XIX-XX вв.

Москва, «Искусство», 1970, 752 с.

52. Стржиговский Й. Архитектура армян и Европа, том I. Введение. Первая книга: Памятники. Ереван, изд. «Гитутюн» НАН РА, 2011, 364 с. с илл.

53. Стржиговский Й. Архитектура армян и Европа, том I. Книга вторая: Сущность. Ереван, изд. «Гитутюн» НАН РА, 2018, 399 с. с илл.

54. Diehl Ch. Préface, L'art monumental en Arménie. Aquarelles et relevés "ornements" d'après les édifices du VI^e au XIII^e siècle. Types ethnographiques par A. Fetvadjian. Avril, 1920. Paris, p. 3-5, ՀԱՊ ՀՁԲ, ֆ. 144, իսկ. № 13031.

55. Fetvadjian A. An outline history of Armenian architecture, Journal of the Royal Institute of British Architects. London, 23 September 1922, Vol. 29, № 19, p. 585-594.

56. Lethaby W.R. Armenian architecture, Victoria and Albert Museum. Armenian architecture from the 6th to the 13th century. Catalogue of an exhibition of drawings of architectural details and ornament by A. Fetvadjian, 1921, p. 1-4, ՀԱՊ ՀՁԲ, ֆ. 144, իսկ. № 13034.

57. Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & CO.G.M./B.H., 1918, Band I, 1-455 S., band II, 459-887 S.

References

1. A. Fetvatchyani dasaxosutyunneri dzeragir nmushner ev azdagrer, HAP HDB, f. 144.
2. Aloyan L. "Mshak" Iragri hraparakaxosutyuny 1905-1921 tt. Yerevan, "Voskan Yerevanci", 2003, 150 ej.
3. Aghasyan A. Hay kerparvesti zargacman ughinery XIX-XX darerum. Yerevan, "Voskan Yerevannci", 2009, 192 ej, nkar.
4. Aghasyan A. Vardges Surenyanc (1860-1921), Nshanavor chemaranakanner, prak B. Ejmiacin, "Mayr Ator Surb Ejmiacin", 2009, ej. 405-417.
5. Aghasyan A. Vardges Surenyanci mi anhayt ktavi masin, Vardges Surenyanc - 150, Hobelyanakan gitajhoghov nvirvac Vardges Surenyanci cnndyan 150-amyakin (16 noyemberi, 2010): Zekucumneri jhoghovacu. Yerevan, HH GAA "Gitutyun" hrat., 2011, ej 77-83.
6. Bashinjaghean G. Ays el P. Levoneani namaki aritov, "Mshak". Tiflis, 1914, petrvari 9, № 30, ej 3.
7. Bashinjaghean G. Anteghi yardakumn, "Mshak". Tiflis, 1914, hunvari 30, № 21, ej 3.
8. Bashinjaghean G. Ejmiacni tachari veranorogutean aritov cagac vechi masin, "Mshak", Tiflis, 1914, petrvari 27, № 43, ej 2.
9. Bashinjaghean G.P. Sareani namaki aritov, "Mshak". Tiflis, 1914, petrvari 5, № 26, ej 2.
10. Bashinjaghean S. Namak Baguic aprili 26-in, "Mshak". Tiflis, 1901, mayisi 2, № 93, ej 2.
11. Bardughimeos episkopos, Namakner xmbagrutean: Ejmiacin, petr. 1-in, "Hovit". Tiflis, 1914, № 6, ej 94.
12. Toramanyan T. Nyuter haykakan chartarapetutyan patmutyan: Ashxatutyunneri jhoghovacu. Yerevan, "Armfan" hrat., 1942, 403 ej.
13. Toramanyan T. Nyuter haykakan chartarapetutyan patmutyan: Ashxatutyunneri erk-rord jhoghovacu. Yerevan, "Haykakan SSR Gitutyunneri akademiayi" hrat., 1948, 307 ej.
14. Toramanean T. Noragoyn karcigner hay chartarapetutean masin, "Anahit". Pariz, 1911, september-dektember, № 9-12, ej 197-220.
15. Levonean G. Dardeal erku xosq Ejmiacni tachari veranorogutean aritov, "Mshak". Tiflis, 1914, petrvari 4, № 25, ej 2.
16. Levonean G. Te amenqi hamar ev te p. Bashinjagheani, "Mshak". Tiflis, 1914, petrvari 20, № 37, ej 1-2.

17. Xalateanc G. Namak Moskvayic mayisi 1-in, "Mshak". Tiflis, 1879, mayisi 10 (22), № 70, ej 1-2.
18. Xachikyan Y. Vardges Surenyanci arvestabanakan ev geghagitakan koghmno-roshumneri jhamanaki haykakan tesakan mtqi hamateqstum, Vardges Surenyanc - 150, Hobelyanakan gitajhoghov nvirvac Vardges Surenyanci cnndyan 150-amyakin (16 noyemberi, 2010): Zekucumneri jhoghovacu. Yerevan, HH GAA "Gitutyun" hrat., 2011, ej 22-38.
19. Chaturean A. Namakner Moskvayic: Pushkini tony grakanutean mej, "Mshak" Tiflis, 1899, 18 mayisi, № 88, ej 1-2.
20. H.A. Mi hetaqrqakan harc, "Mshak". Tiflis, 1899, hoktemberi 8, N 187, ej 2.
21. Harutyunyan G. Nkarich Vardges Surenyanci "Yaghags veranorogutean tacharin sb. Ejmiacnay" zekucagiry, "Ejmiacin" handes. Ejmiacin, 1947, № A-B, ej 35-39.
22. Harutyunyan V. Toros Toramanyany ev hay chartarapetutyun gitakan usumna-sirutyuny (cnndyan 90 ev mahvan 20-amyaki aktiv), "HSSR GA hasarakakan gitutyunneri". Yerevan, № 5, 1954, ej 61-77.
23. Harutyunyan V. Mayr tachari pahpanutyan ughghutyamb katarvac janqer, "Ejmiacin". Ejmiacin, 1976, № E, ej 21-25.
24. Harutyunyan V. Mayr tachari pahpanutyan ughghutyamb katarvac janqer, "Ejmiacin". Ejmiacin, 1976, № Z, ej 38-44.
25. Ghazaryan M. Vardges Surenyanc. Yerevan, "Haypethrat", 1960, 97 ej patk.
26. Ghafadaryan K. Toros Toramanyan, "Patma-banasirakan handes". Yerevan, 1964, hator 1, ej 15-24.
27. Mayr tachar: Ardanagrutyun, "Ararat". Ejmiacin, 1914, mart, hamar G, ej 219-221.
28. Meghadranqn anhimn e, "Mshak". Tiflis, 1914, petrvari 25, № 41, ej 2.
29. Y.Ch. [Harutyun Chmshkian], Nkarich Vardges Sureneani nor patkery, "Ardaganq". Tiflis, 1897, petrvari 9 (21), № 16.
30. Nerqin lurer, "Mshak". Tiflis, 1890, marti 1, № 24, ej 2.
31. Shirvanzade, Namakner Moskvayic, "Mshak". Tiflis, 1914, hunvari 26, № 18, ej 2.
32. Chugaszean L. Arshak Fetvatchean. Yerevan, "Printinfo", 2011, 188 ej, 123 nk.
33. Papuxyan N. Toros Toramanyan: Kyanqn ev gorcy. Yerevan, "Lusakn" hrat., 2005, 108 ej.
34. Sarean M. Mi bacatrutiun, "Mshak". Tiflis, 1914, petrvari 1, № 23, ej 2.
35. Surenyan V. Dardyal Ejmiacni verashinutyan masin, HAP HDB, f. 128, inv. № 3128.
36. Surenyanc V. Gegharuesti noragoyun hosanqnery ev haykakan chartarapetutyuny, "Mshak". Tiflis, 1903, ogostosi 15, № 176, ej 1-2.
37. Surenyanc V. Sb. Ejmiacna verashinutyan xndiry, zekucagir, antvakir, HAA, fond 57, cucak 1, gorc 483, t. 22-27 (6 tert).
38. Surenean V. Dardeal Ejmiacni verashinutean masin, "Mshak". Tiflis, 1909, aprili 29, № 88, ej 3-4.
39. Sureneanc V. Namak xmbagrutean, "Mshak". Tiflis, 1899, 28 hoktemberi, № 200, ej 2-3.
40. V. Surenyanci zekucagric Ejmiacni tachari norogman masin (ruseren), HAP HDB, f. 128, inv. № 4415.
41. V. Surenyanci namaky Al. Caturyanin. Baqu, mayisi 1, 1941, HAP HShD, f. 128, inv. № 3099:
42. V. Surenyanci namaky Al. Caturyanin, hulisi 15, 1903, HAP HShD, f. 128, inv. № 3103.
43. Vardges Surenyanc (1860-1921), Kensamatenagitutyun (Kazm. A. Adamyan; Arajaban M. Miqayelyan, B. Hovakimyan). Yerevan, "Girq", 2018, 180 ej.
44. Taragros, Mi qani xosq Ejmiacni Mayr tachari veranorogutyun masin, "Ejmiacin". Ejmiacin, 1946, hunis-hulis, Z-E, ej 37-40.
45. Qertmenjyan D. Chartarapetutyuny Vardges Surenyanci steghcagorcakan jharan-

gutyan mej, Vardges Surenyanc - 150, Hobelyanakan gitajhoghov nvirvac Vardges Surenyanci cnndyan 150-amyakin (16 noyemberi, 2010): Zekucumneri jhoghovacu. Yerevan, HH GAA "Gitutyun" hrat., 2011, ej 47-55.

46. Fetvachean A. Gegharvesty hayeri mej, "Mshak". Tiflis, 1903, hulisi 4, № 143, ej 1-2.

47. Fetvachyani hayalezu ev fransalezu banaxosutyunneri deragir nmushner ev azdagrer, HAP HDB, f. 144.

48. Fetvatwean A. Ejmiacni Mayr tachari veranorogutean masnaxmbi gorcuneutean masin, "Mshak". Tiflis, 1914, petrvari 12, № 32, ej 2.

49. Fetvatchean A. Im nuiraberutiunnery Hay azgin, "Hayastani kochnak", Niw Eorq, 1947, mayisi 24, № 21, ej 486-488.

50. Armjanskies hudozhniki ob iskusstve. Yerevan, "B.i.", 2004, 346 s.

51. Mastera iskusstva ob iskusstve, tom 7. Iskusstvo narodov SSSR XIX-XX vv. Moscow, "Iskusstvo", 1970, 752 s.

52. Strzhigovskij J. Arhitektura armjan i Evropa, tom I. Vvedenie. Pervaja kniga: Pamjatniki. Yerevan, izd. "Gitutjun" NAN RA, 2011, 364 s. s ill.

53. Strzhigovskij J. Arhitektura armjan i Evropa, tom I. Kniga vtoraja: Sushhnost. Yerevan, izd. "Gitutjun" NAN RA, 2018, 399 s. s ill.

ВАРДГЕС СУРЕНЯНЦ И «МШАК»¹⁹

МАРГАРИТА КАМАЛЯН*

Для цитирования: Камян, Маргарита. "Вардгес Суренянц и «Мшак»". *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 154-168. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-154

Автор анализирует статьи известного армянского художника, теоретика, переводчика и педагога Вардгеса Суренянца в газете «Мшак». В них В. Суренянц настаивал на самобытности национального элемента в армянской архитектуре, призывал к профессиональности в его использовании при строительстве армянской церкви в Баку, обозначал основополагающие принципы реставрации Эчмиадзинского кафедрального собора.

Безусловную информативную ценность представляют помещенные в «Мшаке» статьи, посвященные жизни и творчеству самого В. Суренянца. В частности, в исследовании особое внимание уделяется вышедшей в свет в 1901 году уникальной статье, освещающей единственную прижизненную выставку художника.

Теоретические и критические очерки В. Суренянца на страницах «Мшака» были актуальны, национально-ориентированны, соответствовали уровню передовой европейской мысли своего времени.

¹⁹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке РА в рамках научного проекта № 21Т-6Е077.

* Ученый секретарь Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, margaritakamalyan@gmail.com, статья представлена 10.01.2024, рецензирована 01.04.2024, принята к публикации 03.06.2024.

Роль газеты в общественно-политической и культурной жизни армянского народа существенна. Издание служило платформой для публикации статей, в которых наши высокообразованные соотечественники освещали современные им проблемы, касающиеся армянской культуры, предлагали пути их решения, обсуждали такое понятие, как, к примеру, «национальное в искусстве», обменивались идеями, информацией, мыслями на различные злободневные темы.

Ключевые слова: Вардгес Суренянц, газета «Мшак», национальная самобытность, Эчмиадзинский кафедральный собор, реставрационные принципы, художественная критика, персональная выставка.

VARDGES SURENYANTS AND “MSHAK”²⁰

MARGARITA KAMALYAN*

For citation: Kamalyan, Margarita. “Vardges Surenyants and “Mshak””, *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 154-168. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-154

The author analyzes the articles of the prominent Armenian artist, theorist, translator, and pedagogue Vardges Surenyants in the newspaper “Mshak”. In them, V. Surenyants insisted on the originality of the national element in Armenian architecture, called for professionalism in its use in constructing the Armenian church in Baku, and outlined the fundamental principles of restoring St. Ejmiatzin Cathedral.

The articles on V. Surenyants’s life and career, placed in “Mshak”, are of high informative value. The study pays special attention to the unique article, published in 1901 and dedicated to the artist's only lifetime exhibition.

V. Surenyants’s own theoretical and critical essays on the pages of “Mshak” were actual, nation-oriented, and in line with the advanced European thought of the time.

The newspaper played an essential part in the socio-political and cultural life of the Armenian people. The edition provided platform for publication of articles, in which our highly educated compatriots elucidated the problems contemporary Armenian culture encountered and proposed ways to solve them, reflected on such notions like, for instance, “the national in art”, exchanged ideas, information, and thoughts on various topical issues.

Key words: Vardges Surenyants, “Mshak” newspaper, national identity, St. Ejmiatzin Cathedral, restoration principles, art criticism, personal exhibition.

²⁰ The work was supported by the Science Committee of RA, in the frames of the research project № 21T-6E077.

*Scientific secretary of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, margaritakamalyan@gmail.com. The article was submitted on 10.01.2024, reviewed on 10.04.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

ԻՎԱՆԵ ԵՐԿԱՅՆԱԲԱԶՈՒԿԸ՝ ՊՂՆՁԱՀԱՆՔԻ (ԱԽԹԱԼԱ)

Ս. ԱՍՏՎԱԾԱԾԻՆ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ԿԱՌՈՒՑՈՂ

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԶԱԼԱԼՅԱՆ*

Հղման համար. Զալայան Ալեքսանդր: «Իվանե Երկայնաբազուկը՝ Պղնձահանքի (Ախթալա) Ս. Աստվածածին եկեղեցու կառուցող»։ Արվեստագիտական հանդես, N 1 (2024): 169-182
DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-169

Արևելաքրիստոնեական մշակույթի առանձնահատուկ և ինքնատիպ երևույթ է հայ քաղկեդոնականների ստեղծագործությունը, մասնավորապես ճարտարապետությունը, որը ցայսօր չի գտել իր արժանի տեղը հայ արվեստի պատմության մեջ: Երկաբնակ հայերը, ում համար առավել բարենպաստ պայմաններն էին ստեղծվել XII-XIII դարերում, ակտիվ գործունեություն են ծավալում Հյուսիսային Հայաստանում, կառուցելով մի շարք վանքեր ու եկեղեցիներ: Մասնավորապես Իվանե Երկայնաբազուկի հովանավորությամբ կառուցվում են Թեժառույթի, Կոշի եկեղեցիները, Հնեվանքի գավիթը և, վերջապես, Պղնձահանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցին, որը դառնում է ժամանակի ամենանշանավոր քաղկեդոնիկ տաճարը:

Պղնձահանքի վանական համալիրը գտնվում է Լոռու մարզի Ախթալա քաղաքում, պատմական Հայաստանի Գուգարք նահանգի Տաշիրք գավառում: Վաղ միջնադարում բնակավայրը հայտնի է եղել Ագարակ անվամբ: Միջին դարերում այն ներկայանում է որպես Պղնձահանք, ինչը կապված է տեղանքի հարուստ պղնձի հանքերի գոյության հետ: Ախթալա անվանումը բնակավայրը ստացել է ուշ միջնադարում:

Պղնձահանքի ամրոցը կառուցվել է X դարում Կյուրիկյան Բագրատունիների տիրապետության օրոք: Ազատուհմը XII դարի սկզբներին կորցնում է իր ազդեցությունն ու տիրույթների զգալի մասը: XII դարավերջին վանքը որպես սեփականություն անցնում է Զաքարյաններին: Քաղկեդոնականություն ընդունած Իվանե Երկայնաբազուկն այստեղ կառուցում է Ս. Աստվածածին եկեղեցին՝ վանքը վերածելով երկաբնակ հայերի ամենանշանավոր հոգևոր ու մշակութային կենտրոնի:

Բանալի բառեր՝ Պղնձահանքի Ս. Աստվածածին, Իվանե Երկայնաբազուկ, երկույթ գմբեթավոր եկեղեցիներ, հայ քաղկեդոնականներ, Ակոռի, Զաքարե Ամիրսպասալար, Հառիճավանքի Ս. Աստվածածին:

Ներածություն

XII դարի երկրորդ կեսին, երբ քաղկեդոնականությունը տարածվում և ամրապնդվում էր Հյուսիսային Հայաստանում, Պղնձահանքը՝ Իվանե Զաքարյան Երկայնաբազուկի ջանքերի և ակտիվ գործունեության արդյունքում վերածվում է երկաբնակություն դաժանող հայերի հոգևոր և մշակութային խոշոր կենտրոնի, իսկ վանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցին դառնում է ժամանակի գլխավոր ու ամենանշանավոր քաղկեդոնիկ տաճարը: Պատմական, մատենագրական

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, alikjalalyan@yahoo.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 24.11.2023, գրախոսելու օրը՝ 17.01.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

աղբյուրները վկայում են, որ դավանափոխ լինելուց և վանքը քաղկեդոնիկ մենաստանի վերածելուց հետո Իվանե Երկայնաբազուկն այստեղ կառուցում է Ս. Աստվածածինը, որի դիմաց էլ թաղվում է մահանալուց հետո: Այս վկայությունների հավաստիությունը, սակայն, հաճախ կասկածի տակ է առնվել ու մինչ օրս տարբեր հակասական ու անհիմն տեսակետներ են երևան գալիս Պղնձահանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու կառուցողի, ինչպես նաև հիմնադրման ժամանակի վերաբերյալ: Վարկածները հիմնված են զուտ պատմական ու մատենագրական տվյալների տարաբնույթ մեկնաբանության, երբեմն էլ՝ եկեղեցու որմնանկարների ուսումնասիրության վրա: Բոլոր դեպքերում, սակայն, ամենևին հաշվի չի առնվում կառուցցի ճարտարապետությունն ու դեկորատիվ հարդարանքը: Այնինչ, առանց պատմական փաստերի և եկեղեցու ճարտարապետահատակագծային, տիպաբանական առանձնահատկությունների, համաչափական ու դեկորատիվ լուծումների համադրման, անհնար է ճշգրիտ որոշել եկեղեցու կառուցողին ու կառուցման ժամանակը:

Կարևոր է նաև շինության ճարտարապետության համեմատական վերլուծությունը ժամանակի և մինչ այդ կառուցված նմանատիպ հայկական քաղկեդոնիկ և միաբնակ, ինչպես նաև վրացական եկեղեցիների ամբողջության մեջ:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Պղնձահանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու վերաբերյալ հիմնական տեղեկությունը հաղորդում են Կիրակոս Գանձակեցին [1, էջ 222, 238, 311, 322] և Վարդան Արևելցին [5, էջ 194], որոնք վկայում են Իվանե Երկայնաբազուկի կողմից եկեղեցու կառուցման, ինչպես նաև Իվանեի ու Նրա որդի Ավագի՝ եկեղեցու դիմաց թաղվելու մասին: Հետագայում այս հաղորդմանը չվստահելու հիմնական նպատակն է եղել եկեղեցու կառուցումը Կյուրիկյաններին վերագրելը:

Ընդհանրապես, եկեղեցու կառուցման ժամանակը ետ տանելու, վերջինիս՝ վանքի քաղկեդոնականացումից առաջ կառուցված լինելու տեսակետի երևան գալը նպատակ է ունեցել և ունի «հայկականացնել» եկեղեցին, որի անհրաժեշտությունը չկա ամենևին, քանի որ Պղնձահանքի Ս. Աստվածածինը հայկական քաղկեդոնիկ ճարտարապետության ժամանակի ամենանշանավոր տաճարն է, որն ուղղակի անհնար է չդիտարկել հայկական ճարտարապետության զարգացման ընդհանուր շղթայում: Առանձնանալով յուրահատուկ ոճով, դեկորատիվ հարդարանքով եկեղեցին սերտորեն և օրգանապես կապվում է միաբնակ հայերի ստեղծագործությանը՝ ներկայացնելով ճարտարապետական ու պատմական մեծ արժեք: Անշուշտ, Ս. Աստվածածնի հորինվածքը, հիմքում ունենալով հայկական ավանդական կառուցողական սկզբունքներն ու ավանդույթները, համաչափական համակարգը՝ իր մեջ ներառել է նաև վրացական ճարտարապետության տարրեր:

Դեռևս նախորդ դարի 20-30-ական թվականներին, երբ նոր սկսվում էր Հայաստանի վրացերեն արձանագրությունների ուսումնասիրությունն ու վերլուծությունը, կարծիքներ են հնչել, որ պատմիչների կողմից հիշատակվող՝ Իվանե Երկայնաբազուկի կողմից կառուցված եկեղեցին ոչ թե Պղնձահանքի Ս. Աստ-

վաճաճինն է, այլ խոսքը գնում է մեկ այլ կառույցի մասին, մասնավորապես՝ Լ. Մելիքսեթ Բեկը Պղնձահանք տեղանունը նույնացրել է Թեժառույքի վանքի հետ, ինչն արդյունք էր նյութի ոչ բավարար ուսումնասիրության: Տեսակետը հետագայում, բնականաբար, հերքվել է [2, էջ 201]:

Մյուս վարկածը, որ կասկածի տակ է առնում Ս. Աստվածածին եկեղեցու՝ ի սկզբանե Իվանե Զաքարյանի կողմից կառուցված լինելու փաստը՝ շինությունը վերջինիս կողմից վերակառուցված լինելու տեսակետն է, որն էլ արդյունքն է եկեղեցու ճարտարապետության ու կառուցվածքի ոչ պատշաճ ուսումնասիրության: Ակնառու է, որ Ս. Աստվածածինն իրականացվել է մեկ շնչով ու մտահղացմամբ: Շինության կառուցվածքում որևէ ձևափոխության ու վերակառուցման հետք չի նշմարվում: Ակնհայտ է նաև, որ պատերի ներքին մակերեսներն ի սկզբանե իրականացված են եղել ոչ սրբատաշ քարի շարվածքով՝ հետագայում որմնանկարների իրականացման նպատակով, երևույթ՝ բնորոշ ժամանակի հայկական քաղկեդոնիկ կառույցներին: Վարկածն, այսպիսով, չի հիմնավորվում որևէ կոնկրետ օրինակով, չի մատնանշվում վերակառուցման ենթակված կամ էլ նախնական շինությունից պահպանված որևէ հատված: Այս պարագայում հնարավոր է միայն մեկ տարբերակ՝ այն է, որ Իվանե Երկայնաբազուկը հիմնովին քանդել է ենթադրյալ եկեղեցին և տեղում կառուցել է Ս. Աստվածածինը, քանի որ վերջինիս ճարտարապետահատակագծային հորինվածքը՝ ինչպես կտեսնենք, բնորոշ է միայն ժամանակի քաղկեդոնիկ կառույցներին: Այսինքն, Իվանե Երկայնաբազուկի կողմից կառուցված եկեղեցին որևէ աղերս չի կարող ունենալ մինչ այդ՝ Կյուրիկյանների տիրապետության շրջանում կառուցված, բնականաբար, հայկական միաբնակ ճարտարապետությունը ներկայացնող ենթադրյալ շինության հետ:

Ամենատարածված վարկածը, ըստ որի Ս. Աստվածածինը կառուցվել է Կյուրիկյանների օրոք, փորձ է արվում հիմնավորել վանքի մոտակայքում՝ Այոր կոչվող տեղանքում գտնվող (ներկայումս անհիմն տեղահանված) խաչքարի թիկունքին, 1188 թ. Կյուրիկե Բ-ի դուստր Մարիամ իշխանուհու արձանագրությամբ՝ **«ԵՍ ՄԱՐԻԱՄ ԴՈՒՍՏՐ ԿԻՐԻԿԵԻ, ԿԱՆԳՆԵՑԻ ԶՊԴԸՆԱՀԱՆԱՅՍ ՀՈՂՀԱՏԻ ՍԲ ԱԾԱԾԻՆՍ: ՈՐՔ ԵՐԿՐՊԱԳԷՔ ԶՄԵՉ ՅԱՂԱԹՍ ՅԻՇԵՑԷՔ: ԹՈՒ ՈԼԷ (1188)»**: Այստեղ հիշատակված Ս. Աստվածածինն էլ հաճախ փորձ է արվում նույնացնել եկեղեցու, կամ էլ վանքի կառուցման հետ [2, էջ 202]:

Մարիամ իշխանուհին, ով հայտնի է իր շինարարական ակտիվ գործունեությամբ, կառուցել է Քոբայրավանքի Մարիամաշեն եկեղեցին (1171 թ.), Հաղբատի վանքի տապանատունը (1185 թ.), մասնակցել է Սանահինի վանքի Ամենափրկիչ ժամատան (1181 թ.) շինարարությանը: Նկատենք, որ հայկական միաբնակ այս բոլոր կառույցներում շինարարական արձանագրությունները փորագրված են կառույցների որմերին կամ սյուներին: Պղնձահանքի Այորի խաչքարը, որն իր կառուցվածքային և քանդակագործման հորինվածքով ու մշակմամբ նույնանում է հատկապես Հաղբատի Մարիամաշեն գավթի խաչքարերի հետ, ի սկզբանե տեղադրված է եղել եկեղեցուց բավական հեռու, վանական համալիրից դուրս: Այն իր ոճական առանձնահատկություններով որևէ աղերս չունի

Ս. Աստվածածին եկեղեցու՝ քաղկեդոնիկ հուշարձաններին բնորոշ հարդարանքի ոճականության հետ:

Համադրելով Այորի խաչքարի արձանագրությունը Մարիամ Իշխանուհու երկու շինարարական վկայագրերի հետ, նկատենք, որ Քոբայրավանքի Մարիամաշեն եկեղեցու պսակին և բարավորին փորագրված, շինության կառուցմանը վերաբերող արձանագրության մեջ գրված է. «շինեցի կաթողիկես», Հաղբատի տապանատանը. «շինեցի տունս աղոթից»: Այորի խաչքարի արձանագրության մեջ, սակայն, ի տարբերություն այս երկուսի, օգտագործված չէ «շինեցի» բառը, այլ առկա է «կանգնեցի» ձևը, որն, անկասկած, վերաբերում է նույն Աստվածածնի խաչքարին, որն էլ ակներևաբար սահմանանիշ կոթող է: Միջնադարում նմանատիպ բազում սահմանանիշ խաչքարեր տեղադրվել են որոշակի տիրույթների սահմաններին՝ պատկանելիությունը մատնանշելու նպատակով:

Հատկանշական է Զաքարե Ամիրսպասալարի՝ Հառիճավանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու 1201 թ. շինարարական արձանագրությունը, ուր հիշատակվում և վերահաստատվում են ընծայված վանքապատկան տիրույթները, վերջինների սահմանները **«ԵՒ ԶԱՌԱՋԻՆ ՍԱՀՄԱՆՔ ՈՐ ԲՈՒՆ ԼԵԱԼ ԷՐ ՀԱՍՏԱՏԵՑԻ, ՍԱՀՄԱՆ ԽԱԶԷ Ի ՀԱՌԻՃՈՅ ԳԵՏՆ...»**: Ուշագրավ է նաև նույն արձանագրության մեջ **«ԸՆԾԱՅԵՑԻ Ի ՍՈՒՐԲ ԱԾԱԾՆԻՍ ԲՈԼՈՐ ԻՐԻ ԱՄԵՆ ՀՈՂԱՀԱՏՈՎ...»** հիշատակությունը: Հնարավոր է, որ «հողհատ» տերմինն այստեղ նշանակում է տարածքի որոշակի հատված: Պ. Մուրադյանը հնարավոր է համարում, որ Պղնձահանքի դեպքում տերմինը մատնանշում է հանք ունեցող տեղանք [2, էջ 202]:

Հայտնի է, որ Պղնձահանքում դեռևս միջնադարից շահագործվել են պղնձի հանքավայրեր, որտեղից էլ՝ տեղանվան ծագումը: Ուստի ակներև է, որ խաչքար-սահմանաքարը կանգնեցված է եղել Մարիամ իշխանուհու կողմից Պղնձահանքի հանքավայրի՝ «հողհատի» սահմանագլխին՝ որպես սահմանանիշ: Հավելենք նաև, որ Մարիամ Կյուրիկյանը, ով ըստ Հաղբատի վանքի Մեծ գավթի 1200 թ. արձանագրության՝ միաբանել է Ս. Նշանին և հետագայում թաղվել է նույն այդ գավթում, բնականաբար, չէր կարող 1188 թ. կառուցել Պղնձահանքի հունադավան Ս. Աստվածածինը, և Այորի խաչքարը որևէ առնչություն չի կարող ունենալ եկեղեցու հետ:

2017 թ. վանքից մոտ 300 մ հեռավորության վրա գտնվող Մարիամ իշխանուհու կողմից կանգնեցված նշված Այորի խաչքարը տեղահանվել և առանց որևէ հիմնավորման տեղափոխվել է վանական համալիրի տարածք՝ ակներևաբար նպատակ ունենալով «հիմնավորել» Ս. Աստվածածին եկեղեցու՝ Կյուրիկյանների կողմից կառուցված լինելու վարկածը: Միայն փորձելով ուսումնասիրել և պարզել խաչքարի տեղադրման նախնական տեղանքը և վերջինս տեղափոխելով բուն միջավայր հնարավոր կլինի խուսափել հետագա թյուրիմացություններից ու շտկել այս անհիմն ու ինքնանպատակ գործողությանը:

Պղնձահանքի Ս. Աստվածածինը կառուցվել է պատմական այն բարդ ժամանակահատվածում, երբ բավական սուր բնույթ են ստանում դավանաբանա-

կան վեճերը Հայ և Վրաց եկեղեցիների միջև: Զաքարե Ամիրսպասալարը՝ գիտակցելով հայ-վրաց զինակցության նշանակությունը, ձգտում էր հարթել հարևան ժողովուրդների միջև ծագած դավանաբանական հակասությունները: Եկեղեցիների մերձեցմանն էին ուղղված Հայկական եկեղեցու ծիսակարգի մեջ որոշակի բարեփոխումների իրականացմանը վերջինիս ջանքերը: Երկաբնակություն դավանող Իվանեն իր գործունեությամբ աշխատում էր հավասարություն հաստատել տարբեր կրոնական համայնքների միջև: Վերջինս քաղկեդոնիկ եկեղեցիներին զուգահեռ կառուցել ու վերականգնել է նաև Հայ Առաքելական եկեղեցուն պատկանող վանքեր ու եկեղեցիներ:

Այսպիսով, դառնալով ազատագրված Հայաստանի կառավարիչներ՝ Իվանե և Զաքարե եղբայրները խնդիր ունեին ստեղծել հանդուրժողականության մթնոլորտ վրաց ուղղափառ և հայ միաբնակ, ինչպես նաև արդեն վրացադավան հայկական համայնքների միջև: Այս տրամադրությունները չէին կարող իրենց արտահայտությունը չգտնել ճարտարապետության մեջ և, հատկապես, Զաքարյան եղբայրների կարևորագույն, առանցքային կառույցներում: Այս տեսանկյունից դիտարկելով և համադրելով ժամանակի ամենանշանավոր և կարևորագույն միաբնակ ու քաղկեդոնիկ եկեղեցիները՝ Զաքարեի կողմից 1201 թ. կառուցված Հառիճավանքի և Պղնձահանքի տաճարները՝ վերջինների ճարտարապետության մեջ մարմնավորված ենք տեսնում քաղաքական գործիչների ձգտումները, ծրագրերն ու նպատակները: Խախտելով մինչ այդ ընդունված ավանդույթները՝ երկու եկեղեցիներում փորձ է արվում մոտեցնել միաբնակ ու ուղղափառ կառույցներում մինչ այդ ընդունված ավանդական լուծումներն ու կանոնները: Իվանե Երկայնաբազուկը, ով ըստ Պղնձահանքի եկեղեցու որմնանկարների ուսումնասիրության, անմիջական մասնակցություն է ունեցել վերջինների թեմատիկ ընտրությանը, հավանական է, որ անմասն չի մնացել նաև կառույցի հորինվածքի, ճակատային լուծումների խնդիրներին [8, էջ 83, 84]: Նույնը կարելի է ենթադրել նաև Զաքարեի պարագայում:

Խորհրդանշական է Հառիճավանքի միաբնակ եկեղեցու արևելյան ճակատին երկու դավանաքների հետևորդ՝ Զաքարյան եղբայրների կոտիտորական քանդակը, որի աջակողմյան հատվածում Թամար թագուհու խորհրդանիշն է: Հորինվածքը Պղնձահանքի հյուսիսային ճակատի շինարարական արձանագրության մարմնավորումն է, Զաքարյան եղբայրների քաղաքականության խորհրդանշական արտահայտությունն ու պատկերը:

Հատկանշական է նաև, որ Հառիճավանքի ու Պղնձահանքի եկեղեցիները պսակված են եղել հովհարաձև վեղարներով՝ կառուցվածք, որը բնորոշ է հայկական ճարտարապետությանը: Վեղարի այս տիպն առկա է հիմնականում իշխանական տներին պատկանող եկեղեցիներում (Խճկոնք, Ամբերդ, Գանձասար, Հովհաննավանք): Զաքարյանների իշխանությունը, տարածվելով Հյուսիսային Հայաստանում, ընդգրկում էր Զաքարե և Իվանե եղբայրներին ենթակա տարածքները: Այստեղ էլ կառուցվում են հովհարաձև վեղարով պսակված ժամանակի միաբնակ և քաղկեդոնիկ գլխավոր՝ Հառիճավանքի և Պղնձահանքի եկեղեցիները:

Հառիճավանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու հատակագծային հորինվածքը ներկայացնում է ավանդական գմբեթավոր դահլիճ տիպը՝ դասական համաչափություններով: Նորամուծությունն այստեղ զույգ «արքայական» օթյակներն են: Դիտարկելով Պղնձահանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու ճարտարապետահատակագծային հորինվածքն ու դեկորատիվ հարդարանքը՝ ի սկզբանե պետք է բացառել վերջինիս՝ նախաքաղկեդոնական շրջանում կառուցված լինելու վարկածը: Բանն այն է, որ կառույցը ներկայացնում է երկմույթ գմբեթավոր եկեղեցիների տիպը: Հորինվածքն այս բնորոշ է հիմնականում ժամանակի քաղկեդոնիկ եկեղեցիներին: Այս տիպի մեկ տասնյակից ավելի հայկական և վրացական եկեղեցիներ են կառուցվել XII դարի վերջին և XIII դարասկզբի ժամանակահատվածում: Շինությունները կենտրոնացած են հիմնականում Քուռ գետից հարավ ընկած տարածքում՝ Իվանե Զաքարյանի տիրապետության տակ գտնվող և հարող տարածքներում [3, էջ 264-276]:

Երկմույթ գմբեթավոր եկեղեցիների հնագույն օրինակը Աքորիի՝ ներկայումս հիմնովին ավերված հունադավան եկեղեցին է՝ կառուցված Անաստաս Ակոռեցի կաթողիկոսի կողմից 7-րդ դարում: Հորինվածքն այս, փաստորեն, 500 տարի անց կրկնվել է հայ քաղկեդոնականների կողմից Աքորիի եկեղեցում [5, էջ 125-139]: Վերջինս էլ օրինակ է հանդիսացել տարածաշրջանի հայկական (Պղնձահանք, Խուճապի վանք, Կիրանց) և վրացական (Ծուղրուղաշենի, Բեթանիա, Փիտարեթի, Կինցվիսի, Թիմոթեսուբանի) շինությունների համար: Պղնձահանքի Ս. Աստվածածինը, կառուցված լինելով Իվանե Երկայնաբազուկի կողմից, բնականաբար, առանձնանում է այս խմբի եկեղեցիներից իր չափերով, դեկորատիվ հարդարանքով, հատակագծային ու համաչափական յուրահատուկ լուծումներով: Այսպես՝ եթե երկմույթ գմբեթավոր եկեղեցիներում գմբեթը հիմնականում տեղադրված է լինում լայնական առանցքից դեպի արևելք, ապա Պղնձահանքում այն գտնվում է երկայնական առանցքի կենտրոնում, ինչպես ժամանակի հայկական գմբեթավոր դահլիճ հորինվածքներում:

Ուշագրավ է նաև Պղնձահանքի եկեղեցում արևելյան ճակատի եռանկյունաձև խորշերի տեղադրությունը: Ուղղափառ երկմույթ, նաև՝ քառամույթ հորինվածքներում խորշերը, որպես կանոն, գտնվում են արևելյան ճակատի առանցքին ավելի մոտ, քան միաբնակ գմբեթավոր տիպի եկեղեցիներում, ինչը պայմանավորված է միջին և եզրային նավերի լայնական չափերի հարաբերությունների տարբերությամբ: Եթե գմբեթավոր դահլիճների դեպքում այն կազմում է 5:1, ապա երկմույթ հորինվածքներում՝ 3:1: Եռանկյունաձև խորշերը, հանդիսանալով ճակատային դեկորատիվ տարրեր, ունեն նաև կառույցի պատերը բեռնաթափող կոնստրուկտիվ նշանակություն, ուստի այս տեսակետից ճիշտ կլիներ Պղնձահանքի եկեղեցու եռանկյունաձև խորշերի տեղադրումը նույն հարաբերությամբ՝ ինչպես նմանատիպ հորինվածքով վրացական եկեղեցիներում: (Բեթանիա, Քվատախևի, Կինցվիսի): Այստեղ, սակայն, ճակատային բաժանումները կատարված են գմբեթավոր դահլիճ տիպի եկեղեցիներում կիրառվող ավանդական սկզբունքով, ինչպես, օրինակ, Հառիճավանքում: Նշենք նաև, որ

նմանատիպ մոտեցում է առկա նաև հայկական քաղկեդոնիկ Խուճապի և Կիրանց վանքերի եկեղեցիներում:

Պղնձահանքի տաճարում մեկ այլ լուծում նույնպես բնորոշ է հայկական միաբնակ հուշարձաններին՝ արևելյան և արևմտյան ճակատներում ավանդատների ծածկերը սկսվում են համարյա կենտրոնական ճակտոնի քիվերի եզրային ստորին նիշից՝ կազմելով վերջինիս լանջերի շարունակությունը: Արդյունքում՝ ճակատները դիտվում են առավել ամբողջական, ինչը բնորոշ է հայկական ճարտարապետությանը՝ ի տարբերություն վրացական եկեղեցիների, ուր ճակատները ջլատվում են կենտրոնական ծավալի ընդհանուր մակերեսից ավելի բարձր դիրքով, ավանդատների առավել ցածր տեղադրմամբ:

Մինչ քննարկվող ժամանակաշրջանը՝ վրացական եկեղեցիների ճակատային դեկորատիվ լուծումները ներկայացնում են ճոխ, հիմնականում ուղղահայաց գոտիներով ջլատված, ակտիվ, լուսաստվեր ստեղծող հարդարանք: Հայկական ճարտարապետությանը, սակայն, բնորոշ են ճակատային պատերի հարթ մակերեսները, ուր նույնիսկ դեկորատիվ տարրերը ոչ թե խախտում, այլ առավել ընդգծում են գերիշխող պատի մակերեսը: Քննարկվող եկեղեցիներում, սակայն, ականատես ենք հակառակ պատկերի: Հաղթանակված եկեղեցու ճակատները ներկայացված են ակտիվ դեկորատիվ հարդարանքով, ուր ուղղահայաց գոտիները զուգորդվում են հայկական ճարտարապետությանը բնորոշ հորիզոնական ջլատումներով: Այստեղ, փաստորեն, առաջին անգամ խախտված է ճակատների զուսպ, անպաճույճ մշակման ավանդույթը: Հատկանշական է և պատահական չէ նմանատիպ ոճականությամբ խաչի հորինվածքի առկայությունը Իվանե Երկայնաբազուկի կողմից կառուցված Հաղարծնի գավթի արևմտյան ճակատին [7, էջ 1, 2]:

Պղնձահանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցում ականատես ենք հակառակ երևույթին: Այստեղ առկա է հայկական ճարտարապետությանը բնորոշ պատի հարթ մակերևույթը: Ճակատներին առկա զույգ պատուհանների միջից բարձրացող խաչի քանդակազարդ հորինվածքները ոչ թե խախտում, այլ ընդհակառակն՝ առավել ընդգծում են հարթ պատի գերիշխող լինելը: Այս նոր՝ անցյալում չհանդիպող քաղկեդոնականությունը խորհրդանշող հորինվածքը, հետագայում կրկնվում է հայկական քաղկեդոնիկ և վրացական եկեղեցիներում: Սակայն Պղնձահանքը միակն է, ուր վերջինս ներկայացված է երեք ճակատներում, ինչը շեշտում է հայկական քաղկեդոնիկ գլխավոր տաճարի նշանակությունը:

Ուշադրության են արժանի նաև Պղնձահանքի հյուսիսային և արևմտյան շքամուտքերը, որոնք ներկայացնում են հայկական ճարտարապետությանը բնորոշ հորինվածքներ (Հաղբատ, Սանահին, Կեչառիս և այլ): Վրացական ճարտարապետության մեջ նմանատիպ շքամուտքերը հազվադեպ են հանդիպում: Այստեղ վրացական ճարտարապետությանը բնորոշ զարդանախշերի կողքին հանդես է գալիս հայկական ճարտարապետության մեջ լայնորեն տարածված ավանդական երկրաչափական զարդանախշերով հարդարանք:

Պղնձահանքի Ս. Աստվածածինն, այսպիսով, իր բացարձակ չափերով Իվանե Երկայնաբազուկին ենթակա տարածքի ամենամեծ, հայկական ավան-

դական հովհարաձև վեղարով պսակված գլխավոր քաղկեդոնիկ կառույցն է: Եկեղեցու հիմքում առաջին անգամ հայ քաղկեդոնականների կողմից դեռևս VII դարում երևան եկած երկմույթ գմբեթավոր հորինվածքն է, որի համադրումն ու հարմարեցումը գմբեթավոր սրահ տիպի եկեղեցիներում ընդունված համաչափություններին, ինչպես նաև հայկական հուշարձաններին բնորոշ ճակատային լուծումները վկայում են, որ կառույցն իրականացվել է հայկական ավանդական ճարտարապետության կանոններին ու մոտեցումներին տիրապետող հեղինակի կողմից: Վրացական ճարտարապետությանը բնորոշ տարրերի առկայությունը խոսում է կառուցմանը նաև վրացի վարպետների հնարավոր մասնակցության մասին: Նույն երևույթն է առկա նաև եկեղեցու որմնանկարների հեղինակ նկարիչների ընտրության հարցում: Այստեղ աշխատանքներին մասնակցել են հայ, վրացի և հույն վարպետներ [9, էջ 93-113]: Վերջապես, եկեղեցու ճակատներին առկա վրացական «ծաղկած խաչի» ավանդական հորինվածքի կողքին քաղկեդոնականության էությունն առանձնակի ուժգնությամբ ներկայացնող նոր հորինվածքների ի հայտ գալը բացահայտում և ակնհայտ են դարձնում եկեղեցու կոտորորին: Այսպիսով՝ չկա որևէ ծանրակշիռ հիմնավորում կասկածելու պատմիչների՝ Ս. Աստվածածին եկեղեցին Իվանե Երկայնաբազուկի կողմից կառուցված լինելու տեղեկությանը: Ավելին՝ փաստը հաստատվում է նաև եկեղեցու դիմաց Իվանեի և որդու՝ Ավագի թաղվելու վերաբերյալ Կիրակոս Գանձակեցու և Վարդան Արևելցու կողմից հիշատակություններով: Բանն այն է, որ Ս. Աստվածածին եկեղեցուն հետագայում արևմուտքից կցված կառույցն իր հորինվածքով և հարդարանքով մեմորիալ կառույց է, իսկ վերջինի դիմաց կառուցված սյունասրահը հուշում է թաղման տեղը և իր հորինվածքով աղերսվում է Սանահինի Կյուրիկյանների դամբարանին [4, էջ 154-159]:

Այսպիսով՝ առկա բոլոր տվյալները՝ պատմական, մատենագրական, ճարտարապետական-տիպաբանական, վերջինների համադրումն ու վերլուծությունը միանշանակ փաստում են, որ Պղնձահանքի Ս. Աստվածածինը կառուցել է Իվանե Երկայնաբազուկը: Եկեղեցին XII-XIII դարերի հայ քաղկեդոնականների ճարտարապետական գործունեության ամենանշանավոր հուշարձանն է, որը հանիրավի մինչ այժմ չի արժանացել պատշաճ ուշադրության ու գնահատականի, չի գտել իր արժանի տեղը հայկական ճարտարապետության պատմության շղթայում: Պատճառը, թերևս, եկեղեցու ուղղափառ բնույթն է, և անընդունելի ու անիմաստ են առանց որևէ հիմնավորման կառույցը միաբնակ եկեղեցու «վերափոխելու» ոչ մասնագիտական սիրողական մակարդակի գործողությունները:

Պղնձահանքի Ս. Աստվածածինը և, ընդհանրապես, հայ քաղկեդոնականների ճարտարապետական և ոչ միայն ճարտարապետական գործունեությունը ներկայացնում են արևելաքրիստոնեական մշակույթի հարուստ և յուրահատուկ մի շերտ, որի ուսումնասիրությունն ու, հատկապես, համադրումն ավանդական հայկական ճարտարապետության ու մշակութային ժառանգության հետ առավել ամբողջական կարող են դարձնել մեր արվեստի ու պատմության քննարկվող ժամանակահատվածը: Այն կարող է լույս սփռել նաև ժամանակի քաղաքական

դավանաբանական խնդիրների վրա: Ավելին, հուշարձանների համատեղ դիտարկումը հնարավորություն է տալիս ոչ միայն ըստ արժանվույն գնահատել հայկական քաղկեդոնիկ հուշարձանները, այլ նաև նոր լույսի տակ դիտարկել միաբնակ կառույցները:

Եզրակացություն

Պղնձահանքի (Ախթալա) Ս. Աստվածածին եկեղեցին Իվանե Զաքարյան Երկայնաբազուկի կողմից կառուցված լինելու վերաբերյալ Կիրակոս Գանձակեցու տեղեկությունը, որը երբեմն փորձ է արվում համարել ոչ հավաստի, հիմնավորվում է կառույցի ճարտարապետահատակագծային հորինվածքով՝ բնորոշ քաղկեդոնիկ եկեղեցիներին, ճակատային լուծումներով, ինչպես նաև Զաքարե Ամիրսպասալարի կողմից Հադիճավանքում կառուցված Ս. Աստվածածին եկեղեցու հետ համադրմամբ: Եկեղեցու ճարտարապետության մեջ արտացոլվում են Իվանե Երկայնաբազուկի մոտեցումներն ու վերաբերմունքը քաղաքական, դավանաբանական ու ազգային խնդիրներին, և չկա որևէ հիմնավոր կռվան կասկածելու վերջինի կողմից Ս. Աստվածածին եկեղեցու կառուցմանը:

Գրականություն

1. Կիրակոս Գանձակեցի. Պատմություն հայոց. Երևան, 1961:
2. Մուրադյան Պ. Հայաստանի վրացերեն արձանագրությունները. Երևան, 1977:
3. Զալալյան Ա. XII-XIII դարերի հայկական քաղկեդոնիկ գմբեթավոր եկեղեցիների ճարտարապետությունը, «Կանթեղ», № 3, 2017, էջ 264-276:
4. Զալալյան Ա. Ախթալայի վանական համալիրի միանավ եկեղեցու ճարտարապետական հորինվածքն ու նշանակությունը, Հայ արվեստի հարցեր, № 4, 2012, էջ 154-161:
5. Զալալյան Ա. Հայաստանի և Վրաստանի երկմույթ գմբեթավոր եկեղեցիների տիպի ծագումնաբանությունը, ՎԷՄ, 2014, № 3, էջ 125-134:
6. Վարդան. Հաւաքումն պատմութեան Վարդանայ Վարդապետի. Վենետիկ, 1962:
7. Измайлова Т. Связи архитектурного декора грузинских и армянских памятников XIII века, IV международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983.
8. Лидов А. Искусство армян-халкедонитов, ТРՀ, 1990, № 4, с. 75-87.
9. Lidov A. The mural paintings of Akhtala. Moscow, 1991.

References

1. Kirakos Gandakeci. Patmutyun hayoc. Yerevan, 1961.
2. Muradyan P. Hayastani vraceren ardanagrutyunnery. Yerevan, 1977.
3. Jalalyan A. XII-XIII dareri haykakan qaghkedonik gmbetavor ekeghecineri chartarapetutyuny, "Kantegh", № 3, 2017, ej 264-276.
4. Jalalyan A. Axtalayi vanakan hamaliri mianav ekeghecu chartarapetakan horinvacqn u nshanakutyuny, Hay arvesti harcer, № 4, 2012, ej 154-161.
5. Jalalyan A. Hayastani ev Vrastani erkmuyt gmbetavor ekeghecineri tipi cagumna-banutyuny, VEM, 2014, № 3, ej 125-134.
6. Vardan. Hawaqumn patmutean Vardanay Vardapeti. Venetik, 1962.
7. Izmajlova T. Svazi arhitekturnogo dekora gruzinskih i armjanskih pamjatnikov XIII veka, IV mezhdunarodnyj simpozium po gruzinskemu iskusstvu. Tbilisi, 1983.
8. Lidov A. Iskusstvo armjan-halkedonitov, PBH, 1990, № 4, s. 75-87.

ИВАНЕ ДОЛГОРУКИЙ – КТИТОР ЦЕРКВИ СВ. БОГОРОДИЦЫ
ПХНДЗААНКА (АХТАЛА)

АЛЕКСАНДР ДЖАЛАЛЯН*

Для цитирования: Джалалян, Александр. “Иване Долгорукий ктитор церкви Св. Богородицы Пхндзаанка (Ахтала)”. *Искусствоведческий журнал*, N1 (2024): 169-182. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-169

В эпоху расцвета Захаридской Армении правитель части армянских территорий Иване Захарян Долгорукий в конце XII века перешедший из армяно-монофизитской в халкедонитскую веру, превратил принадлежавший монофизитам Кюрикидам монастырь Пхндзаанка (Ахтала) в крупнейший халкедонитский центр Северной Армении. Здесь, по свидетельству Киракоса Гандзакеци и Вартаана, был построен храм Св. Богородицы, ктитором которого являлся Иване Долгорукий, где впоследствии и был похоронен. Достоверность этих сведений часто подвергается сомнениям и строительство храма, без учета архитектуры, декоративного убранства, планировочной композиции храма, приписывается Кюрикидам, в частности, княгине Мариам.

Сопоставление исторических, библиографических данных с архитектурно-планировочными, декоративно-композиционными и пропорциональными решениями церкви, рассмотрение в совокупности с армяно-монофизитскими памятниками и особенно с архитектурой церкви Св. Богородицы в Ариче, построенной братом Иване – Закаре Долгоруким, свидетельствуют, что ктитором церкви Пхндзаанка несомненно является Иване Долгорукий.

В архитектуре двух главнейших храмов Захаридской Армении, построенных братьями – монофизитом Закаре и халкедонитом Иване – отражена верность политических деятелей национальным традициям, а также идея сближения и объединения христианских церквей.

Ключевые слова: церковь Св. Богородицы Пхндзаанка, Иване Долгорукий, церкви с двумя свободно стоящими колоннами, армяне-халкедониты, Акори, Закаре Амирспасалар [военачальник], церковь Св. Богородицы Аричаванка.

* Научный сотрудник отдела архитектуры Института искусств НАН РА, alikjalalyan@yahoo.com статья представлена 24.11.2023, рецензирована 17.01.2024, принята к публикации 03.06.2024.

IVANE ZAKARYAN – THE FUNDER OF THE CHURCH OF THE HOLY MOTHER OF GOD IN AKHTALA-PGHNDZAHANK (AKHTALA)**ALEKSANDR JALALYAN***

For citation: Jalalyan, Aleksandr. “Ivane Zakaryan – the funder of the Church of the Holy Mother of God in Akhtala-Pghndzahank (Akhtala)”. *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 169-182. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-169

Ivane Zakaryan, the ruler of part of Armenian territories during the heyday of Zakarid Armenia, adopted Chalcedonian Christianity at the end of the XII century and turned the Pghndzahank monastery, previously owned by the Monophysite Kyurikids, into a major Chalcedonian center of Northern Armenia. Here, according to the testimony of Kirakos Gandzaketsi and Vardan Areveltsi, the Church of the Holy Mother of God was funded by Ivane the Long-Armed, where he was subsequently buried. The reliability of this information is often questioned, and the construction of this Church is attributed to the Kyurikids, in particular to Princess Mariam, without taking into account the architecture, decoration and planning composition of the temple.

A comparison of historical and bibliographic data with the architectural-planning, decorative-compositional and proportional solutions of the church, consideration of the structure in conjunction with the Armenian Chalcedonian, Georgian, Armenian Monophysite temples, especially with the architecture of the Church of the Holy Mother of God in Harich, built by Ivane's brother Zakare Amirspasalar [Commander-in-Chief], proves undoubtedly that the ktitor of the Church in Pghndzahank was none but Ivane Zakaryan.

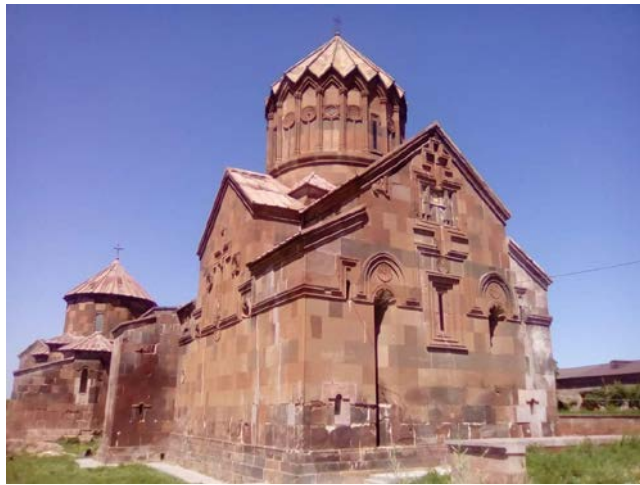
The architecture of the two main churches of that time in Zakarid Armenia, built by the brothers – Monophysite Zakare and Dyophysite Ivane, reflects the worldview of politicians, devotion to national traditions, as well as the idea of rapprochement and unification of the Christian churches.

Key words: The Church of the Holy Mother of God in Pghndzahank, domed churches with two free-standing pillars, Ivane Zakaryan, Akori, Zakare Amirspasalar [Commander-in-Chief], the Church of the Holy Mother of God in Harichavank, Armenian Chalcedonians.

*Researcher at the Department of Architecture of NAS RA Institute of Arts, alikjalalyan@yahoo.com. The article was submitted on 24.11.2023, reviewed on 17.01.2024, accepted for publication on 03.06.2024.



Պղնձահանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցի



Հառիճավանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցի



Հառիճավանք, արևելյան ճակատ

**GIOVANNI FRANCESCO GEMELLI CARERI, DA NAPOLI AL NAXIJEVAN:
L'ARMENIA E IL SUO PATRIMONIO ARTISTICO ATTRAVERSO LO SGUARDO DI
UN VIAGGIATORE ITALIANO DEL SEICENTO**

ALESSIA BOSCHIS* (Italy, Udine)

For citation: Boschis, Alessia. "Giovanni Francesco Gemelli Careri, da Napoli al Naxiĵevan: l'Armenia e il suo patrimonio artistico attraverso lo sguardo di un viaggiatore italiano del Seicento", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 181-205. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-181

La letteratura di viaggio rappresenta una miniera di informazioni per lo studio dell'arte e della cultura armena. Essa costituisce tuttavia un campo di indagine ancora largamente inesplorato, soprattutto per quanto riguarda gli scritti italiani. Tra le opere più brillanti e immeritatamente poco studiate figura il *Giro del mondo* di Giovanni Francesco Gemelli Careri (1651-1724), pubblicato a Napoli nel 1699-1700. Gemelli fu un osservatore attento e curioso delle culture che incontrò durante le sue peregrinazioni e mostrò particolare attenzione nei confronti degli Armeni. Nella primavera del 1694, con l'intenzione di raggiungere Isfahan, percorse i territori dell'Armenia storica, da Trebisonda a ^{Julay} descrivendone popolazione, insediamenti, monumenti, usi e costumi.

L'analisi proposta ripercorre le tappe dell'eccentrico viaggiatore attraverso le pagine del suo resoconto scritto, esaminando le preziose informazioni in esso offerte sulla presenza, la diffusione e lo stato di conservazione del patrimonio artistico armeno nei distretti orientali dell'Impero Ottomano e nella provincia safavide di Erevan. La testimonianza di Gemelli è particolarmente preziosa perché successiva alle distruzioni della guerra persiano-turca conclusasi con il Trattato di Zuhab e al terremoto del 1679, che causò ingenti danni soprattutto a Erevan. Assai degne di nota, oltre alle descrizioni di importanti centri urbani e monastici come Kars, Erzurum, Ejmiacin, Erevan e Gefard, sono le menzioni di toponimi e villaggi abitati da armeni nei territori dell'attuale Turchia e del Naxiĵevan, aree in cui il patrimonio culturale armeno ha subito pesanti distruzioni o giace in uno stato di grave abbandono.

Key words: Arte armena, Patrimonio culturale armeno, Letteratura di viaggio italiana, Giovanni Francesco Gemelli Careri, Impero ottomano, Impero safavide, Erzurum.

Letteratura di viaggio europea: una fonte per la storia dell'arte armena

Sin dagli albori della civiltà, in ogni parte del mondo, i viaggi hanno fatto parte dell'esistenza umana. Dettati da pericoli, necessità pratiche o spirituali, financo dal puro desiderio di conoscenza, essi costituiscono un terreno fertile per gli studi umanistici in rapporto alle testimonianze di coloro che li affrontarono affidandone

* Dottoranda di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Udine, alessia.boschis@gmail.com. Questo articolo è il frutto di ricerche svolte grazie al contributo della National Association for Armenian Studies and Research e del Knights of Vartan Fund for Armenian Studies, in particolare all'interessamento dimostrato da Marc Mamigonian, cui sono grata. L'articolo è stato presentato il 18.10.2022, revisionato il 10.04.2024, accettato per la pubblicazione il 03.06.2024.

memoria ai posteri attraverso la scrittura. Nonostante il fascino nel corso dei secoli esercitato dai resoconti di viaggiatori-scrittori antichi e moderni presso specialisti e grande pubblico, la letteratura odeporica costituisce ad oggi un terreno di studi ancora in gran parte inesplorato, complici l'enorme mole di materiale potenziale oggetto di indagine e – molto spesso – le non indifferenti barriere linguistiche ad esso correlate [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7]¹.

Un filone di ricerca promettente è quello che coniuga storia dell'arte e racconto odeporico, ovvero l'uso della letteratura di viaggio quale fonte per lo studio del patrimonio artistico. Tale approccio risulta oltremodo significativo per ciò che riguarda l'arte armena, i cui pur numerosi esempi non rappresentano che le sopravvivenze di un ben più glorioso passato [cfr. 8, p. 5]². Alla luce di catastrofi naturali, incuria e più o meno deliberate ingiurie da parte dell'uomo, le voci dei viandanti del passato possono aiutare a comprendere – e in alcuni casi ricostruire – quale fosse l'antica consistenza di un patrimonio culturale ricco quanto purtroppo ad oggi pesantemente minacciato [9, pp. 11-32].

Si tratta però di un ambito di indagine ancora assai poco frequentato [cfr. 10], se si escludono monografie dedicate a siti di chiara fama [es. 11], opere concepite con taglio dichiaratamente armenistico [12] o dedicate alle antichità del Vicino Oriente, nelle quali la descrizione dei monumenti armeni è relegata in secondo piano rispetto a quella di altri contesti storico-archeologici – ma non per questo di minor interesse per lo studioso [es. 13; 14; 15; cfr. 16, pp. 15-16; 17, pp. VII-XIII]. Non esiste ad oggi un regesto di fonti completo e criticamente aggiornato incentrato sull'Armenia e la sua produzione artistica, almeno non per quanto concerne l'odeporica europea.

Il presente articolo si propone di aggiungere un tassello, forse minuscolo, ma comunque utile a colmare le lacune di un mosaico complesso quanto fondamentale per la comprensione della cultura armena e della sua percezione, possibilmente ampliando gli ancor poco definiti confini della sua cornice. A tal scopo, si interrogherà qui di seguito una relazione di viaggio frequentata poco o nulla dall'armenistica, e non solo, dato che non esiste una sua edizione critica neppure nella lingua in cui fu redatta, l'italiano. Ciò pare tanto più incredibile in considerazione della straordinaria impresa in essa raccontata e dell'originale personalità del suo autore, il cui stile narrativo fresco e dinamico rende peraltro il testo di gradevole lettura. Il viaggiatore-scrittore in questione è il giurista calabrese Giovanni Francesco Gemelli Careri (1651-1724), protagonista del primo giro del mondo compiuto per puro diletto da un italiano [18, I-II; su autore e opere, cfr. 19, pp. XIV-XVIII; 20, p. 465; 21; 22; 23,

¹ Il periodo meglio studiato resta il Medioevo mentre per l'età Moderna e Contemporanea la maggior parte degli studi è di tipo monografico o, viceversa, antologico.

² Se dell'arte della Bisanzio medievale non resta oggi che una minima percentuale, ben peggiore è la situazione di quella armena.

pp. 57-58; 24, pp. 467-470; 25; 26; 27; 28; 29; 30, p. 106; 31; 32, p. 139; 33; 34, pp. 683-684; 35, pp. 409-416; 36, pp. 144-165; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 17, pp. 387-391; 44, pp. 155 ss.; 45]³.

Un caso inesplorato: Giovanni Francesco Gemelli Careri e il *Giro del mondo... armeno*

Quando il primo volume del suo *Giro del Mondo* venne dato alle stampe, nel 1699, Giovanni Francesco Gemelli Careri aveva 48 anni, il che colloca la sua data di nascita al 1651 (v. FIG. 1) [18, I, p. 2; ma cfr. 37, p. 66]⁴. Originario del borgo di Radicena (oggi parte del comune di Taurianova, distante poco più di 60 km da Reggio Calabria), si formò a Napoli, dapprima presso il collegio dei Padri gesuiti, poi conseguendo la laurea *in utroque iure* che gli permise di ricoprire cariche giudiziarie nell'amministrazione del vicereame di Napoli tra il 1671 e il 1685. Impedito nell'esercizio delle proprie funzioni da gravi contrasti insorti con personaggi di poco limpido rilievo [18, I, pp. 2-3]⁵, lasciò il proprio impiego per intraprendere un viaggio in Europa che durò dal 1685 al 1687, periodo in cui partecipò alle campagne austriache in Ungheria contro l'impero ottomano, riportando sia ferite (battaglia di Buda, 2 settembre 1686) sia encomi per meriti militari (battaglia di Mohács, 12 agosto 1687). Tali riconoscimenti gli garantirono il reintegro nell'amministrazione della giustizia del vicereame, ma per soli due bienni. Tra il 1689 e il 1693, esercitò quindi presso le magistrature di Lecce e dell'Aquila, in veste di auditore. Negli stessi anni diede alle stampe due resoconti di viaggio, *Relazione delle campagne d'Ungheria* (1689) e *Viaggi per l'Europa* (1693), che ebbero tuttavia scarso successo [42, p. 43].

Ancora vittima di vessazioni da parte dei propri avversari, decise di abbandonare Napoli compiendo, taccuino alla mano, un nuovo e più lungo viaggio. L'obiettivo originario di visitare l'impero cinese subì un progressivo ampliamento che in quasi cinque anni e mezzo (dal 13 giugno 1693 al 4 dicembre 1698) portò Gemelli dall'Egitto alle Indie, poi dalla Cina alle Filippine, dove s'imbarcò per il Messico e di là per l'Europa. Al suo rientro, conquistò fama internazionale pubblicando una lunga e piuttosto dettagliata relazione delle sue peregrinazioni, in sei volumi, dal titolo, appunto, *Giro del Mondo* (1699-1700). L'opera fu oggetto di almeno sette ristampe tra il 1699 e il 1728, venne tradotta in francese (1719), inglese (1732), e alcuni suoi estratti furono inseriti in collane straniere dedicate alla letteratura di viaggio, anche in lingua tedesca e russa [42, p. 44; 17, p. 387]. Una volta rientrato in patria, forse anche in virtù del successo letterario lui riconosciuto, fu nominato giudice di vicaria e auditore di marina. Si spense a Napoli il 25 luglio 1724.

³ Gli studi su questo autore e le sue opere sono pochi e i più specifici riguardano per lo più i viaggi in Estremo Oriente e nelle Americhe, che esulano dalla discussione qui d'interesse. Se ne offre pertanto un elenco selezionato e aggiornato.

⁴ Alcuni sostengono infatti che Gemelli sia nato nel 1648.

⁵ Nello spiegare le ragioni che lo spinsero a viaggiare, l'autore parla di «ingiuste persecuzioni e i non dovuti oltraggi».

Al di là della storia delle edizioni e del più o meno maggiore successo critico dell'opera di Gemelli, ciò che importa in questa sede è la rilevanza del *Giro* quale fonte per lo studio della storia e dell'arte armene in un momento storico caratterizzato dai continui scontri tra Imperi ottomano e safavide. Pertanto, si propone una ricostruzione commentata del percorso seguito dal viaggiatore nelle terre dell'Armenia storica, ad esclusione dell'area mediterranea, non perché scevra di interesse circa la presenza di comunità armene – significative nei distretti di Edirne (*Adrianopoli*) [18, I, pp. 240-289]⁶, Smirne [18, I, pp. 213-224 e 342-350]⁷ e, ovviamente, Gerusalemme [18, I, pp. 120-166]⁸ –, ma in quanto meritevole di un discorso a sé stante. Il percorso qui analizzato, e almeno in parte ricostruito, è quello compiuto dal viaggiatore italiano tra Trebisonda e ^{Julay} (cfr. Cronologia e fig. 2), descritto nei primi due volumi della sua monumentale relazione, dedicati rispettivamente alle *cose più ragguardevoli vedute in Turchia e in Persia* [18, I, pp. 395-450 e II, pp. 1-22].

Partito da Napoli il 13 giugno 1693, Gemelli fece una breve sosta nella natia *Redicina* per salutare il fratello, l'abate Giovanni Battista, che cercò di rassicurare asserendo di aver intenzione di visitare i soli Luoghi Santi per poi ritornare. Ultimati i preparativi, testamento compreso, partì da Palmi alla volta di Messina il 7 luglio [18, I, pp. 6-9]⁹.

Nell'arco di appena sei mesi visitò Malta [18, I, pp. 16-29]¹⁰, città e antichità egizie [18, I, pp. 29-110, 169-184]¹¹, la Terra Santa [18, I, pp. 111-169], quindi, passando per alcune isole del Mar Egeo [18, I, pp. 187-231]¹² e la già citata Smirne, Gallipoli [18, I, pp. 233-239]¹³ e infine Edirne, dove ebbe peraltro modo di vedere il

⁶ Ad Adrianopoli, «abitata da Greci, Giudei, Armeni, Turchi, Valacchi, ed altre nazioni», Gemelli soggiornò tra il 22 dicembre 1693 e il 4 gennaio 1694. L'autore menziona l'esistenza di una comunità armena anche a Malkara (*Malgarà*).

⁷ Gemelli soggiornò due volte a Smirne: la prima dal 27 novembre al 12 dicembre 1693 e la seconda tra il 17 febbraio e il 9 marzo 1694. Riferisce peraltro di aver alloggiato in quest'ultima occasione presso il caravanserraglio armeno poiché, a suo giudizio, a differenza dei Greci truffaldini e maldisposti nei confronti dei cattolici, gli Armeni «benché scismatici, non hanno tale avversione; anzi procurano con amorevolezza rendere nelle occasioni ogni servizio possibile a' Cattolici; siccome io ho sperimentato più volte».

⁸ Durante la permanenza a Gerusalemme (29 agosto-8 settembre 1693), Gemelli descrisse infatti il complesso di S. Giacomo, la chiesa del Santo Sepolcro, la tomba della Vergine, una piccola chiesa armena sul monte Sion e altri luoghi di culto (anche) a uso degli Armeni.

⁹ Fu a Radicina il 27 giugno e partì da Palmi il 7 luglio 1693.

¹⁰ A Malta il viaggiatore italiano sostò dal 15 al 21 luglio.

¹¹ Gemelli fu in Egitto dal 1° al 23 agosto 1693, poi dal 2 al 10 ottobre, prevalentemente ad Alessandria e al Cairo.

¹² Nello specifico, fece scalo a Rodi (24 ottobre-11 novembre 1693), *Stanchio* (ossia Co, 13-14 novembre 1693), *Scio* (Chio, 17 novembre 1693) e, superata Smirne (cfr. n. 15), *Mitylene* (porto di Lesbo, 13-15 dicembre 1693) e *Tenedos* (odierna Bozcaada, 15-17 dicembre 1693).

¹³ Rimase a Gallipoli appena due giorni (17-19 dicembre 1693).

sultano in visita in città e il suo seguito [18, I, pp. 252-288]. Raggiunse quindi Costantinopoli il 10 gennaio 1694 per lasciarla definitivamente tre mesi dopo, l'11 aprile¹⁴, dopo una serie di rocambolesche avventure che contemplarono anche un suo arresto da parte delle autorità ottomane che lo credettero una spia, proprio a ridosso della preventivata partenza per Trebisonda (*Trabisonda*) [18, I, pp. 292-336 e 369-402]¹⁵. Già in precedenza il viaggiatore ebbe spiacevoli disavventure con guardie e giannizzeri ottomani, le quali, unite forse al passato di difensore della Cristianità nelle campagne ungheresi, contribuirono a ispirargli una spiccata antipatia nei confronti dei *Turchi* che, salvo rare eccezioni [18, I, pp. 405-406]¹⁶, rese piuttosto sofferta la permanenza entro i domini del loro impero [18, I, pp. 386-387]¹⁷.

Nell'ex capitale imperiale sul Mar Nero Gemelli poté avvalersi dell'ospitalità della residenza gesuita locale, consolidando una prassi già ampiamente sperimentata durante i pellegrinaggi mediterranei [18, I, pp. 117 e 408]¹⁸. Questa volta, tuttavia, per maggiore sicurezza personale, egli preferì condividere la traversata in compagnia di alcuni missionari diretti verso le province armene orientali. Suoi compagni di viaggio furono perciò P. *Villot*, originario della Lorena e ristabilito Superiore della missione di Erzurum (*Arzerum*) per decreto del sultano, dopo esserne stato scacciato due anni prima «ad istigazione degli Armeni, e Greci Scismatici»; P. Dalmazio d'Auvergne (*Alvernia*), destinato alla provincia di Şamaxi (*Sciamaki*); P. Martino di Guyenne (*Gvienna*), diretto a Ispahan; e infine, almeno sino a Naxiĵevan (*Naxivan*), frate Domenico da Bologna, domenicano diretto al convento di Aparaner (*Abarener*) [18, I, pp. 413-414]¹⁹. Gemelli riferisce in un secondo momento che P. *Villot* «avea bene appresa la lingua Armena» per ovvi scopi missionari, e che si servisse di giochi da lui inventati per avvicinare i fedeli alla dottrina cattolica [18, I, p. 419]. Il dato è importante perché concorre a spiegare l'acquisizione di tante conoscenze su usi e costumi armeni da parte del curioso giurista-scrittore, che dimostrò sforzo costante nel riportare i nomi di luoghi e insediamenti restituendone una pronuncia che fosse

¹⁴ Gemelli soggiornò per due volte anche nella capitale ottomana: dal 10 al 28 gennaio, poi dal 29 marzo all'11 aprile 1694.

¹⁵ Gemelli restò in carcere dal 2 al 6 aprile 1694.

¹⁶ I Turchi con cui viaggiò da Costantinopoli a Trebisonda, ad esempio, si rivelarono essere «costumate persone».

¹⁷ Queste sono le parole con cui il viaggiatore descrive gli ottomani: «barbari affatto, incivili, superbi sopra ogn'altra nazione, bugiardi, molto dediti all'ozio, avidi di danajo, ignoranti, e nemici del nome Cristiano. Né il governo è punto migliore de' costumi, perché i processi sono brevissimi, ed esposti alle falsità de' testimonj; determinandosi le cause a beneficio di chi più dà, non di chi ha più ragione».

¹⁸ Pochi mesi prima, giunto a Jaffa, sottolineò di aver dovuto trovare alloggio presso a un *Giudeo*, «non trovandosi in sì piccolo paese né Frati né Francesi». A Trebisonda si fermò in compagnia dei missionari dal 21 al 27 aprile 1694. Il viaggiatore asserì che i Padri lo accolsero «vestiti all'Armena».

¹⁹ Un quinto missionario, P. Lau della provincia di Lione, rimase invece a Trebisonda.

il più aderente possibile alla lingua da lui ascoltata, attestando così lungo il percorso un discreto numero di toponimi armeni.

La *Trabisonda* di Gemelli è «Provincia fra l'Asia minore, e l'Armenia maggiore» e città in declino, della quale per «le tante vicende sostenute, dee credersi che nulla le sia rimasto dell'antico splendore, avendo ora più tosto sembianza di Villaggio che d'Imperiale Città; anzi sembra una selva abitata, non essendovi casa che non abbia il suo giardino ben grande, con alberi d'olive ed altre frutta, oltre i campi che vi si frammezzano» [18, I, pp. 408-409]²⁰. Il giorno successivo al suo approdo, Gemelli ebbe modo di osservare attentamente le due cittadelle, una alta «sopra il monte comandata da un *Chiaùs*; l'altra nel piano, che serve alle volte d'abitazione al *Bassà*, o *Beglierbey* che governa la Città, senza aver *Sangiaccio* sotto di sé» e sottolinea come entrambe fossero «poco provvedute di guarnigione ed artiglieria» [18, I, pp. 409-410]. In una visita successiva alla cittadella bassa, «situata su d'una rocca, con due ordini di mura e un profondo fosso», nota che per tipologia costruttiva questa fosse la più antica [18, I, p. 412]. Il 23 aprile visitò invece le borgate cittadine dove, dice, «per la maggior parte abitano Armeni, e Greci, co' loro vescovi per l'esercizio della loro Religione» [18, I, p. 410]. Sfortunatamente, il viaggiatore non si premura di descrivere chiese e luoghi di culto armeni, mostrando maggior interesse per aspetti pratici quali lo svantaggioso rapporto qualità-prezzo dei cibi reperibili in città – a eccezione dell'olio – e allo scarso rigore dei controlli doganali. Degli Armeni, così come dei Greci, egli nota soprattutto la condizione socio-economica, resa disagiata dalle molte tasse unite all'incombenza di mantenere la famiglia del *paša* (*Bassà*) in visita durante il Ramadan [18, I, p. 412].

La sparuta compagnia di Gemelli si unì a una carovana in viaggio verso Erzurum il 27 aprile, trovando misero rifugio la stessa sera nel caravanserraglio in rovina di *Oreglan*, dopo sole quattro ore di strada «montuosa e fangosa». Il cammino non fu meno difficoltoso nei giorni seguenti, dovendo la carovana attraversare il passo di Zigana appoggiandosi a rifugi piccoli e sguarniti [18, I, pp. 414-416]²¹. La sera del 30 aprile, la carovana raggiunse il villaggio di *Giumis-Xane*, nei pressi delle miniere d'argento da cui trae il nome e con ogni probabilità corrispondente all'attuale Gümüşhane, circa 120 km più a sud di Trabisonda [18, I, pp. 416-417; cfr. 46, I, p. 913]. Il 1° maggio, dopo 6 miglia di cammino, la carovana passò per la località *Cuvans* [18, I, p. 417]²², raggiungendo dopo altre 20 miglia il villaggio di *Balaxor*, ove

²⁰ Gemelli menziona altresì un violento saccheggio russo della città nel 1617, asserendo che medesima sorte toccò a Sinope e Caffa.

²¹ Gemelli menziona in particolare il *Karvaserà di Cuscan* (incontrato 24 miglia dopo *Oreglan* e forse collocabile nell'area compresa tra gli attuali centri di Kozağaç e Coşandere) e un secondo ai piedi del monte Zigana, da cui prese il nome, ove la carovana sostò dopo aver percorso altre 24 miglia.

²² Sulla base delle distanze riportate dall'autore, localizzabile nell'area dell'attuale villaggio di Tekke.

sostò fino al 3 maggio presso la dimora di un *Catergi*¹ (o vetturino) della comitiva, forse un armeno, giacché Gemelli nota che il casale fosse «quasi tutto abitato da Armeni», e armeno sembra il toponimo stesso con cui viene identificato [18, I, pp. 417-420; cfr. 46, I, p. 551]²³. L'autore rimase colpito dalla particolare architettura delle abitazioni di Balaxor, che così descrive:

«Questo Casale è posto in un'ottima e fertile pianura. Le sue case non saprei dire se sono grotte o stalle, poiché sono cavate dentro il terreno che serve di muraglia, con grosse travi poste di sopra a traverso, per sostenere il tetto anche di terra, sopra il quale (essendo in piano colla strada) si cammina. Nel mezzo lasciano un'apertura ben grande per ricevere il lume, nulla curando che si può indi osservare quanto si fa in casa, e fare maggior male se si vuole. Nella medesima albergano bestie e gli uomini insieme; onde convenne mal mio grado star quella notte con quei comodi, che porta seco una tal conversazione. Mi piacque oltremodo in questi paesi una fornace, o forno per cuocervi il pane, e per altri usi. Fanno nel terreno un fosso profondo tre palmi, incrustato di semplice loto, con un piccolo forame per esaltarne la fiamma. Ivi fatto fuoco con legna, pongono un ferro fisso a traverso della bocca, sopra del quale ne sta un altro mobile, fatto in modo che vi ponno stare sopra 5 pentole a bollire; questo gira all'intorno, per maggiore comodo di chi attende alla cucina. Tolle le pentole di sopra e' l fuoco di sotto, e ben netto il forno dalle ceneri, vi si pone la pasta non fermentata all'uso di Levante; ed in tal guisa si cuoce in breve il pane o più tosto focaccia, gratissima al palato de' Maomettani. Dopo di ciò serva per imbandirvi su la mensa, e starvi caldi i convitati, senza bisogno d'altro fuoco. Quindi chiuso il forame, se ne avvagliano per tenervi calde le vivande, in caso che sopraggiungessero forestieri» [18, I, pp. 417-418].

Si tratta di una delle rare descrizioni dell'architettura tradizionale del tipo *glxatun*, di antichissima memoria, che il viaggiatore ebbe modo di ritrovare in altri villaggi lungo la via verso il confine persiano, quali ad esempio *Avirac* e *Carvor* (fig. 3) [18, I, pp. 422-423; cfr. 47, p. 50, n. 121, fig. 92]. Pur trovando poco confortevole la sistemazione, la cui tipologia viene da quel momento in poi qualificata col termine *stalla*, Gemelli trovò parole di elogio per gli abitanti armeni accorsi presso la provvisoria dimora dei missionari, a suo avviso per ricevere istruzioni sui misteri di fede da P. Villot.

Dopo 12 miglia di strada, la carovana passò oltre la città di Bayburt (*Beiburt*), che Gemelli segnala quale centro di produzione e commercio di «buoni tappeti di lana», posta su una rocca, cinta da mura e sfornita di armamenti. Percorse altre sei miglia lungo il fiume Çoruh (arm. Č'orox), i carri furono accampati in una località detta *Maaciur* (forse il villaggio armeno di Mahaĵur) [18, I, p. 421; cfr. 46, I, p. 652]²⁴. Dopo la sosta «nella casa, o, per dir meglio, stalla d'un Armeno, fatta

²³ L'antica località di Balaxor corrisponde probabilmente all'odierna Akşar.

²⁴ Un calcolo approssimativo delle distanze permette di suggerire per questa località una collocazione nell'area dell'odierna Medan.

colla medesima architettura delle sopradette» [46, I, p. 364], presso Avirak e la successiva in un'altra «stalla» del *Casale di Carvor*²⁵, la carovana fu il 6 maggio nel villaggio di *Teurischuich* (identificabile con l'odierna Tebrizcik, arm. T'arujuk), giungendo a Erzurum la mattina del giorno successivo [18, I, pp. 422-424; cfr. 46, II, p. 422].

Gemelli ne descrive l'altipiano quale fertile, ben coltivato e popolato di varie borgate, quasi scenograficamente «coronato di monti coperti di neve». Riferisce che la città, chiamata anche «Arzerum, Erzeron, o Adirbegian» sia collocata dalla maggior parte degli autori nell'Armenia maggiore, regione del Paradiso terrestre e dell'Arca di Noè, di antichissima tradizione cristiana [181, pp. 424-438: 424-426].

«È situata Erzeron in luogo piano, non molto lungi dal fiume Eufrate, sotto ben alte montagne, in fine d'una pianura lunga 30 miglia e larga dieci. Due miglia di circuito contengono le sue mura, doppie sì, ma non terrapienate. È difesa da un mezzano fosso e da varie Torri in convenevole distanza disposte, e fornite di piccoli pezzi d'artiglieria detti falconetti; onde di fuori s'assomiglia molto a Costantinopoli. Tiene nell'estremità verso Oriente un Castello ed un Forte per l'Agà de' Giannizzeri, dominati amendue da una collina con una Torre, donde può scoprirsi da lungi il nemico. Vicino questo Castello è la Chiesa Arcivescovale degli Armeni, in buona parte rovinata, fuorché due Torri che sono fabbricate in mattoni. Le porte della Città sono tre, e di ferro; in quella che fu chiamata di Tauris sono per terra 20 buoni cannoni, essendosi gli altri rotti, volendogli trasportare a Costantinopoli. Le case (come anche quelle de' Borghi che sono la maggior parte abitate da Armeni) sono basse, e composte di legno e fango; le strade strette, senza selci; e i Bazar ordinarj; ma è così popolata, che si contano solo ne' borghi 22 Karvanerà per le Caravane di Persia» [18, I, pp. 426-427].

Per Gemelli, come per molti altri autori, una delle caratteristiche più notevoli di Erzurum è il freddo, oltre alla sua vicinanza al fiume Eufrate. Quest'ultimo, riferisce, sgorgherebbe «da una montagna dell'Armenia detta Afrat, o Mingol, sei ore discosta d'Arzerum; onde (secondo la Sacra Scrittura, ed Interpreti) avendo questo fiume la sorgiva nel Paradiso terrestre, poteva io in sei ore andare in Paradiso. Altri però credono, che il vero fonte sia nella Georgia, e che i continui tremuoti l'abbiano coperto», annotazione sintomatica delle conoscenze geografiche contemporanee all'autore, oltre che del suo umorismo. La permanenza a Erzurum durò 10 giorni, dal 7 al 18 maggio, ma fu interrotta bruscamente per l'avversione della Chiesa Apostolica armena nei confronti dei missionari cattolici, assecondata dalle autorità locali che agirono in modo tanto ostile da indurre Gemelli e i suoi compagni a fuggire nottetempo dalla città [18, I, pp. 428-438]²⁶.

²⁵ È ipotizzabile che il villaggio di *Carvor* si trovasse nei pressi dell'odierna Kügükegeçit, 5 km a est di Aşkale e nella stessa provincia è segnalato un villaggio chiamato Avirak.

²⁶ Già due anni prima i gesuiti furono costretti ad abbandonare la città, e lo stesso accadde a Trebisonda. Il fenomeno può essere interpretato in termini di armonia tra governo ottomano locale e gerarchia ecclesiastica armena.

Ripreso il cammino, circa 20 miglia di strada, il gruppo pernottò presso la località di Axa, distante 4 miglia dal centro fortificato di *Hassan-kale* (l'odierna Pasinler) [18, I, p. 439; cfr. 46, I, p. 105]. Dopo una ventina di chilometri, il 19 maggio superò la dogana di *Talisci* e il ponte di *Scio.ban.nupri* (verosimilmente Yenicoğbandede), proseguendo per altre 28 miglia sino al *Casale di Korason*, situato sulla riva sinistra dell'Arasse, le cui case sono descritte come «sotterranee, a guisa di quelle di Balaxor» e le cui donne «cuoprono il viso, quasi all'Egiziana, con certe piccole piastre di argento, [grandi] quanto un carlino Napoletano, che col moto della testa fanno anch'elleno un grazioso movimento; e per ambi i lati della veste portano due ordini di grossi bottoni, con altre laminette di argento». È assai probabile che si trattasse del villaggio armeno di Korasan (forse l'attuale Akkiran) e che altrettanto armeni siano gli abiti femminili descritti [18, I, pp. 428, 440-441; cfr. 46, II, p. 794; 48]²⁷.

A questo punto, il racconto di Gemelli si fa più confuso, probabilmente di riflesso alle asperità di un percorso montuoso e insidiato da bande di ladroni armati. La carovana raggiunse un luogo segnalato col nome di *Misinghirt* (arm. Mžnkert), di cui il viaggiatore, contrariamente alle proprie abitudini, non specifica la distanza rispetto al luogo di sosta precedente, che tuttavia dovette superare almeno la quindicina di chilometri [cfr. 49, p. 310; 46, III, pp. 814-815; 50, p. 87; 51]²⁸. Superato questo piccolo centro fortificato popolato da «molti Cristiani» e alcuni accampamenti e villaggi curdi, il gruppo raggiunse dopo 36 miglia un caseggiato rurale abitato da Armeni di nome *Cotanlò*, distante 12 miglia da Kars [18, I, pp. 442-443; cfr. 46, III, p. 225]²⁹.

Nella città di frontiera, l'ultima prima dell'ingresso in territorio safavide, la compagnia giunse domenica 23 maggio per lasciarla due giorni dopo. Nonostante il breve tempo a disposizione, Gemelli non mancò di tratteggiarne una seppur minima descrizione, che purtroppo privilegia ancora una volta le strutture civili e militari a scapito di quelle religiose, specificamente armene (FIG. 4) [cfr. 16, pp. 686-687, 689; 9, pp. 124-143]³⁰. La Kars del viaggiatore italiano fu città grande, ma poco popolata in quanto vittima delle devastazioni ora turche ora persiane, trovandosi al confine degli imperi nemici. Così ne scrive:

«È ella di figura bislunga, che riguarda a Mezzodì, di due miglia di circuito, sulla falda d'una collina. Le due sue muraglie sono di fango con piccole Torri,

²⁷ Gemelli fu sempre molto attento nel riportare l'abbigliamento femminile, cosa che accadde anche a Erzurum, ove le donne andavano «vestite di panno, con stivali, ed un riparo nero davanti la fronte, per nascondersi il volto», con sulla testa una tela lunga fino al ginocchio.

²⁸ Il luogo potrebbe essere identificato con la Mžnkert armena già citata nel XIII secolo da Guglielmo di Rubruk e probabilmente situata nelle vicinanze dell'odierna Bulgurlu.

²⁹ Potrebbe trattarsi del villaggio armeno di Kotanlu.

³⁰ Gemelli non menziona infatti la chiesa di S. *Ařak'eloc'* (X sec.), né la poco distante Beşikilise, entrambe ben visibili, in posizione centrale nella borgata inferiore, sulla riva del fiume opposta rispetto alla cittadella alta.

e due porte, con altrettanti ponti dalla parte del fiume, e borgo. La Fortezza bensì che è su la rocca è inaccessibile dal lato del fiume. Vi è una buona guarnigione, dalla quale si distaccano ogni notte 40 cavalli per scorrere sulla frontiera. Le case per gli pochi abitanti, sono come tante caverne fatte di legno e fango. Da cento trent'anni in qua ch'è soggetta al Dominio Ottomano, è stata sempre governata da un Bassà; più per gelosia del posto, che perché lo meriti la sua grandezza» [18, I, pp. 445-448].

Anche in questa occasione, Gemelli non si dimostra colpito dall'architettura delle chiese armenie presenti *in loco* quanto piuttosto dalle distruzioni che le guerre ottomano-safavidi lasciarono in eredità alla regione, per spazi vasti «otto, nove, giornate di cammino» [18, I, p. 446]. Parziale e obbligata eccezione è costituita da quella che lui chiama *Ani-kagaë*, ovvero l'antica capitale Ani (fig. 5),

«fondata in vantaggioso sito, benché paludoso, da un Re d'Armenia dello stesso nome. Buona parte delle sue mura sono ancora in piedi, presso a cui dalla parte di Levante passa il fiume Arpasuy, che nascendo ne' monti della Mingrelia va ad ingrossare il fiume di Kars. Vi si vedono eziandio le rovine di molti Monasterj due dei quali sono quasi interi, che dicono essere stati fondati da' Re» [18, I, pp. 448-449; cfr. 9, pp. 90-123]³¹.

Superato quindi il forte ottomano di *Arpasuy* (Arpaçay), «talmente su d'una Rocca, che da tre lati non ha bisogno di mura, ma solamente da quello, per cui s'entra», la carovana superò l'omonimo fiume (arm. Axuryan), entrando finalmente in territorio safavide, con gran sollievo di Gemelli, che non appena giunto sulla riva opposta smontò dalla propria cavalcatura per baciare la tanto sospirata terra, ormai fuori dalla gittata di qualsiasi «Turchesca furberia» [18, I, pp. 449-450].

Entro la sera di quello stesso 26 maggio 1694, dopo aver percorso 28 miglia in 10 ore di viaggio, la compagnia fece tappa a *Talen*, «primo villaggio de' Persiani», di cui Gemelli scrive: «Era già quivi un'ottima Chiesa, per uso de' Cristiani Armeni, che compongono la maggior parte degli abitanti; veggendosi nell'Altar maggiore dipinte le figure de' SS. Apostoli; però è oggidì andata in rovina, non meno ch'un'altra contigua» [18, II, pp. 2-3]. Naturalmente, la succinta descrizione riguarda le chiese del complesso monumentale di T'alín, in ordine di citazione la cattedrale (fig. 6) e S. Astvacacín (fig. 7-8), entrambe risalenti alla fine del VII secolo [47, pp. 118-122, 146-147]. Fu in particolare la chiesa maggiore a colpire la sensibilità del curioso e devoto giurista, che nelle già allora evanide pitture absidali riuscì a riconoscere le figure degli Apostoli, nel secondo registro, oggi a malapena visibili (fig. 9).

Il 27 maggio Gemelli e i suoi compagni giunsero «alle tre Chiese, dette dagli Armeni Eghimiasen». Al chiaro tentativo di rendere nell'italiano scritto la pronuncia armena del nome Ējmiacin, a Gemelli va altresì riconosciuta la ricerca di approfondimento sul piano etimologico, storico, folkloristico-agiografico, oltre che descrittivo, sebbene non privi di manchevolezze e limiti. Così, «Eghimiasen», nome della

³¹ La carovana giunse ad Ani dopo aver sostato presso il non meglio identificabile villaggio di *Chialá*, distante da Kars 30 miglia.

cattedrale, viene tradotto in modo impreciso con «figlio unico» e a un racconto più compito sulle sue fabbriche è preferito un aneddoto sugli ostacoli diabolici alla sua costruzione superati solo grazie all'intervento divino. Preparazione personale e buone letture a parte, non è difficile immaginare che in terra armena a svolgere il fondamentale ruolo di guida sia stato per Gemelli proprio P. Villot, che per essere un predicatore efficace dovette necessariamente possedere solide conoscenze non solo sulla lingua, ma anche sulla storia e la cultura armena [52; 53; v. 54]³². Vale la pena riportare le descrizioni offerte dal viaggiatore italiano per ciascuna delle tre chiese di Ējmiacin, a cominciare dalla cattedrale [16, pp. 88-101; 24; 47, pp. 83-87, 105-107]³³:

«Questa (siccome narrano le loro Croniche) fu fabbricata 300 anni dopo la venuta di Cristo; e dicono, che essendo le mure ad altezza d'uomo, il diavolo, per lo spazio di due anni, rovinava la notte tutto quello che s'era fabbricato il giorno; ma che alla fine essendo comparso Gesù Cristo, il diavolo non poté più impedire che la Chiesa si finisse. Ella è dedicata a S. Giorgio, al quale gli Armeni prestano somma venerazione. L'edificio al di dentro è di forma di Croce, con cupola nel mezzo, sotto la quale mostrano la pietra, dove dicono che Cristo Nostro Signore comparve a S. Gregorio, da essi molto venerato. Vi si entra per tre porte, e' l pavimento si truova coperto tutto di buoni tappeti. Sonovi tre Altari: al maggiore si monta per quattro gradi, presso al quale, dal corno dell'Evangelio, è situata la Sedia Patriarcale. All'Altare del lato destro si sale per sei gradini, a quello da sinistra per tre, ciascheduno con una Sedia Patriarcale, per quando vi si celebra solennemente. Al di fuori sono ne' quattro angoli quattro piccole Torri, in una delle quali sono le campane, e da per tutto innalberato il glorioso vessillo della Croce: ciò che a patto alcuno non si permette da' Turchi. Allato della Chiesa è il Convento per l'abitazione de' Vescovi e de' Frati, con un ottimo giardino nel mezzo. Gli appartamenti del Patriarca sono sul primo gran Cortile, dove è la fontana; dal quale si passa al secondo, che serve solamente con le sue arcate di Karvanerà a' pellegrini; perché i Monaci passano alle loro celle e alla Chiesa per un altro Cortile e porta maggiore. Tutto il luogo è serrato all'intorno da alte mura di fango, rinchiudendo nel suo ampio spazio molte vigne e giardini» [18, II, pp. 4-5].

Gemelli pernottò quella stessa notte presso la pocanzi menzionata foresteria, ed ebbe perciò modo di assistere all'ufficio celebrato la mattina del 28 maggio da 70 monaci della cattedrale [18, II, p. 8]. Il giorno prima aveva visitato anche le chiese di S. Gayanē e S. Hrip'simē, protagoniste delle descrizioni riportate qui di seguito.

«Il secondo Monistero, colla Chiesa dedicata a S. Cayana, è lontano dal primo un tiro di schioppo. Fu fabbricato in onore di una Principessa, che venuta d'Italia con 40 Donzelle a veder S. Gregorio, fu da un Re d'Armenia fatta git-

³² È assai probabile che questo bonario e a tratti colorito personaggio sia quel Jacobus Villotte (1656-1743) autore di un dizionario latino-armeno dato alle stampe col patrocinio di Propaganda Fide nel 1714, nonché di una relazione di viaggio e di missione in Oriente nel 1730, a Parigi.

³³ Gemelli non menziona invece S. Šotakat', la cui costruzione iniziò proprio nel 1694.

tare dentro un posso fra serpenti, perché non avea voluto acconsentire alle sue voglie; dove essendo per 14 anni rimasta senz'alcun nocumento, alla fine il Re per rabbia la fece morire con tutte le 40 Vergini, per quel che ne raccontano gli stessi Armeni. L'architettura della Chiesa è simile all'altra, però più piccola. Evvi un solo Altare, col corpo d'un Eretico Armeno (che essi dicono Santo) al di sotto. Allato della maggiore delle 3 porte si veggono dalla parete di fuori due altre tombe, una a destra, l'altra a sinistra. Quanto all'abitazione vi è un piccolo chiostro con un giardino e celle per pochi monaci, i quali hanno cura di alcuni pochi contadini, marciti nell'ignoranza e nell'ozio. Il terzo Convento, lontano dagli altri suddetti un miglio e mezzo, è molto piccolo, e dedicato a S. Rerima. La Chiesa ha un solo altare e vi si entra parimente per tre porte; tiene bensì buone vigne e campi, come gli altri due. Gli Armeni, che vengono o ritornano da Persia, sogliono d'ordinario restarsi in queste Chiese tre giorni, per far le loro divozioni e ricevere la benedizione Patriarcale» [18, II, pp. 6-7].

Lasciata Ēmīacin, Gemelli raggiunse *Erivan* il 28 maggio, dopo aver percorso circa 10 miglia di «buona strada» disseminata all'intorno di numerosi villaggi. Trovò accomodo nel solo caravanserraglio presente in città, separatamente dai missionari. La descrizione che egli fornisce del centro amministrativo dell'Armenia safavide è critica circa dispositivi di difesa e tecniche costruttive quanto affascinata dall'organizzazione delle attività al suo interno, dai bazar al palazzo del Sardar, dal metodo di conio in uso presso la Zecca all'origine della principale fonte di approvvigionamento idrico, ossia il fiume Hrazdan (*Zanghi*), e al suo bel ponte. Passeggiando per borgate e campagne, il viaggiatore-scrittore non annotò alcuna informazione relativa all'architettura religiosa cittadina, allora rappresentata almeno dalla chiesa di S. Astvacacin [16, pp. 110-113; 25, pp. 218-219]³⁴. Ciò su cui si sofferma a riflettere sono invece i danni causati alla città delle guerre ottomane, tralasciando di menzionare il disastroso terremoto del giugno 1679, i cui effetti furono probabilmente ancora evidenti al tempo della sua visita³⁵.

«La Città d'Erivan d'oggi fu fabbricata sulle rovine d'un'altra dello stesso nome, a 64 gr. 20 m. di lunghezza, e 42 g. e 15 m. di latitudine. Ella è posta dalla parte del fiume Zanghi [Hrazdan], su d'una rocca e dagli altri lati sul piano. Il circuito è solamente d'un miglio, con profondo fosso e doppio ordine di mura glie e bastioni di fango, che soggiacciono ugualmente a colpi di cannonate ed all'impeto delle piogge. Né punto migliore è la fabbrica delle case, in cui non vivono che pochi mercatanti e soldati della guarnigione. Vi sono tre porte, le quali sono di ferro, e l'artiglieria è ben poca e piccola. Il Bazar della Città è

³⁴ S. Astvacacin fu infatti tra le poche chiese costruite entro le mura cittadine a resistere al terremoto del 1679, in seguito al quale fu ad esempio ricostruita S. Anania Zoravar (1691-1705). Un altro edificio di culto che Gemelli avrebbe potuto visitare è la chiesa dei S. Połos-Petros, mentre le antiche chiese di Avan, S. Astvacacin e S. Hovhannēs, si trovavano al tempo assai isolate rispetto alla città.

³⁵ Sfortunatamente, a differenza di Chardin (1672), Gemelli pubblicò poche incisioni del suo viaggio nel Vicino Oriente, nessuna riguardante l'Armenia; sarebbe stato oltremodo utile confrontare incisioni di poco precedenti e di poco posteriori al disastro del 1679.

mezzano. Il palagio del *Kan*, o Governadore ha la facciata sul fiume, e tutta quella magnificenza, che può trovarsi in una fabbrica di terra. Andai il Sabato 29 a veder la Zecca, ove si batteva moneta di argento e di rame, non essendovi in Persia altre monete d'oro che quelle poche che si fabbricano nella Coronazione de' Re, che sogliono gettarle in pubblico, o donarle a' loro benemeriti [...]. La Domenica 30 andai a prendere il fresco sul ponte, ch'è sopra il fiume suddetto, composto di tre buoni archi, vicino a' quali all'ombra di folti alberi sono piccole camerette per diporto del *Kan*, al quale il Governo della Città rende ben 200 milascudi l'anno. Questo fiume nasce da un lago detto Gigaguni [Gefark'unik'], lontano 80 miglia da Erivan, e si perde nell'Arasse, che passa tre leghe lontano dalla parte meridionale. Il Lunedì ultimo andai a diporto, vedendo il Borgo, o più tosto campagna abitata, per molti poderi e giardini che sono nel suo circuito. Egli si è venti volte più grande della Città, abitando in esso la maggior parte de' mercanti e tutti gli Artefici ed Armeni. Vi è un ottimo Bazar e Meidan allato le mura della Città; però infinite sono le case dirupate che si veggono, per le continue guerre fra Persiani e Turchi, che han ridotta in lagrimevole stato la Città e sue vicinanze. Sarà in tutto dieci miglia di circuito, circondato la maggior parte da un riparo di terra e da' vicini monti dai quali in tempo di guerra potrebbe essere offesa molto la Città; e tutto questo spazio produce ottimo vino ed abbonda di esquisite frutta, non che di dilettevoli pioppi e salici» [18, II, pp. 8-10].

Il 1° giugno, Gemelli fece una gita fuoriporta sino al monastero di Gefard (Kiekart), «tagliato dentro la rocca, della quale sono anche i pilastri, che sostengono la Chiesa», aspetto caratteristico ai suoi occhi quanto la presenza della reliquia della Sacra Lancia che trafisse il costato di Cristo presso il tesoro del medesimo monastero. L'autore segnala altresì la presenza di altri cinque centri monastici nei suoi dintorni, e di un lago [18, II, p. 11; cfr. 16, pp. 136-139; 57]. Rientrato a Erevan, Gemelli cenò la residenza dei Padri Gesuiti, della quale purtroppo non fornisce elementi utili a identificarne l'ubicazione [18, II, p. 12].

Sabato 5 giugno partì alla volta di Naxiĵevan in compagnia di uno sparuto gruppo di georgiani e di frate Domenico, diretto al convento domenicano di *Abar-ener* [18, II, pp. 11-12]. Le piogge battenti costrinsero la carovana ad accamparsi dopo solo cinque ore di marcia presso il fiume *Gavuri-ciny*, che i viandanti poterono guardare solo alla luce del giorno successivo, con l'aiuto di una guida locale, dopo aver sostato presso il caravanserraglio dell'omonimo villaggio abitato da curdi, verosimilmente all'altezza della confluenza dell'Azatnell'Arasse. Dopo 30 miglia e 11 ore di cammino, il 6 giugno raggiunsero il villaggio di *Satarach*, (l'odierna *Sədərək*, AZ) ove ciascuno «stiede in guardia delle sue robe, per tema de' paesani, espertissimi nel mestiere di rubare ai viandanti» [18, II, pp. 15-16; 46, IV, p. 511]. Il giorno seguente, vale a dire il 7 giugno, attraversarono una valle molto pericolosa per via dei predoni. Superata quella, dopo 15 miglia attraversarono un altro fiume e, dopo aver pagato una pesante gabella alle Guardie di istanza in quel luogo, oltrepassarono anche l'*Arpaci* o *Arpasu* (Arp'a), non meno impetuoso dei precedenti [18, II, pp. 16-17]. Dopo altre 30 miglia, la carovana raggiunse il caravanserraglio di *Karaba* (forse l'attuale Qarabaqlar, AZ), la cui costruzione colpì positivamente Gemelli: «Questa fabbrica

era quadrata, e delle più capaci e belle, ch'io avessi vedute. Vi è un'abbondante sorgiva di buone acque, che scaturisce da una pietra tagliata. Dicono gli Armeni, che l'avesse fatta Sem figliuolo di Noè» [18, II, p. 17; v. 46, II, p. 937].

Martedì 8 giugno 1694 la comitiva giunse quindi a *Nakcivan* (Naxçivan, AZ) [18, II, pp. 17-20]. Qui, frate Domenico partì immediatamente per il convento di *Abarener* (Aparaner)³⁶, cui era destinato, sicché Gemelli rimase il solo bersaglio di rapina delle guardie cittadine, che dimostrarono nei suoi confronti un atteggiamento tanto rigido e ostile da fargli tornare alla mente le disavventure patite con le autorità turche di Erzurum, della quale *NakCivan* poteva essere considerata, a suo dire, l'equivalente persiano. Nella succinta descrizione che le dedica, l'autore ricorda la leggenda secondo cui la sua fondazione risalirebbe addirittura a Noè e l'etimologia del toponimo ad essa legato (ancorché, come nel caso di Ējmiacin, corretta solo a metà):

«*NakCivan* vogliono alcuni che sia la Città più antica del Mondo, dicendo che Noè uscito dall'Arca vi abitasse; forse perché è lontana solo 30 m. dal Monte Ararath. Dicono di più, che vi fusse seppellito Noè, e confermano la loro opinione coll'etimologia della Città stessa; perocché *Nak* in lingua Armena significa Nave e *Civan* dimora. Che che sia di ciò bastevole testimonianza della sua antichità rendono le reliquie de' suoi edificj, ridotti al nulla dalle continue guerre; e specialmente dalla barbarie di Amuratte [Murad IV], il quale ruinolla affatto, non rimanendo vestigio di bellissime Moschee edificate da' seguaci di Hali, stimate da' Turchi immonde: onde avviene che ovunque giungono le loro armi, le distruggono; come anche fanno i Persiani delle Turchesche, per una gara di Religione [...]. Nella Città moderna non è che una sola strada assai lunga, ma stretta; con un buon Bazar, e quattro ottimi Karavanserà, e ben grandi, per lo comodo di tante Caravane, che necessariamente denno passarvi. Il Borgo è piccolo, con case fatte a somiglianza di grotte. Si vede un grand'edificio di mattoni vicino alla Città, alto più di 70 palmi, di figura ottagonale, che termina in modo di aguglia. Per una gran porta s'entra, e si monta per scale a lumaca a due alte Torri, che sono a' lati, senz'aver comunicazione con l'aguglia. Dicono che sia opera del Tamerlan, quando andò alla conquista di Persia. La Città, e' l paese tutto è governato da un Kan» [18, II, pp. 18-19].

Gemelli resta colpito dalla singolarità dell'edificio che suppone di età timuride, presumibilmente il mausoleo di Momine Xat'un (1186); non fa il minimo cenno alla presenza di chiese armene in città. La maggior parte di esse fu del resto rasa al suolo già nel XIII secolo, tanto che delle ottanta originarie non ne rimasero che due – verosimilmente S. Errordut'yun (risalente al VII-VIII sec., rimaneggiata in periodi successivi e infine distrutta nel 1975) e S. Gevorg (riedificata su strutture più antiche nel 1869 e oggi scomparsa) [cfr. 49, pp. 302-306; 58; 16, p. 466; 46, III, pp. 951-955; 59, p. 25].

A causa delle angherie delle guardie, Gemelli decise di ripartire al più presto, approfittando della compagnia di un inviato persiano diretto a Ispahan. Perciò, quella stessa notte, dopo 2 miglia di cammino attraversò «sopra un bel ponte di

³⁶Abaraner o Aparaner corrisponde all'odierna Bananiyar, in territorio azerbaigiano.

dodici archi un fiume che si getta nell'Arasse; e poco indi lontano ne unimmo coll'Inviato. Continuammo quindi la strada per paese piano, impedito da molti canali per irrigare i campi; onde le loro acque correivano torbide, e mescolate di loto, siccome l'Arasse medesimo, nel quale entrammo» [18, II, p. 20].

La mattina del 9 giugno 1694, su un'imbarcazione mal fatta e ancor peggio governata, Gemelli attraversò l'Arasse in prossimità di *Zulfa*, ovvero l'antica ^{Julay}:

«Zulfa oggidì si può dire affatto disabitata; perché Scia-Abas I Re di Persia, trasportò tutte le famiglie ad abitare in Zulfa la nuova, nella Provincia di Guilan, ed altrove, per non lasciarle esposte alle continue scorrerie de' Turchi; quello nondimeno che ne rimane sotto aride pietre a sinistra dell'Arasse, fa ben conoscere non essere stata Città molto ragguardevole, essendo un mucchio di fango e di caverne fabbricate sotto terra. I due karvanerà fatti fabbricare con gran spesa dal Coggia Nazar Armeno dall'una e l'altra parte del fiume, sono anche rovinati; e intanto v'abitano que' pochi Armeni, in quanto che un miglio indi lontano v'è un ottimo e fertile terreno» [18, II, pp. 20-21].

La descrizione rende perfettamente il grado di desolazione in cui al tempo versava la cittadina, che prima della deportazione persiana fu centro piccolo ma fiorente, in virtù della posizione privilegiata rispetto a una delle principali rotte di scambio della cosiddetta Via della Seta. Le sintetiche annotazioni di Gemelli sull'aspetto della ^{Julay} lui contemporanea, sdegnose circa la qualità costruttiva dei caseggiati giulfini (ma, come si ricorderà, non solo), sono figlie di una mentalità europea sempre più sicura della propria superiorità culturale, cui, suo malgrado, pure il raffinato giurista non poté non appartenere. Dal passo traspare una certa fretteolosità da taccuino, giacché l'autore non si premura di menzionare la presenza di mura o edifici ecclesiastici segnalati da altri viaggiatori, probabilmente per il semplice fatto di non aver avuto neppure il tempo di notarli al suo passaggio, occorso la mattina presto e con ben altri intenti rispetto a una visita approfondita [cfr. 16, p. 476; 46, IV, pp. 426-428; 59, p. 25]³⁷. Gemelli non mise neppure piede in città, ma non mancò di riportarne l'impressione che ne ebbe al di fuori. Si tratta di una vera sfortuna, perché sarebbe stato interessante sapere se le caverne sotterranee da lui menzionate fossero dello stesso tipo di quelle già incontrate nelle province dell'Armenia ottomana, e se si trovassero solo all'interno o anche all'esterno delle mura di cinta, probabilmente in mattone crudo piuttosto che fango. Quel che è certo, è che con il superamento dell'Arasse terminò l'esperienza del viaggiatore italiano nelle terre dell'Armenia storica.

Conclusioni

Nonostante la sfortuna negli studi, il *Giro del mondo* di Giovanni Francesco Gemelli Careri costituisce una fonte preziosa per la conoscenza della storia e della

³⁷ Gemelli non menziona alcuna delle antiche chiese presenti in città, che al tempo dovettero essere almeno cinque: S. Amenap'rkič', Pomblozi žam (Hovvi) S. Astvacacin, S. Hovhannes e S. Gevorg.

cultura armene, nelle loro molteplici sfaccettature. L'autore si racconta ben disposto nei confronti degli Armeni, scismatici sì, ma pur sempre cristiani devoti e di buon cuore. In caso di bisogno o difficoltà, o per semplice preferenza, egli cercò spesso rifugio e appoggio presso gli Armeni, sia nell'impero ottomano sia in quello persiano, da Smirne a Ispahan [18, I, p. 21 e II, p. 35]. Considerato tra i primi turisti della storia, per sua stessa ammissione viaggiatore «da natural vaghezza mosso» [18, I, p. 2], egli è osservatore attento e curioso, rigoroso nel distinguere le notizie apprese durante le sue peripezie da dicerie non verificabili, aperto all'avventura e quanto talvolta rapido nel giudicare attitudini culturali diverse dalla propria, dimostrando tuttavia grande intelligenza nell'andare oltre ai preconetti consolidati nel suo carattere da educazione ed esperienze [18, I, pp. 413, 429-438; II, p. 3]³⁸.

La ricostruzione del suo percorso attraverso le province dell'Armenia storica ha messo in luce la rilevanza del suo resoconto per indagini relative alla diffusione delle comunità armene in territori oggi parte di Turchia e Azerbaigian, nonché allo studio della toponomastica armena. Sotto il profilo della storia delle arti, il contributo di Gemelli non può dirsi particolarmente più preciso o approfondito rispetto ad altri più famosi e già consacrati dalla ricerca, ma non per questo risulta meno importante. Per nulla banali sono i riferimenti all'architettura popolare delle case armene ipogee dal soffitto ligneo formato da travi diagonalmente disposte con apertura centrale o la descrizione di gioielli e abiti tradizionali delle donne abitanti quelle stesse dimore, dimesse ma accoglienti e funzionali. Attraverso le pagine del *Giro*, sembra di poter rivivere l'antica atmosfera respirata in villaggi ormai perduti o del tutto distrutti, come Balaxor, Avirak, *Carvor* e *Korason*.

Identico discorso può essere intavolato per realtà urbane quali Trebisonda, Erzurum, Kars ed Erevan, ancorché le descrizioni di luoghi e monumenti non siano esaurienti quanto lo studioso potrebbe desiderare, incentrate prevalentemente su aspetti legati all'organizzazione militare, economica e amministrativa più che sull'aspetto di chiese e monasteri, di solito menzionati in modo breve e generico, in rapporto alla presenza delle comunità religiose in questo o quel centro urbano. Importante e fisiologica eccezione è costituita dalla Sede Patriarcale di Ējmiacin, che affascinò molto Gemelli. Nonostante la fama del centro della cristianità armena, infatti, molto resta ancora da dire sull'evoluzione delle sue chiese, in particolare della cattedrale, assai rimaneggiata attraverso i secoli.

Necessiterebbe poi di essere trattato a parte l'argomento riguardante le segnalazioni di caravanserragli e ponti antichi, soprattutto nell'area del Naxiĵevan, tristemente nota per l'obliterazione fisica e culturale del patrimonio artistico armeno. In tal sen-

³⁸ La qual cosa vale in positivo come in negativo, giacché nonostante la stima nutrita da Gemelli nei confronti del popolo armeno, tagliente si fa in lui la vena polemica contro il clero della stessa "nazione", non solo in casi di eclatante rivalità con i missionari cattolici, come accadde a Erzurum, ma anche in contesti più semplici e quotidiani, di cui è emblematico esempio l'incontro con il superstizioso Vardapet (*Vardabietto*) di T'alin.

so, le pur scarse descrizioni di Gemelli, frutto di falcate di trasferta più che di meditati soggiorni, sono assai utili e interessanti, come visto nel caso di *Julay* e delle sue case di fango e sottoterra. Certo, sarebbe stato utile sapere di più sulle chiese armenie in rovina nei domini ottomani, così come dell'aspetto, del nome e della collocazione dei «molti Romitorj abitati da Religiosi Cristiani» disseminati alle falde del maestoso Ararat. Gemelli, al contrario, senza tralasciare informazioni linguistiche quali i nomi armeno e persiano del monte (per lui rispettivamente *Masesusar* e *Agri*), si premura di rimarcare come la sua cima fosse sempre visibile la mattina e sempre impedita alla vista da una corona di dense nubi «dal vespro in poi» [18, II, p. 14]. La testimonianza dell'eclettico viandante-scrittore va contestualizzata all'interno della cornice culturale di cui fu brillante prodotto al fine di apprezzarne appieno l'importanza.

References

1. Reichert F.E. *Incontri con la Cina. La scoperta dell'Asia Orientale nel Medioevo*, Biblioteca francescana. Milano, 1992.
2. Menestò E. *Relazioni di viaggi e di ambasciatori*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, I, *Il Medioevo latino*, eds. G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, I, *La produzione del testo*, II. Roma, 1993, pp. 535-600.
3. Boschis A. «Da natural vaghezza mosso»: Giovanni Francesco Gemelli Careri's *Travels Through Armenia* (1694), «Armeniaca», 3 (2024), pp. 155-176.
4. Guglielminetti M. *Viaggiatori del Seicento*, UTET. Torino, 1967.
5. Searight S. *The British in the Middle East*, The Hague: East-West Publications. London, 1979.
6. Berchet J.-C. *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Laffont. Paris, 1985.
7. Pietro della Valle. *In viaggio per l'Oriente. Le mummie, Babilonia, Persepoli*, ed. Invernizzi A., Edizioni dell'Orso. Alessandria, 2001.
8. Demus O. *L'arte bizantina e l'Occidente*, ed. F. Crivello, Einaudi. Torino, (1970) 2008.
9. Ferrari A. *L'Armenia perduta. Viaggio nella memoria di un popolo*, Salerno Editrice. Roma, 2019.
10. Kéfélian A. *Regards croisés de voyageurs occidentaux sur le site de Ga'ni*, in *Eurasiatica*, 17. *Il viaggio in Armenia. Dall'antichità ai giorni nostri*, eds. A. Ferrari, S. Riccioni, B. Spampinato, M. Ruffilli, Edizioni Ca' Foscari. Venezia, 2021, pp. 62-89.
11. Grigoryan A. (ed.). *Ani. The Millennial Capital of Armenia*, History Museum of Armenia, Tigran Mec. Erevan, 2015.
12. Lynch H.F.B., *Armenia: Travels and Studies*, 2 voll., Longmans Green & Co. London, 1901.
13. Chardin J. *Voyages de Monsieur le Chevalier Chardin, en Perse et autres lieux de l'Orient*, 3 voll., Jean Louis de Lorme. Amsterdam, 1711.
14. Ker Porter R. *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia &c. &c., during the years 1817, 1818, 1819, and 1820*, 2 voll., Longman-Hurst-Rees-Orme-Brown. London, 1821.
15. Layard H.A. *Discoveries among the ruins of Niniveh and Babylon; with Travels in Armenia, Kurdistan, and the Desert*, Harper & Brothers Publishers. New York, 1853.
16. Cuneo P. *Architettura armena: dal quarto al diciannovesimo secolo*, I. Roma, 1988.

17. Invernizzi A. *Il genio vagante. Viaggiatori alla scoperta dell'antico Oriente* (secc. XII-XVIII), Edizioni dell'Orso. Alessandria, 2005.
18. Gemelli Careri G.F. *Giro del Mondo*, 6 voll., Stamperia di Giuseppe Rosselli. Napoli, 1699-1700.
19. Du Halde J.-B. *Aux Jésuites de France*, in *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, Le Gobien Charles, Jean Baptiste Du Halde, Louis Patouillet (ed.), XV, Nicolas Le Clerc. Paris, 1722.
20. Prevost A.-F. *Histoire générale des voyages*, II, Didot Libraire. Paris, 1753.
21. Grossi G.B.G. *Francesco Gemelli Careri*, s.v., in *Biografia degli Uomini Illustri del Regno di Napoli*, VII, AA.Vv., Stamperia di Nicola Gervasi. Napoli, 1820.
22. Ciampi I. *Il Gemelli. Discorso*, in *Saggi e riviste*, V, Tipografia Aureli. Roma, 1859.
23. De Gubernatis A. *Storia dei viaggiatori italiani nelle Indie orientali*, Vigo. Livorno, 1875.
24. Amat di S. Filippo P. *Biografia dei viaggiatori italiani colla bibliografia delle loro opere*, Società geografica italiana. Roma, 1882, pp. 467-470.
25. Ghirlanda G. *Gianfrancesco Gemelli Careri e il suo viaggio intorno al mondo (1693-1698)*, Tipografia Paderno. Verona, 1899.
26. Magnaghi A. *Il viaggiatore Gemelli Careri (secolo XVII) e il suo "Giro del mondo"*, Stabilimento Tipografico Cattaneo. Bergamo, 1900.
27. Nunnari F. *Un viaggiatore Calabrese della fine del secolo XVII*, Tipografia Mazzini. Messina, 1901.
28. Zeri A. *Il primo giro del mondo compiuto da un viaggiatore italiano: Gianfrancesco Gemelli Careri*, «Rivista marittima», XXXVII/4 (1904), pp. 253-279.
29. Vece V. *Il viaggiatore Calabrese Gemelli-Careri e il suo giro intorno al mondo*, Tipografia Maddaloni. Napoli, 1906.
30. Croce B. *Storia dell'età Barocca in Italia*, Laterza. Bari, 1929.
31. Magnaghi A. *Gemelli Careri, Giovanni Francesco*, s.v., in *Enciclopedia Italiana*, XVI, Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma, 1932, pp. 493-494.
32. Barthold V.V. *La découverte de l'Asie. Histoire de l'Orientalisme en Europe et en Russie*, Payot. Paris, 1947.
33. de Vargas P. *Le "Giro del mondo" de Gemelli Careri, en particulier de récit du séjour en Chine. Roman ou vérité?*, «Schweizerische Zeitschrift für Geschichte», 5 (1955), pp. 417-451.
34. Guglielminetti M. *Viaggiatori del Seicento*, UTET. Torino, 1967, pp. 683-684.
35. Zoli S. *Le polemiche sulla Cina nella cultura storica, filosofica, letteraria italiana della prima metà del Settecento*, in «Archivio storico italiano», CXXX, n. 3/4, (475, 1972), pp. 409-467.
36. Perocco D. *Fenomenologia dell'esotismo: viaggiatori italiani in Oriente*, in *Storie di viaggiatori italiani*, I, *L'Oriente*, pref. di Fernand Braudel, Electa. Milano, 1985, pp. 144-165.
37. Fatica M. *L'itinerario sinico di Giovanni Francesco Gemelli Careri. Saggio di decrittazione degli antroponimi europei e dei toponimi cinesi nel "Giro del mondo"*, in *Persembahan. Studi in onore di Luigi Santa Maria*, eds. S. Faizah, S. Rivai, L. Santa Maria, Istituto Universitario Orientale. Napoli, 1998, pp. 45-67.
38. Galeota V. *Il Viceregno della Nuova Spagna nel "Giro del mondo" di Gemelli Careri*, in *Andando más, más se sabe. Atti del Convegno internazionale «La scoperta dell'America e la cultura italiana» (Genova, 6-8 aprile 1992)*, Pier Luigi Crovetto (ed.), Bulzoni. Roma, 1994, pp. 287-295.
39. Buccini S. *Coerenza metodologica nel "Giro del mondo" di Giovanni Francesco Gemelli Careri*, «Annali d'Italianistica», 14 (1996), pp. 246-256.

40. Ballo Alagna S. *Italiani intorno al mondo. Suggestioni immagini dai diari di viaggio di Antonio Pigafetta, Francesco Carletti, Gian Francesco Gemelli Careri*, «AGEI-Geotema», 8 (1997), pp. 107-125.
41. Maccarone-Amuso A. *Gianfrancesco Gemelli-Careri: L'Ulisse del XVII secolo*, Gangemi stampa. Roma, 2000.
42. Doria P. *Giovanni Francesco Gemelli Careri*, s.v., *Dizionario biografico degli italiani*, LIII, Istituto della Enciclopedia italiana. Roma, 2000, pp. 42-45.
43. Negro Spina A. *Un viaggiatore del Seicento in giro per il mondo: Giovan Francesco Gemelli Careri*, Bowinkel. Napoli, 2001.
44. Hester N. *Literature and Identity in Italian Baroque Travel Writing*, Ashgate Publishing. Aldershot, 2008, pp. 155 ss.
45. Sarzi Amade J. *Gianfrancesco Gemelli-Careri: "Vagabundu, spiuni, jettaturi"*, «Quaderni d'italianistica», 33/1 (2012), pp. 121-143.
46. *Hayastaniev harakic' šrjanneri teġanunneri baġaran*, 5 voll., ed. Barseġyan H.X., Hakobyan T'.X., Melik'-Baxšyan S.T., Hamalsarani hr. Erevan, 1986-2001.
47. Donabédian P. *L'âge d'or de l'architecture arménienne. VI^e siècle*, Parenthèses. Marseille, 2008.
48. *Nisanyan Yeradlari Türkiye ve Çevre Ülkerer Yerleşim Birimleri Envanteri (Nisan-yan Inventory of Toponyms of Settlements in Turkey and Neighbouring Countries)*, online <<https://nisanyanmap.com/>>.
49. Guglielmo di Rubruk, *Viaggio in Mongolia (Itinerarium)*, ed. P. Chiesa., Fondazione Valla. Milano, 2011.
50. Harutyunyan B.H. *Hayastani patmut'yan atlas*, I, Macmillan Armenia. Erevan, 2007.
51. Boschis A. "Omnia depinxissem vobis si scivissem pingere!". *L'Armenia nell'Itinerarium di fra Guglielmo di Rubruk*, in Ferrari A., Riccioni S., Spampinato B., Ruffilli M., *L'arte armena e oltre. Nuovi contributi*, 20. *Eurasiatica*, Edizioni Ca' Foscari. Venezia 2023, pp. 133-166.
52. Jacobus Villotte, *Dictionarium novum Latino-Armenium*, Typis Sacrae Congregationis de Propaganda Fide. Romae, 1714.
53. Jacobus Villotte. *Voyages d'un missionnaire de la Compagnie de Jesus, en Turquie, en Perse, en Arménie, en Arabie, & en Barbarie*, chez Jacques Vincent. Paris, 1730.
54. Tadevosyan Y. *The Armenian terminology: Jacob Villot's Latin-Armenian dictionary*, «Slovo», 64-72 (2001-2002), pp. 111-116.
55. *Vagharshapat*, in *Documents of Armenian Architecture*, 23, ed. A. Zarian, A. Zarian, A. Ter Minassian, Oemme. Milano, 1994.
56. Shahaziz Y. *Old Yerevan*, Muġni hr. Erevan, 2003.
57. *G(h)eghard*, in *Documents of Armenian Architecture*, 6, ed. A. Sahinian, A. Monoukian, T.A. Aslanian, Ares. Milano, (1972) 1978.
58. Ayyazyan A. *Naxijevani ISSH haykakan hušarjannerə*, Hayastan. Erevan, 1986.
59. *Nakhijevan Atlas*, ed. S. Karapetian, Research on Armenian Architecture, Tigran Mec. Erevan, 2012. Per approfondire, Arslan A., Ferrari A. (eds.), *Un genocidio culturale dei nostri giorni. Nakhichevan: la distruzione della cultura e della storia armena*, Guerini e Associati. Milano, 2023.

CRONOLOGIA

del viaggio di Giovanni Francesco Gemelli Careri nelle terre dell'Armenia storica
(aprile-giugno 1694)

1694

- 10-28 gennaio – primo soggiorno a Costantinopoli
 17 febbraio-6 marzo 1694 – secondo soggiorno a Smirne
 18-20 marzo – breve permanenza a Bursa
 29 marzo-11 aprile – secondo soggiorno a Costantinopoli
 21-27 aprile – permanenza a *Trabisonda* (Trebisonda)
 27 aprile – sosta presso il caravanserraglio di *Oreglan* [non identificato, d'ora in poi n.i.]
 28 aprile – passaggio al caravanserraglio di *Cuscan* [nei pressi delle attuali Kozağaç o Coşandere]
 29 aprile – attraversamento dei monti *Ziganâ* (Zigana) e arrivo presso l'omonimo caravanserraglio
 30 aprile – proseguimento sino al caravanserraglio di *Giumis-Xane* (tr. Gümüşhane).
 1° maggio – arrivo al villaggio di *Cuvans* [n.i.] e pernottamento al villaggio di *Balaxor* (attuale tr. Akşar)
 3 maggio – partenza da *Balaxor* e sosta a *Beiburt* (Bayburt). Accampamento notturno in un luogo detto *Maaciur* (forse arm. Mahaĵur)
 4 maggio – partenza da *Maaciur* e sosta al villaggio di *Avirac* (arm. Avirak o Averak)
 5 maggio – riposo presso il villaggio di *Carvor* [n.i.]
 6 maggio – attraversamento dell'Eufrate su un ponte di pietra nei pressi della confluenza del fiume *Gerzime* [n.i.]. Pernottamento presso il villaggio di *Teurischuich* (tr. Tebrizcik)
 7-18 maggio – permanenza ad *Arzerum* o *Erzeron* (Erzurum)
 18 maggio – arrivo al villaggio di *Axa* [a 4 miglia dalla più frequentata *Hassan-kale*, odierna Pasinler]
 19 maggio – arrivo nei pressi della dogana di *Talisci* [n.i.] e del vicino ponte di *Scio-bannupri* (forse Yeniçobandede) quindi, pernottamento presso il villaggio di *Korason* (arm. Xorasan, forse l'attuale Akkiran), sulla riva sinistra del fiume Arasse
 21 maggio – partenza da *Korason*, Pernottamento nei pressi di *Misinghirt* (arm. Mžnkert)
 22 maggio – scontro vittorioso con alcuni banditi. Arrivo presso il villaggio di *Cotanlô* (forse arm. Kotanlu)
 23-25 maggio – permanenza a Kars
 25-26 maggio – sosta presso il villaggio di *Chialâ* [n.i.]
 26 maggio – passaggio ad *Ani-kagaë* (Ani), presso al fiume *Arpasuy* (arm. Axuryan). Passaggio presso il forte ottomano di *Arpasuy*. Ingresso in territorio safavide. Pernottamento a *Talen* (arm. T'alın)
 27-28 maggio – arrivo e pernottamento a *Eghimiasen* (arm. Ējmiacin)
 28-30 maggio – permanenza a *Erivan* (Erevan)
 1° giugno – gita a *Kiekart* (arm. Gefard)
 2-5 giugno – permanenza a Erevan. Partenza per *Nakcivan* (Naxiĵevan)
 6 giugno – pernottamento presso il caravanserraglio di *Gavuri-ciny* [n.i.] e attraversamento di un omonimo fiume (forse l'Azat). A fine giornata, sosta presso il villaggio di *Satarach* (az. Saderak)
 7 giugno – attraversamento del fiume Arpa e pernottamento presso il caravanserraglio di *Karaba* (az. Qarabağlar)
 8 giugno – arrivo a *Nakcivan* (Naxiĵevan)
 9 giugno – partenza da Naxiĵevan e arrivo a *Zulfa* (arm. ^{Julay}). Menzione di un ponte antico in pietra poi distrutto dallo Šah di Persia

**ՋՈՎԱՆՆԻ ՖՐԱՆՉԵՍԿՈ ՋԵՄԵԼԼԻ ԿԱՐԵՐԻ. ՆԵԱՊՈԼԻՑ՝ ՆԱԽԻՋԵՎԱՆ.
ՀԱՅԱՍՏԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ 17-ՐԴ
ԴԱՐԻ ԻՏԱԼԱՑԻ ՃԱՆԱՊԱՐՀՈՐԴԻ ԱԶՔԵՐՈՎ**

ԱԼԵՍՍԻԱ ԲՈՍՔԻՍ* (Իտալիա, Ուդինե)

Հղման համար. Բոսքիս, Ալեսսիա: «Ջովաննի Ֆրանչեսկո Ջեմելլի Կարերի. Նեապոլից՝ Նախիջևան. Հայաստանը և նրա գեղարվեստական ժառանգությունը 17-րդ դարի իտալացի ճանապարհորդի աչքերով»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 181-205. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-181

Ճամփորդական գրականությունը հարուստ տեղեկատվություն է տրամադրում հայ արվեստի և մշակույթի ուսումնասիրության համար: Այնուհանդերձ, այն դեռևս մեծապես չուսումնասիրված դաշտ է, հատկապես իտալական ուսումնասիրությունների տեսանկյունից: Առավել ցայտուն և անարժանաբար չուսումնասիրված աշխատություններից է Ջովաննի Ֆրանչեսկո Ջեմելլի Կարերիի (1651-1724) «Giro del mondo» («Շուրջերկրյա ճամփորդությունը»), որը հրատարակվել է Նեապոլում 1699-1700 թվականներին: Ջեմելլին խորաթափանց և հետաքրքրասեր դիտորդ էր իր շրջագայության ընթացքում հանդիպած մշակույթների նկատմամբ և առանձնահատուկ մտահոգություն էր ցուցաբերում հայերի հանդեպ: 1694 թվականի գարնանը Սպահան հասնելու մտադրությամբ նա շրջում է պատմական Հայաստանի տարածքով՝ Տրապիզոնից Ջուղա և նկարագրում հայ բնակչությանը, ճանապարհին հանդիպած բնակավայրերը, հուշարձանները:

Սույն վերլուծությունն անդրադառնում է էքսցենտրիկ ճանապարհորդի քայլերին՝ նրա գրավոր զեկույցի միջոցով ուսումնասիրելով այնտեղ ներկայացված արժեքավոր տեղեկատվությունը Օսմանյան կայսրության և Սեֆյան նահանգի արևելյան շրջաններում հայկական գեղարվեստական ժառանգության առկայության, տարածման և պահպանման վիճակի վերաբերյալ: Երևանի մասին վկայությունը հատկապես արժեքավոր է, քանի որ այն վերաբերում է թուրք-պարսկական պատերազմի ավերածություններից հետո ժամանակաշրջանին, որն ավարտվեց Զուհաբի պայմանագրով և 1679 թվականի երկրաշարժով, ինչը մեծ վնաս հասցրեց Երևան քաղաքին: Քաղաքային և վանական կարևոր կենտրոնների՝ Կարսի, Էրզրումի, Էջմիածնի, Երևանի և Գեղարդի նկարագրություններից բացի, չափազանց ուշագրավ է այժմյան Թուրքիայի և Նախիջևանի տարածքներում հայաբնակ տեղանունների և գյուղերի, տարածքների հիշատակումը, որտեղ հայկական մշակույթային ժառանգությունը կրել էր ծանր ավերածություններ կամ գտնվում էր անտեսված վիճակում:

* Ուդինեի համալսարանի ասպիրանտ, alessia.boschis@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 18.10.2022, գրախոսելու օրը՝ 10.04.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

Քանալի բաներ¹ հայ արվեստ, հայկական մշակութային ժառանգություն, իտալական ճանապարհորդական գրականություն, Ջովանի Ֆրանչեսկո Զեմելլի Կարերի, Օսմանյան կայսրություն, Սեֆյան կայսրություն, Էրզրում:

**GIOVANNI FRANCESCO GEMELLI CARERI, FROM NAPLES TO NAXIĴEVAN:
ARMENIA AND ITS ARTISTIC HERITAGE THROUGH THE VIEW OF A 17TH
CENTURY ITALIAN TRAVELER**

ALESSIA BOSCHIS* (Italy, Udine)

For citation: Boschis, Alessia. "Giovanni Francesco Gemelli Careri, from Naples to Naxiĵevan: Armenia and its artistic heritage through the view of a 17th century italian traveler", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 181-205. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-181

Travel literature represents a goldmine of information for the study of Armenian Art and Culture. However, it constitutes a still largely unexplored field of investigation, especially regarding Italian writings. Among the most brilliant and undeservedly understudied works is *Giro del mondo (Voyage Round the World)* by Giovanni Francesco Gemelli Careri (1651-1724), published in Naples in 1699-1700. Gemelli was an attentive and curious observer of the cultures he encountered during his wanderings and showed particular concern for the Armenians. In the spring of 1694, with the intention to reach Isfahan, he travelled through the territories of historical Armenia, from Trebizond to Julfa, describing the Armenian population, settlements, and monuments.

The proposed analysis retraces the steps of the eccentric traveler through the pages of his written report, examining the valuable information offered therein on the presence, dissemination, and state of preservation of Armenian Artistic Heritage in the eastern districts of the Ottoman Empire and the Safavid province of Yerevan. Gemini's testimony is particularly precious because it dates after the destructions of the Persian-Turkish war that ended with the Treaty of Zuhab and the earthquake of 1679, which caused extensive damage to the city of Yerevan. Extremely noteworthy, in addition to the descriptions of important urban and monastic centers such as Kars, Erzurum, Etchmiadzin, Yerevan and Geghard, are the mentions of place names and villages inhabited by Armenians in the territories of present-day Turkey and Nakhichevan, areas in which the Armenian Cultural Heritage suffered heavy destruction or lay in a state of serious neglect.

Key words: Armenian Art, Armenian Cultural Heritage, Italian Travel Literature, Giovanni Francesco Gemelli Careri, Ottoman Empire, Safavid Empire, Erzurum.

* PhD student at the University of Udine, alessia.boschis@gmail.com. The article was submitted on 18.10.2022, reviewed on 10.04.2024, accepted for publication on 03.06.2024.



Figura 1. Ritratto di Giovanni Francesco Gemelli Careri, da Giro del mondo, I, 1699

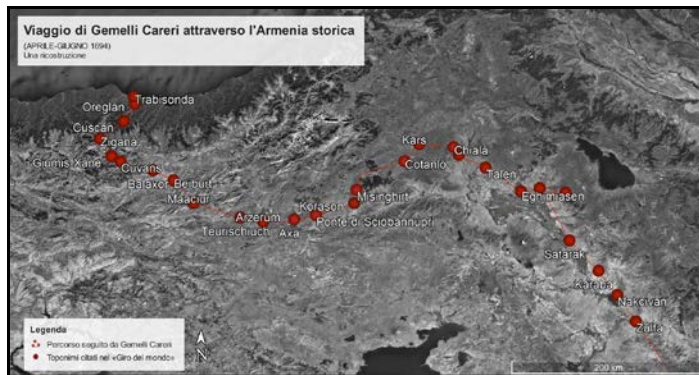


Figura 2. Ricostruzione del viaggio di Gemelli Careri in Armenia

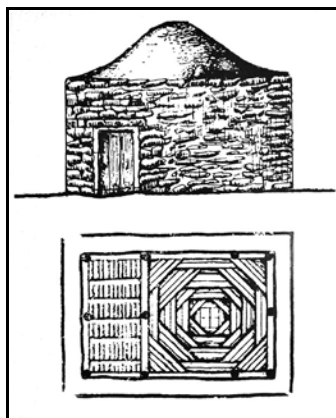


Figura 3. Rilievo e pianta di un'abitazione del tipo *glxatun*, da © DONABÉDIAN 2008, p. 50, fig. 92.



Figura 4. Kars, chiesa dei S. Arak'eloc' (X-XIII sec.). Fotografia di Łukasyan, 1941
Per gentile concessione del © History Museum of Armenia, inv. n. 468



Figura 5. Ani, mura settentrionali (X sec.). Per gentile concessione del © History Museum of Armenia, inv. n. 270



Figura 6. T'alin, cattedrale (fine VII sec.), da ovest. Giugno 2022

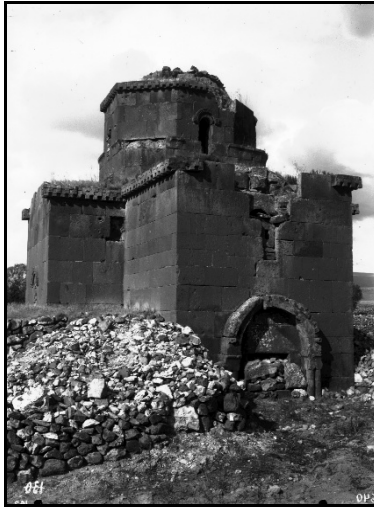


Figura 7. T'alín, chiesa di S. Astvacacin (fine VII sec.). Fotografia di T'. T'oramanyan
Per gentile concessione del © History Museum of Armenia, inv. n. 640



Figura 8. T'alín, chiesa di S. Astvacacin, dopo gli ultimi restauri. Giugno 2022



Figura 9. T'alín, cattedrale (fine VII sec.), abside. Giugno 2022

ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱՅԱՆԸ «ՏԱՐԱԳ»-Ի ԷՋԵՐՈՒՄ (1910 թՎԱԿԱՆ)

ԷԴՈՒԱՐԴ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ*

Հղման համար. Ներսիսյան, Էդուարդ: «Մակար Եկմայանը «Տարագի» էջերում (1910 թվական)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 206-213. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-206

Հոդվածի հիմնական նպատակն է՝ ներկայացնել 1910 թվականի «Տարագ» պարբերականում Մակար Եկմայանին վերաբերվող հոդվածները: «Տարագի» խմբագիր Տիգրան Նազարյանի նախաձեռնությամբ 1910 թվականի ապրիլի 6-ին «Աղբյուր-Տարագին» կից գրական-գեղարվեստական սալոնում կազմակերպվեց երեկոյթ՝ նվիրված Մակար Եկմայանի հիշատակին: Հոդվածը ներառում է նաև «Աղբյուր-Տարագ» պարբերականի և նրա խմբագիր Տիգրան Նազարյանի մասին համառոտ տեղեկություններ: «Տարագը» հրապարակվել է որպես առանձին պարբերական 1890 թվականից, երբ նրա միակ խմբագիր-հրատարակիչ Տիգրան Նազարյանը 1889 թվականին Պետերբուրգի մամուլի գործերի գլխավոր վարչությունից իր դիմումի համաձայն իրավունք է ստանում «Աղբյուրին» կից հրատարակելու «Տարագ» հավելվածը: Հոդվածում նաև ներկայացված են «Տարագ» պարբերականի նպատակները՝ հայ ժողովրդին հաղորդակից դարձնել սեփական և այլ ժողովուրդների մշակութային կյանքին, ծանոթացնել համաշխարհային գրականության և արվեստի հայտնություններին, դաստիարակել բարության, արժանապատվության, մարդասիրության, հայրենասիրության զգացումներով՝ նրա միջից «արմատախիլ անելով տգեղ և չար որոմը», ինչպես գրված էր իրենց 1890 թ. երրորդ համարի շապիկի վերջին էջում:

Գիտակցելով Մակար Եկմայանի դերը հայ երաժշտության պատմության մեջ, Տիգրան Նազարյանը «Տարագի» 1910 թ. 3-րդ համարի առաջին էջում հրատարակում է Մ. Եկմայանի հիշատակին նվիրված գրական-երաժշտական հանդեսի մասին հայտարարությունը: Հանդեսը պիտի տեղի ունենար ապրիլի 6-ին և կայանալու էր Եկմայանի մահվան 5-ամյակի առիթով, հանդեսին մասնակցելու էին օպերային նվագախումբը՝ իտալացի դիրիժոր Ա.Ա. Պրիվետերայի ղեկավարությամբ, երգեցիկ խումբը՝ երգիչ Մուրադյանի ղեկավարությամբ: Հայ երաժշտական-հասարակական գործիչ Հովսեփ Տեր-Դավթյանը խոսելու էր Մակար Եկմայանի մասին: Նույն համարում տպագրվել է «Մակար Եկմայան (Մահան V-ամեակի առիթով)» հոդվածը: «Տարագի» ապրիլյան համարում տպագրվում է «Մ.Եկմայանի յիշատակին» վերնագրով հոդվածը, որտեղ արտատպվում են հատվածներ ապրիլի 6-ի հանդեսի մասին «Заквказье»-ում և «Մշակ»-ում տպագրված հոդվածներից և նշվում, որ երեկոյթին նվիրված հոդվածներին էջեր են հատկացրել տեղական մյուս թերթերը ևս՝ «Հորիզոն», «Սուրհանդակ», «Խաթաբալա» և «Ամենքը գտնում են, որ երեկոյթը շատ աջող էր և բովանդակային»:

Քանակի քաներ՝ «Տարագ», Թիֆլիս, Մակար Եկմայան, 1910 թվական, հոդված, Տիգրան Նազարյան, Հովսեփ Տեր-Դավթյան:

Ներածություն

«Աղբյուր» արևելահայ առաջին մանկապատանեկան ամսագրի խմբագիր

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, eduard.nersisyan@edu.isec.am, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 01.09.2023, գրախոսելու օրը՝ 17.04.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

Տիգրան Նազարյանը 1889 թ. մայիսի 18-ի գրությամբ Պետերբուրգի մամուլի գործերի գլխավոր վարչությունից իր դիմումի համաձայն իրավունք է ստանում «Աղբյուրին» կից հրատարակելու «Տարազ» հավելվածը, և մինչև 1900 թ. պարբերականի ճակատին գրված են եղել «Աղբյուրի հավելված» բառերը:

Մեր նպատակն է՝ քննության առնել «Տարազի» 1910 թվականի համարներում Մակար Եկմայանին նվիրված հրապարակումները:

Հիմնական նյութի շարադրանք

«Տարազը» հրատարակվել է որպես առանձին պարբերական՝ լինելով գեղարվեստական, գրական, գիտական, հասարակական, քննադատական, պատկերազարդ շաբաթաթերթ: Երեսուն տարի շարունակ՝ 1890-1919 թվականներին, պարբերականի խմբագիր-հրատարակիչն է եղել Տիգրան Նազարյանը (1858-1926)՝ Տիգր կեղծանվամբ:

Պարբերականը լույս է տեսել հարուստ և բազմաբովանդակ թեմատիկայով՝ ընդգրկելով «Գեղարվեստ և գիտություն», «Պատմական և ժամանակակից վեպեր», «Բանաստեղծություն», «Քննադատություն և կենսագրություն», «Կար ու ձև», «Ճանապարհ և կենսագրություն», «Երաժշտություն և թատրոն», «Ժամանակագրական լուրեր և տեղեկություններ», «Ֆելիետոն», «Ծաղր, առակ և կատակ», «Խորհուրդներ», «Այլ և այլ» և այլ բաժիններ:

«Տարազի» նպատակներից էր հայ ժողովուրդին հաղորդակից դարձնել սեփական և այլ ժողովուրդների մշակութային կյանքին, ծանոթացնել համաշխարհային գրականության և արվեստի հայտնություններին, կրթել նրան, դաստիարակել բարության, առաքինության, արժանապատվության, մարդասիրության, հայրենասիրության զգացումներով՝ նրա միջից «արմատախիլ անելով տգեղ և չար որոմը»՝ ինչպես գրված էր իրենց 1890 թ. երրորդ համարի շապիկին:

«Տարազը» էջեր է հատկացրել նաև Մակար Եկմայանին:

Ինչպես հայտնի է՝ Եկմայանը կյանքից հեռացավ 49 տարեկանում՝ ուժերի ծաղկման շրջանում, Թիֆլիսում՝ 1905 թ. մարտի 6-ին:

Եվ ահա «Տարազն» իր 1910 թվականի մարտի և ապրիլյան համարներում անդրադառնում է մեծ կոմպոզիտորի մահվան 5-ամյա տարեկիցին:

«Տարազի» հիմնադիր ու խմբագիր Տիգրան Նազարյանի նախաձեռնությամբ 1910 թ. ապրիլի 6-ին «Աղբյուր-Տարազին» կից գրական-գեղարվեստական սալոնում կազմակերպվում է երեկույթ՝ նվիրված Մակար Եկմայանի հիշատակին:

«Տարազի» 1910 թ. 3-րդ համարի առաջին էջում կարդում ենք Մ. Եկմայանի հիշատակին նվիրված գրական-երաժշտական հանդեսի մասին հայտարարությունը: Հանդեսը պիտի տեղի ունենար ապրիլի 6-ին և կայանալու էր Եկմայանի մահվան 5-ամյակի առիթով: Տեղեկանում ենք, որ հանդեսին մասնակցելու էին օպերային նվագախումբը՝ իտալացի դիրիժոր Ա.Ա. Պրիվետերայի ղեկավարությամբ, երգեցիկ խումբը՝ երգիչ Մուրադյանի ղեկավարությամբ: Հայ դաշնակահար, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ Հովսեփ Տեր-Դավթյանը խոսելու էր Մակար Եկմայանի մասին՝ բացահայտելով նրա տեղն ու դերը համաշխարհային երաժշտական ընտանիքում:

Ծրագիրը կազմած էր 3 բաժնից,

1-ին բաժնում՝

- 1) Մակար Եկմայանի մասին իր հիշողությունները պիտի պատմեր Ստ. Մալխասյանը:
- 2) a) Notre Père, Հայր Մեր
b) Saint-Saint Selgneur Սուրբ Սուրբ Տեր՝ Երգեցիկ խմբի և երաժշտական խմբի կատարմամբ
- 3) Մակար Եկմայանի դաշնամուրային Nocturne-ը՝ դաշնակահարուհի օրիորդ Մադլեն Բուդղանյանի կատարմամբ
- 4) Եկմայանի «Ով, դու բարեկամ» խմբերգը՝ նվագախմբի և երգեցիկ խմբի կատարմամբ:

2-րդ բաժնում՝

- 1) Երկու խոսք՝ Եկմայան – ներկայացնում է Հովսեփ Տեր-Դավթյանը
- 2) Մ. Եկմայանի «Ոչ փող զարնենք» խմբերգը՝ օրիորդ Մարինե Սոխակյան-Սոլովյանի, օրիորդ Մելիք-Բաբախանյանի և պարոն Մուրադյանի կատարմամբ
- 3) «Տեր-կեցցո» Զարեհ Տիրացյանի կատարմամբ
- 4) Ռոմանոս Մելիքյանի «Աշնանային տաղեր»՝ նվիրված Մ. Եկմայանին, օրիորդ Մարինե Սոխակյան-Սոլովյանի և Ռոմանոս Մելիքյանի կատարմամբ:
- 5) «Ձեյթունցոց երգը»՝ նվագախմբի և երաժշտախմբի կատարմամբ:

3-րդ բաժնում՝

Հիշողություններ Եկմայանի շուրջ:

Հայտարարության վերջում կարդում ենք՝ «Մուտքը՝ արվեստագետների, գեղագետների, գրականագետների, լրագրողների, ուսուցիչների և նրանց ընտանիքների համար՝ 50 կ., հոգևորականների՝ 1 ռ. և կողմնակի անձանց համար՝ 2 ռ.» [2, էջ 27]:

Նույն համարում կոմպոզիտորի մահվան 5-րդ տարելիցի առթիվ գետեղվել է Մակար Եկմայանի հայտնի լուսանկարը և տպագրվել է «Հայր մեր»-ի՝ Եկմայանի բազմաձայնած տարբերակի նոտաները՝ քառաձայն խառը երգչախմբի համար [7, էջ 29]:

Նույն համարի էջ 38-ում տպագրվել է «Մակար Եկմալեան (Մահան V-ամեակի առիթով)» հոդվածը [3, էջ 38], որտեղ հեղինակը, ներկայացնելով Եկմայանի կենսագրական տվյալները, գրում է. «Եկմալեան Ներսիսեան դպրոցում, բացի պատարագի քառաձայն արարողությունից, աշակերտներին սովորեցրեց ազգային և այլ երգեր նոյնպես քառաձայն կամ եռաձայն և պատրաստեց մի քանի տասնեակ խմբապետներ, որոնք այս րոպէիս էլ շարունակում են իրանց մեծ ուսուցչի գործը գաւառներում» [3, էջ 38]: Ապա հեղինակը շարունակում է. «1902 թի տարեգլուխը ճակատագրական եղաւ Եկմալեանի համար, նա ստացաւ ուղեղի բորբոքում և երկու տարուց աւելի ապրեց իբրև խելագար և, հակառակ բոլոր միջոցների, չըբուժեց: 1905 թ. մարտի 6-ին առաւօտեան նա կնքեց իր մահկանացուն, թողնելով մի պանծալի անուն արուեստի աշխարհում:

Մարտի 13-ին կատարեց նրա անշուք թաղումը» [3, էջ 38]:

Փաստելով, որ հանգուցյալի բազմաթիվ ստեղծագործությունները գտնվում

են Եկմայանի եղբոր մոտ, հոգվածագիրն առաջ է քաշում դրանց հրատարակության անհրաժեշտության հարցը. «Մեծ երաժշտագետի յիշատակը յարգողներին է մնում հոգալ ժամ առաջ լոյս ընծայելու այդ գոհարները, որոնք ճոխացնելու և հարստացնելու են անպայման հայկական ինքնությունը երաժշտական խղճով կեանքը» [3, էջ 38]:

Եկմայանի ստեղծագործությունների մի մասը՝ աշխարհիկ ստեղծագործությունները, հրատարակվեց այդ հոգվածից ուղիղ 60 տարի անց՝ Հայաստանում: ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտը 1970 թվականին՝ Ռոբերտ Աթայանի խմբագրականով [տե՛ս 1, էջ 4-7] ու Մաթևոս Մուրադյանի առաջաբանով [տե՛ս 6, էջ 8-10] հրատարակեց Մակար Եկմայանի «Խմբերգեր և մեներգեր» ժողովածուն [5], որը կազմել էին Շարա Տայանը, Մաթևոս Մուրադյանը և Ռոբերտ Աթայանը: Ժողովածուն ընդգրկում էր հայ ժողովրդական երգերի՝ Եկմայանի մշակումները և կոմպոզիտորի ինքնությունը երկերը:

«Տարազի» ապրիլյան համարում տպագրվում է «Մ. Եկմալեանի յիշատակին» վերնագրով հոդվածը [4, էջ 48], որտեղ արտատպվում են հատվածներ ապրիլի 6-ի հանդեսի մասին «Закавказье»-ում և «Մշակ»-ում տպագրված հոդվածներից և նշվում, որ երեկոյթին նվիրված հոդվածներին էջեր են հատկացրել տեղական մյուս թերթերը ևս՝ «Հորիզոն», «Սուրհանդակ», «Խաթաբալա» և «Ամենքը գտնում են, որ երեկոյթը շատ աջող էր և բովանդակալից» [4, էջ 48]:

Ըստ «Закавказье»-ի՝ երեկոյթի զարդը «Մ. Եկմայանի տաղանդավոր և հմտալից ծայնագրած հայերեն պատարագից վերցրած կտորներ էին, որ կատարեցին երգեցիկ և նվագախմբերը: Պարոն Մուրադեանի ղեկավարութեամբ երգեցիկ խմբի և պարոն Պրիվետերայի նագախմբի կատարած մեղրիական եղանակով Հայր մերը բոլոր ներկայ եղողների վրայ զմայլեցուցիչ տպաւորութիւն արաւ:

Երեկոյթում ներկայ եղող հայերի համար, որոնք ընտելացել են մայրենի եկեղեցում լսել միայն անվերջ հակագեղանի, քթում երգեցողութիւնը տիրացուների, զուրկ լսողությունից և մուգիկալ ճաշակից, հոյակապ և գեղագիտորէն կատարած եկեղեցական երգեցողութիւնը նոտաներով հաճելի սիրալիզ էր, որի համար անկարելի է հոգով շնորհակալ չլինիլ այդ գեղեցիկ սկզբնաւորութեան նախածեռնող Տ. Նազարեանին» [4, էջ 48]:

Անդրադառնալով Եկմայանի մասին երկու հոետորների՝ Մալխասեանի և ամբողջ Թիֆլիսին հայտնի, տաղանդավոր դաշնակահար և մանկավարժ-երաժիշտ Տեր-Դավթյանի ելույթներին, թերթը գրում է. «Հասարակութիւնը լսեց պարոն Տեր-Դաւթեանի գեղեցիկ, խելացի և իմաստալից ճառը, որով նա բնորոշում էր Եկմալեանին, ինչպէս առաջնակարգ երաժիշտ-տէօրետիկի, որ գրել է անմահ պատարագը և իր ժամանակին արժանացել Անտոն Ռուբինշտեյնի, Ջուզէպէ Վերդու և այլ նշանաւոր երաժիշտների գովեստներին: Տեր-Դաւթեանի փայլուն ճառը մրրկալից ծափահարութիւններով ծածկեց:

Երեկոյթում մասնակցող երիտասարդ դաշնակահարուհի Մաղլեն Բողդանեան, երգիչներ պարոնայք Տիրացեան և Մուրադեան շատ լաւ կատարեցին երաժշտական մի քանի կտորներ» [4, էջ 48]:

Իսկ «Մշակի» գնահատմամբ՝ «Նախ Մալխասեանց երկար խօսեց հանգուցեալ երաժշտագէտի մասին, պատմելով իր անձնական յարաբերութիւնները և յիշողութիւնները: Մալխասեանց կանգ առաւ նրա կեանքի վերջին շրջանի վրայ և պատմեց պատարագի արարողութիւնը ներդաշնակելու պատմութիւնը:

Ապա մեծանուն երաժշտապետի գողտրիկ քառաձայն «Հայր մերը» և «Սուրբ-սուրբը» երաժշտութեամբ երգեց Մուրադեանի խումբը և արժանացաւ ծափահարութիւնների:

Օրիորդ Մ. Բուդղանեան դաշնամուրի վրա նազեց Եկմալեանի Nocturne:

Օպերային նագախումբը իտալացի երաժիշտ Ա. Պրիվետերայի ղեկավարութեամբ նազեց մի քանի կտորներ բուռն ծափահարութիւնների հանդիպելով»:

Այնուհետև՝ «Ով դու բարեկամ» քաղցրահնչյուն խմբերգից հետո, որը Եկմալեանը գրել է Հայր Ղևոնդ Ալիշանի «Պլպուլն Աւարայրի» բանաստեղծության հիման վրա, «հանգուցեալի մասին մի կրակոտ ճառ արտասանեց երաժիշտ Յ. Տէր-Դաւթեանը, որ շատ մօտ ծանօթութիւն ունէր Եկմալեանի հետ:

«Հինգ տարի է, - այսպէս սկսեց հռետորը, - ինչ մեռած է հայ եկեղեցու զարդը ու գեղեցկութիւնը, հինգ տարի է, որ չըկայ մեծ արտիստ Մակար Եկմալեանը...»:

Այնուհետև Տէր-Դաւթեան ծանրացաւ Եկմալեանի բնածին երաժշտական ընդունակութիւնների վրայ, որ ապշանք էր պատճառում բոլոր տեղեակ անձնավորութիւններին: Խօսեց Պետերբուրգի կօնսերվատորիան վերին աստիճանի հաջող ավարտելու մասին: Ապա կանգ առաւ նրա տաղանդաւոր երկասիրութիւններից գլուխ-գործոցի՝ «Պատարագի քառաձայն արարողութեան» վրայ, որը այս րոպէին էլ միակն է ամբողջ աշխարհում իբրև երաժշտական գրածք, որի ամեն մի նօտան տաս անգամ չափւած, ձեւած է և որի մէջ անաղարտ պահպանւած է հայկական եղանակների բուն ուղին. յիշատակեց այն հոյակապ և սիրալիք ընդունելութեան մասին, որին հանդիպեց այդ մեծ մարդու մեծ գործը աշխարհիս համարեա բոլոր երաժշտագէտների կողմից:

Տէր-Դաւթեան դառնութեամբ խօսեց հայկական ցաւոտ իրականութեան և այն նեխած մթնոլորտի մասին, որի մէջ ապրում և շնչում էր Եկմալեանը և որի դէմ անկարող եղան դիմադրել Եկմալեանի նուրբ լսողութիւնից էլ ավելի զգալուն նեարդերը...

«Եթէ չըլինէր հայկական կաշկանդիչ իրականութիւնը, - վերջացրեց Տէր-Դաւթեանը, - Եկմալեան պիտի դասվէր համաշխարհային երաժշտական հանճարեղ քննադատների շարքում...»

Դահլիճում մի քանի րոպէ շարունակեց բուռն ծափահարութիւնը» [4, էջ 48]:

Եզրակացություն

➤ Մակար Եկմալեանի մահվան 5-րդ տարելիցի կապակցությամբ «Տարագի» խմբագիր Տիգրան Նազարյանը կազմակերպում է Գրական-երաժշտական հանդես, որի մասին հայտարարությունը զետեղվում է «Տարագի» 1910 թ. մարտի համարի 1-ին էջում:

➤ «Տարագի» էջերում տպագրվում են Եկմալեանի ստեղծագործությունների նոտաները՝ 3-րդ համարում տպագրվում է Պատարագից Եկմալեանի բազմա-

ծայնած «Հայր մեր» խմբերգը:

➤ «Տարազի» էջերում տպագրվում է հոդված Եկմալյանի մասին, որտեղ ոչ միայն ներկայացվում են կոմպոզիտորի կենսագրական տվյալները, այլև առաջ է քաշվում նրա ստեղծագործական ժառանգության հրատարակության անհրաժեշտության հարցը:

➤ «Տարազն» իր ընթերցողին է ներկայացնում Մակար Եկմալյանի մահվան 5-րդ տարելիցի կապակցությամբ կազմակերպված երեկույթի մասին թիֆլիսյան այլ թերթերի, մասնավորապես՝ «Закавказье»-ի և «Մշակ»-ի արձագանքները ևս:

Գրականություն

1. Աթայան Ռ. Խմբագրի կողմից, Մակար Եկմալյան, Խմբերգեր և մեներգեր, Երևան, «Հայաստան», 1970, էջ 4-7:
2. Գրական գեղագիտակ. Սալոն, «Տարազ», № 3, մարտ, 1910, էջ 27:
3. Ե., Մակար Եկմալյան (Մահուան V-ամեակի առիթով), «Տարազ», № 3, մարտ, 1910, էջ 38:
4. Մ. Եկմալյանի յիշատակին, «Տարազ», № 4, 1910, էջ 48:
5. Մակար Եկմալյան. Խմբերգեր և մեներգեր. Երևան, «Հայաստան», 1970:
6. Մուրադյան Մ. Մակար Եկմալյան. Կենսագրական ակնարկ, Մակար Եկմալյան, Խմբերգեր և մեներգեր. Երևան, «Հայաստան», 1970, էջ 8-10:
7. «Տարազ», № 3, մարտ, 1910, էջ 29:

References

1. Atayan R. Xmbagri koghmic, Makar Ekmalyan, Xmberger ev menerger. Yerevan, "Hayastan", 1970, ej 4-7.
2. Grakan geghagitak. Salon, "Taraz", № 3, mart, 1910, ej 27.
3. E., Makar Ekmalean (Mahuan V-ameaki aritov), "Taraz", № 3, mart, 1910, ej 38.
4. M. Ekmaleani yishatakin, "Taraz", № 4, 1910, ej 48.
5. Makar Ekmalyan. Xmberger ev menerger. Yerevan, "Hayastan", 1970.
6. Muradyan M. Makar Ekmalyan. Kensagrakan aknark, Makar Ekmalyan, Xmberger ev menerger. Yerevan, "Hayastan", 1970, ej 8-10.
7. "Taraz", № 3, mart, 1910, ej 29.

МАКАР ЕКМАЛЯН НА СТРАНИЦАХ «ТАРАЗА» (1910)

ЭДУАРД НЕРСИСЯН*

Для цитирования: Нерсисян, Эдуард. «Макар Екмалян на страницах «Тараза» (1910)». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 206-213. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-206

Основная цель данной статьи – показать как в 1910 году в периодическом издании «Тараз» напечатаны статьи, посвященные 5-летней годовщине смерти

* Соискатель Института искусств НАН РА, eduard.nersisyan@edu.isec.am, статья представлена 01.09.2023, рецензирована 17.04.2024, принята к публикации 03.06.2024.

одного из основоположников армянской профессиональной музыкальной школы Макару Екмяяну. В 1910 году по инициативе редактора издания «Тараз» Тиграна Назаряна 6 апреля в литературно-художественном салоне при «Ахбюр-Таразе» был организован вечер, посвященный памяти Макара Екмяяна. В статье также приведены краткие сведения о периодическом издании «Ахбюр-Тараз» и его редакторе Тигране Назаряне. Как отдельное периодическое издание «Тараз» издавался с 1890 года, когда его единственный редактор-издатель Тигран Назарян в 1889 году получил право на издание приложения «Тараз», приложенного к «Ахпюру», по его заявлению в Главное управления печатных Дел Петербурга. В статье также представлены цели журнала «Тараз»: информировать армянский народ о культурной жизни своего и других народов, знакомить его с открытиями мировой литературы и искусства, воспитывать в нем чувства доброты, достоинства, человечность, патриотизм и «искоренение уродливых и злых сорняков» из их среды, как было написано на задней обложке их третьего номера 1890 года. Осознавая роль Макара Екмяяна в истории армянской музыки, Тигран Назарян в 1910 году издает «Тараз». На первой странице 3-го номера объявление о литературно-музыкальном вечере, посвященном памяти М. Екмяяна. Вечер должен был состояться 6 апреля и был приурочен к 5-летию со дня смерти Екмяяна. В нем должны были принять участие оперный оркестр под руководством итальянского дирижера А.А. Приветеры и певческий коллектив под руководством певца Мурадяна. Армянский музыкальный и общественный деятель Овсеп Тер-Давтян собирался рассказать о Макаре Екмяяне. В том же номере была опубликована статья «Макар Екмалеан (к 5-летию со дня смерти)». В апрельском номере «Тараз» публикуется статья «Памяти М. Екмалеана», где печатаются отрывки из статей, опубликованных в «Закавказье» и «Мшак» о вечере 6 апреля, и отмечается, что другие местные газеты «Горизонт», «Сурхандак», «Хатабала» тоже посвятили страницы статьям, посвященным вечеру и все считают, что «вечер был очень успешным и содержательным».

Ключевые слова: «Тараз», Тифлис, Макар Екмяян, 1910 год, статья, Тигран Назарян, Овсеп Тер-Давтян.

MAKAR YEKMALYAN ON THE PAGES OF "TARAZ" (1910)

EDUARD NERSISYAN*

For citation: Nersisyan, Eduard. "Makar Yekmalyan on the pages of "Taraz" (1910)", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 206-213. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-206

The main purpose of the article is to present the articles of "Taraz" periodical of 1910 referring to Makar Yekmalyan. Particularly in 1910, with the initiative of "Taraz" editor Tigran Nazaryan, a soiree dedicated to the memory of Makar Yekmalyan was held on April 6 in the literary and artistic salon attached to "Aghbyur-Taraz". The article also includes brief information about "Aghbyur-Taraz" periodical and its editor Tigran Nazaryan. "Taraz" had been published as a separate periodical since 1890, when its sole editor-publisher Tigran Nazaryan received the right to publish "Taraz" supplement attached to "Aghbyur" in 1889, according to his application to the Main Department of Press Affairs of St. Petersburg. The article also presents the goals of "Taraz" periodical: to share the Armenian people's own and other people's cultural life, to familiarize them with the outstanding works of world literature and art, to educate them with feelings of kindness, dignity, humanity, patriotism and "uproot the ugly and evil weeds" from among them, as was written on the back cover of their third edition of 1890. Realizing the role of Makar Yekmalyan in Armenian musical history, Tigran Nazaryan published the announcement of the literary-musical performance dedicated to the memory of M. Yekmalyan on the first page of the 3rd edition of "Taraz" 1910. The concert was supposed to take place on April 6 and was to be held on the occasion of the 5th anniversary of Yekmalyan's death. The opera orchestra conducted by the Italian conductor A.A. Privetera and singer Muradyan's vocal group were to participate in the concert. Armenian musical and public figure Hovsep Ter-Davtyan was going to talk about Makar Yekmalyan. In the same edition, the article "Makar Yekmalyan" (on the occasion of the 5th anniversary of his death)" was published. In the April edition of "Taraz", an article entitled "In memory of M. Yekmalean" was published, where excerpts from the articles published in "Zakavkazye" and "Mshak" about the April 6th event were printed, and was noted that other local newspapers "Horizon", "Surhandak", "Khatabala" also devoted pages to the articles dedicated to the soiree and all found the "event successful and meaningful".

Key words: "Taraz", Tiflis, Makar Yekmalyan, 1910, article, Tigran Nazaryan, Hovsep Ter-Davtyan.

* PhD candidate at the NAS RA Institute of Arts, eduard.nersisyan@edu.isec.am. The article was submitted on 01.09.2023, reviewed on 17.04.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

ՀՏԴ :929:75(479.25)Բեքարյան+929:75(479.25)Թերլեմեզյան+377(479.25)
DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-214

**ԱՐԱ ԲԵՔԱՐՅԱՆԻ¹ «ՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ»՝ ՀՈՒՇԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ
ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՐԱՆԻ ՄԱՍԻՆ (1929-1932)**

1960-ական թվականների կեսերին խորհրդահայ արվեստի քննադատ, արվեստաբան Ռաֆֆի Հովհաննիսյանը² Արա Բեքարյանին մի հոդված է պատվիրում, որում նկարիչը պետք է կիսվեր իր հուշերով Երևանի Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում³ (հետագայում կկիրառենք

¹ Արա Վաղինակի Բեքարյան (1913, Աֆյոնքարահիսար, Թուրքիա - 1986, Երևան)՝ XX դարի հայ նշանավոր գեղանկարիչ, գրաֆիկ, 1945-ից՝ մանկավարժ (դասավանդել է Երևանի Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում, այժմ՝ Հայաստանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա), ՀԽՍՀ ժողովրդական նկարիչ, պրոֆեսոր, Հայրենական մեծ պատերազմի մասնակից: 1929-1931 թթ. սովորել է Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում: 1939 թ. ավարտել է Համառուսաստանյան Գեղարվեստի ակադեմիային առընթեր Լենինգրադի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտը (Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры – ЛИЖСА, այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգի Ի. Ռեպինի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության պետական ակադեմիական ինստիտուտ կամ պարզապես «Գեղարվեստի ակադեմիա», որը բազմիցս վերանվանվել և վերակազմավորվել է՝ տե՛ս ծանոթագրություն 4): Աշխատել է հաստոցային գեղանկարի թեմատիկ, ժանրային, բնանկարի և դիմանկարի ոլորտներում: Ա. Բեքարյանի ստեղծագործությունները պահվում են ՀԱՊ հավաքածուում, Մոսկվայի Արևելքի թանգարանում, ՀԽՍՀ մշակույթի նախարարության և Գեղարվեստական, ԽՍՀՄ նկարիչների միության ցուցահանդեսների տնօրինության (բոլորը՝ նախկին) ֆոնդերում, Լվովի պատկերասրահում, տեղային և արտերկրյա մասնավոր հավաքածուներում:

² Ռաֆֆի Կարապետի Հովհաննիսյան (1928 - ՝)՝ XX դ. 2-րդ կեսի խորհրդահայ արվեստաբան, արվեստի քննադատ: Ծնվել է Հայաստանի Կոտայքի մարզի Մայակովսկի գյուղում: 1949 թ. ավարտել է Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանը, 1954 թ.՝ Լենինգրադի Ի. Ռեպինի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտը (այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգի Ի. Ռեպինի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության պետական ակադեմիական ինստիտուտ կամ պարզապես «Գեղարվեստի ակադեմիա»): Հեղինակել է Խաչատուր Եսայանին (Երևան, 1965) և Արա Սարգսյանին (Երևան, 1963) նվիրված մենագրություններ: Հատկապես ակտիվորեն է հանդես եկել 1950-1960-ական թվականներին «Սովետական արվեստ» ամսագրի էջերում խորհրդահայ կերպարվեստի արդիական խնդիրներին նվիրված հոդվածներով: Տե՛ս Դգնունի Դ. Հայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան), Երևան, «Լույս», 1977, էջ 275:

³ Ուսումնարանն իր պատմության ընթացքում տարբեր անվանումներ է կրել և քանիցս վերակառուցվել: Ներկայիս պաշտոնական անվանումն է «Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի պետական քոլեջ»: Այն ստեղծվել է 1921 թ.՝ Ժողովրդական կոմիսարների խորհրդի հատուկ դեկրետով, Ալեքսանդր Մյասնիկյանի ստորագրությամբ, ՀԽՍՀ առաջին լուսժողկոմ Աշոտ Հովհաննիսյանի օրոք: Սկզբնապես կոչվել է «Նկարչական դպրոց» (հենց այդպես է անվանել իր հուշագրությունը Արա Բեքարյանը), ապա՝

«Գեղարվեստի ուսումնարան» կրճատ ձևը) իր սովորած տարիների մասին: Ամենայն հավանականությամբ, Ռաֆֆի Հովհաննիսյանը նախատեսում էր դրանք հրապարակել «Սովետական արվեստ» ամսագրում, որտեղ նա նշված ժամանակաշրջանում մշտական հեղինակ էր: Այդ հուշերը Արա Բեքարյանը գրի է առնում, սակայն ինչ-ինչ պատճառներով դրանք չեն տպագրվում: Բնագրի վերին ծախ անկյունում առկա Ռաֆֆի Հովհաննիսյանի մակագրությունը՝ «Ընկեր Բեքարյան, հազարավոր ներողություններ: Ռաֆֆի», այդ է վկայում: Այս պատմությամբ մեզ հետ կիսվեց նկարչի դուստր, գեղանկարիչ և գրող Սեդա Բեքարյանը, որն էլ տրամադրեց իրենց ընտանեկան արխիվում պահվող մեքենագիր հուշերը, և որի համար մեր խոր երախտագիտությունն ենք հայտնում նրան:

Արա Բեքարյանի հուշերի չտպագրվելու պատճառների վերաբերյալ որևէ փաստ չկա: Սակայն, դատելով հեղինակի քննադատական մոտեցումից իր սովորած տարիներին ուսումնարանում սերմանվող «արվեստարական», «զանգվածային-արդյունաբերական» արվեստի նկատմամբ և «մաքուր» (այն տարիներին ենթադրվում էր՝ «բուրժուական», «հնացած», «քաղքենիական») գեղանկարչության նրա ջատագովությունից, հոգվածը չտպագրելու պատճառների մասին կարելի է որոշ ենթադրություններ անել (թեպետ, միևնույն ժամանակ, հետծնհալային 1960-ական թվականներին ստալինյան ժամանակաշրջանի մշակութային իրողությունների քննադատությունից խուսափելը տարօրինակ կարող է թվալ): Առավել էական է թվում անձնային գործոնը: Իր հուշերում Արա Բեքարյանը նաև քննադատական նրբերանգով է արտահայտվում ուսումնարանի դասախոսներից Գաբրիել Գյուրջյանի և իրենց կուրսի ղեկավար նկարչուհի Գոհար Ֆերմանյանի մասին, որոնք առաջ էին տանում հեղափոխական «արվեստկուլտի»⁴

«Գեղարդ» (գեղարվեստարդյունաբերական) տեխնիկում, 1938 թվականին վերանվանվել է «Գեղարվեստական ուսումնարան», 1941 թվականից կրում է հայ մեծ նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանի անունը: Ի սկզբանե ուսումնարանը գտնվում էր Լեոյի 1 հասցեում, տուֆակերտ շենքում, Կոնդի գեղատեսիլ լանջին հանդիման, իսկ 2007-ից տեղափոխվել է Արշակունյաց պողոտա, նոր շենք: Աղբյուրը՝ <https://www.terlemezyan.com/overview>

⁴ ««Պրոլետկուլտ» («Пролетарская культура») – զանգվածային մշակութա-լուսավորչական կազմակերպություն: Ստեղծվել է 1917 թ. Պետրոգրադում (այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգ) Բանվորական մշակութա-լուսավորչական կազմակերպությունների համառուսաստանյան առաջին կոնֆերանսի ժամանակ: «Պրոլետկուլտի» նպատակն էր աշխատավորների ստեղծագործական ինքնագործունեության զարգացման միջոցով արվեստարական մշակույթ ձևավորելը: 1922-ից, ԳՄԻ-ի («Գեղարվեստական մշակույթի ինստիտուտ», ռուս.՝ «Институт художественной культуры») կամ ИХУК, Մոսկվա, 1920-1924, գործում էր Լուսժողովուհի Կերպարվեստի բաժնին առընթեր որպես գիտահետազոտական կազմակերպություն) և ԱՁԺ-ի («Արվեստի ծախ ճակատ», ռուս.՝ Левый фронт искусства կամ ЛЕФ, Մոսկվա, 1922-1929, գրական-գեղարվեստական միավորում) «արտադրական արվեստի» ոլորտում փորձարարական տեսությունների ազդեցությամբ «արվեստկուլտի» ստուգիաներն իրենց գործունեությունը շրջեցին դեպի «արտադրական արվեստը», և հաստոցային գեղանկարչության արվեստանոցները փակվեցին: Պրոլետկուլտը լուծարվել է 1932-ին: Ըստ էության, Արա Բեքարյանի նկարագրած իրավիճակը ռուսաստանյան այս գործընթացների արտացոլումն էր Խորհրդային Հայաստանում: 1931-1932 թթ. Ռուսաս-

մեթոդները (Բեքարյանի ընդվզումն, ըստ էության, ոչ թե դասախոսներին, այլ հենց «պրոլետկուլտին» էր ուղղված): Հուշերը գրելու տարիներին Գոհար Ֆերմանյանն արդեն ողջ չէր, իսկ ՀԽՍՀ ժողովրդական նկարիչ, մանկավարժ և հասարակական գործիչ, Հայաստանի նկարիչների միության նախագահ Գաբրիել Գյուրջյանը գեղարվեստական ասպարեզում դեռ ակտիվ և պատկառելի դիրք էր

տանյան ՊՆՌԱ-ի («Պրոլետարական նկարիչների ռուսաստանյան ասոցիացիա», ռուս.՝ «Российская ассоциация пролетарских художников» կամ РАПХ) օրինակով, Հայաստանում գործել է Հայ պրոլետարական նկարիչների ասոցիացիան, որի անդամներին էլ, հավանաբար, նկատի ուներ Արա Բեքարյանը՝ պրոլետարական մշակույթի մոնետիկների մասին խոսելիս» (Է. Գայֆեճյանի ծանոթագրություններից՝ կատարած Բեքարյան Ա., «Հուշեր Գեղարվեստական ուսումնարանի և Վ.Ն. Գայֆեճյանի մասին», 1982 թ. անտիպ նյութի համար: Ռուսերեն բնագիրը պահվում է Է. Գայֆեճյանի և տողերիս հեղինակի արխիվներում, թարգմանությունը՝ Լ. Սարգսյանի): Խոսելով «պրոլետկուլտի» արտացոլման մասին խորհրդային գեղարվեստական կրթօջախների վրա, պետք է ասել, որ Արա Բեքարյանի նկարագրած համանման ցավագին գործընթացները համատարած էին: Մասնավորապես, այդպիսի վերափոխությունների փուլ է անցել 1930-1932 թթ. Լենինգրադի Գեղարվեստի ակադեմիան, որը հայտնի է որպես «մասլովշինա»՝ նորանշանակ ռեկտոր Ֆ.Ա. Մասլովի անունից: Արվեստի պրոլետարացման ջատագով Մասլովը, Լենինգրադի գեղարվեստի ակադեմիայի նախորդ վերափոխման արդյունքում ստեղծված լենինգրադյան Բարձրագույն գեղարվեստատեխնիկական ինստիտուտը (ВХУТЕИН) միաձուլեց մոսկովյան համանուն հաստատության հետ, որի արդյունքում Գեղարվեստի ակադեմիան վերածվեց Լենինգրադի պրոլետարական կերպարվեստի ինստիտուտի (Ленинградский институт пролетарского изобразительного искусства – ИИПИИ): Հաստոցային գեղանկարչության և ճարտարապետության ֆակուլտետները և Ակադեմիայի դարավոր թանգարանը լուծարվեցին: Ուսումնական մեթոդները ուղղվեցին պարզունակ տեխնիկական հմտությունների մատուցմանը ուսանողներին, որոնց շնորհիվ նրանք կկարողանային կատարել արդյունաբերական թեմաներով ստանդարտ աշխատանքներ: Ինստիտուտի 1931-1932 թթ. ուսումնական պլանում առկա էր լոկ չորս բաժին՝ գեղարվեստա-շինարարական (մոնումենտալ), զանգվածային-կենցաղային, զանգվածային-ձևավորչական-հանդիսությունների և մանկավարժական: Այս ծայրահեղությունների վերջը դրվեց 1932 թ. կառավարության որոշմամբ, երբ լուծարվեց «պրոլետկուլտը», և ինստիտուտը կրկին ստացավ իր ակադեմիական կարգավիճակը: Աղբյուրը՝ https://cyclowiki.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%82_%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8_%D0%98._%D0%95_%D0%A0%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D0%BD%D0%B0 Արա Բեքարյանն այս առթիվ պատմում է. «Նույնպիսին, եթե ոչ ավելի անհեթեթ էին նաև Լենինգրադի ինստիտուտի գծանկարի առաջադրանքները: Օրինակ, մեզ առաջարկվում էր որպես պատկերման առարկա ոչ թե նատյուրմորտի տեղ դրված աթոռը, այլ նրա ոտիկների միջև եղած տարածությունը: /.../ Պատահական չէ, որ մեզ՝ գեղարվեստական ուսումնարան ավարտածներին, անգամ ինստիտուտին մոտենալ չէին թույլատրում: Նրա դռները բաց էին միայն բանվորների և կոլտնտեսականների զավակների համար /.../, որոնք դեռ «փչացած» չէին նախորդ գեղարվեստական կրթությամբ: /.../ Բարեբախտաբար, այդ այլանդակ խառնաշփոթին, որը մենք ինստիտուտի տնօրենի անունով կոչում էինք «մասլովշինա», շուտով վերջ դրվեց» (Բեքարյան Ա. «Հուշեր Գեղարվեստական ուսումնարանի և Վ.Ն. Գայֆեճյանի մասին»):

գրավում: Կարելի է ենթադրել, որ Ռաֆֆի Հովհաննիսյանը, այդ պատկանահանքից ելնելով, նրբանկատորեն գերադասել է չտպագրել Արա Բեքարյանի հուշերը՝ ներողություն հայցելով հեղինակից:

Այժմ մենք հնարավորություն ունենք ծանոթանալու Արա Բեքարյանի՝ շուրջ վեց տասնամյակ անհայտ մնացած այս բացառիկ հուշերին, որոնք պատմական կարևոր արժեք են ներկայացնում: Դրանք, արտահայտելով ապագա անվանի նկարչի, թող որ պատանեկան զգացմունքայնությամբ լեցուն, բայց համարձակ, անկեղծ և անաչառ մտքերն ու զգացմունքները, նոր լույս են սփռում 1920-1930-ական թվականների խորհրդահայ գեղարվեստական կյանքի և կրթության հայտնի իրողություններին: Արա Բեքարյանը բավական հետաքրքրական մանրամասեր է հաղորդում նաև Գեղարվեստի ուսումնարանի առօրյայի, ուսումնական գործընթացի կազմակերպման, դասավանդման մեթոդների մասին: Նկարիչն իր անկեղծ ու անմիջական պատկերավոր խոսքով կերտում է ուսումնարանի դասախոսների՝ հայ կերպարվեստի անվանի երախտավորներ Գաբրիել Գյուրջյանի («Գյուրջյանը զարմանալի աշխույժ, ժրաջան մարդ էր: Նրա աշխատասիրությունը իսկապես վարակիչ էր մեզ համար»), Սեդրակ Առաքելյանի («/.../ Նա քիչ էր խոսում և նույնիսկ հազվադեպ ուղղումներ էր անում, բայց նրա սակավ խոսքը բավական էր մեզ զգաստացնելու համար: Նա դանդաղկոտ էր, բայց կայտառաճում էր աշխատելիս») և, հատկապես, Վահրամ Գայֆեճյանի կենդանի կերպարները: Վերջինիս նա առանձին բաժին է հատկացնում իր հուշերում. «Գայֆեճյանը մեր սիրելի ղեկավարն էր ու գիտեր վառ պահել մեր հոգիներում արվեստի սերը: /.../ Ես չեմ կարող չխոստովանել, որ Գայֆեճյանն է եղել այն առաջին մարդը, որ մեր մեջ առաջացրել է սեր դեպի բնությունը»⁵:

Այս առթիվ նշենք, որ 1982 թ. արվեստաբան Էլլեն Գայֆեճյանը հրապարակման էր պատրաստել⁶ Արա Բեքարյանի ծավալուն հուշերը Վահրամ Գայֆեճյանի և Գեղարվեստի ուսումնարանի մասին, որոնցում Գայֆեճյանի կերպարը և նրա նշանակությունը ուսանողների համար ցայտուն կերպով ներկայացվում է հենց այն արատավոր երևույթների համատեքստում, որոնց դեմ է ընդվզում Բեքարյանը: Մեջբերենք հատվածներ նշված նյութից. «Հասկանալու համար Գայֆեճյանի մանկավարժական գործունեության դերն ու նշանակությունը, որն ի զորու էր մեր սրտերում բոցավառել և անշեջ պահել արվեստի հանդեպ սիրո կրակը, հարկ է նախ և առաջ անդրադառնալ խորհրդային արվեստի, մասնավորապես, 1920-1930-ական թվականների գեղարվեստական դպրոցի ձևավորման պատմության մեջ բավական բարդ, լարված, խորապես հակասական շրջանին: Դա մի ժամանակ էր, երբ միմյանց հակասող գեղարվեստական միտումների և հայեցակարգերի բախման մեջ գերակշռեցին այսպես կոչված

⁵ Բեքարյան Ա. «Նկարչական դպրոցը», ամբողջական հրապարակումը՝ ստորև:

⁶ Դրանք նախատեսվում էր ներառել Վահրամ Գայֆեճյանին նվիրված հուշերի և այլ նյութերի ժողովածուում, որը, ինչ-ինչ պատճառներով, լույս չտեսավ, սակայն մինչ օրս դրա տպագրությունն օրակարգում է:

«պրոլետարական մշակույթի» ջատագովները, որն աչքի էր ընկնում մարտնչող-ժխտողական վերաբերմունքով դեպի մարդկության մշակութային ժառանգությունը: Իրենց գեղարվեստական պրակտիկայում «պրոլետարական արվեստի» ջատագովները ծագում էին հնարավորինս նվազեցնել կերպարվեստի ժանրերի և տեսակների բազմազանությունը: Նախապատվությունը տրվում էր գրաֆիկական ժանրերին: Գրաֆիկան համարվում էր նոր կյանքի, նոր արվեստի մարտական զենքը, մինչդեռ հաստոցային նկարը հայտարարված էր բուրժուական անկումային արվեստի արդյունք...»⁷:

Արա Բեքարյանը Գեղարվեստի ուսումնարանի սան դարձավ հայ և ողջ խորհրդային արվեստի համար բարդ, բեկումնային շրջանում, երբ ստեղծագործական ազատության սահմանները հետզհետե նեղանում էին, գեղարվեստական մշակույթի կառավարման մեջ գործի էին դրվում ամբողջատիրական-կենտրոնացված մեխանիզմները, և մշակույթն ընկալվում էր իբրև սոցիալ-քաղաքական զանգվածային քարոզչության գործիք: Այս ամենը չէր կարող չանդադարանալ գեղարվեստական կրթօջախների վրա. «/.../ ամենատարօրինակն այն էր, որ նկարչական դպրոցը չէր կոչվում «նկարչական», ինչպես վայել էր, որ կոչվի, այլ անվանվում էր «գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկում»: Այդ «արդյունաբերական» բառը իսկապես մեզ խրտնեցնում էր: Ես միշտ երազել էի նկարչության մասին, և ահա, հանկարծ, «գեղարվեստականի» կողքին՝ «արդյունաբերական»⁸, - տարակուսում է նա:

Պատմական այս իրավիճակում խորհրդային կերպարվեստում մշակվում էին և համապատասխան տեխնիկական, ոճական, գեղարվեստա-գեղագիտական սկզբունքներ, որոնք կհամապատասխանեին «պրոլետարական արվեստի» միջոցով նոր գաղափարների զանգվածային քարոզչության պահանջներին: «Խորհրդային գեղարվեստական կյանքում 1920-ական թվականները նշանավորվեցին Հոկտեմբերյան սոցիալիստական հեղափոխության ծնած սոցիալ-տնտեսական և հոգևոր փոխակերպումներին համապատասխան, սկզբունքորեն նոր ստեղծագործական մեթոդների ինտենսիվ որոնումներով և մշակմամբ: Մշակույթի ժողովրդականացումը «զանգվածային սպառողին» կողմնորոշված հասարակության մեջ նոր, պրոլետարական մշակույթի խնդիրը բարձրացնելու իրական նախադրյալ դարձավ՝ խնդիր, որն ամենասուր գաղափարական-գեղագիտական տարաձայնությունների առարկա դարձավ: Նրա մասնավոր կողմերից էր պրոլետարական արվեստի ուղիների, նրա թեմայի և բովանդակության, «դաշտաշրջանին համահունչ» գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների, վերջին հաշվով՝ խորհրդային արվեստի *մեթոդի* և *ոճի* հարցը», - գրում է Ա. Ավագյանը⁹:

⁷ Բեքարյան Ա. «Հուշեր Գեղարվեստական ուսումնարանի և Վ.Ն. Գալֆեճյանի մասին»: Արա Բեքարյանի առաջ բերած այս խնդրի մասին տե՛ս Авагян А. Из истории художественной жизни Армении. 1920-1932, Ереван, «Арминиус», 2002, с. 21.

⁸ Բեքարյան Ա. «Նկարչական դպրոցը», ամբողջական հրապարակումը՝ ստորև:

⁹ Авагян А. Из истории художественной жизни Армении. 1920-1932, с. 65. Ռուսերենից թարգմանությունը՝ Լ. Սարգսյանի:

Հետաքրքիր է նկատել, որ ռուսաստանյան իրականության մեջ վերոհիշյալ գործընթացները գեղարվեստական պարարտ հող ունեին ի դեմս նախորդ տասնամյակում թափ առած ավանգարդ արվեստի՝ իր կոնստրուկտիվիստական և կուբոֆուտուրիստական հարուստ դրսևորումներով, ինչը չի կարելի ասել զարգացման իր ուրույն ուղին անցած հայ կերպարվեստի մասին: «ԱՁԾ (МЭФ) ներկայացուցիչների առաջ բերած «արտադրական արվեստի»՝ նոր մարդու, աշխատանքի և կենցաղի նոր նյութական միջավայրի «արտադրման», կենսակառուցման ծրագիրը նպաստեց խորհրդային գեղարվեստական նախագծման՝ դիզայնի, սկզբնավորմանը: /.../ «Ձախերի» վառ ներկայացուցիչներ և ճանաչված առաջնորդներ Վ. Կանդինսկին, Կ. Մալևիչը, Վ. Տատլինը, Լ. Պոպովան, Ա. Ռոդչենկոն, Վ. Ստեպանովան, Ն. Ուդալցովան, Ն. Ալտմանը և ուրիշներ, կյանքի կոչելով ԱՁԾ-ի գաղափարները, զբաղված էին «արտադրական արվեստի» խնդիրների տեսական մշակմամբ, փորձարարական աշխատանք էին վարում դիզայնի ասպարեզում: Արտադրական արվեստի ոլորտում աշխատող արվեստագետների գործնական և լայնածավալ քարոզչական աշխատանքը էապես նպաստեց ժամանակակից դիզայնի սկզբնավորմանն ընդհանուր առմամբ, բայց և ուներ իր ստվերային կողմերը, որոնց մասին էլ իր հուշերում խոսում է Բեքարյանը: «Ձախերի» ծայրահեղականությունը և ժխտողականությունը՝ արվեստի իրապաշտական-պատկերավորող բնույթի մերժումն առհասարակ և ավանդական նկարի կերտումը մասնավորապես, «պրոլետկուլտի» ջատագովների կողմից օգտագործվեցին և հարմարեցվեցին նոր սոցիալիստական մշակույթի ձևավորման խնդիրների, նպատակների, մեթոդների և միջոցների գոեհիկ-սոցիոլոգիական ընկալմանը: Դա էապես սրեց 1920-1930-ական թթ. խորհրդային արվեստում առկա տարբեր գեղարվեստական միտումների պայքարը և խորապես ողբերգական իրավիճակ ստեղծեց», - գրում է Է. Գայֆեճյանը Արա Բեքարյանի 1982 թ. «Հուշեր...»-ի համար կատարված իր մի ծանոթագրության մեջ¹⁰: Գեղարվեստական կրթության ասպարեզում «արտադրական արվեստի» գաղափարների և մեթոդների առաջատարներն էին արևմտյան Բաուհաուսի համանման և գրեթե համաժամանակյա ԲԳՏԱ-ը (БХУТЕМАС) և նրա ժառանգորդ ԲԳՏԻ-ն (БХУТЕИИ)¹¹: Արա Բեքարյանի հուշերի որոշ դրվագներ զուգորդումներ են բերում «վխուտեմա-վխուտեինյան» սկզբունքների հետ, սակայն հայ կերպարվեստում, որոշ բացառություններով, դրանք լայն տարածում չստացան:

Այսպիսով, Արա Բեքարյանի հուշերն արտացոլում են 1920-1930-ական թվականների խորհրդային կերպարվեստի գլխավոր դիսկուրսն ու բանավեճը, որն անմիջականորեն անդրադարձավ գեղարվեստական կրթության վրա, առավել ևս, որ նորաստեղծ Գեղարվեստի ուսումնարանը՝ Հայաստանում դեռևս միակ,

¹⁰ Արա Բեքարյան. «Հուշեր Գեղարվեստական ուսումնարանի և Վ.Ն. Գայֆեճյանի մասին»:

¹¹ Բարձրագույն գեղարվեստա-արդյունաբերական արվեստանոցներ, հիմնադրվել են 1920 թ., 1927 թ. վերափոխվել Բարձրագույն գեղարվեստա-տեխնիկական ինստիտուտի, որը լուծարվել է 1930 թ.:

մասնագիտական բարձր մակարդակի արվեստի կրթօջախը, մեծապես կարևորվում էր և ընկալվում որպես խորհրդահայ նոր արվեստի կադրերի դարբնոց:

Արա Բեքարյանի հուշերում զարմացնում է նրա՝ դեռևս 16-17-ամյա հասակում դրսևորած և լրջորեն գիտակցված գեղարվեստական հավատամքն առ մաքուր գեղանկարչությունը, «իսկական արվեստը», որն ինքնաբավ է իր գեղարվեստական արժանիքներով: Կրկին անդրադառնալով Վահրամ Գայֆեճյանի կերպարին որպես այդ իդեալների պահապան և մարմնավորում, նա ասում է. «Շուրջ բոլորը, եթե կարելի է այդպես ասել, «թնդանոթներ էին որոտում»՝ պրոլետկուլտի ջատագովները, «արվեստը զանգվածների» իրենց կողմից գոեհկացրած կարգախոսով հոխորտալով, ձգտում էին հողին հավասարեցնել դարերի և ժողովուրդների արվեստը, որը նրանք ռեակցիոն և անկումային էին կարգել, իսկ Գայֆեճյանը շարունակում էր երգել իր՝ նրբաճաշակ գեղեցկությամբ, մարդկայնությամբ, այսինքն արվեստում ամենագլխավորով և հավերժականով լեցուն, երգը»¹²:

Լիլիթ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ԱՐԱ ԲԵՔԱՐՅԱՆ. «ՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ»¹³

Երևանի նկարչական դպրոցը: Այսպես էին անվանում մինչև քսանական թվականների վերջը այն միակ ուսումնական հիմնարկը, որտեղ պատանիները կարող էին նկարչական գեղարվեստական կրթություն ստանալ:

Դպրոցը հիմնվել էր Հայաստանի խորհրդայնացումից անմիջապես հետո, 1921 թվին: Դպրոցը կազմակերպման սկզբնական տարիներին ունեցել է մի քանի բնորոշ շրջաններ, որոնք իրարից զանազանվել են հիմնականում դասավանդման մեթոդների տարբերությամբ:

Սկզբում դպրոցը կրել է ստուդիայի բնույթ: Հանրակրթական դպրոցի որոշ սովորողներ, որոնք նկարչության հանդեպ սեր են ունեցել, երեկոները հաճախել են նկարչական դպրոց, որը, բացի նկարչությունից և արձանագործությունից, ուսանողներին տվել է գիտելիքներ հեռանկարչության և մարդակազմության մասին:

Հետագայում, 1927 թվից սկսած, ստուդիայի բաժնի ուսանողների քանակն այն աստիճան շատացել է, որ հնարավոր է եղել «նկարչական դպրոցում» ունենալ նաև հանրակրթական բաժին մասնագիտականին զուգընթաց:

1929-1930 ուսումնական տարում, երբ ես նկարչական դպրոց ընդունվեցի, ուսումնական այս հաստատությունը ապրում էր իր վերափոխման շրջանը: Այն ժամանակ հենց «վերափոխում» բառով էլ սահմանում էին այն բոլոր փոփոխությունները, որոնք ներմուծվելու էին և՛ ուսումնական ծրագրերում, և՛ մանկավարժական մեթոդներում:

¹² Արա Բեքարյան. «Հուշեր Գեղարվեստական ուսումնարանի և Վ.Ն. Գայֆեճյանի մասին»:

¹³ Հրապարակվում է առաջին անգամ, ամբողջությամբ, առանց խմբագրումների:

Նկարչական դպրոցը, որ մինչև այդ եղել էր արվեստի մի փոքրիկ օջախ, վերափոխվում էր հիմնովին:

Սկզբում դպրոցի ղեկավարները եղել էին Առաքելյանն ու Գայֆեճյանը: Իմ ընդունելության տարում դպրոցի ղեկավարությունը հանձնված էր Հայկ Ամատունուն: Նա դասավանդում էր հայոց լեզու և առանձին հետաքրքրություն չունեցող դեպի արվեստի առարկաները:

Մինչև Հայկ Ամատունու ղեկավարության շրջանը դպրոցն ունեցել է բազմաթիվ բաժիններ, ուր ուսանողներն, անկախ իրենց հիմնական զբաղմունքից, պարտավոր էին ուսումնասիրել այս կամ այն նկարչական ճյուղը: Բացի գեղանկարից և նկարից, նրանք պարտավոր էին ծանոթանալ փորագրության հետ փայտի, մետաղի և լինոլեումի վրա:

Դպրոցը, բացի նկարչական և քանդակագործական բաժիններից, նաև ուներ գորգագործական, ոսկերչական (մետաղամշակման), փայտամշակման, բրուտագործական, գրաֆիկական (տպագրություն) բաժիններ: Այսպիսով, դպրոցը ակամայից դառնում էր պոլիտեխնիկ կրթության վայր:

1929-1930 ուսումնական տարում ուսուցչական կազմը բաղկացած էր հետևյալներից. գեղանկարիչներ՝ Վահրամ Գայֆեճյան, Սեդրակ Առաքելյան, Ստեփան Աղաջանյան, Գաբրիել Գյուրջյան, Գոհարիկ Ֆերմանյան և Հակոբ Կոջոյան: Քանդակագործներ՝ Արա Սարգսյան, Սուրեն Ստեփանյան: Գորգագործ՝ Կարանֆելյան և այլն...

Ընդունելություն

Ես դպրոց ընդունվեցի 1929-1930 ուսումնական տարում: Հիշում եմ, ընդունելության քննություն հանձնելու համար հավաքվել էին քսան թե քսանհինգ հոգի:

Ինձ անհանգստացնում էր երկու հանգամանք: 1՝ իմ մրցակիցների պատրաստվածությունը և 2՝ ընդունվողների քանակը: Չէ՞ որ այս երկու հանգամանքներից էր կախված գլխավորապես իմ բախտը: Ջուր էր, սակայն, իմ անհանգստությունը, որովհետև շուտով պարզվեց, որ առանց բացառության բոլոր դիմորդներն էլ ընդունվել էին:

Մի բավականին ընդարձակ սենյակի հենց կենտրոնում, հատակին դրված էր նատյուրմորտը, միջին չափի մի կճուճ, մի գիպսե գնդակ և մի շորի կտոր, որ երեսսրբիչի էր նման: Այս բոլորը բավականին տխուր պատկեր էր ներկայացնում: Ինձ համար անսպասելի էր նախ նատյուրմորտի տեղը, երբեք չէի տեսել, որ նատյուրմորտը դրված լինի գետնի վրա, բացի այդ՝ առարկաները անգույն ու անհրապույր էին:

Շատ երիտասարդ և հրապուրիչ աղջկա տեսքով մի կին կնքեց մեր թղթերը և հայտնեց աշխատանքի կատարման ժամանակը: Այդ գեղեցկադեմ կինը Գոհարիկ Ֆերմանյանն էր:

Ընդմիջման ժամին ես տեսա իմ մրցակիցների աշխատանքը և նկատեցի, որ նրանցից շատերը քիչ բանով էին միայն հիշեցնում հատակին դրված նատյուրմորտը:

Մասնագիտական քննությունը վերջացավ այսքանով: Մենք բոլորս էլ, ինչպես արդեն ասացի, ընդունվեցինք:

1929 թվի սեպտեմբերին, երբ ես քիչ թե շատ մոտիկից ծանոթացա իմ ընկերներին, զգացի, որ, բացի չորս-հինգ հոգուց, մնացածը միանգամայն պատահական կերպով էին ընկել նկարչական դպրոց:

Գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկում

Նախքան նկարչական դպրոց ընդունվելը ես և ինձ նման մի քանիսը որոշ նկարչական պատրաստվածություն ստացել էինք, ոմանք Լենինականի ստուդիայում¹⁴, իսկ ես Էջմիածնում, իմ նկարչության ուսուցիչ Լևոն Բադալյանի մոտ:

Մեզ նմանների համար այս նոր դպրոցում շատ տարօրինակ բաներ կային, իսկ ամենատարօրինակն այն էր, որ նկարչական դպրոցը չէր կոչվում «նկարչական», ինչպես վայել էր, որ կոչվի, այլ անվանվում էր «գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկում»: Այդ «արդյունաբերական» բառը իսկապես մեզ խրտնեցնում էր: Ես միշտ երազել էի նկարչության մասին, և ահա, հանկարծ, «գեղարվեստականի» կողքին՝ «արդյունաբերական»...

Մոտիկից ծանոթանալով այլ կուրսերի ուսանողներին և նրանց աշխատանքներին, ես նկատեցի, որ մեր նոր կազմված առաջին կուրսը մի անջրպետով բաժանված է մյուս կուրսերից: Նրանք զբաղվում էին ինձ հասկանալի նկարչությամբ, իսկ մենք՝ առաջին կուրսեցիներս, զբաղված էինք այնպիսի նկարչությամբ, որն ինձ անհասկանալի էր:

Հանրակրթական առարկաների դասերին, երբ մենք մտովին հեռանում էինք արվեստից, մենք մեզ զգում էինք բնական պայմաններում: Հայոց լեզուն, ռուսաց լեզուն կամ եռանկյունաչափությունը՝ բոլորը նման էին մեր պատկերացրածին, բայց հենց որ գալիս էր նկարչության դասը, մեզ պաշարում էին այնպիսի մտքեր, որ կարծես թե մեզ խաբում են, նկարչության փոխարեն մեզ զբաղեցնում են նկարչության հետ քիչ առնչություն ունեցող աշխատանքով:

Կետիստներ, շտրիխիստներ և ստորագրողներ

Մեր նկարչության դասատուն Գոհարիկ Ֆերմանյանն էր:

Ահա առաջադրությունը՝ հարթ սպիտակ թղթի վրա սանդղած և անկյունավոր ծալված թղթի մի շերտ, առաջադրանքն հիշեցնում է մանկական ինքնագործ գարմոշկա: Առաջադրանքը կպցրած է պատին, և լույսը ընկնում է թղթի տարբեր հարթությունների վրա ու ստացվում են տարբեր մգության շերտեր: Դասատուն մեզ նախազգուշացրեց, թե այս հարթությունները (որոնք տարբեր մգություն ունեն) պիտի ստանանք ոչ թե մատիտը քսելով թղթի վրա, այլ շտրիխներով: Ընկերներից մեկը՝ Բաբկեն Ղազարյանը, որ սովորել էր Լենինականի ստուդիայում, հարցրեց, թե կարելի՞ էր մատիտի կետանման հետքերով

¹⁴ Այժմ՝ Գյումրիի Սերգեյ Մերկուրովի անվան նկարչական դպրոց, հիմնադրվել է 1921 թ. որպես ստուդիա, 1936 թ. դարձել է քառամյա նկարչական դպրոց, 1946 թ. կոչվել է նշանավոր քանդակագործ, Գյումրու պատվավոր քաղաքացի Սերգեյ Մերկուրովի անվամբ: Հայտնի շրջանավարտներից են Խ. Եսայանը, Մ. և Ե. Ասլամազյանները, Կ. Տիրատուրյանը, Հ. Մինասյանը, Ա. Հունանյանը, Զ. Կոշտոյանը և ուրիշներ:

տալ այդ հարթությունների մգությունը: Պատասխանը դրական էր՝ ինչպես ուզում եք, միայն մատիտի քսվածքներ չլինեն: Այդ ժամից սկսած, դասարանում ծնվեցին կետիստները: Ամբողջ առաջադրանքը նրանք կատարում էին կետերով, որի հետևանքով մի այնպիսի աղմուկ էր առաջանում դասարանում, որ ոչկետիստները սկսեցին բողբոջել այս կետային նկարչության դեմ: Բայց, չնայած դրան, Բաբկեն Ղազարյանն ու իր համախոհները հաստատ կանգնած մնացին իրենց դիրքերում, որովհետև Ֆերմանյանն ասել էր՝ ավելի լավ են կետերը, քան մատիտի քսվածքները: Մատիտի քսվածքը համարվում էր անընդունելի բան: Պայքարը ուժեղ էր այնպիսիների դեմ, որոնք համարձակվում էին իրենց իմացած ձևով լուծել ստվերոտ և լուսավոր հարթությունները:

Կետիստներին հակադրվող մի ուրիշ խումբ էլ կար, որի ղեկավարին չեմ հիշում: Այս խմբի ներկայացուցիչները, հակառակ կետիստների, սկսել էին ստվերոտ հարթությունները ծածկել շատ խիտ կողք-կողքի դրված ստորագրություններով: Այդ խմբի ներկայացուցիչներից մեկն էր Յուլյա Ազիզյանը: Նրանք ամբողջ հարթությունը ծածկում էին ստորագրություններից կազմված ցանցով, և այդ համարվում էր յուրահատկության նշան: Այս ձևով ամեն ոք կարող էր հասկանալ, թե աշխատանքն ումն է:

Մեր ղեկավար Գոհարիկ Ֆերմանյանը կարծես չէր նկատում այս բոլորը, որ առաջ էր բերում անլրջություն աշխատանքում, նկարչությունը կամաց-կամաց վերածվում էր ֆիզիկական աշխատանքի: Առաջադրանքը դառնում էր անբովանդակ, անիմաստ, անհետաքրքիր և վերացական:

Օրինակ՝ մի մեծ ֆաներայի¹⁵ թերթ՝ կախված օդում որոշ թեքությամբ հատակի նկատմամբ: Ֆաներան մի պատից մինչև մյուս պատն այնպես է կախված, որ որոշ ուսանողների համար հորիզոնից քիչ ցածր է, իսկ մյուսների համար՝ քիչ բարձր: Մենք չգիտենք, թե ինչի՞ համար ենք այն նկարում, ի՞նչ է նպատակը, թեև ընկեր Ֆերմանյանը ամեն անգամ էլ բարեխղճորեն մեզ հայտնում էր առաջադրանքի իմաստը. հեռավորություն, տարածություն, տախտակի թեքվածություն և այլն... որոնք մեզ համար մնում էին անըմբռնելի, որովհետև առաջադրանքի իմաստը աբստրակտ էր մեզ համար:

Ես և իմ ընկերները, որ պատահաբար չէինք ընկել նկարչական դպրոց, անհամբեր սպասում էինք, թե երբ պիտի սկսի մեզ համար իսկական նկարչությունը:

Սառը և տաք գույները

Առաջին կուրսում բացի նկարչությունից մենք մի առարկա ունեինք, որը սերտորեն առնչվում էր արվեստի հետ: Այդ առարկան, որ կոչվում էր «գույների տեսություն», դասավանդում էր ընկեր Գաբրիել Գյուրջյանը: Հիմնականը այս առարկայում այն էր, որ ուսանողը հասկանա, թե ինչու այս կամ այն երանգը համարվում է «տաք» կամ ինչու «սառը»: Թղթի վրա ջրաներկով ստեղծում էինք տաք կամ սառը գունային գամմա, միանգամայն վերացական ձևեր տալով մեր

¹⁵ Նրբատախտակ:

գունային բծերին: Երկրաչափական ձևեր, նախշեր կամ մի որևէ ձև չհիշեցնող բծեր (հիմնական արտարժեքի նման), միայն թե մենք կարողանայինք վերացական ձևերի մեջ գտնել մեր ստեղծած արտարժեքի գամման:

Ոմանք բոլորովին չէին կարող հասկանալ, թե ինչու՞ մի գույնը սառն է, իսկ մյուսը՝ տաք: Գյուրջանը համբերությամբ բացատրում էր, օրինակներ էր բերում, բայց հակառակ այն հետաքրքրության, որ ունեինք մենք «գույների տեսության» հանդեպ, այն մեզ համար նույնպես մնում էր նկարչությունից դուրս, որովհետև այն չէր կապվում նկարչության հետ:

Ո՛չ Օստվալտի՝ հակադրվող գույների շրջանակը¹⁶, ո՛չ արևային սպեկտրը և ծիածանը չէին հագեցնում մեր ծարավը, միայն այն պատճառով, որ մենք չէինք նկարում:

Գրաֆիկներ և գեղանկարիչներ

«Հաստոցային գեղանկարչությունը ստեղծված է բուրժուական արվեստի անկման շրջանում՝ անհատի քաղքենիական ճաշակին բավարարություն տալու համար: Գրաֆիկան նոր դարաշրջանի ծնունդ է. նա մարտական է և ժամանակի հրամայական պահանջները բավարարող»: Ո՞վ էր այդ համոզմունքն առաջացրել և տարածել այն ուսանողության մեջ, ես չեմ կարող այդ հիշել, միայն կարող եմ ասել, որ գրաֆիկները իրենց ուղղակի հերոս էին կարծում:

¹⁶ Վիլհելմ Օստվալդը (1853-1932) ծագումով գերմանացի, Ռիգայում ծնված խոշոր գիտնական է, քիմիայի ասպարեզում Նոբելյան մրցանակի դափնեկիր (1909), Լայպցիգի համալսարանի ֆիզիկական քիմիայի ամբիոնի վարիչ, դոկտոր, պրոֆեսոր: Օստվալդի հետազոտությունները նվիրված էին գույնի տեսությանը: 1921-ից նա հրատարակել է գունատեսության բոլոր ոլորտներին նվիրված «Գույն» («Die Farbe») ամսագիրը, ուր նաև լուսաբանվում էին, գիտական խնդիրներից զատ, գեղարվեստական դպրոցներում գունատեսության դասավանդման մեթոդիկան, արտադրության մեջ, կիրառական արվեստներում գունանյութերի կիրառման մեթոդները և այլն: Չնայած ակտիվ գիտահետազոտական աշխատանքին, Օստվալդը նաև զբաղվում էր գեղանկարչությամբ, երաժշտությամբ, լուսանկարչությամբ: 1923 թ. ռուսերենով լույս է տեսել Օստվալդի միակ աշխատությունը՝ «Գունագիտությունը» («Цветоведение», Ленинград, 1926, գերմ.՝ «Farbkunde» Leipzig, 1923): Օստվալդի գունային շրջանակն իրենից ներկայացնում է 24 հավասար մասերի բաժանված շրջանագիծ, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկված է մեկ քրոմատիկ գույնով: Հաջորդական տեղադրված գույները կոչվում են կից, իսկ միմյանց հակադիր տեղադրվածները՝ կոմպլիմենտար: Միմյանցից հավասար հեռավորության վրա տեղադրված յուրաքանչյուր երեք գույնը կազմում են ամբողջական համադրություն կազմող եռյակներ: Օստվալդի նպատակն էր գույնի խոր գիտական ուսումնասիրության միջոցով մշակել գույների ներդաշնակ համադրություններ, որոնք կկիրառվեն արվեստում, արտադրության մեջ, կենցաղում: Օստվալդի նորարարական հայտնագործություններից էր մեծապես օգտվում, օրինակ, Մեյսենի աշխարհահռչակ ճենապակու արտադրությունը: Ասվածից պարզ է դառնում, որ Օստվալդի հայտնագործությունների սերմանումը Գեղարվեստի ուսումնարանում արվեստի, արդյունաբերության, դիզայնի և կենցաղի սերտացման համատեքստում պատահական չէր:

Գեղանկարիչները քախոս էին, լուսկյաց և միշտ զբաղված էին ներկ տրորելով վիմագրական քարերի վրա:

Ավագ կուրսերի ուսանողները, որոնք հիշում էին «նկարչական դպրոցի» շրջանը, մեզ պատմում էին զանազան դեպքերի մասին: Մենք, նորեկներս, ունկնդրում էին նրանց և ափսոսում, որ այլևս չեն կրկնվելու այդ անցած օրերը:

Մենք հասկանում էինք, որ մեզ իսկական նկարչության փոխարեն հրամցում էին կիսատը, թերին, փոխարինողը, այլ ոչ իսկականը:

Գրաֆիկների դրությունը, կարծես թե, ավելի մխիթարական էր, բայց այդ լոկ արտաքննապես էր այդպես երևում:

Հիմա, երբ արդեն բազում տարիներ են անցել այդ օրերից, ես կարող եմ համոզված ասել, որ գրաֆիկներն էլ չէին անում այն, ինչ պարտավոր էին անել: Նրանք էլ ավելի քիչ նկարում էին, քան զբաղվում զանազան տեխնիկական գործերով: Նրանք տարված էին փայտագրական տեխնիկայով, առանց կառուցած լինելու տարրական կառուցվածք ունեցող առարկան: Նրանք լավագույն դեպքում տեխնիկներ էին՝ առանց նկարչական կրթության: Հակառակ այս բոլորին, նրանք հպարտ էին, որովհետև ապագան նրանցն էր, թերթերը, պլակատները, բոլորը նրանց տրամադրության տակ էր, իսկ մենք...

Կեցցե՛ր պոլիտեխնիզացիան

Խիստ հաճախ գումարվող ժողովների օրակարգերում գլխավոր հարցերը վերաբերում էին պոլիտեխնիկ կրթությանը: Աշնան եղանակին մեր տեխնիկումում պոլիտեխնիկ կրթությունը պահանջում էր մեզանից հաճախակի արշավներ կազմակերպել դեպի բամբակի դաշտերը՝ հավաքելու «սպիտակ ոսկին»: Այս արշավանքներն այնքան հաճախ էին տեղի ունենում, որ մենք ավելի քիչ էինք լինում դասարանում, քան դաշտերում:

Երկրորդ կուրսի կեսերին մեր արշավները դեպի համայնական դաշտերը՝ հավաքելու խաղող կամ բամբակ, դարձան ավելի հաճախակի:

Նկարում էինք շատ քիչ և այն էլ՝ ոչ լուրջ կերպով: Կենդանի նատուրան համարյա թե բացակայում էր, ճիշտ է, որ ֆերմանյանական դասավանդման ձևը այլևս մեզ չէր անհանգստացնում, բայց մենք չէինք նկատում մեր աշխատանքում անհրաժեշտ լրջություն:

Առաջադրանքները կատարվում էին շատ արագ: Գեղանկարչության առարկան ավանդում էր ընկեր Գյուրջյանը: Նա իր առաջադրանքների մեջ ուներ մի հիմնական միտք կամ իդեա, որ հետապնդում էր աննահանջ կերպով. դա իրերի կամ առարկաների նյութականության պատկերումն էր:

Առաջադրանքները (հիմնականում՝ նատյուրմորտ) տրվում էին նյութականության արտահայտման նպատակով: Հետամուտ լինելով իր նպատակին, ընկեր Գյուրջյանը հաշվի չէր առնում նույնիսկ առաջադրված իրերի (նատյուրմորտ) անհամատեղելիությունը: Օրինակ, հիշում եմ մի նատյուրմորտ, որ կազմված էր հետևյալ իրերից՝ դրախտահավի խրտվիլակ, գզված բուրդ, մեջտեղից կիսած նուռ, բազալտ քարի մի բեկոր, կապույտ գույնի շոր: Չնայած այն հանգամանքին, որ մենք երկրորդ կուրսի խակ պատանիներ էինք, զգում էինք նատ-

յուրմորտի անհմաստությունը: Տիաճ էր մեզ համար այդպիսի առաջադրանքի կատարումը, բայց մեր դրությունը փոխվում էր, երբ գործ էինք ունենում կենդանի նատյուրմորտի հետ:

Հիշում եմ և մի այլ նատյուրմորտ, որ բաղկացած էր քաղաքային կառնավալներից մնացած բուրժույների դիմակներից, կաղամբի գլուխներից, վառելափայտի կտորներից:

Բայց պետք է խոստովանել, որ Գյուրջյանը զարմանալի աշխույժ, ժրաջան մարդ էր: Նրա աշխատասիրությունը իսկապես վարակիչ էր մեզ համար: Նրա կենդանի օրինակը, անշուշտ, անհամեմատ ավելի արդյունավետ կլիներ, եթե չլիներ վատ հասկացված և վատ գործադրված պոլիտեխնիզացիան, որը խլում էր մեր պատանեկան ուժերը և ջլատում մեր ջանքերը:

Գծանկարի դասերը, որի ղեկավարն էր ընկեր Գայֆեճյանը, անցնում էին հետաքրքիր: Այս շատ սիրելի ուսուցչի առավելությունն այն էր, որ նա ամեն ժամին պատմում էր մեզ նկարիչ արվեստագետների կյանքից, քննարկում էր նրանց ստեղծագործությունները, բացատրում հեռանկարչական խախտումների իմաստը:

Գայֆեճյանը մեր սիրելի ղեկավարն էր ու գիտեր վառ պահել մեր հոգիներում արվեստի սերը:

Վերակառուցում

Ամատունու ճառերը միշտ բոցավառ էին.

«Պետք է կառուցել նոր դպրոց»,

«Տա՛լ երկրին նոր և պիտանի կադրեր»,

«Դեպի՛ արդյունաբերություն», - մոտավորապես սրանք էին այն հիմնական կարգախոսները, որոնք հնչում էին այդ օրերին ամենուրեք և մեր տեխնիկումի ներսում:

Բայց ահա թե ինչպես ընթացավ վերակառուցումը:

Վերգրին դպրոցի սեփականությունը հանդիսացող հիանալի այգին: Այնտեղ տախտակի չորանոցներ շինեցին և այլ շենքեր կառուցեցին, որոնք մեր դպրոցի ոչ միայն տեսքը, այլև ոգին փոխեցին: Հետո դպրոցի շենքի ստորին հարկը տրամադրվեց փայտամշակման գործարանին, ուր սկսեցին արտադրել սեղան, գրատախտակ և բազում այլ իրեր Լուսավորության ժողովմատի¹⁷ համար...

Վերակառուցումը հասավ իր գագաթնակետին, երբ դպրոցի շենքի մյուս կեսը հանձնեցին լեռնային տեխնիկումին:

Հետո, երբ որոշեցին, որ մենք պիտի մանկավարժներ լինենք, սկսեցին մեր գործնական աշխատանքները դպրոցներում, մեր փորձնական դասերը:

Սակայն, հակառակ բոլոր այդ անախորժություններին, մենք շարունակում էինք նկարել և երազել իսկական նկարչության մասին:

¹⁷ Լուսավորության ժողովրդական կոմիսարիատ, հետագայում՝ Լուսավորության նախարարություն:

«Արվեստը մասսաներին»

Այսպես էր կոչվում այն ամսագիրը, որ հրատարակվում էր Մոսկվայում և որ կոչված էր մեզ դաստիարակելու և զարգացնելու մեր գեղարվեստական ճաշակը: Ամեն նոր համար մեծ հետաքրքրություն էր առաջացնում մեր մեջ ոչ միայն նրա համար, որ ամսագրի միջոցով մենք կարող էինք իմանալ, թե ինչ է կատարվում հեռու հյուսիսում, Հայաստանից դուրս, այլև նրա համար, որ նա հետաքրքիր էր իր տարօրինակություններով:

Նկարների վերարտադրությունները մեզ շարունակում էին իրենց էքսպրեսիվությամբ՝ փոքրիկ գլուխներ, որոնց մեծ մասը պրոֆիլ, ուղիղ քթերով և պարզեցրած ճակատներով, այնպես, որ մեկը մյուսից չէր տարբերվում. բոլորը բարկացած և միշտ ջղաձիգ շարժումներով, հսկա ոտներ, իսկ ձեռքներին միշտ մուրճ կամ անիվ:

Մենք ականա այս բոլորը համեմատում էինք այլ ժամանակների և այլ նկարիչների աշխատանքների հետ, որոնցով լիքն էր մեր դպրոցական գրադարանը և ընկնում էինք մտատանջության մեջ, թե ինչո՞վ պետք էր բացատրել այսպիսի ուժեղ փոփոխությունը, ինչո՞վ բացատրել, որ մարդիկ չեն սիրում գեղեցիկը, բնականը և, հետևապես, մարդկայինը:

Մենք բոլորովին կկորչեինք և մեր հոգիները կխեղաթյուրվեին, եթե չլինեին մեր սիրելի ուսուցիչները, որոնք պահպանել էին իրենց հոգիներում սերը դեպի բնականն ու մարդկայինը: Մեր ուսուցիչները ռեալիստներ էին, նրանք սիրում էին իրենց հայրենիքը, մարդկանց, բնությունը, և նրանք իրենց հոգու մի մասնիկը տվեցին մեզ և դրանով ստեղծեցին մեր մեջ ուժ դիմադրելու ոչ ոքի հոգուն չխոսող էժանագին արվեստին, որի միակ առավելությունը իբր այն էր, որ նոր էր: Այսպես կոչված նորը մեր մեջ տարածում չէր գտնում:

Պայքարը նորի տարածման համար ուժեղ էր և անդիմադրելի՝ մամուլը նորի գովքն էր անում, ռեկլամները լցված էին քառակուսի գլուխ ունեցող հերոսներով:

Անգամ Գյուրջյանը սկսել էր խոսել սուպրեմատիզմի ունեցած առավելությունների մասին, իր բերած օրինակներում ցույց էր տալիս, թե ինչպես կարմիր եռանկյունին (պրոլետարիատը) երկու կեսի է բաժանել և ջախջախել սև գույնի շրջանակը (կապիտալիզմը)¹⁸:

«Արվեստը մասսաներին»-ը պահանջում էր մեզանից մասնակցել քաղաքական տոնահանդեսներին: Մենք ներկայացնում էինք էքսիզներ, որոնք հավանության արժանանալու դեպքում իրագործվում էին:

Քաղաքական ցույցերին ոգեշնչողը Գյուրջյանն էր, որ միշտ էլ օրինակ էր բերում ֆրանսիական հեղափոխությունից և Փարիզյան կոմունայից:

Գյուրջյանն այն աստիճան ոգևորված էր, որ իր ոգևորությամբ աշխատում էր վարակել մեզ հետ նաև Առաքելյանին և շատ ուրիշների: Առաքելյանն էլ մասնակցում էր կառնավալային ձևավորումներին, բայց, պետք է նշել, պակաս եռանդով:

¹⁸ Հավանաբար, Գ. Գյուրջյանը նկատի ուներ Էլ. Լիսիցկու «Կարմիր սեպով հարվածի՛ր սպիտակներին» 1920 թ. հանրահայտ պաստառը:

Վրուբել, Կարավաջիո և շատ ուրիշներ

Գայֆեճյանը դասարան էր մտնում թևատակում գրքերի կապոցներով: Նա բարեկրթության, բարեսրտության, նկարիչ մտավորականի կատարյալ տիպար էր: Լինելով բազմակողմանի զարգացած մարդ՝ բավարարում էր մեր անսպառ հարցասիրությունը իմանալու ամեն ինչ նկարչության վերաբերյալ: Մենք ոգևորվում էինք և մտովին թռչում դեպի պատկերների աշխարհը:

Սկսում էր նա այսպես. «Վրուբելը մենակ, կեսգիշերին, երբ նստած էր պարտեզի նստարանին, հանկարծ նկատեց, որ ձյունը ծածկել է չորս կողմը...»: «Կարավաջիոն թողեց ամեն ինչ և գնաց Մալտա, որպեսզի ասպետի կոչում ստանա... Եվ նա ստացավ, իսկ հետո փնտրեց իրեն անպատվողին...»¹⁹:

Նա, պատմելիս, ինքը հուզված էր լինում և մեզ էր հուզում:

Մենք արվեստի պատմություն չէինք անցնում, և այդ բացը լրացնում էր մեր սիրելի Գայֆեճյանը, թեև այդ երբեք էլ չէր մտնում նրա պարտականությունների մեջ:

Ես չեմ կարող չխոստովանել, որ Գայֆեճյանն է եղել այն առաջին մարդը, որ մեր մեջ առաջացրել է սեր դեպի բնությունը:

Շրջանավարտները

Երեք տարում շատ բան էր փոխվել: Ամատունին հեռացել էր աշխատանքից, և նրան փոխարինելու էին եկել մարդիկ, որոնք ոչ մի առնչություն չունեին դպրոցի հետ, բայց ղեկավարում էին նկարչական դպրոցը:

Ապարատի գտումներ էին լինում, ժողովներ էին գումարվում, անթիվ, անհամար ժողովներ: Դպրոցի բակը, որ մի ժամանակ մի ծաղկուն պարտեզ էր, վեր էր ածվել շինանյութերի պահեստի, ծառերը կտրում էին և ամեն ինչ փոխում-փոփոխում... Իսկ մենք, հակառակ այս բոլորին, որ բացասաբար էր ազդում մեր պատանեկան հոգիների վրա, այնուամենայնիվ, նկարում էինք ու նկարում:

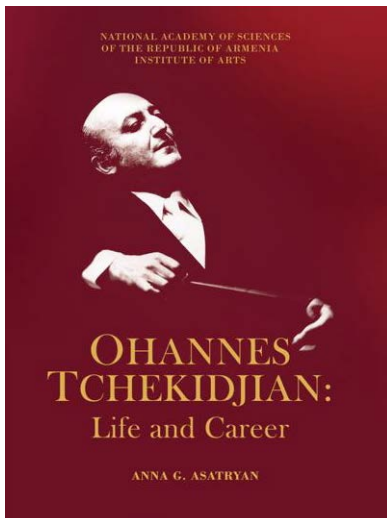
Հիշում եմ Առաքելյանին՝ շիրին չայը առաջին, անվերջ ծխելիս: Նա խորաթափանց աչքերով հետևում էր մեզ, մեր աշխատանքին: Նա քիչ էր խոսում, և նույնիսկ հազվադեպ ուղղումներ էր անում, բայց նրա սակավ խոսքը բավական էր մեզ զգաստացնելու: Նա դանդաղկոտ էր, բայց կայտառանում էր աշխատելիս: Նրա «Աշունը», «Հին ջրաղացը», «գարունները» և «սևանները» մեզ կախարդում էին և մեզ մղում դեպի պատկերների աշխարհը...

¹⁹ Բարոկկոյի ժամանակաշրջանի իտալացի մեծ գեղանկարիչ, իր ժամանակի գեղանկարչության բարեփոխող և ռեալիզմի հիմնադիր Միքելանջելո Մերիսի դա Կարավաջիոյի (1571-1610) կենսագրության մեջ տեղի ունեցած այդ դրվագներն իրականում այլ հաջորդականություն, ընթացք և պատճառներ ունեն, որոնց ճշգրիտ մանրամասները հուշագիրը կարող էր չմտապահել:

ANNA G. ASATRYAN, Ohannes Tchekidjian: Life and Career, Executive Editor
Ararat Aghasyan, Yerevan, “Antares”, 2023, 488 p.

A POWERFUL AND INFLUENTIAL PANEGRIC BOOK DEDICATED TO THE NATIONAL HERO

“My whole life will not suffice to apprehend Komitas.
Some think Komitas can be interpreted.
Sounds ridiculous.
Komitas is my biggest affection”.
Ohannes Tchekidjian



On some occasion the great educator Khachatur Abovyan acknowledged that Armenians are to blame for their inability to present to the world their notables of global significance. Doctor of Arts, professor, director of NAS RA Institute of Arts Anna Asatryan has made Abovyan’s dream come true. She wrote and published an extensive and insightful monograph in the English language, entitled “Ohannes Tchekidjian: Life and Career”. The book is a result of many years of hard work. The reader is introduced to the charismatic and attractive portrait of the legend of Armenian choral art, who embodies the best features of his own people.

I cannot imagine an Armenian who would not worship genius Komitas. And here is the genuine follower of his cause – Tchekidjian, who had heard about Komitas back in his early childhood. His father sang in Komitas’ choir and, what is more, Komitas stayed in his parental house for a fortnight, during which time he amazed everyone with his humbleness and lack of pretension.

A tremendous amount of primary sources, reflecting the Maestro’s life and career, all the available materials both from the Armenian and foreign media, opinions of eminent, world famous people and an observation of an Armenian journalist have been collected and systematized.

Tchekidjian’s biography abounds with facts, and at times – quite astonishing ones. Thus, we learn that he could not speak until he was five, but he sang so well that the passers-by stood in amazement and fascination on hearing a child’s voice coming out of the open window. Curiously enough, another Armenian genius, the American painter Arshile Gorky could not speak until he was six.

Tchekidjian gave concerts in 184 cities of the former Soviet Union, toured in Lebanon, France, Spain, Czechoslovakia, Poland, Great Britain, USA, Greece, Syria, Switzerland, Turkey, Australia, Argentina and elsewhere.

As a conductor, he directed 69 renowned symphony orchestras, such as the USSR Academic Symphony Orchestra, the State Academic Bolshoi Theater Orchestra, the Moscow Philharmonic, the leading orchestras of Budapest, Wroclaw and other cities.

He took Armenian music to the big wide world. Along with the pieces by classical Armenian composers Dikran Tchouhadjian, Komitas, Makar Yekmalyan, Armen Tigranyan, Alexander Spendaryan, Aram Khachaturyan, his repertoire included music by his contemporaries Arno Babajanyan, Alexander Harutyunyan, Edward Mirzoyan, Edgar Hovhannisyan, Grigor Hakhinyan, Aram Satyan, Konstantin Petrosyan, Ashot Babayan. Tchekidjian's concert programs embraced pieces by Armenian composers of Diaspora Barsegh Kanachyan, Alan Hovhannes, Hambardzum Berberyan, Gurgen Alemshah and others.

Tchekidjian gave 868 concerts abroad, of which 43 in France, and 97 in Leningrad.

France is famous for its genius composers, while Leningrad is known as the most musical city of Russia, which fame did not fade even during the years of blockade in the Great Patriotic War. Thanks to Tchekidjian, intellectual music lovers of Leningrad became Komitas admirers. Generally speaking, throughout the USSR, widespread was the view about Tchekidjian's Capella, expressed by Aram Khachaturyan, which read: "Tchekidjian's amazing improvisations are an absolute delight. In Moscow and elsewhere, the Tchekidjian Capella is reputed as one of the best Soviet choral groups. I feel happy at the victorious march of that powerful singing body across the world's most famous concert halls" (p. 48). The book underscores the part Tchekidjian had in the development of music art in and outside of the Soviet Union.

From Anna Asatryan's book we learn that Tchekidjian was born in Istanbul, or Constantinople, the glorious capital of the Byzantine Empire, which in the VI century, in the days of Emperor Justinian, experienced cultural upsurge. A masterpiece of Christian architecture, the Temple of Hagia Sophia was erected, whose cupola in the X century was renovated by Tiridates, the chief architect of Ani, the capital city of the Armenian Bagratuni dynasty. In those days, another architectural miracle was constructed – the Basilica Cistern. Let's not forget that the capital of Byzantine, Constantinople, rose to its fame in the X-XI centuries, when the Macedonian emperors of Armenian decent ruled there. Therefrom the best of the Armenian was instilled in Ohannes Tchekidjian.

He attended the Polis branch of the Mkhitarian school of Vienna, thereafter – the Saint Michel French College, and then – the conducting department of the Istanbul Conservatory. On his father's wish, he studied chemistry and obtained a degree in chemical engineering. However, it was God's will for him to become a musician. And he boldly stepped onto the path of his life. He entered the Paris Conservatory. Only 5 of the 84 applicants were admitted, three of which were Frenchmen, one – Greek and... Tchekidjian, the Armenian.

He quickly gained popularity in the musical life of Istanbul. His concerts were attended by high-ranking officials. Once after the concert, the USSR Ambassador to Turkey expressed his wish to get acquainted with the Maestro. That was a life-changing meeting. Tchekidjian told the Ambassador about his dream to move and work in Armenia. The process was launched. On his way to his Homeland, while still in Moscow, he was proposed to stay and work in the capital of the superpower. But his Homeland was waiting for him. It was the year 1961 when he arrived in his native land.

Tchekidjian was highly appreciated in Soviet Armenia. Unofficially, he was given the title All-Armenian Maestro. Only very few, such as the historian Movses Khorenatsi, educator Khachatur Abovyan, poet Hovhannes Tumanyan had deserved that epithet. Interestingly, the USSR Marshal, Twice Hero of the USSR Hovhannes Baghramyan named him “the Marshal of Choral Art” (p. 126). Among the numerous properly selected photographs in this book, there is one showing three outstanding individuals sitting together: the world famous scientist Victor Hambardzumyan, the victorious warrior from the Battle of Sardarapat (1918) to the Great Patriotic War Hovhannes Baghramyan, and the All-Armenian Maestro Ohannes Tchekidjian. The Armenian nation can pride itself on being represented to the world with such personalities.

The social order changed in Armenia in 1991. The country declared its independence. The challenging years of formation began. The country found itself in a cruel blockade: no electricity, no bread... Many common people and prominent figures, unable to endure the adversities, abandoned the country. Tchekidjian, the internationally known musician, could have but had not left his Homeland. He proved he was a true patriot, and his art is nontemporal.

The achievements of the Armenian people were his own achievements. Thus, when the Metro was opened in Yerevan, the Maestro watched his compatriots' elation on that occasion with delight, with his eyes about to shed tears.

One of Anna Asatryan's notable observations in the book is that in 1920, on the invitation of the then Prime Minister Alexander Myasnikyan, preeminent men of science and art arrived in Armenia from all the nooks and corners of the world to promote the progress of their Homeland. No one invited Tchekidjian. He came on his own. He came to continue the cause of genius Komitas, to make the world know and love Armenian music. And he succeeded.

Here is what Aram Khachaturyan said about the Maestro: “This is a brilliant choir of supreme culture. The Capella is headed by a great musician and composer. Whatever he does, he does with an innovative spirit... The State Capella of Armenia can be sent on tour to any country. They will proudly represent Soviet culture» (p. 18). It is the opinion of a composer, whose records with an inscription “Aram Khachaturyan – the Composer of the Century” are sold in music stores throughout Europe, whose name is included in the “Biography: Pocket Guide to People Past and Present, Over 4000 Famous Lives”, published in the UK (p. 286).

Tchekidjian's Capella sang 700 pieces in 27 languages. Under the Maestro's baton, the Capella performed Mozart's, Berlioz' and Verdi's Requiems in a number

of the world most famous concert halls. On hearing the performance of Tchekidjian's Capella at the celebration of the 70th anniversary of the founding of NAS RA in the A. Spendiaryan's Opera and Ballet Theater, one of the guests exclaimed: "This is divine music!" Can there be a better appreciation of one's art?!

A great number of highest awards were bestowed on Tchekidjian: National Hero of Armenia, People's Artist of the Arm. SSR and USSR, NAS RA Honorary Doctor, Professor. He was elected as a delegate to the Supreme Soviets of the Arm. SSR and USSR. The pictures of all his awards and certificates are included in the book.

In 2011, the first international festival, dedicated to Komitas, took place in Germany, at whose closing the Maestro was presented with a Certificate of Honor.

The book contains an impressive gallery of portraits of musicians, authors, state figures, celebrities and their opinions about Tchekidjian's art. Words of admiration are written by Victor Hambardzumyan, Marietta Shahinyan, Martiros Saryan, Ohan Duryan, Dmitri Shostakovich, Boris Piotrovsky, Krzysztof Penderecki, Nikolay Tikhonov and many-many others. The complete list of these names would take several pages.

One of Tchekidjian's astounding performances is Gioacchino Rossini's *Stabat Mater*. The concert poster is designed with exquisite taste. It presents The Pieta – the statue by one of the titans of the Italian Renaissance Michelangelo, sculpted at the age of 23. The *Stabat Mater* in Tchekidjian's interpretation makes an indelible impression on the audience.

The Maestro's 80th, 85th, 90th birthdays were celebrated in Yerevan with great vigor.

Anna Asatryan's book – a true masterpiece indeed – is dedicated to the 95th birthday of the Maestro. It contains so many impressive details about Tchekidjian's accomplishments that the reader can expect the Maestro to say, quoting Horace: "I have built a monument more lasting than bronze".

NAS RA dedicated to Ohannes Tchekidjian a number of conferences, whose proceedings came out in relevant collections.

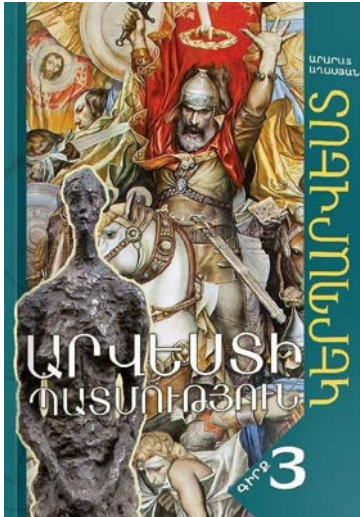
From the photograph placed in the Afterword, two nicely smiling faces look at us: Ohannes Tchekidjian and Anna Asatryan – the hero and the author of the book. The Afterword concludes as follows: "And I can state assuredly that Maestro Ohannes Tchekidjian is exceptional not only as an artist – with his creative career, the indelible trace, left by him in the history of Armenian and Soviet performing art, – but also as a Citizen, Intellectual, Individuality..." (p. 485).

Anna Asatryan's monograph "Ohannes Tchekidjian: Life and Career" is a lasting academic and historic value, addressed to the generations to come.

Aelita DOLUKHANYAN

Head of the Chair of Old and Medieval Armenian Literature and Its Teaching
Methods at the Kh. Abovyan ASPU, NAS RA corresponding member,
Doctor of Sciences in Philology, professor

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ, Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ, գիրք 3, Երևան, «Արմավ», 2023, 256 էջ:



Տարիների ընթացքում վերաճնվող մշակույթը ոչ միայն շարունակում է իր ընթացքը, այլև պահպանում ու դարերի հերթագայությանն է հանձնում արժեքավոր, անգին, զգացմունքներով ու մտքերով միահյուսված մարդկային ոչ նյութական ժառանգությունը: Թեև ժամանակը առաջ է բերում նաև ընկալման իր բանաձևը, պատկերացումներն ըստ անհատի ներաշխարհի, այդուհանդերձ, ակնհայտ է, որ արվեստի միջոցով մեզ է փոխանցվում մարդկության հազարամյակների պատմությունը:

Արվեստի մտքի աշխարհն անձնական էության վերհանման, ինքնաճանաչման և հետևաբար՝ մարդկության, ժողովուրդների մշակութային ու պատմական հիշողության ուսումնասիրման լավագույն ուղին է և՛ ոչնչացումից ու կործանումից աշխարհի փրկողակը:

Ուստի, չափազանց կարևոր է Արարատ Աղասյանի¹ «Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ» ուսումնական եռահատոր ձեռնարկի հրատարակումը: Աշխատության 1-ին գիրքը, որ լույս էր տեսել 2020-ին, ներկայացնում է նախնադարյան ժամանակաշրջանից մինչ եվրոպական Վերածննդի դարաշրջանի կերպարվեստի պատմությունը: Վերոնշյալ պատմության համատեքստում դիտարկված է նաև նախնադարյան Հայաստանի, Ուրարտուի (Վանի թագավորության), հելլենիստական և միջնադարյան Հայաստանի կերպարվեստը:

«Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ» 2-րդ գիրքն ընդգրկում է Վերածննդի դարաշրջանի եվրոպականից մինչև 20-րդ դարասկզբի կերպարվեստի համառոտ պատմությունը, 18-19-րդ դդ. ռուսական և հայկական կերպարվեստը:

«Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ» ուսումնական ձեռնարկի 3-րդ՝ եզրափակիչ գիրքը ներկայացնում է 20-րդ դարի արևմտյան կերպարվեստի հիմնական ուղղությունները, ինչպես նաև՝ նույն դարաշրջանի ռուսական և հայկական կերպարվեստի համառոտ պատմությունը:

Ուստի մենք կանդորադառնանք գիտնականի վերջին հրատարակությանն ու գրքում արձարժված խնդիրներին:

¹ Արարատ Աղասյանի իր գիտական, ստեղծագործական, հետազոտական կյանքում մշտապես ուսումնասիրել է հայ և համաշխարհային արվեստի պատմության տարբեր փուլեր, որոնց վերջնակետը դարձել են գիտական մեծարժեք հրապարակումները (հոդվածներ, ալբոմներ, կատալոգներ, մենագրություններ և այլն): Ա. Աղասյանի յուրաքանչյուր հետազոտություն արժեքավոր համալրում է արվեստի պատմության գրադարանում: Տե՛ս Վարդանյան Հ. Արարատ Աղասյան, «Արվեստի պատմություն. Կերպարվեստ», գիրք երկրորդ, «Արվեստագիտական հանդես», № 1 (9), 2023, էջ 266:

«Գլուխ Ա. 20-րդ դարի արևմտյան կերպարվեստի հիմնական ուղղությունները» խորագրի ներքո ներկայացնելով 20-րդ դարում տիրող իրավիճակը՝ տասնամյակներ շարունակվող ճգնաժամը, բուրժուական ծաղկուն դարաշրջանի ավարտը, հումանիզմի ուժերի սպառումը, հեղինակն անդրադառնում է այդ ամենի հիման վրա առաջացած՝ «ճգնաժամային փիլիսոփայություն» ուղղությանը, և նշում, որ ոմանց կարծիքով, այն պայմանավորված էր տեխնիկական առաջընթացի զարգացմամբ, անցյալի հոգևոր և մշակութային արժեքներից հրաժարումով, ըստ մյուսների՝ արվեստի «ապամարդկայնացմամբ»: Արվեստաբանը գրում է, որ այդ ամենն արտացոլվել է նաև արվեստում և, ի հավելում խոսքի, մեջբերում Ն. Բերդյաևի «Արվեստի ճգնաժամը» հոդվածը²:

Թե՛ այս և թե՛ նախորդ երկու ձեռնարկներում, արվեստի պատմությանը զուգահեռ, Ա. Աղասյանը ներկայացնում-վերլուծում է տվյալ ժամանակաշրջանի քաղաքական, տնտեսական, սոցիալական իրավիճակը՝ առավել ակներև դարձնելով այդ ամենի անդրադարձն արվեստի վրա: Նա գրում է, որ «...ճգնաժամից դուրս գալու ելքը գտած գիտությունը օրինակ էր ծառայում արվեստին»³, իսկ նոր ձևերի ու մեթոդների որոնումներն ի վերջո հանգեցրեցին բազմազան ոճական ուղղություններից բաղկացած մոդեռնիզմին կամ ավանգարդիզմին: Այս ամենի համատեքստում բացահայտվում է արևմտյան կերպարվեստի գեղարվեստական տարբեր հոսանքների՝ 1970-ականներից սկսած ավելի խճճված, բարդ ու հակասական պատկերը, ինչին ի ապացույց արվեստաբանը նշում է 1982 թվականին Փարիզում լույս տեսած «Համաշխարհային կերպարվեստի ժամանակակից հոսանքները» ժողովածուում արդեն իսկ ընդգրկված 110 ոճական ուղղությունները:

Պետք է նշել, որ ուսումնասիրության հեղինակը հանգամանորեն անդրադառնում է տվյալ շրջանի գեղարվեստական կյանքում տիրող բոլոր երևույթներին, ուղղություններին, այդ թվում՝ կարճատև կյանք ունեցած ֆոլիզմին՝ արվեստագետների աշխատելակերպի ինքնատիպ ոճականությանը (Անրի Մատիս, Ալբեր Մարկե, Մորիս Վլամինկ, Անդրե Դերեն, Կիս վան Դոնգեն, Ժորժ Ռուո, Ռաուլ Դյուֆի), անդրադառնում նրանց ձեռնարկած «գունավոր հեղաշրջմանը»:

Մանրամասնաբար վերլուծության են ենթարկվում ֆոլիզմի հետ գրեթե միաժամանակ ծնունդ առած կուբիզմը, «Պիկասոյի հրոսակախումբ» անվանված խմբավորման և մեկ այլ միավորման բազմաթիվ արվեստագետների ոճաձևաբանական առանձնահատկությունները (Ա. Գլեզ, Ֆ. Լեժե, Ժ. Մետցենժե, Խ. Գրիս, Ա. Արխիպենկո, Ռ. Դյուլան-Վիյոն, Ա. Լորան, Պ. Գարգալո և այլք), ինչպես նաև՝ ուրույն ոճով տարրորոշված կուբիզմի հիմնադիրներ ու խոշորագույն ներկայացուցիչներ Պաբլո Պիկասոյի ու Ժորժ Բրակի արվեստը:

1910-1930 թթ. Իտալիայում և Եվրոպական այլ երկրներում ձևավորված, հարձակողական, ագրեսիվ ոճավորմամբ ֆուտուրիզմն «ապագայի արվեստ»

² Տե՛ս Աղասյան Ա. Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ, գիրք 3. Երևան, «Արմավ», 2023, էջ 4:

³ Նույն տեղում:

ստեղծելու գաղափարի կրողը լինելով, աշխատության հեղինակի խոսքով, ժխտում էր գեղարվեստական նախորդ ավանդույթներն ու գովերգելով տեխնիկական առաջընթացը (Ջ. Բալլա, Ու. Բոչչոնի, Ջ. Սևերինի), փորձում կտավի հարթության վրա մշակել շարժումը տպավորելու յուրահատուկ միջոցներ, դինամիզմ:

Ֆրանսիական կերպարվեստում առաջացած, կուբիզմին և ֆուտուրիզմին հարող, սակայն գույնը, և ոչ թե ձևը կարևորող օրֆիզմի և նրա ներկայացուցիչների արվեստի վերլուծությամբ Ա. Աղասյանը տեսանելի է դարձնում ակնհայտի և իմաստների թաքնված լեզվի ու հաղորդագրությունների կապը, հակադիր գույների ներդաշնակ համադրությունը (Ռ. Դելոնե, Ս. Դելոնե, Ֆ. Կուպկա, Ֆ. Պիկաբիա, Մ. Դյուշան) և նշում, որ անկախ գոյության կարճ ժամանակից, օրֆիզմը նկատելի ազդեցություն թողեց 20-րդ դարի մոդեռնիստական տարբեր ուղղությունների, մասնավորապես՝ արստրակտ արվեստի վրա⁴:

Օրֆիզմին բավականին մոտ գեղարվեստական երևույթ պուրիզմին ծանոթացումը իրականանում է վարպետներ Ամեդե Օզանֆանի, Շառլ-Էդուար Ժաններեի և նրանց համախոհների արվեստի, հիմնականում նատյուրմորտում դրսևորված՝ ուրվագծերի մաքրության, գույների զսպվածության, յուղաներկ կտավներին գրաֆիկական շեշտադրումներ տալու, «կատարյալ ձևերի» գեղեցկության ներկայացմամբ:

Անդրադառնալով գերմանացի մտավորականներից շատերի համար իբրև աշխարհագրացման միջոց հանդիսացող, իսկ արդեն 20-րդ դարասկզբից՝ գերմանական արվեստում ձևավորված էքսպրեսիոնիզմ ուղղությանը (Է. Նոլդե, Է. Կիրխներ, Ֆ. Մարկ, Մ. Պեխտեյն, Է. Հեկկել, Է. Բարլախ, Օ. Դիքս, Գ. Գրոս և ուրիշներ), նաև՝ նախակարապետներից Էդվարդ Մունկի արվեստում տեղ գտած՝ 19-րդ դարի վերջում եվրոպական հասարակությանը համակած հուսահատության և վախի զգացումներին, հեղինակը բացահայտում է էքսպրեսիոնիզմի պատմական նշանակությունը:

20-րդ դարի մոդեռնիստական մի շարք ուղղություններին վերաբերող արստրակցիոնիզմի բնութագրումն աշխատության մեջ ամբողջանում է ուղղության հիմնադիրներից Վասիլի Կանդինսկու արվեստի և նրա՝ արստրակցիոնիզմի տեսական դրույթների՝ «Արվեստում հոգևորի մասին» մեծարժեք աշխատության վերլուծությամբ: Ա. Աղասյանը հանգամանորեն անդրադառնում է արստրակցիոնիզմում ձևավորված նոր ուղղությանը՝ սուպրեմատիզմին, վերջինի նախածեռնող Կազիմիր Մալևիչի ստեղծագործությանն ու նրա «Արվեստի նոր համակարգերի մասին» գրքին, 20-րդ դարի առաջին կեսին վերացական արվեստում իշխող երկրաչափական ուղղության խոշորագույն ներկայացուցիչ Պիտ Մոնդրիանին և այլոց:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում ձևավորված արստրակտ էքսպրեսիոնիզմը դիտարկվում է վերջինի ակունքներում կանգնած ամերիկահայ նկարիչ Արշիլ Գորկու (Ոստանիկ Ադոյան) ողբերգական ճակատագրի և ստեղծագործության, արստրակտ

⁴ Նույն տեղում, էջ 27:

էքսպրեսիոնիզմի տարբերակներից «գործողության նկարչության» հիմնադիր Զեքսոն Փոլլոքի մշակած աշխատելաձևի, «գունային դաշտի նկարչության» և տաշիզմի առաջատար վարպետների առավել հայտնի ներկայացուցիչների արվեստի վերլուծության համատեքստում: Իսկ աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմին հակադրված մինիմալիզմը պատկերանում է լուրջ հեղինակություն վայելող անհատների դեմքերով:

Մետաֆիզիկ դպրոցին բնորոշ իրական և անիրական տարրերի համադրությանը, կտավներում տարածական պլանների աղճատմանն ու մարդկանց կերպարների բացակայությանը Ա. Ադասյանն անդրադառնում է դպրոցի հիմնադիր Զորջո դե Կիրիկոյի և համախոհների արվեստի միջոցով:

Նույն ժամանակաշրջանի արևմտյան արվեստի ուղղություն դադաիզմի ներկայացուցիչների պատկերացմամբ, միակ ծրագիրը դրա բացակայությունն էր: Հեղինակի խոսքով, նրանք կյանքին հակադրում էին էպատաժը, սկանդալային կեցվածքը և հիմնապես փոխում գեղարվեստական ստեղծագործության ձևն ու բնույթը (Ֆ. Պիկաբիա, Մ. Դյուշան, Հ. Արպ, Մ. Յանկո, Ռ. Հյուլզենբեկ, Ռ. Հաուսման, Հ. Հոխ, Գ. Գրոս): 1922-ին, Փարիզի գեղեցիկ արվեստների բարձրագույն դպրոցի ուսանողների՝ Սեն գետում դադաիզմը խորհրդանշող քանդակի խորտակումով ավարտվում է դադաիզմի պատմությունը:

Անդրադառնալով Ֆրանսիայում առաջացած սյուրռեալիզմին, գիտնականը նշում է, որ հիմնադիրների համար այն անբացատրելի և անտրամաբանական երևույթների ուսումնասիրման միջոց էր, և սյուրռեալիստական արվեստում բացակայում էր բանականության և իրականության կապը (Անդրե Բրետոն, Անդրե Մասոն, Իվ Տանգի, Խուան Միրո)⁵: «Ֆիգուրատիվ» սյուրռեալիզմն աշխատության մեջ առանձնանում է դեռևս կենդանության օրոք առասպել դարձած առավել հայտնի վարպետներից Սալվադոր Դալիի և իր ստեղծագործության մեջ բոլորովին սովորական առարկաները համախմբող ու միաժամանակ հակադրող Ռընե Մագրիտի արվեստով:

Խոսելով տրադիցիոնալիզմից, Ա. Ադասյանն ընդգծում է վերջինի քննադատական ուղղվածությունը, առանձնացնում հիմնական տարատեսակները՝ սոցիալական ռեալիզմը (Դ. Ալֆարո Սիկեյրոս, Դ. Ռիվերա, Խ. Կլեմենտե Օրոսկո), անգլիական և իտալական նեոռեալիզմը (Շ. Ժինե, Հ. Գիլման, Ռ. Բեվան, Մ. Մաֆայի, Ռ. Բիրոլլի, Ա. Ֆուժերոն), ամերիկյան ռիչիոնալիզմը (Ռ. Քենթ, Է. Հոփեր, Գ. Վուդ, Է. Ուայթթ, Թ. Բենթոն, Զ. Սթյուարտ Քերրի), նաև ֆաշիստական Գերմանիայի տոտալիտար արվեստը՝ այսպես կոչված «պողպատե ռոմանտիկան» (Ա. Հակենբրոյխ, Յ. Վեգեներ, Ֆ. Էրլեր, Կ. Դիբիչ և այլք):

Առանձին արվեստագետների (Ֆ. Բեկոն, Ռ. Համիլթոն, Է. Պաոլոցցի, Փ. Բլեյք, Դ. Հոքսի, Արման, Սեզար, Բեն, Մ. Մերց, Ա. Բոետտի, Յ. Կունելիս) ստեղծագործությունների վերլուծությամբ հեղինակը համապարփակ պատկերացում է տալիս 20-րդ դարի կեսերին Արևմտյան Եվրոպայի և Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների կերպարվեստում առաջացած նեոդադաիզմի սահման-

⁵ Նույն տեղում, էջ 53:

ներում ձևավորված ազգային մի շարք դպրոցների՝ անգլիական և ֆրանսիական նոր ռեալիզմի, իտալական «աղքատ արվեստի» և ամերիկյան փոփ-արթի մասին:

Նեոավանգարդի արվեստի վերաբերյալ պատմական ակնարկն արվեստաբանը կառուցում է 1950-1960 թթ. մի շարք վարպետների (Լ. Ֆոնտանա, Պ. Մանձոնի, Ի. Քլայն, Զ. Վերիեյեն)⁶ եվրոպական տարբեր քաղաքներում կազմակերպած բազմաթիվ նկարահանումների ու գեղարվեստական ակցիաների և ստեղծագործությունների վերլուծությամբ:

Ա. Աղասյանն անդրադառնում է նաև 1960-ականներին աննախադեպ վերելք գրանցած օպ-արթին (Վ. Վազարելի, Կ. Կրուս-Դիես, Խ. Ռաֆայել Սոտո, Բ. Ռայլի, Ռ. Անուշկևիչ, Լ. Պունս): Իսկ 1950-ին ծագած կինետիզմի մասին խոսելիս նշում է, որ կինետիկ արվեստի առանձին ուղղության ձևավորմանը նախորդել են Մ. Դյուշանի և ռուս կոնստրուկտիվիստներ Վ. Տատլինի, Ա. Ռոդչենկոյի, եղբայրներ Ա. Պլեզների ու Ն. Գաբոյի՝ դինամիկ եռաչափ հորինվածքներ ստեղծելու ինքնատիպ փորձերը: Ուղղության մասին պատկերացումն ամբողջաձևում է այլ անվանի արվեստագետների (Ա. Քոլդեր, Ժ. Տենզլի, Ն. Շեֆեր) ինքնատիպ հորինվածքների մեկնաբանմամբ: Առհասարակ՝ վերոնշյալ բոլոր ուղղությունների պարզաբանմամբ Ա. Աղասյանն, ասես, փոխանցում է ստեղծագործողների՝ աշխարհին ուղարկած «հաղորդագրությունը», հանդես գալով իբրև արվեստի պատմաբան:

Արևմտյան կերպարվեստում ի հայտ եկած հիպերռեալիզմը՝ գեղանկարը լուսանկարին առավելագույնս նմանեցնելու արվեստը, հետազոտության շրջանակներում ներկայացվում է նշանակալի վարպետների (Չ. Քլոզ, Ռ. Գինգս, Ռ. Բեքթի, Ռ. Քոթինգհեմ, Ֆ. Գերտշ, Ռ. Մաքլին և այլք) և ուղղության խոշորագույն՝ ամերիկյան դպրոցի ստեղծագործական բնորոշող հատկանիշների (մարդկանց դեմքեր, հանրային փոխադրամիջոցներ, ցուցանակներ, լողափին խաղացող երեխաներ) լուսաբանմամբ:

Խոսելով 20-րդ դարի մոդեռնիստական կերպարվեստի ուղղություններից մեկի՝ կոնցեպտուալիզմի մասին, գիտնականը նշում է, որ այն արվեստագետին ներկայացնում էր ոչ թե իբրև ավարտուն ստեղծագործության հեղինակ, այլ որպես «կոնցեպտներ»՝ մտավոր պատկերներ ու գաղափարներ արտադրող, անձնավորություններ (Զ. Կոշուտ, Դ. Հյուբլեր, Ս. Լևիտ, Լ. Լևին, Ռ. Բերրի, Լ. Վայներ, Օ. Կավարա, Հ. Հասկե, Յ. Բերն, Մ. Ռամսդեն)⁶:

Կոնցեպտուալիզմի հետ աղերսներ ունեցող ակցիոնիզմն աշխատության մեջ հանգամանորեն ներկայացվում է բնորոշ տեսակների ու ժանրերի՝ հեփըինիզի (Ա. Քափրոու, Զ. Սիգալ), փերֆորմանսի (Յ. Բոյս) և բոդի արթի (Ի. Քլայն, Պ. Մանձոնի, Ս. Բրիսլի, Վ. Ակոնչի) մեկնությամբ:

Արվեստաբանն անդրադառնում է նաև ԱՄՆ-ում 1960-ականներին առաջացած լենդ-արթին և 1970-ականներին ձևավորված փողոցային արվեստ գրաֆիտիին, նշելով, որ առաջին ուղղության մեջ հողարվեստի կողմնակիցները ուղիղ

⁶ Նույն տեղում, էջ 103:

«երկխոսության» մեջ մտան շրջապատող միջավայրի հետ, իսկ երկրորդի հետ կապված վեճերը, թե արդյո՞ք գրաֆիտին կերպարվեստի առանձին ուղղություն է, թե՞ վանդալիզմի դրսևորում, դեռևս շարունակվում են⁷: Նա հանգամանորեն ներկայացնում է երկու ուղղությունների առանձին անհատներին ու նրանց ստեղծագործությունները՝ պատմական ակնարկ տալով ժամանակաշրջանին:

Արարատ Աղասյանի եռահատոր ձեռնարկների կարևորությունը հատկապես նշանակալի է, քանի որ միաժամանակ ներկայացվում է վերոնշյալ ժամանակաշրջանների ոչ միայն արևմտյան, այլև ռուսական ու հայկական արվեստը, ինչը հնարավորություն է տալիս ընթերցողին, ծանոթանալու հետ մեկտեղ, նաև համեմատելու-գուգահեռելու տարածաշրջանով, ժողովրդի կենսաձևով ու ազգային մտածելակերպով պայմանավորված արվեստի առանձնահատկությունները:

«Գլուխ Բ. 20-րդ դարի ռուսական կերպարվեստը»

20-րդ դարասկզբի ռուսական կերպարվեստի բաժնում հեղինակը նշում է, որ արագընթաց անցումը ռեալիզմից մոդեռնիզմ մեծապես պայմանավորված էր կերպարվեստում և գրականության մեջ յուրատիպ դրսևորումներ գտած սիմվոլիզմով: Ա. Աղասյանը հանգամանորեն մանրամասնում է սիմվոլիզմի գաղափարներին հավատարիմ «Երկնագույն վարդ» («Голубая роза») ստեղծագործական միավորման վարպետներին և տվյալ ժամանակաշրջանում ռուսական արվեստում կարևոր դեր կատարող «Արվեստի աշխարհ» («Мир искусства», 1898-1924) ստեղծագործական միավորմանը⁸: Հեղինակն անդրադառնում է ռուսական կուբիզմին, ֆուտուրիզմին (Մ. Լարիոնով, Ն. Գոնչարովա, Ա. Լենտուլով, Օ. Ռոզանովա, Ն. Ալտման), լուչիզմին և կուբոֆուտուրիզմին, ռուսական ավանգարդի անբաժան մաս կազմող Վասիլի Կանդինսկու և Կազիմիր Մալևիչի աբստրակտ արվեստին ու Մարկ Շագալի «մոգական ռեալիզմի» ոճով արված աշխատանքներին, «Կապույտ հեծյալ» ստեղծագործական միավորմանն ու սուպրեմատիզմին՝ նշելով, որ մինչ օրս Կ. Մալևիչի «Սև քառակուսի» (1915) կտավը չի ստացել միանշանակ մեկնաբանություն, սակայն նկարչի խոստովանությամբ՝ նա փորձել է «գրոյացնել առարկան» և այդպիսով արձանագրել իրապաշտական արվեստի ավարտը, ռեալիզմի «վերջն ու վախճանը»⁹:

Արվեստաբանը մանրամասնաբար մեկնում է նաև ռուս մոդեռնիստների միությունների ու խմբավորումների («Մոսկովյան ցուցասրահ», «Ագուռի վալետ», «Էջի պոչ», «Սուպրեմուս») գործունեությունը, նաև՝ տաղանդավոր գեղանկարիչ ու փայլուն կոլորիստ Պյոտր Կոնչալովսկու, Ալեքսանդր Կուպրինի, Իլյա Մաշկովի և Ռոբերտ Ֆալկի յուրակերպ արվեստը, անդրադառնում 1917 թ. Հոկտեմբերյան հեղափոխության արդյունքում ռուսական արվեստի հունի փոփոխությանը, 1918-1922 թթ. քաղաքացիական պատերազմի տարիներին կերպարվեստի պահանջված տեսակին՝ տպագրական գրաֆիկային (Դ. Մոոր, Մ. Չերեմնիխ, բանաստեղծ Վ. Մայակովսկի, փորագրիչ Վ. Ֆավորսկի և այլն): Ռու-

⁷ Նույն տեղում, էջ 112-118:

⁸ Նույն տեղում, էջ 120-123:

⁹ Նույն տեղում, էջ 132:

սաստանի կերպարվեստին նվիրված բաժնում Ա. Աղասյանը բացահայտում է դժվարին ժամանակաշրջանի պերճախոս լուղ արվեստի ենթաշերտերը՝ «Հեղափոխական Ռուսաստանի նկարիչների միավորման» նկարիչների անողորմ պայքարը մոդեռնիստական հոսանքների դեմ, 1932-1991 թթ. սոցիալիստական ռեալիզմը, բնութագրում սեփական սկզբունքներին հավատարիմ մնացած ռուսականավոր նկարիչներից Կուզմա Պետրով-Վոդկինի, գեղանկարիչ, գծանկարիչ, գրքի նկարազարդող Պավել Ֆիլոնովի արվեստը, նաև խոսում սովետական դիզայնի ու արտադրական արվեստի հիմնադիրների, բեմանկարչության, գրքարվեստի, 1925-ին «Հաստոցային նկարիչների ընկերության» և նույն տասնամյակի վերջում գեղարվեստական կյանքի պետական գաղափարախոսության ու աքստրակտ արվեստի հետևորդներին հասցված հարվածի մասին: Նա նշում է, որ 1930-ականներին ռուս նկարիչների վրձնած կտավները հիմնականում նվիրված են կոլխոզների ստեղծումից հետո «երջանիկ կյանքով» ապրող գյուղացիների, Կարմիր բանակի քաջարի մարտիկների ու կոմունիստական կուսակցության ղեկավարների կերպարներին¹⁰ (գեղանկարիչներ Ա. Գերասիմով, Պ. Կորին, Բ. Իոզանսոն, Ա. Պլաստով, Ա. Դեյնեկա, Յ. Պիմենով, քանդակագործներ Ն. Անդրեև, Ս. Կոնյոնկով, Ի. Շադր, Վ. Մուխոմա):

Ա. Աղասյանը քննադատ-պատմաբանի դիտակետից վերլուծելով ու բացահայտելով Հայրենական Մեծ պատերազմի ժամանակաշրջանի կերպարվեստը, նշում է, որ այն թշնամուն ուղղված գաղափարախոսական զենք էր՝ քաղաքական պլակատներ (Լ. Գոլովանով), ռազմաճակատում տիրող իրավիճակի մասին տեղեկացնող ճեպանկարներ, գրաֆիկական առանձին շարքեր (Դ. Շմարինով), լայն տարածում ստացած դիմաքանդակ (Վ. Մուխոմա, Ն. Տոմսկի), հուշարձաններ (Ե. Վուչետիչ), իսկ Հայրենական Մեծ պատերազմից հետո խորհրդային կերպարվեստի հիմնական թեման դարձավ ժողովրդի խաղաղ աշխատանքը (Տ. Յաբլոնսկայա, Ա. Միլնիկով, Ս. Չույկով, Ի. Գրաբար և այլք): Նա գրում է, որ 1960-ական թթ. սկզբին արվեստագետների մոտ ի հայտ եկած նոր թեմաները ձևավորեցին բավական ուժեղ ընդդիմություն, երկրի ղեկավար Ն.Ս. Խրուշչովի բնորոշմամբ՝ «դեգեներատիվ արվեստ», իսկ 1980-ական թվականների կեսերին՝ «վերակառուցման» տարիներին, ճանաչում ստացան սալոնային դիմանկարիչները (Ա. Շիլով և Ն. Սաֆրոնով), 1990-ական թթ. աճեց հետաքրքրությունը կրոնական թեմաների հանդեպ (Ն. Նեստերովա, Տ. Նազարենկո):

Հեղինակն անդրադառնում է հասարակ մարդկանց կյանքն ու կենցաղը բնութագրող, խրուշչովյան «ձնհալի» շրջանում հաստատված «խստաշունչ ոճի» արվեստին (Վ. Իվանով, Գ. Կորժև, Վ. Պոպկով, Պ. Օսովսկի, Ն. Անդրոնով, Պ. Նիկոնով), իսկ սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքներն ու մեթոդը ժխտող ոչ պաշտոնական արվեստի վարպետներից առանձնացնում է Է. Նեիզվեստնու և Մ. Շեմյակինի անունները:

1970-1980 թթ. ռուսական ոչ պաշտոնական արվեստի առավել հայտնի ուղղություններից Ա. Աղասյանը մասնավորում է կոնցեպտուալիզմը և «Սոց-արթը»

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 156:

(Ի. Կաբակով, Վ. Պիվովարով, Ա. Մոնաստիրսկի, Ն. Աբալակովա, Ա. Ժիգալով, Է. Բուլատով, Վ. Կոմար, Ա. Մելամիդ ևն) և դրա հետ սերտորեն կապված ակցիոնիզմը, նշելով, որ «Սոց-արթ» հեգնական եզրույթը առաջացել է «Փոփ-արթ» տերմինից և տարածում ստացել գորբաշովյան «վերակառուցման» տարիներին, իսկ Խորհրդային Միության կազմալուծումից հետո աստիճանաբար հեռացել ասպարեզից:

Հետազոտության մեջ 20-րդ դարի արևմտյան կերպարվեստի, ինչպես նաև՝ նույն դարաշրջանի ռուսական կերպարվեստի հիմնական ուղղություններին անդրադարձը ոչ միայն արվեստում տեղի ունեցած իրադարձությունների ժամանակագրական ճշգրիտ մատուցում է, այլև արվեստաբանի՝ հեղինակների տվյալ ժամանակաշրջանի ընկալման փոխանցումն ընթերցողին:

«Գլուխ Գ. Հայաստանի կերպարվեստը 20-րդ դարում (1918-2000 թվականներ)»

Աշխատության եզրափակիչ գլուխն արտացոլում է տվյալ ժամանակաշրջանի Հայաստանի առաջին, երկրորդ և երրորդ հանրապետությունների արվեստը՝ 1918 թվականից մինչև 21-րդ դարի սկիզբը: Հեղինակի խոսքով՝ Հայաստանի Առաջին Հանրապետությունն իր կարճատև պատմության ընթացքում, անկախ ծանր պայմաններից, այդուհանդերձ փորձում էր մշակութային կյանքը կարգավորելու քայլեր անել: Դրան մեծապես նպաստում էին նախկինում այստեղ բնակվող արվեստագետները (Ենովք Նազարյանց, Օհան Բաղդասարյան, Վաղարշակ Մելիք-Հակոբյան, Գևորգ Բրուտյան) և Հայաստան եկած նկարիչների միավորումը (Վրթանես Ախիկյան, Հակոբ Կոջոյան, Սեդրակ Առաքելյան, Անուշ Սագինյան և Ստեփան Ալթունյան): Տվյալ ժամանակաշրջանի կարևորագույն իրադարձություններից հեղինակն առանձնացնում է Թիֆլիսից բերված՝ Հայ արվեստագետների միության երրորդ ցուցահանդեսը, 1919-ին հիմնադրված Հնությունների պահպանության պետական կոմիտեն, Հայաստանի Առաջին Հանրապետության դրոշի, զինանշանի, դրոշմանիշերի ու նամականիշերի ստեղծումը և այլն:

1920-ին՝ Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատումով, սկսվում է հայ ժողովրդի պատմության նոր շրջանը: Սովետական Հայաստանում ստեղծագործական միությունների, պետական թանգարանների, պատկերասրահների, մասնագիտացված դպրոցների, թերթերի, հանդեսների հիմնադրումով զարգանում և հասարակության մեջ զգալիորեն կարևորվում է ազգային արվեստի դերը: Այդուհանդերձ, ըստ հեղինակի, այս ամենի կողքին խորհրդային շրջանի հայ կերպարվեստում տեղ են գտնում նաև ծայրահեղ դրսևորումներ, հատկապես 1930-1940-ական թթ.: Բուլշևիկյան իշխանության ձեռքում արվեստը դառնում է քաղաքական ամբիոն, ազատամտությունը չեղաքացնելու ազդեցիկ միջոց, իսկ երկրով մեկ ծավալված քաղաքական հետապնդումների պատճառով բռնությունների զոհ են դառնում ճարտարապետներ Ն. Բունիաթյանը, Մ. Մազմանյանը, նկարիչներից ու քանդակագործներից՝ Ս. Հովհաննիսյանը, Ե. Գաբուզյանը, Տ. Խաչվանքյանը, Ե. Քոչարը, Տ. Դավթյանը և ուրիշներ: Տեղահանվում և ոչնչացվում են «զաղափարապես արատավոր»

ստեղծագործությունները, «ժողովրդի թշնամու» պիտակը կրող անվանի մարդկանց հուշարձանները, դիմանկարներն ու դիմաքանդակները¹¹:

Խորհրդային շրջանում հայ ժողովրդի մշակութային կենտրոն՝ Երևան են գալիս նկարիչներ Ռուսաստանից, Վրաստանից և արտասահմանից (Ս. Աղաջանյան, Փ. Թերլեմեզյան, Վ. Ախիկյան, Տարագրոս, Վ. Գայֆեճյան, Մ. Սարյան, Գ. Հովսեփյան, Գ. Գյուրջյան, Մ. Արուտչյան և ուրիշներ), թիֆլիսաբնակ Գ. Բաշինջաղյանը, Ա. Միրզոյանը, Ե. Թադևոսյանը, Մ. Խունունցը, Գ. Շարբաբյանը, Ս. Կիրակոսյանը, Գ. Գրիգորյանը ևս մասնակցում են Հայաստանի գեղարվեստական կյանքին: 1922-ին Հայաստանի պետական թանգարանի հիմնումը և Հեղափոխական նկարիչների հայկական միավորումն ավելի ներգործուն են դարձնում արվեստի դերը հասարակության մեջ: Աշխատության այս հատվածում Ա. Աղասյանն անդրադառնում է նաև 1932-ին ստեղծված խորհրդային գրողների և արվեստագետների միություններին ու սկզբնավորված սոցիալիստական ռեալիզմի մենիշխանությանը:

Հեղինակը նշում է, որ այս շրջանում ևս առաջատար դիրքում գեղանկարչությունն էր (Ս. Աղաջանյան, Փ. Թերլեմեզյան, Ե. Թադևոսյան, Վ. Գայֆեճյան, Մ. Սարյան, Հ. Կոջոյան, Ս. Առաքելյան, Գ. Գյուրջյան): Յուրովի շարունակվում էր սարյանական արվեստից բխող մոնումենտալ-դեկորատիվ ուղղությունը (Մ. Ասլամազյան, Մ. Աբեղյան, Հ. Զարդարյան), դրան զուգահեռ ընթանում էին այլ նկարիչների (Դ. Նալբանդյան, Ս. Ռաշմաճյան, Խ. Եսայան, Ե. Սավայան, Ց. Ազիզյան, Էդ. Իսաբեկյան), նաև՝ Թիֆլիսում ապրած մի խումբ վարպետների (Ա. Բաժբեուկ-Մելիքյան, Հ. Կարալյան, Գ. Գրիգորյան, Ե. Քոչար, Հ. Ղարիբջանյան, Վ. Էլիբեկյան) ստեղծագործական որոնումները:

Հանդես գալով իբրև տեսաբան, Ա. Աղասյանն անդրադառնում է 1920-ական թթ. պրոֆեսիոնալ հիմքերի վրա դրված հայկական բեմանկարչությանը, խորհրդահայ գրաֆիկայի առաջին քայլերին, 1930-ականներին Եղիշե Չարենցի՝ Հայպետհրատի գեղարվեստական բաժնի ղեկավարումով պայմանավորված գրքարվեստի աննախադեպ վերելքին, փորագրանկարին ու գծանկարին: Նա ընդգծում է այդ տարիների երգիծական պլակատի և ծաղրանկարի գաղափարական ազդեցիկ ուժը, ներկայացնում 1920-ական թթ. քանդակագործության՝ «մոնումենտալ պրոպագանդայի լենինյան ծրագիրը», նաև՝ մեծ ավանդ ունեցող քանդակագործներին (Ս. Ստեփանյան, Ա. Ուրարտու, Ա. Սարգսյան, Ս. Մերկուրով):

Հետպատերազմյան առաջին տասնամյակների շրջանը բնութագրելով, հեղինակն արձանագրում է, որ թեև հայ կերպարվեստն արմատական տեղաշարժի չի ենթարկվել, այդուհանդերձ ռեալիստական մեթոդի ըմբռնումը շատերի մոտ գտել է համոզիչ դրսևորումներ (Հ. Զարդարյանի «Գարունը» իբրև խրուշչովյան «ձնհալի» գեղարվեստական արտահայտություն և այլն), իսկ հայ կերպարվեստին առավել թարմ շունչ են հաղորդել 1946-1947 թթ. հայրենիք ներգաղթած նկարիչները: 1960-1980-ական թթ. նկարիչներից առանձնացնում է

¹¹ Նույն տեղում, էջ 196:

Մ. Ավետիսյանին, Հ. Հակոբյանին, Գ. Խանջյանին, Ս. Մուրադյանին, կինոռեժիսոր Ս. Փարաջանովին և այլոց: Ներկայացնում է 1960-ական թթ. կեսերից «ընդհատակյա» միջավայրում սկիզբ առած վերացական, աբստրակտ արվեստը, նաև՝ պատմական ժանրը, մարտանկարչության և գյուղի աշխատանքային առօրյայի թեմատիկ պատկերումները, անդրադառնում մոնումենտալ քանդակին (Ե. Քոչար, Ն. Նիկողոսյան, Ղ. Չուբարյան, Ս. Բաղդասարյան, Ա. Հարությունյան, Ա. Հովսեփյան, Ա. Չաքմաքչյան, Ա. Շիրազ ևն): Ներկայացվում է 1950-ականների կեսերից նոր թափ առած հայկական գրաֆիկան՝ գրքարվեստ, հաստոցային գծանկար, փորագրություն, պլակատ, ծաղրանկար:

Արվեստաբանը գալով աշխատության եզրափակիչ հատվածին, հանգամանորեն անդրադառնում է 1991-ի անկախացումից հետո Հայաստանի առաջ ծառացած խնդիրներին և մշակութային ճգնաժամին, Վերնիսաժում կենտրոնացած գեղարվեստական շուկային և առևտրական մթնոլորտի հետ շատ արվեստագետների չհամակերպվելուն, ոմանց արտագաղթին: Նա նշում է, որ գեղարվեստական կյանքում որոշ աշխուժություն մտցրեց մասնավոր պատկերասրահների գործունեությունը: Նրա խոսքով, նորանկախ Հայաստանի կերպարվեստում ևս առաջատար դիրքը գեղանկարինն էր, իսկ քանդակում ձեռք բերված հաջողությունները հիմնականում կապված էին մանր պլաստիկայի հետ, թեև այդ տարիներին ստեղծվեցին նաև մի շարք հուշարձաններ ու մահարձաններ:

Անդրադառնալով այսօրվա Հայաստանի գեղարվեստական կյանքի բազմազան իրադարձություններին, ստեղծագործական անընդմեջ խմորումներին՝ հեղինակը նշում է, որ այդ ամենն օբյեկտիվորեն գնահատելու համար հարկավոր է պատմական որոշակի հեռավորություն: Միևնույն ժամանակ, վստահություն է հայտնում, որ հայ կերպարվեստի վաղվա օրը մեծապես կախված է ազգային կենսունակ ավանդույթների հանդեպ երիտասարդ արվեստագետների վերաբերմունքից, ինքնուրույն մտածողությունից, սեփական դեմքի առկայությունից կամ բացակայությունից:

Ամփոփելով մեր խոսքը՝ նշենք, որ վերոհիշյալ արժանիքներից բացի, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի «Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ» 3-րդ գրքի և առհասարակ՝ ողջ եռահատորի բացառիկ նշանակությունը պայմանավորված է մեզանում առաջին ոչ թարգմանական դասագիրք լինելու հանգամանքով, պատմական կարևոր տեղեկություններով հագեցած շարադրանքի գեղեցիկ, մաքրամաքուր և բարեհունչ լեզվով, արվեստաբանական տերմինների հայերեն համարժեք տարբերակների լայն գործադրությամբ, գունավոր բարձրորակ մեծաթիվ պատկերներով և QR կոդերի միջոցով ընթերցողներին մատուցված հատընտիր տեսանյութերով:

Հռիփսիմե ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու

ԱՐԱՐԱՏ ԱԳԱՅԱՆ, Стихотворения. Русская лира (переводы), Ереван, «Гитутюн», 2023, 552 с.

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ, Բանաստեղծություններ: Ռուսական քնար (թարգմանություններ), Երևան, «Գիտություն», 2023, 552 էջ:

ԱՐԺԲԱՎՈՐ ՆԵՐԴՐՈՒՄ ՀԱՅ ԹԱՐԳՄԱՆՉԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ



ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունն ընթերցողի սեղանին դրեց «Արվեստագիտական հանդեսի» խմբագրական խորհրդի անդամ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական ղեկավար, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Վլադիմիրի Աղասյանի գրական ժառանգությունը ներկայացնող երկրորդ գիրքը՝ «Բանաստեղծություններ: Ռուսական քնար (թարգմանություններ)» ստվարածավալ հատորը¹:

Կերպարվեստագիտության բնագավառում ունեցած ծանրակշիռ ավանդին զուգահեռ՝ վերջին տարիներին նշանակալի է արվեստաբանագիտականի ներդրումը նաև հայ պոեզիայում, մասնավորապես՝ թարգմանչական արվեստում:

2013 թ. հրատարակվեց Ա. Աղասյանի «Ռուսական պոեզիայի գանձարանից» ժողովածուն², որն ընդգրկում էր XIX-XX դարերի 15 ռուս բանաստեղծների 60 ոտանավորների դասական օրինակներն ու դրանց հայերեն թարգմանությունները, որոնց մի մասը հայերեն էր թարգմանվել առաջին անգամ: Արդյունքն աննախադեպ էր, քանի որ գործ ունենք հայոց և ռուսաց լեզուներին կատարելապես տիրապետող, մեր օրերում սակավադեպ հանդիպող մտավորականի հետ: Ուստի ժողովածուն մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց գրականագետների և ռուսական պոեզիայի սիրահարների շրջանում³:

Եվ պատահական չէ, որ «Արվեստագիտական հանդեսի» անդրանիկ համարում «Ստեղծագործում են արվեստաբանները» խորագրի ներքո առաջին անգամ հրատարակվեց հենց մի փունջ Ա. Աղասյանի անտիպ թարգմանություն-

¹ Արարատ Աղասյան. Բանաստեղծություններ: Ռուսական քնար (թարգմանություններ). Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2023, 552 էջ:

² Ռուսական պոեզիայի գանձարանից. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, 164 էջ:

³ Տե՛ս «Ռուսական պոեզիայի գանձարանից», ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» թերթ, 2014, № 2, փետրվար, էջ 2: Арутюнян Гаянэ. Из сокровищницы русской поэзии в переводах Арарата Агасяна, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2013, № 3, с. 324-325: Հարությունյան Մարտին. Արարատ Աղասյանը՝ ռուսական պոեզիայի թարգմանիչ, Արարատ Աղասյան – 60. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, էջ 170-173:

ներից⁴: Այս անգամ արվեստաբան-թարգմանիչն ընտրել էր այսպես կոչված «Արծաթե դարի» ռուս անվանի բանաստեղծներ Կոնստանտին Բալմոնտի, Զինաիդա Գիպիուսի, Նիկոլայ Գումիլյովի, Իգոր Սևերյանինի և Աննա Ախմատովայի ստեղծագործությունները:

Եվ ահա՝ «Ռուսական պոեզիայի գանձարանից» ժողովածուի լույս ընծայումից ճիշտ 10 տարի անց վաստակաշատ արվեստաբանն ընթերցողի դատին է հանձնել նոր՝ «Բանաստեղծություններ: Ռուսական քնար (թարգմանություններ)», ժողովածուն⁵՝ այս անգամ հնարավորություն ընձեռելով ծանոթանալու նաև իր պոեզիային: Քչերին է հայտնի, որ դեռևս պատանեկան տարիներին Ա. Աղասյանը ստեղծագործել է, բանաստեղծություններ գրել հայերեն և ռուսերեն, որոնք, ցավոք, մինչ օրս անտիպ էին (միակ բացառությունը վաղամեռիկ մոր՝ Մարգարիտա Ասոյանի հիշատակին նվիրված «Ռեքվիեմն» է (1991), որը լույս էր տեսել 2016-ին՝ մեր իսկ նախաձեռնությամբ)⁶:

Գրախոսվող ժողովածուի առաջին բաժնում առաջին անգամ ներկայացված է արվեստաբանի բանաստեղծական քնարը՝ 44 բանաստեղծությունները ռուսաց և հայոց լեզուներով, որոնց առաջին նմուշներն արդեն 50 տարեկան են և գրվել են 1973 թվականին: Բանաստեղծական շարքը եզրափակում է 2012-ով թվագրված «Դու կանգնած ես իմ դիմաց» ոտանավորը:

Ա. Աղասյանի բանաստեղծությունները մի կողմից ներկայացնում են նրա հարուստ ներաշխարհը, ապրումներն ու հույզերը, երբեմն՝ հոռետեսական երանգներով, մյուս կողմից՝ բացահայտում նուրբ քնարերգուին:

Ժողովածուի երկրորդ՝ «Ռուսական քնար (թարգմանություններ)», բաժնում ընդգրկված են XIX-XXI դարերի ռուս 36 բանաստեղծների ավելի քան 200 ստեղծագործություններ, որոնցից շատերը հայերեն թարգմանվել են առաջին անգամ: Ռուս դասական բանաստեղծների, այդ թվում՝ Ժուկովսկու, Պուշկինի, Տյուտչևի, Լերմոնտովի, Ֆետի, Նեկրասովի, Բալմոնտի, Գորկու, Բրյուսովի, Բլոկի, Գումիլյովի, Պաստերնակի, Մանդելշտամի, Մայակովսկու, Եսենինի, Նաբոկովի, Սիմոնովի, Եվտուշենկոյի, Ռոժդեստվենսկու, Վոզնեսենսկու, Բրոդսկու, բանաստեղծուհիներ Զինաիդա Գիպիուսի, Աննա Ախմատովայի, Մարինա Ցվետաևայի, Բելլա Ախմադովիչայի և այլոց կողքին թարգմանչի ուշադրությանն են արժանացել նաև իր կրտսեր սերնդակիցների՝ Ժամանակակից պոետներ Նիկոլայ Զինովևի, Իվան Գոլուբնիչիի և Բորիս Ռիժիի չափածո երկերը:

⁴ Ռուս բանաստեղծների ստեղծագործությունները Արարատ Աղասյանի թարգմանությամբ, «Արվեստագիտական հանդես», 2019, № 1 (1), էջ 231-241:

⁵ Ժողովածուի մասին տե՛ս Ասատրյան Աննա. Գիտնական-արվեստաբանի քնարական ներաշխարհը, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» թերթ, 2023, № 7-8, հուլիս-օգոստոս, էջ 6: Арутюнян Гаянэ. Часы для души, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2023, № 3, с. 381-382.

⁶ Տե՛ս Ասատրյան Աննա. Արտասովոր անակնկալ՝ հորեյանի առիթով, Արարատ Աղասյան – 60, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, էջ 82:

Ժողովածուի հայկական ակորդը հնչում է Վալերի Բրյուսովի «Հայաստանին», Օսիպ Մանդելշտամի «Կառապանը» և Արսենի Տարկովսկու «Կոմիտաս» բանաստեղծությունների թարգմանություններով: Հարազատ մնալով իր սկզբունքին՝ այս ժողովածուում ևս Ա. Աղասյանը զուգահեռ ներկայացրել է բնագիրն ու թարգմանությունը:

Գաղտնիք չէ, որ բանաստեղծական թարգմանությունը թարգմանության ամենաբարդ տեսակներից է, քանի որ թարգմանից պահանջում է մի կողմից՝ տվյալ երկու լեզուների կատարյալ տիրապետում, տվյալ երկրների պատմության, մշակույթի և ազգային առանձնահատկությունների իմացություն (նշենք, որ Ա. Աղասյանն ավարտել է Մոսկվայի Լոմոնոսովի անվան պետական համալսարանը և 5 տարի ապրելով Մոսկվայում՝ խորապես ուսումնասիրել այդ ամենը), մյուս կողմից՝ բանաստեղծություն հորինելու որոշակի կարողություն, տվյալ լեզվի բանաստեղծական ձևի, լեզվի կառուցվածքի, հանգի, այսպես կոչված բանաստեղծության երաժշտության և ավանդաբար ձևավորված չափերի առանձնահատկությունների իմացություն և զգացողություն:

Իր թարգմանություններում կիրառելով բանաստեղծական թարգմանության տեսակը, որը, ի տարբերություն թարգմանության մյուս տեսակների, առանձնանում է իր ազատ բնույթով (չէ՞ որ ուսանավորի խիստ կառուցվածքը երբեմն հնարավորություն չի տալիս գտնելու ուղղակի համապատասխանություններ) և բնագրին ամենահարազատ թարգմանությունն է, Ա. Աղասյանը փոխանցում է բանաստեղծության ոչ թե «մարմինը», այլ հոգին, հիմնական իմաստը՝ միաժամանակ պահպանելով բանաստեղծության կառուցվածքը, դիրքը, հնչյունային կողմը, բանաստեղծական ոտքը, ձևը և հանգը: Ինչպես խոստովանում է թարգմանիչը՝ ինքը ձգտել է, որպեսզի թարգմանությունները բնագրին առավելագույնս հարազատ լինեն թե՛ իմաստով և թե՛ հնչյունային կառուցվածքով:

Մխաված չեմ լինի, եթե ասեմ, որ իր թարգմանություններում Ա. Աղասյանը հանդես է գալիս ոչ միայն որպես թարգմանիչ, այլև ինչ-որ տեղ դառնում է հայերեն տարբերակի «համահեղինակ»: Նրա թարգմանություններն արվեստի իսկական գործեր են, որոնք, որպես կանոն, չեն զիջում բնագրին, երբեմն՝ նույնիսկ գերազանցում բնօրինակները:

Թարգմանությունների գրականագիտական գնահատականները թողնելով գրականագետներին՝ որպես երաժշտագետ նշեմ, որ Ա. Աղասյանի թարգմանությունները զարմանալիորեն երաժշտական են: Բերեմ ընդամենը 1 օրինակ: Հայտնի է, որ Տյուտչևի «Я встретил вас – и все былое» բանաստեղծության հիման վրա կա հանրահայտ ռուսական ռոմանս: Եվ ահա Ա. Աղասյանի թարգմանության տեքստը ներդաշնակորեն «նստում է» ռոմանսի մեղեդու վրա, և ռուսական ռոմանսը կարող է հրաշալիորեն հնչել հայերեն:

Վստահ եմ, որ Ա. Աղասյանի թարգմանությունները կարժանանան հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների ուշադրությանը և հիմք կդառնան նոր երգերի ու ռոմանսների ստեղծման համար. ռուսական պոեզիայի այս գոհարների երաժշտական կյանքը կշարունակվի նաև «հայերեն»:

Ա. Աղասյանի թարգմանչական տաղանդն առավելագույնս բացահայտվել է արձակ բանաստեղծությունների թարգմանության ընթացքում: Ինչպես հայտնի է՝ այս ասպարեզում կիրառվող մեթոդները խիստ տարբեր են քնարերգության և արձակի գեղարվեստական թարգմանության մեթոդներից: Արձակ բանաստեղծությունը տարբերվում է քնարերգությունից ու արձակից իր արտասովոր ձևով ու ռիթմով, քանի որ իր մեջ կրում է և արձակի և չափածոյի առանձնահատկությունները: Խոսքս, մասնավորապես, վերաբերում է Մաքսիմ Գորկու «Песня о Соколе» և «Песня о Буревестнике» ստեղծագործությունների թարգմանություններին, որոնք նույնպես անգերազանցելի են իրենց ազդեցության ուժով:

Ժողովածուն, որի լույս աշխարհ գալը նշանակալի իրադարձություն է Հայաստանի գրական կյանքում, միևնույն ժամանակ արժեքավոր ներդրում է հայ թարգմանչական արվեստում և վկայությունն է այն իրողության, որ հայոց մեջ շարունակվում է կարևորվել թարգմանական արվեստը (պատահական չէ, որ մեր տոնացույցում ունենք Թարգմանչաց տոն), իսկ ռուս դասական ու ժամանակակից պոեզիան շարունակում է մնալ թարգմանչական արվեստով զբաղվող հայ գրողների, բանաստեղծների, գրականագետների, առհասարակ մտավորականների ուշադրության կենտրոնում:

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Arsen YARMAN. Osmanlı Döneminde Mücevher ve Ermeni Kuyumcular. 2 c. Yapi Kredi Yayinlari. İst., 2021, 688, 714 s.



ՕՍՄԱՆՅԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ԳՈՀԱՐԵՂԵՆԸ ԵՎ ՀԱՅ ՈՍԿԵՐԻՉՆԵՐԸ

Ստամբուլահայ գիտնական Արսեն Յարմանի նոր հիասքանչ գիրք - ալբոմը

*Եթե ուզում ես երկրիդ գործերը հաջող ընթանան՝
հանձնարարիր դրանք հայերին...*

Եգիպտոսի փոխարքա Մուհամմեդ Ալի

Ստամբուլի «Yapi Kredi Yayinlari» հրատարակչությունը լույս է ընծայել Արսեն Յարմանի հերթական կոթողային երկը՝ երկհատոր ուսումնասիրություն-նկարագարող ալբոմը՝ նվիրված Օսմանյան կայսրությունում հայ ոսկերչությանը, գոհարեղենին, ոսկերիչներին:

1500 մեծադիր էջերից բաղկացած գիրքը առատորեն հարստացված են մինչ օրս քիչ հայտնի և անհայտ փաստական հսկայական նյութով, ֆաքսիմիլներով, սև և գունավոր լուսանկարներով:

Այս գիրքը ներկայացնում է Օսմանյան կայսրությունում հայ ոսկերչության մասին: Եվրոպայում Օսմանյան կայսրությունը հայտնի էր իր վայրագ էությամբ, փակ՝ եվրոպական քաղաքակրթության առջև: 17-րդ դարից ի վեր, երբ մասամբ բացվեց երկաթե վարագույրը, Կայսրություն մուտք գործեցին ճանապարհորդներ, զինվորականներ, միսիոներներ և դիվանագետներ: Սուլթանական այս երկիրը դարձավ խորհրդավոր մի անկյուն, որը դեպի իրեն սկսեց ձգել շատերին՝ ծնունդ տալով բազմաթիվ իրական ու մտացածին ճանապարհորդական պատմությունների, գրական ստեղծագործությունների, տասնյակ օպերաների, պիեսների, գեղանկարչական սքանչելի ստեղծագործությունների՝ արևելյան ոճը մոդայիկ դարձնելով եվրոպական արքունիքներում, սալոններում և այլն:

Բառացիորեն ծանրակշիռ այս հատորները բացում են կայսրության խորհրդավորության վարագույրներից մեկը, որը վերաբերում էր գոհարեղենին,

ավելի ստույգ՝ պոլսահայ ոսկերիչների աննման ստեղծագործություններին, որոնց մի մասը որպես սուլթանական նվերներ, առաջին դեսպանների միջոցով տարածվում էին արևմտյան թագավորական արքունիքներում, ինչպես նաև մատուցվում Կայսրություն այցելող միապետներին, թագուհիներին, ծովակալներին, նշանավոր անձանց:

Գոհարեղենի աշխարհը, գոհարվաճառությունը, ադամանդագործությունը Օսմանյան կայսրությունում մի քանի դար եղել է հայազգի ոսկերիչների, արծաթագործների, դրամահատների մենաշնորհը: Նրանց ստեղծած պերճանքի ու կենցաղային իրերն այսօր էլ զարդարում են Թուրքիայի, աշխարհի թանգարանները՝ անանց հիացում պատճառելով:

Արսեն Յարմանի գիրքը շարունակում է այս ասպարեզի ուսումնասիրությունը: Այն իր մեջ ներառում է մի քանի կարևոր շերտեր, առանց որոնց լիարժեք չէր լինի գոհարեղենի և ադամանդագործ ոսկերիչների մասին պատմությունը: Իսկ այն ընդգրկում է Օսմանյան կայսրության պատմությանը հավասար մի ժամանակաշրջան: Այն անհնար է պատկերացնել առանց հայ ոսկերիչների մի քանի սերունդների պատմության:

Նրանց անունները, կնիքները (օսմաներեն, հայերեն, հայատառ թուրքերեն) իրենց ստեղծած արվեստի նմուշների վրա չեն թողնի, որ Օսմանյան կայսրության մշակույթում մեծագույն ներդրում ունեցած վարպետների, նկարիչների, թանկարժեք քարերի մշակողների, դրամահատարանի մասնագետների անունները պատմության մոռացության գիրկն անցնեն:

Բնականաբար, այս խնդրի երախտավորները նաև դրանց պատմության ուսումնասիրողներն են: Փառք աստծո, այն փաստերի այնպիսի մեծ պաշար է պարունակում, որ գոհարագործության ասպարեզի ուսումնասիրությունը դարձնում է իրապես հեքիաթային պատմություն, բարի ու նաև՝ չար ոգիների գոյությամբ:

Գիրքը Ա հատորում ներկայացվում է 1-7 գլուխներով, Բ հատորում՝ 8-11 գլուխներով:

Հեղինակը գիրքը ծոնում է ծնողներին և կնոջը՝ որպես երախտիքի տուրք:

Գիրքը շարադրելիս, ի տես բոլոր չքնաղ իրերի, ներկայացվում, հիշվում են ընտանեկան որոշ գեղեցիկ մասունքներ, ինչպիսիք են եղել Հարություն պապի գրպանի ոսկե ժամացույցը՝ անվան գեղազարդ տառերով փորագրված, ընտանեկան կենցաղային իրեր և սպասքից նմուշներ, հայ վարպետների եզակի գեղեցկության և արժեքի առարկաներ և այլն:

Ա հատորի առաջին էջերը նվիրված են հրատարակությանը աջակից շուրջ 150 անուններին ուղղված (անհատներ և կազմակերպություն, թանգարաններ) շնորհակալության, երախտագիտության խոսքերի:

Ամենահայտնի, երկրի համար կարևորագույն նշանակություն ունեցող ասպարեզներում (վառողի արտադրություն, նավաշինություն, դրամափոխություն, ճարտարապետություն, քաղաքաշինություն և այլն, և այլն) ադամանդագործությունը, դիվանագիտությունը, առևտուրը, ոսկերչությունը, արծաթագործությունը, մշակույթի տարբեր ճյուղերը, նշանակալի տեղ են զբաղեցրել՝ իրենց մեջ ներառելով նաև երկրի դրամահատարանի, գանձատների գործը:

Նախապատմությունների մասում տեղ են գտել թանկարժեք քարերի, դրանց արևելյան ու արևմտյան, պարսկական ու հնդկական շուկաների ու վաճառականների Օսմանյան կայսրություն հասնելու պատմությունները: Առանձին գլուխ է հատկացվել հայտնի «Քափալը չարշը»՝ «Փակ շուկային», որը համարվել է հայ ադամանդագործների, գոհարավաճառների, արծաթագործների, գորգագործների, բրուտագործների, հնավաճառների (անթիկաջը) «պալատը»: Այստեղ շուկայում առկա տարբեր արհեստների պատմություններն են, խանութների, վաճառականների ու վարպետների առանձին ու խմբակային նկարներ, արհեստանոցների, էսնաֆների (արհեստակցական խմբավորումների) ու դրանց ղեկավարների ցուցակներ, այցեռոմներ, ազդագրեր, հասցեներ... Հրաշալի փաստաթղթեր կարելի է համարել Պոլսի տարբեր շուկաների մասին մանրամասն տեղեկություններն այնտեղ աշխատող հայերի մասին, խաների ներքին հարդարանքի, խանութների ու վաճառվող ապրանքների մասին տպավորություն ստեղծող լուսանկարները: Այդ մանրամասն ցուցակում խաների, շուկաների թիվը շուրջ 60 է:

Առանձնացվում է «Փակ շուկայի» հնավաճառների, հավաքածուների մասին գլուխը, ուր հայերը գլխավոր տեղում են եղել:

Օսմանյան շրջանի արհեստների, գիտության զարգացման մեջ իրենց մեծ ավանդն է ունեցել հայ ամիրայական խավը: Հանդիսանալով պալատական ծառայության մեջ, նրանք ղեկավարում էին երկրի կյանքի բազմաթիվ ասպարեզներ՝ սկսած բանակից մինչև տարբեր կենցաղային կարևորության բնագավառներ:

Հատկանշվում է սուլթանների բարեհաճ, վստահելի ու բարեկամական հարաբերությունները հայ ամիրայական տների հետ (Մահմուդ Բ, Աբդուլմեջիդ, Սելիմ Գ սուլթանների այցելությունները Տյուզլաններին): Արսեն Յարմանը ամիրայական դասի մասին պատմելիս ներկայացնում է բազմաթիվ լուսանկարներ՝ կապված նրանց ընտանիքների, տների, կահկարասիի, անգամ ազարակների հետ, ընտանեկան լուսանկարներ: Երևում են Բոսֆորի ափերը զարդարող և Պոլսի տարբեր թաղերում նրանց հրաշալի տները, որոնք այսօր հանրապետության նախագահի նստավայրից մինչև օտար երկրների դիվանագիտական ներկայացուցչությունների և պետական տարբեր հաստատությունների են վերածվել: Դրանց որոշ մասն այնքան գեղեցիկ է, որ Պոլիսը ներկայացնող փոստային նամականիշների նյութ է դարձել և այսօր էլ հիացմունք են պատճառում Բոսֆորով ճամփորդողներին:

Սուլթանական պալատը, ի թիվս պալատական տարբեր ծառայությունների տնօրինողների, հայ ոսկերիչներին է վստահել իր դրամահատարանը, փողերանոց-գանձարանը: Պալատական բարձրաստիճան հայ ծառայողները *ամիրաներն* են եղել: Դրանց մեջ չափազանց հայտնի անուններ կան, որոնք մեծագույն ներդրում են ունեցել երկրի արդյունաբերության, մասնավորապես, ռազմական գործի, երկրի տնտեսության տարբեր ճյուղերի զարգացման մեջ: Գալով ոսկերչությանը, ադամանդագործությանը՝ ամենահայտնի անուններից է համարվում Տյուզլանների տոհմը, որի մի քանի սերունդներ ծառայել են տարբեր սուլթանների օրոք:

Ի վերջո, գրքի 6-րդ գլխից սկսվում է երկրի ադամանդագործության և դրամահատարանի՝ Տյուզյան ամիրայական տոհմի ստեղծագործական գործունեության, այդ տարիների լավագույն որակների, գյուտերի արձանագրության ներկայացումը:

Ադամանդագործների և գոհարավաճառների մի մասը նաև դրամափոխությամբ էր զբաղվում՝ հանդիսանալով Կայսրության բանկային գործի հիմնադիրները:

«Լույս և խավար» գլուխն այնքա՛ն խոսուն է տվյալ ժամանակաշրջանի համար: Նկատի ունենք տյուզյանական դարաշրջանը, որը չկարողացավ գերծմնալ հիմնականում հրեական շրջանակների նախանձից, մահացու խարդավանքներից, քանզի նժարին դրված դրամահատարանի գործը նրանց մղում էր ամեն մի հնարքով տապալել Տյուզյան ազնվագույն ընտանիքի իշխանությունը և իրենց ձեռքը վերցնել նրանց գործը, ունեցվածքը: Առաջին հատորն ավարտվում է նաև Ճեվեհիրճյան ընտանիքի՝ այս ոլորտում գերիշխելու պատմությամբ:

Գիրքը նկարագարված է հայտնի անձնավորությունների, սուլթանների, պարսիկ շահերի, արքայադուստրերի գեղանկարներով, լուսանկարներով, հայ հայտնի ընտանիքների կանանց շքեղագույն, սամույրակար հագուստներով ու զարդերով (հիմնականում արված Աբդուլլահ եղբայրների լուսանկարչատան կողմից) և առանձին զարդերի ու կենցաղային իրերի (ծիու և ձիավորի համար, մոմակալներ, հայելիներ, թասեր, աթոռներ, զարդատուփեր, անձնական օգտագործման և արարողակարգային իրերի, կնիքների լուսանկարներով, որոնց մեծ մասը հայկական պատկանելության են: Ընդհանրապես շատ է անդրադարձը սուլթանական թեմային, առանձնապես գեղանկարչությանը, մասնավորապես, Մանասների հռչակավոր գերդաստանի ստեղծագործություններին, լինի սուլթանների նկարներ, թե նրանց դիմանկարներով պերճաշուք, ադամանդագարդ իրեր՝ շքանշաններ, մեդալներ, տարբեր բնույթի ադամանդներով ընդելուզված ոսկեզօծ տուփեր: Արսեն Յարմանը, սովորության համաձայն, հրամցնում է բազմաթիվ թանգարանների և մասնավոր հավաքածուներից վերցված եզակի քարտեզներ, աշխարհագրական վայրերի ու հուշարձանների, այդ թվում՝ հայկական վանքերի և եկեղեցիների նկարներ, Ստամբուլը ներկայացնող հրաշալի փորագրանկարների լուսանկարներ: Ոսկերչությունը ներկայացվում է նախ՝ որպես պալատական արհեստ, ուր զարդերից բացի՝ շքանշաններ են, չալմաների ապառոշներ, հաշվիչ-թգրեհներ, դրամներ, զենքեր, կահույք, երաժշտական գործիքներ (Չիլճյան ծննդաներ), բազմաթիվ նորահայտ արխիվային նյութեր, պատմական արժեքի հրամանագրեր, սուլթանական կոնդակներ, նամակներ, պալատական հագուստների ու զարդերի, արդուզարդի առարկաներ:

Գրքում չափազանց արժեքավոր են 17-18-րդ դարերի դրամափոխների ընդարձակ ցուցակները (հայրանուններով, ըստ սուլթանական ժամանակաշրջանների, ըստ գործատեղերի տարբեր հասցեների): Առանձին են արքունի, պալատական, կառավարական դրամափոխների արխիվային ցուցակները: Ազգության տողերում համարյա բոլորը հայ են՝ մեկ հրեա և մեկ հույն: Ըստ թվականների կան դրամափոխների դասի (գիլդիա) անդամները, նախագահներով (քեդ-

խուդա), ղեկավար կազմով և իրենց կնիքներով: Սրանք հետագայի երկրի բան-կային համակարգը ներկայացնողներն են:

Իհարկե, ամենագայթակղիչը զարդերն են՝ առանձին նկարագրություններով ըստ թանկարժեք քարերի, դրանց մեծության, արժեքի ու անհրաժեշտ չափագրության, թանգարանային համարակալության, հաշվեցուցակներ, կնիքներ, այցետոմսեր ու ազդագրեր: Հետաքրքրություն են ներկայացնում փարիզյան հայտնի գոհարավաճանոցների կատալոգները՝ օսմանյան, տարբեր սուլթաններին պատկանած զարդերի ներկայացմամբ, նրանց բացատրություններով: Թագերը, ապառոշները, կանացի բոլոր տեսակի զարդերը՝ հսկա քարերով: Դրանք զարմացրել ու նորաձևության փարիզյան սիրահարների մոտ մեծ իրարանցում են առաջացրել: Այսպես, 1798 թ. օգտագործված քարերի չափսերը և առատությունը: Եվրոպայի արքայական տներին մատուցված գոհարեղենները ապշեցուցիչ են իրենց գեղեցկությամբ և թանկարժեք քարերի չափսերով: Անգլիայի թագուհի Վիկտորյային ամուսնության առիթով Մահմուդ Բ-ի նվիրած հսկա եռաշար ադամանդե վզնոցով և ականջօղերով, զմրուխտե կրծքազարդով թագուհու (բոռշ) մի քանի գեղանկարները հիացում են առաջացնում: Ակնհայտ է, որ դրանք թագուհու նախընտրած, տոնական շքեղ զարդերն են եղել: Հիասքանչ են Սելիմ Գ-ի կողմից անգլիացի ծովակալ Հորացիո Նելսոնին նվիրված ադամանդակուռ «Հիլալ նիշան» շքանշանը, ոսկեթել ուսադիրները, 1798 թ. Նեղոսի հաղթանակի առթիվ նրան նվիրած ադամանդե զամբյուղ-զարդը, Վիլհելմ Բ-ին նվիրած թանկարժեք արծաթե սկահակները կամ ռուսական ցարին Սելիմ Գ-ի դիմանկարով ադամանդակուռ զարդատուփը: Այն կարելի է համարել օսմանյան դիվանագիտության հատուկ «արտահայտություններ»: Չափազանց արժեքավոր են եղել ադամանդակուռ շքանշանները: Այս և այլ զարդերի կողքին Արմեն Յարմանը ներկայացնում է հայ պատրիարքների ոսկյա, ոսկեկար ու արծաթեկար հագուստները, թանգարժեք քարերով ազուցված արարողակարգային իրերը, մասունքատուփերը, խնկամաններն ու ծնծղաները, ավետարանների, գրքերի կազմերը:

Բ հատորն ամփոփում է 8-11 գլուխները: Այն է՝ 18-19 դդ. ադամանդագործությունը և գոհարեղենը, հայկական եկեղեցական ոսկերչությունը՝ Ս. Էջմիածնի և Կիլիկիո կաթողիկոսությունների, Երուսաղեմի և Պոլսի պատրիարաքարանների հավաքածուներ, Արևմտյան Հայաստանի մշակութային տարբեր քաղաքներում, կենտրոններում ստեղծվածներ, ոսկերիչների միությունների տարբեր շուկաներում, տարբեր խաններում և տարբեր ժամանակներում գործող վարպետների ցուցակներ, ուր հազիվ 2-3 այլազգի ոսկերչի անուն կգտնեք: Հետաքրքիր են ոսկերչական արհեստանոցների, խանութների, բազմաթիվ գործիքների մասին պատմությունները, նկարները:

19-20 դ. սկզբի օսմանյան դարաշրջանի ոսկերչության մասին, առանձին ոսկերիչների գերդաստանների և գոհարավաճառների տների մասին հարուստ նյութը զուգակցվում է նրանց ստեղծագործությունների էսքիզներով, լուսանկարներով:

Առանձին ուսումնասիրության առարկա է դարձել շուրջ 70 ոսկերիչ-ադամանդագործ հայ գերդաստանների և առանձին վարպետների գործունեությունը: Նրանց կենսագրականները, գերդաստանի ծառերը, հայտնի գործերը, դրանց նկարները, կից՝ զարդերի և օգտագործված թանկարժեք քարերի մանրամասն նկարագրությունները և արժեքային հաշվակալական նյութերը, երբեմն նաև՝ պատվիրատուների, զարդերի տերերի նկարները՝ համապատասխան գոհարեղեններով: Դրանց թվում են հայ հոգևորականներ՝ կաթողիկոսներ և պատրիարքներ, եպիսկոպոսներ և բարձրաստիճան այլ հոգևորականներ: Այդ գրառումները, հաշվեցուցակները, վարպետների կնիքները, որպես կանոն, հիմնականում օսմաներեն, հայատառ թուրքերեն լեզուներով են եղել: Շատ հաճախ՝ բազմաթիվ էջեր են նվիրված արքունի բարձրաստիճան պաշտոնյաների, արքայադուստրերի¹, սուլթանուհիների, արքայազների և ամենից շատ՝ սուլթանների յուզաներկ գործերին, ուր ադամանդակուտ սրերը, թրերը, անձնական իրերը, պերճանքի առարկաները, կենցաղում նրանց համար նախատեսված սպասքը, զարդերը՝ ապառոշները, մատանիները, թագերը, կրծքազարդերը, ապարանջանները, կնիքներով և անվան գլխատառերով մատանիները, շքանշանները զարմացնում են իրենց արժեքավորությամբ, թանկագին, մեծ քարերի առատությամբ: Կարևոր են հագուստները և դրանց վրայի ոսկեկար, արծաթաթել աշխատանքը, նաև՝ գահեր, վարագույրներ, սպասք և այլն: Չմոռանանք նշել, որ ոսկերչությունն իր մեջ ներառել է գործին անքակտելիորեն սատարող, մաս կազմող ավելի քան տասնյակ առանձին արհեստներ, առանց որոնց այս արհեստը գոյություն չէր ունենա:

Առանձին գլուխներ են նվիրված ադամանդակուտ զենքերին, ժամագործությանը, ուր երգող ժամացույցներն առանձին տեղ են գրավում: Չմոռանանք հիշել, որ ականավոր կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճյանի հայրը նման ժամացույցների հայտնի վարպետներից է եղել:

Գալով արքունի ընտանիքի անդամներին, մասնավորապես, տարբեր տարիքի զուգված, զարդարված արքայադուստրերին, օսմանյան պետության տարբեր շքանշաններին, մեդալներին, օտար արքայական տների թագավորների, թագուհիների, ծովակալների, զորավարների, բարձրաստիճան այրերի և կանանց՝ օսմանյան շքանշաններով զարդարված լինելուն, ապա դրանք հրաշալի վկայություններ են հայ ադամանդագործության և ոսկերչության բարձր մակարդակի, կայսրությունում և նրա սահմաններից դուրս ունեցած նրանց ստեղծագործությունների գնահատանքի ու հաջողությունների փաստի: Գեղանկարների մեծ մասը հիմնականում եվրոպացի հայտնի նկարիչների ստեղծագործությո-

¹ Ֆրանսիական մամուլը L'ILLUSTRATION (Journal Universel, № 601), ազդարարելով Աբդուլ Մեջիդ սուլթանի դստեր՝ Ֆաթմա Սուլթանի և հայտնի քաղաքական այր Ռեշիդ փաշայի որդու՝ Ալի Գլիպ փաշայի ամուսնության լուրը, առաջին էջում զետեղել է Ֆաթմա Սուլթանի լուսանկարը՝ ներառված արքայադստեր «զամբյուղի» ադամանդյա գեղեցիկ զարդերի շրջանակում: Հոդվածի վերջում ասվում է, որ այդ զարդերի հեղինակը Մ. Մկրտիչ Մելքոնյանն է: Հոդվածի հեղինակ՝ Villers-Franq:

յուններ են: Հանդիպում են, իհարկե, հայ նկարիչների գործեր, որոնցից ամենահայտնիները հայազգի Մանասների և Ռաֆայել Մանասի գործերն են: Իսկ լուսանկարների ճնշող մեծամասնությունն արքունի լուսանկարիչների՝ Արդուլահ եղբայրների գործերն են:

Հայկական հոգևոր կենտրոնների հավաքածուների իրերը եկեղեցական արարողակարգային իրեր են՝ մեռողի եփման հսկա կաթսաներից ու մասունքատուփերից, խորանին դրվող բազմաթիվ առարկաներից մինչև գրքերի և ձեռագրերի հարուստ կազմերը, թագեր, գավազաններ, արծաթե, ոսկյա, էմալապատ, սրբանկարներով, թանկարժեք քարերով խաչեր, խաչեր, խաչեր...

Ելնելով գրքում եղած պատկերներից՝ դրանք ամենատարբեր տեխնիկայի աշխատանքներ են: Իսկ այդ աշխատանքների, մասնագիտական բազմաթիվ խնդիրների մասին մանրամասն նյութն ուղեկցվելով դրանց լուսանկարչական պատկերների հետ՝ հրաշալի ներկայացնում են այն ստեղծողներին, միջավայրը, պայմանները:

Կարևոր մի հանգամանք ևս: Ու՛մ և ի՞նչ առիթների համար էին նախատեսված այս ստեղծագործությունները, որոնց արժեքը ավելին էր, քան որպես զարդ լինելը:

Իհարկե, զարդերի, պերճանքի առարկաների, արքայական անձնական կյանքում բացի ճոխության առարկա լինելուց, դրանց որոշակի մասը կոչված էր շրջապատելու դրանց տերերի կյանքը թանկարժեք, գեղեցիկ առարկաներով, սեղանի սպասքով և ամենօրյա անձնական օգտագործման, ամենօրյա արդուզարդի իրերով՝ սանրներով, տարբեր հայելիներով, խոզանակներով, ամենատարբեր նշանակության ու մեծության տուփերով, ջրի, սուրճի, օշարակի թանկարժեք քարերով ազուցված բաժակներով, հովհարներով, կահույքով, կենցաղում ամենօրյա օգտագործման պարագաներով՝ երաժշտական գործիքներ և այլն: Որոշ իրեր պատմական որոշակի արժեք ներկայացնող տարբեր հուշարձանների մանրակերտներ են: Վերջիններից են սուլթանի կամ նրա մերձավորների համար ծննդյան, աթոռակալության և տարբեր կրոնական տոների առթիվ առանձին անհատների կամ համայնքների կողմից նվիրվող իրերը: Շոգենավերի, աշտարակների, պալատների արծաթե և ոսկե մանրակերտներ, ծննդյան տարեդարձների համար նվիրվող մակագրություններով ծաղկամաններ, տարբեր չափսերի սափորներ, բյուրեղապակե և արծաթե ծաղկամաններ, սեղանի լուսամփոփներ, տարբեր տեսակի մրգամաններ և մատուցարաններ, սուրճի և թեյի գավաթներ, ամբողջական սպասքներ, աթոռներ, գահավորակներ, ծխամորճեր (որոշ նկարներում դրանց երկարությունը 1 մետրից ավելին է և գետնին են հենվում), չքնաղ ծխախոտատուփեր (պորտսիգարներ), որոնց վրա մանյակներից ավել ադամանդ և թանկարժեք այլ քարեր են եղել ազուցված, տարբեր գույների սաթե տերողորմյաներ (թըզբեհներ), գավազաններ, դրանց բռնատեղիները, պատի, սեղանի, գրապանի ժամացույցներ, նկարների շրջանակներ: Գալով ժամացույցներին, նշենք, որ հայ ժամագործները համագործակցում էին եվրոպական հայտնի անունների, ինչպես, օրինակ, շվեյցարական «Լոնժին» ժամացույցի ֆաբրիկայի հետ: Դրանց վարպետների տուփերի վրա հաճախ կա-

րելի էր կարդալ, օր. «J. Tolayan. Joailler-Horloger. Constantinople» (Ժ. Թոլայան. Ոսկերիչ-Ժամագործ, Կոստանդնուպոլիս), կամ՝ «Maison d' Horlogerie, Joaillerie & Dépôt de Coffres-Fort K. Makoulia-Fils. Rue Yéni-Djami No. 38, 39,40. Stambul». Նույնպիսի մակագրություններ լինում էին ժամացույցների արտաքին և ետևի մասերում, հիմնականում՝ ֆրանսերեն։ Ժամացույցների թվացույցների վրա՝ Պոլսի նշանավոր, գեղատեսիլ պատկերներն էին։

Սովորաբար նվերները տրվում էին հատուկ ոսկեկար, ասեղնագործ թավշե տուփերով, որոնք այն ստեղծած վարպետների անվանական մակագրություններով էին լինում՝ հիմնականում օսմաներեն կալիգրաֆիայի հիանալի նմուշներ հանդիսացող մակագրություններով, այդ իրերի վրա տարբեր զինանշաններով, նշելով առիթը, նվիրողին, իհարկե նաև վարպետի կնիքով, որն ավելի էր արժևորում նվերը։ Այս մակագրված իրերը կարող են պատկերացում տալ նաև տարբեր առիթներով սուլթանին կամ այլոց տրվող նվերների, նրանց արժեքների մասին։ Երբեմն դրանք պատվիրատուի, ստեղծագործ հեղինակի ճաշակի, երևակայության այնպիսի անձեռակերտ շքեղ օրինակներ են, որ պատիվ են բերել թե՛ նվիրատուին, թե՛ այսօրյա տերերին, թանգարաններին՝ ներկայացնելով Օսմանյան կայսրության ժամանակների հայկական ոսկերչությունը, ադամանդագործությունը։ Հայ ոսկերիչներին էին պատվիրվում արտասահմանյան արքայական տների, դրանց առանձին տիրակալների համար նախատեսվող, օսմանյան սուլթանների կողմից տրվող, ուղարկվող նվերները։ Դրանք առանձին մաս էին կազմում կայսրության և եվրոպական թագավորական տների, երկրների միջև դիվանագիտական հարաբերությունների։

Երկրորդ հատորի մի ամբողջ գլուխ նվիրված է պալատի համար արված գործերին։ Դրանք նախատեսված են եղել Մայր թագուհիների, թագուհիների, արքայադուստրերի, հարեմի կանանց համար։ Թագեր, գլխարկների և փաթեղների ապառոշներ, մանյակներ, ապարանջանների միացման առանձին զարդեր, գոտիներ և մատանիներ, առանձին գլխազարդեր, կրծքազարդեր (բոռշներ), ականջօղեր, ճարմանդներ, կոճակներ, երբեմն՝ սուրաներից հատվածներ փորագրված գրություններով, մեդալներ, կանանց տրվող շքանշաններ, կենցաղային իրեր, սպասք՝ ոսկե թասեր, մոմակալներ, ինքնատեղեր, թեյնիկներ, ջահեր։ Այսօր էլ անսխալ կարելի է տարբերել լավագույններից՝ «ազնավուրը», որը լավագույն արծաթեղենի և ոսկերչության արվեստի զագաթներից է։ Վարպետի յուրատեսակ զարդանախշը մինչ օրս էլ տարբերվում է իր կատարման եզակի տեխնիկայով և նրբագեղությամբ։ Առարկաների զարդերի սյուժեները չափազանց տարբեր են եղել՝ ծաղկային, կենդանական, երևակային, կայսրության սիմվոլներով (աստղ և լուսին)։

Առանձին գլուխ է «Պատերազմ և արհեստ, ոսկերչություն և զենքեր»։ Խանչալներ իրենց պատյաններով, սրեր, թերեր, որոնց պատյանները երբեմն ոսկերչության գլուխգործոցներ են։ Հրացաններ, պարկուճներ, յաթաղաններ, ծիսասարքի շքեղ պարագաներ, թամբեր, ասպանդակներ, ծիավորի հագուստներ, որոնց վրա թանկարժեք քարերի կողքին հաճախ են հանդիպում սուրա-

ներից տողեր: Հետաքրքրական են դրանք արտադրող հայկական ֆաբրիկաների լուսանկարները:

Մենք գիտենք, որ Հայոց պատրիարքարանը պարտավոր էր տարեկան որոշակի «հարկ» վճարել կառավարությանը, պալատին և ամենատարբեր առիթներով արժեքավոր նվերներ մատուցել պալատին:

Օսմանյան սուլթանների մի քանի սերունդներ իրենց դրամահատարանը, փողերանոցը (գանձարանը՝ սուլթանական և մայր թագուհու) վստահել են հայ ոսկերիչներին, նրանց գերդաստաններին, որոնք միաժամանակ արքունի ոսկերիչներ են եղել: Նրանք իրենց աննախադեպ կարգապահությամբ, տաղանդով և անձով հարգանքի և հիացումի զգացումներ են թողել թուրք և օտար շրջանակներում: Սա չի նշանակում, որ ամեն ինչ այնքան դյուրությամբ է հաղթահարվել, անամպ մթնոլորտում: Արքունի նախարարները, մասնավորապես գանձապետները, ոսկերիչները միշտ էլ եղել են թիրախ այդ պաշտոններին երազող հրեա, հույն վարպետների խարդավանքների, ինչը երբեմն ազնվագույն հայ տաղանդներին ողբերգական վախճանի է հասցրել: Հիշենք միայն Տյուզյան գերդաստանի 5 անդամների դաժան մահապատիժը և այս տան կործանումը՝ կեղծ պարսավագրերի հիման վրա: Որքան էլ որ մի քանի օր անց խաբեությունը բացվում է՝ արդեն ուշ էր: Տաղանդաշատ ու ազնիվ մի գերդաստան, ինչպիսին էր արքունի ոսկերիչներ Տյուզյանների ճանաչված ընտանիքը՝ այլևս չէր վերականգնվելու²:

Բ հատորն արժեքավոր է նաև նրանով, որ տրվում են հայ ոսկերիչների ցուցակներում տեղ գտած հարյուրավոր վարպետների նկարները, նրանց ստեղծագործությունները, նրանց տները, ընտանեկան լուսանկարները: Որոշ ոսկերչական տների, ոսկերիչների պատմությունը հասցվում է մինչև մեր դարաշրջանը, մեր օրերը:

Գիրքն առատորեն ներկայացնում է հարուստ անվանացանկ, օգտագործված նյութերի աղբյուրագիտական ընդարձակ ցանկ:

Ափսոսանքով ես փակում գրքի վերջին էջերը: Այն նման է ընդարձակ ու սքանչելի հեքիաթի, որի անունն է հայ ադամանդագործությունը Օսմանյան կայսրությունում:

Հասմիկ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

պատմական գիտությունների դոկտոր,

ՀՀ ԳԱԱ արևելագիտության ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող

² Այս մասին մանրամասն տե՛ս Ստեփանյան Հասմիկ. Հայերի ներդրումն Օսմանյան կայսրությունում. Երևան, 2011, էջ 213-218:

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ՏԱՄՆՎԵՑԵՐՈՐԴ
ՆՍՏԱՇՐՋԱՆԸ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ ՀՀ ԳԱԱ ՀԻՄՆԱԴՐՄԱՆ 80-ԱՄՅԱ ՀՈԲԵԼՅԱՆԻՆ**



ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ 2023 թվականի դեկտեմբերի 8-ին և 11-ին գումարվեց Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասնվեցերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 80-ամյա հոբելյանին:

Երկօրյա նստաշրջանի հինգ նիստերի ընթացքում ընթերցված 42 զեկուցումներում ներկայացվեցին արվեստագիտության տարբեր գիտաճյուղեր. կերպարվեստագիտություն՝ 17, երաժշտագիտություն՝ 14, ճարտարապետության պատմություն և տեսություն՝ 6, թատերագիտություն՝ 4 և կինոգիտություն՝ 1 զեկուցում:

Նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին Երիտասարդ արվեստաբաններ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտից, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայից, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտից, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայից, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանից, Երևանի պետական համալսարանից, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանից, Մ. Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտ-Մատենադարանից, Հայաստանի ազգային պատկերասրահից, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտից, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտից, Հայաստանի եվրոպական համալսարանից, նաև՝ հինգ Երիտասարդ հետազոտողներ արտասահմանից՝ Իտալիայից, Իսրայելից, Չինաստանից և Լիբանանից:

Բացման խոսքում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ **Աննա Ասատրյանը** կարևորեց երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանների դերը հայ արվեստագիտության, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի պատմության մեջ: «Ավանդական դարձած Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յուրաքանչյուր նստաշրջանից հետո մենք տեսնում ենք, թե ինչ ներուժ ունի արվեստագիտությունը: Մենք իսկապես ունենք արժանի հերթափոխ», - ասաց Աննա Ասատրյանը:

ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարի տեղակալ **Դանիել Դանիելյանը**, ողջունելով նստաշրջանի մասնակիցներին, ասաց. «Շատ եմ կարևորում այսպիսի նախաձեռնությունները, մշակույթը, ըստ իս, առանցքային 3 հարթակով է առանձնանում: Առաջինը՝ գիտական աստիճանն է, գիտական պահպանության այն աստիճանը, որտեղ մենք գտնում ենք, փոշուց հանում և պահպանում ենք մեր ունեցած արժեքները: Այդ պահպանման գիտական հարթակը մեր բարձրագույն ինստիտուտացիոնալ հաստատություններն են, այն բոլոր կազմակերպությունները, որոնք զբաղվում են գիտական գործունեությամբ: Գիտական այս կարևոր հարթակը հնարավորություն է տալիս երկրորդ և երրորդ հարթակներին գործել: Երկրորդը՝ կատարողական հատվածն է, որը հիմնված է գիտականի վրա, և երրորդը՝ հանրահոշակման, ներկայացուցչական մասն է: Վերադառնալով գիտականին, որում դուք եք, ոչ միայն պետք է առողջ և ուժեղ պահենք, այլ պետք է անընդհատ զարգացնենք այն: Պետք է այնպես անել, որ այդ գիտական աշխատությունները ուղիղ կապով ուսումնական հաստատությունների հետ լինեն, երբ ուսանողն անդրադառնա այս կամ այն հարցին՝ ձեր գիտական աշխատություններն առնչվեն իր կրթության հետ»:

ՀՀ ԳԱԱ Երիտասարդ գիտնականների միավորման նախագահ **Սիրանուշ Հովհաննիսյանը**, ողջունելով և շնորհավորելով նստաշրջանի մասնակիցներին, նշեց. «Մեր առաջ շատ լուրջ խնդիրներ կան ծառացած և մեծ պարտավորություն՝ մենք պետք է կարողանանք այնքան ճկուն լինել, որ նախ ճշգրիտ արժևորենք արվեստից և մշակույթից մեզ բաժին հասած ժառանգությունը, գնահատենք և բարձրացնենք գիտության մակարդակը: Շնորհակալությունս եմ հայտնում մեր ավագ սերնդի գործընկերներին, որոնք բոլոր իմաստներով աջակցում, սատարում են մեր ցանկացած նախաձեռնություն և վստահեցնում եմ ձեզ, որ դուք ունեք իսկապես արժանի հետնորդներ և մենք գնահատում ենք ձեր կատարած գիտական աշխատանքը»:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Աննա Ասատրյանը ներկայացրեց 2023-ին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ հրատարակված «Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանի նյութեր» նորաստեղծ գիտական պարբերականը:

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍ: Գեղանկարիչ Գրիգոր Շլյանի կյանքի և ստեղծագործության հետազոտմանն էր վերաբերում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաբարտուղար, արվեստագիտության թեկնածու **Մարգարիտա Քամայանի** զեկուցումը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Մարտին Հարությունյանը** հանդես եկավ «Կրթական համակարգը Ֆրանսիայի արվեստի բուհերում» վերտառությամբ բանախոսությամբ: Հեղինակն ուսումնասիրել էր Ֆրանսիայի Սենտ-Էտյեն քաղաքի 2 բուհերը՝ ESADSE և Université Jean Monnet և արձանագրեց կրթական որոշ առանձնահատկություններ, որոնք հնարավոր է ներդնել Հայաստանի արվեստի բուհերում և առաջարկեց կատարել հետազոտություն՝ միտված հայաստանյան արվեստի բուհերի խնդիրների վերհանմանն ու եվրոպական մոդելի ծրագրերի կիրառմանը:



«Վանի թագավորության ծիսակարգերի գեղարվեստական մեկնությունը կնիքների դրոշմվածքում» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Գայանե Պողոսյանն** անդրադարձավ կնիքների գեղարվեստական հարդարանքում ներկայացված սյուժեներին, որոնք թույլ են տալիս որոշակի պատկերացում կազմել կնիքների պատկերագրական, խորհրդաբանական առանձնահատկությունների մասին, ինչպես նաև հնարավորություն են ստեղծում պատկերաընթերցման շնորհիվ լրացնել Վանի թագավորության կրոնական ծիսակարգերի վերաբերյալ բացակայող գրավոր տեղեկությունները:



Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու **Նարե Նադարյանը** հետազոտեց հայ քանդակագործներ Ա. Հարությունյանի, Ա. Սարգսյանի, Ղ. Չոբարյանի, Յ. Պետրոսյանի, Դ. Բեջանյանի, Ա. Հովսեփյանի՝ հայ կոմպոզիտորներին պատկերող մոնումենտալ հուշարձանները:

«Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը ռումինահայ սրբանկարներում» բանախոսությունը ներկայացրեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ և կերպարվեստի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող **Շողակաթ Դևրիկյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Սեյրանուշ Մանուկյան): Ձեկուցողն արծարծեց հայոց առաջին հայրապետին պատկերող ռումինական միջավայրում ստեղծված սրբանկարները, հիմնվելով Սբ. Գրիգորի վարքագրական պատումների վրա՝ դիտարկեց յուրաքանչյուր պատկերագրական տիպի առանձնահատկությունները և վերլուծեց նրա կյանքին նվիրված սրբանկարների մանրամասները:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մերի Կիրակոսյանը** «Փանոս Թերլեմեզյանի արվեստը Պոլսի «Շանթ» հանդեսի էջերում» վերտառությամբ բանախոսության մեջ ամփոփ ուսումնասիրեց 20-րդ դարասկզբին Պոլսում լույս ընծայվող «Շանթ» կիսամյա հանդեսը, անդրադարձավ շաբաթաթերթի էջերում ներկայացված Թերլեմեզյանի ստեղծագործական գործունեության հետ կապված նորահայտ փաստերին և նկարչի այն աշխատանքներին, որոնք չեն հասել մեզ և տպվել են «Շանթի» էջերում:



«Մերկ մարմնի ընկալումն անտիկ արվեստում» զեկուցմամբ ներկայացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մանե Մկրտչյանը**: Բանախոսը շոշափեց հունահռոմեական բոլորաքանդակում մեծ տեղ գրավող մերկ մարմնի խնդիրը և առանձնացրեց թեմայի հետ կապված 3 հիմնահարց, որոնք վերաբերում էին մերկ մարմնի պատկերման ժամանակ սե-

ռային տարբերություններին, արտահայտչականությանը և կերպարին օժտած գծերին:

Երևանի պետական համալսարանի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու **Հռիփսիմե Վարդանյանը** «Շարժանկարի ազդեցությունը Վալենտին Պոդպոմոգովի գեղանկարչության վրա» զեկուցման շրջանակում հետազոտեց խաղարկային և մուլտիպլիկացիոն ֆիլմերի բեմադրիչ, նկարիչ, գրաֆիկ Վալենտին Պոդպոմոգովի գեղանկարչական ստեղծագործությունները և դիտարկեց վերջինների վրա շարժանկարի ազդեցության հարցը:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի գեղանկարչության բաժնի ղեկավար, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի հայցորդ **Հայկուշ Սահակյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու Արթուր Ավագյան) հանդես եկավ «Գերմանիան և հայ արվեստագետները» զեկուցմամբ, որտեղ ներկայացրեց Գերմանիայում կրթություն ստացած և ցուցադրված հայ արվեստագետներին, քննեց դեպի Գերմանիա նրանց ուղղորդած շարժառիթներն ու պատճառները, կարևորեց հիշատակել այն հայ նկարիչներին, ովքեր Գերմանիայում կազմակերպված տարբեր միջազգային ցուցահանդեսներին արժանացել են պարգևների և պատվոգրերի:

Իս. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի աշխատակից, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ **Ռուզան Անանյանի** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հրավարդ Հակոբյան) «Ռաֆայել Շիշմանյանի կերպարը հայ կերպարվեստում» բանախոսության մեջ վերլուծվեցին գեղանկարիչ և արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանի կերպարին անդրադարձած հայ գեղանկարիչների աշխատանքները:

«Ռուս վիդեոնկարիչների նոր սերունդ. համաշխարհային և հայրենական արտքեմի ժառանգորդները» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ասպիրանտ **Աննա Սապոժնիկովան** (Ռուսաստան-Իսրայել) (գիտական ղեկավար՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Աղասյան) հեռավար ձևաչափով քննեց նկարիչների ստեղծագործության մեջ վիդեոարտի զարգացման ընդհանուր միտումները, հետազոտեց ռուս երիտասարդ նկարիչների կիրառած ստեղծագործական մեթոդները, գեղարվեստական մարտավարությունը և բացահայտեց նրանց աշխատանքների առանձնահատկությունները:

Նանկինի Մանկավարժական համալսարանի դասախոս **Անի Մարգարյանի** (Չինաստան) «Հոլսեփ Փուշմանի նատյուրմորտների խորհրդաբանությունը և պատկերագրական լեզուն» հետազոտության նպատակն էր բացահայտել սիյուռքահայ արվեստագետի ստեղծագործության մեջ առկա խորհրդանշական ենթատեքստերը, հորինվածքային դասավորության և դետալների տեղաբաշխման հիմքում ընկած սիմվոլիկան ու բազմաբովանդակ պատկերագրական լեզուն:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ **Լիլիթ Կարապետյանի** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Զարուհի Հակոբյան) «Ուշ միջնադարյան պատկերաքանդակը. պատկերագրական առանձնահատկությունները, գլխա-

վոր կենտրոնները» զեկուցման մեջ ներկայացվեցին ուշ միջնադարյան հայկական պատկերաքանդակի զարգացման գլխավոր կենտրոնները և կարևորվեցին եվրոպական ու ազգային մշակույթների միջև միջնորդ հանդիսացող գաղթօջախների հայկական հուշարձանների օրինակները:

Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ **Օֆելյա Ազիզյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Քնարիկ Ավետիսյան) անդրադարձավ սյունիք-արցախյան տարագի պատկերազրական դրսևորմանը 20-րդ դարի հայ նշանավոր մի քանի նկարիչների արվեստում, իսկ ասպիրանտ **Իրինա Շախնազարյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Նազենի Ղարիբյան) հանդես եկավ «Արվեստի խնդիրը 1920-ականների մշակութային հեղափոխության ուղեծրում» բանախոսությամբ: Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի դասախոս **Նարե Սահակյանի** «Կանտականության ուշխորհրդային հմայքը. Վիլհելմ Մաթևոսյանի արվեստաբանությունը» հետազոտության առանցքում Վիլհելմ Մաթևոսյանի արվեստաբանական մեթոդն էր և կանտական սկզբունքների ազդեցությունը գիտնականի աշխատանքի վրա:

Հայաստանի եվրոպական համալսարանի դասախոս **Գագիկ Ավետիսյանը** «Հայ-ռուսական մշակութային հարաբերությունների պատմությունից. Բոգդան Սալթանով» զեկուցման մեջ դիտարկեց և ամփոփ ներկայացրեց ծագումով հայ նկարիչ Բոգդան Սալթանովի ստեղծագործական ուղին:

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Լիլիթ Արտեմյանը** «Միխայիլ Կոկտանի ստեղծագործական դիմանկարը» զեկուցման մեջ առաջին անգամ քննության առավ և համակողմանի ուսումնասիրեց կոմպոզիտորի ծավալած հիմնական՝ ստեղծագործական, գիտական և մանկավարժական ուղղությունները:

«Երաժշտական գործիքների հիշատակությունները Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծական արվեստում» հետազոտության մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ասպիրանտ **Տիգրան Դավթյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Արևշատյան) դիտարկեց Գրիգոր Նարեկացու երաժշտաբանաստեղծական արվեստը, ընդգծեց նվագարանների մասին դրանում առկա հիշատակությունները, որոնք վկայում են Նարեկացու ժամանակի նվագարանային մշակույթի իրողությունների մասին և կարևորություն են ձեռք բերում որպես հայ միջնադարյան գործիքային մշակույթի գրավոր վկայություն:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի ղեկավար, արվեստագիտության թեկնածու **Տաթևիկ Շախկույանը** հանդես եկավ «Հարգանքի տուրք քաղաքավարությանը. Komitas-ից Comitas» զեկուցմամբ: Բանախոսն անդրադարձավ նիդերլանդացի կոմպոզիտոր Էդուարդ դե Բոերին, որն իր ստեղծագործական ծաղկուն մի շրջան հանդես է եկել Ալեքսանդր Կոմիտաս

անունով: Հայաստանի հետ որևէ առնչություն չունեցող այս կոմպոզիտորին գրավել է կոմիտասյան ու, առհասարակ, հայ երաժշտությունը:

«Մի ավանդական օրորի երկու նորահայտ տարբերակ» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Անի Հակոբյանը** քննեց մեկ ավանդական օրորի նոր հայտնաբերված երկու արժեքավոր տարբերակ: Հետաքրքրական այս օրորի ծայնագրություններն արվել են շուրջ 60 և 40 տարի առաջ, աշխարհագրական առումով իրար հետ որևէ կապ չունեցող՝ հորհրդային Հայաստանում և ֆրանսիական Դեսին քաղաքում:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս **Ռուբեն Անտոնյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Լիլիթ Երնջակյան) «Շրջակա միջավայրն ու հնչյունները Հարություն Դելլալյանի «Topophonon» կոնցերտում» զեկուցման շրջանակում բացահայտեց հայ անվանի կոմպոզիտորի նշված ստեղծագործության կապը բնության, շրջակա միջավայրի և դրա հնչողական համակարգերի հետ: Անդրադարձ կատարեց ստեղծագործության 1998 թվականի բեմականացված տարբերակին, որտեղ տարածականությունը դիտարկվում է որպես ստեղծագործության բովանդակության կարևորագույն և անբաժանելի մաս:

«Կոմիտասի անձնական գրադարանում հայտնաբերված արխիվային նյութերը» վերնագրված բանախոսության հեղինակը՝ Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Լիլիթ Հարությունյանն** ուսումնասիրեց Կոմիտասի նշումներով ձեռագիր թերթիկներից մի քանիսը և փորձեց արժուրել դրանց՝ որպես ինքնուրույն ձեռագրային միավորների, դերը Կոմիտասի արխիվում:

Իրանահայ կոմպոզիտոր, խմբավար, երաժշտական-հասարակական գործիչ Նիկոլ Գալանդեթյանը հայ դասական և ժամանակակից բանաստեղծների բանաստեղծությունների հիման վրա ստեղծել է սիրերգեր կամ երգ-ռոմանսներ, հայրենասիրական երգեր, մանկական երգեր, զուգերգեր, անսամբլներ և խմբերգեր, որոնց հետազոտությանն էլ նվիրված էր ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող **Լիլիթ Հակոբյանի** «Վոկալ ժանրը Նիկոլ Գալանդեթյանի ստեղծագործության մեջ» զեկուցումը:

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ **Անի Մուշեղյանը** (գիտական ղեկավար՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ավետիք Իսահակյան) ներկայացրեց «Հակոբոս Այվազյանի «Ձայնագրութին» խորագրով անտիպ ձեռնարկը» վերտառությամբ բանախոսությունը՝ նվիրված պոլսահայ երաժիշտ Հակոբոս Այվազյանի անավարտ ձեռնարկին:

«Մակար Եկմալյանը «Տարագի» էջերում (1910 թվական)» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ **Էդուարդ Ներսիսյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյան) անդրադարձավ Մակար Եկմալյանին նվիրված «Տարագ»-ի հրապարակումներին և ներկայացրեց պատկերազարդ հանդեսի հիմնադիր,

խմբագիր Տիգրան Նազարյանի նախաձեռնությամբ 1910-ին «Աղբիւր-Տարագին» կից գրական-գեղարվեստական սալոնում կազմակերպված երեկույթը՝ նվիրված Մակար Եկմալյանի հիշատակին, և մանրամասն դիտարկեց այդ իրադարձության ծրագիրը և երեկույթի մասին արձագանքները:

«Արամ Քոչարյանը՝ Ալթայի ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրող (Ա. Քոչարյանի ծննդյան 120-ամյակի առթիվ)» զեկուցմամբ հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի կրտսեր գիտաշխատող **Կարինե Հովհաննիսյանը**, ով առաջին անգամ ներկայացրեց Ա. Քոչարյանի արխիվային ֆոնդում (ԳԱԹ) պահվող ալթայական երգերի ժողովածուն և կոմպոզիտորի կողմից արված այդ երգերի՝ փողային նվագարանների համար արված մշակումները:

Արվեստագիտության թեկնածու **Գոռ Սալնազարյանը** «Բեգլար Ամիրջանի կատարողական գործունեության իրկուտսկյան էջը» զեկուցման շրջանակում արժևորեց հայ առաջին բարիտոն Բեգլար Ամիրջանի 1900-1901 թթ. իրկուտսկյան հյուրախաղերը և գիտական շրջանառության մեջ դրեց հայ բարիտոնի մասնագիտական գործունեության վերաբերյալ ժամանակակից մամուլի արձագանքները:

«Մի երգի պատմություն (նվիրվում է Ռ. Մելիքյանի ծննդյան 140-ամյակին)» բանախոսության մեջ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մագիստրանտ **Լինդա Սարգսյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու Մարիաննա Տիգրանյան) իր ուսումնասիրության արդյունքում բացահայտեց, որ «Զառ-վառ» վոկալ շարքում գետեղված «Գյուլ-գյուլի» երգը Ռ. Մելիքյանն իրականում ծայնագրել 1926-ին Արցախում, և այդ երգը արցախյան ֆոլկլորի արժեքավոր նմուշ է:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ **Գոհար Կարապետյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր Մարգարիտա Ռուխկյան) «Տիգրան Մանսուրյանի «Հինգ բազատեղը»» զեկուցման մեջ անդրադարձավ կոմպոզիտորի տրիոյի կառուցվածքային, բովանդակային և ոճական առանձնահատկություններին:

«Լիբանանահայ կոմպոզիտոր Պողոս Զելալյանի մանկավարժական մեթոդի առանձնահատկությունները» զեկուցման մեջ Լիբանանի ֆիլիարմոնիկ նվագախմբի դիրիժոր **Կարապետ Ավեսյանը** (Լիբանան) լիբանանահայ կոմպոզիտոր Պ. Զելալյանի սաների հետ հարցազրույցների ուսումնասիրության արդյունքում բացահայտեց Զելալյան-մանկավարժի դասավանդման մեթոդի առանձնահատկությունները:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: «Նոր դիտարկումներ Անիի միջնաբերդի կենտրոնագմբեթ վեցախորան եկեղեցու ճարտարապետության շուրջ» զեկուցման մեջ ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս, ճարտարապետության թեկնածու **Դավիթ Նահատակյանը**, ուսումնասիրությունների և կառույցի շինարարական ոճերի համեմատական վերլուծությունների հիման վրա առաջ քաշեց կառույցի ճարտարապետական առնվազն երկու շերտեր՝ Բագրատունիների և Զաքարյանների շրջանների:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշ-

խատող, ճարտարապետության թեկնածու **Հրանտ Հովսեփյանը** «Արթիկի Մարինե կամ Ս. Աստվածածին եկեղեցու վերակազմությունն ու վերականգնման խնդիրները» զեկուցման շրջանակում քննության առավ վաղ միջնադարյան եկեղեցու վերակառուցման ժամանակագրությունը, ծավալատարածական հորինվածքի յուրահատկությունները և առաջարկեց վերակազմության տարբերակը՝ մատնանշելով վերականգնման խնդիրները:

«ՀՀ մարզերի կինոթատրոնների այժմյան խնդիրները և դրանց լուծման ուղիները» թեման արծարծեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ասպիրանտ **Ռուզաննա Միքայելյանը** (գիտական ղեկավար՝ ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր Դավիթ Քերթմենջյան) և կարևորեց մարզային կինոթատրոնների դիզայնի ու ճարտարապետության, ինչպես նաև պահպանության հրատապությանն ուղղված հարցերը:

«Նոր դիտարկումներ Հայաստանի երկհարկ գմբեթավոր կառույցների ճարտարապետական առանձնահատկությունների շուրջ» վերնագիրն էր կրում Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտ-Մատենադարանի հայցորդ **Տիգրան Գրիգորյանի** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Սեյրանուշ Մանուկյան) զեկուցումը, որտեղ շոշափվեց 12-14-րդ դարերի բազմահարկ գմբեթավոր կառույցների ծագման և ճարտարապետական խնդիրների մասին հեղինակի տեսակետները, միևնույն ժամանակ՝ գրավոր սկզբնաղբյուրների և հնագիտական տվյալների հիման վրա պարզաբանվեց բազմահարկ կառույցների բուն նշանակությունը, ծավալատարածական հորինվածքները:

Ուղիների համալսարանի ասպիրանտ **Ալեսսիա Բոսքիսի** (Իտալիա) (գիտական ղեկավար՝ Ալդո Ֆեռարի) բանախոսության թեման էր «Հայաստանը և նրա գեղարվեստական ժառանգությունը Զովաննի Ֆրանչեսկո Կարերի Զեմելլիի աչքերով»: Հեղինակը, հետազոտելով, իտալացի ճանապարհորդ Զիովաննի Ֆրանչեսկո Զեմելլի չուսումնասիրված և Նեապոլում հրատարակված «Ճամփորդություն աշխարհով մեկ, 1699-1700» աշխատությունը՝ գիտական շրջանառության մեջ դրեց Օսմանյան կայսրության և Սեֆյան նահանգի արևելյան շրջաններում հայկական գեղարվեստական ժառանգության առկայության, վիճակի վերաբերյալ արժեքավոր տեղեկատվություններ:

ԹԱՏՐՈՆ ԵՎ ԿԻՆՈ: «Հայկական կրկեսային կոլեկտիվի հիմնադրումը» զեկուցման մեջ Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի ասպիրանտ **Հրաչ Պետրոսյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Գրիգոր Օրդոյան) կարևորեց հետպատերազմյան Հայաստանի մշակութային կյանքում առանցքային տեղ զբաղեցրած հայկական կրկեսային կոլեկտիվի ստեղծագործական գործունեության ուսումնասիրության հանգամանքը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Անուշ Ասիբեկյանը** «Դրամատուրգիական խոսքի պոետիկան ու բեմավիճակների առօրեականությունը Ստեֆան Բրոնշվեյգի «Ուրախության օրեր» բեմադրության մեջ» բանախոսության մեջ հատուկ շեշտեց նոր թատերական փառատոնի կայացման հարցը և

«Օդետն»-ի Հայաստան այցը, ինչպես նաև Լիգրեի պիեսի դրամատուրգիական հնարքի կիրառության խնդիրը:

«Տիկնիկային ներկայացումների բեմադրական առանձնահատկությունները» զեկուցմամբ հանդես եկավ Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի հայցորդ **Հայրապետ Հակոբյանը** (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Գրիգոր Օրդոյան):

«Հրաչյա Ղափլանյանի ռեժիսուրան (համառոտ ակնարկ)» զեկուցման մեջ Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի հայցորդ **Ռուզաննա Առաքելյանը** (գիտական ղեկավար՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Հենրիկ Հովհաննիսյան) ներկայացրեց հայ թատրոնի նորագույն շրջանի նշանավոր թատերական գործիչ, բեմադրիչ Հրաչյա Ղափլանյանի բեմադրական սկզբունքները: Բեմադրիչի՝ տարբեր թատրոններում իրականացրած բեմադրությունների համադրման հիման վրա երիտասարդ հետազոտողը փորձեց բացահայտել նրա ռեժիսուրայի առանձնահատկությունները:

Արվեստագիտության թեկնածու **Վերոնիկա Ժուռավյովան** հանդես եկավ «Աշխարհի պատկերը Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ. էմպիրիկ հետազոտության փորձ» զեկուցմամբ, որը նվիրված էր Փարաջանովի ստեղծագործական ժառանգության գիտական ուսումնասիրության առանձնահատկություններին և հեռանկարներին: Հեղինակը ռեժիսորի արվեստը դիտարկեց համակարգային մոտեցմամբ, ինչը հնարավորություն ընձեռեց նկարագրել նրա կինոարվեստի գլխավոր հիմքը:

Նստաշրջանն անցավ ակտիվ քննարկումների և կառուցողական հարցադրումների առողջ մթնոլորտում: Նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին, իրենց արժեքավոր խորհուրդներով և հարցադրումներով հանդես եկան ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասատրյանը**, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Լիլիթ Երնջակյանը**, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Արևշատյանը**, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող արվեստագիտության թեկնածու **Մարիաննա Տիգրանյանը**:

Գիտական նստաշրջանի արդյունքներն ամփոփեց և եզրափակիչ խոսքով հանդես եկավ **Աննա Ասատրյանը**:

Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու

Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ

**«ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐԸ ԱՐՇԱԿ ՉՈՊԱՆՅԱՆԻ «ԱՆԱՀԻՏ» ՀԱՆԴԵՍՈՒՄ»
ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍԸ**



Գաղտնիք չէ, որ արվեստագիտությունը, մասնավորաբար՝ կերպարվեստագիտությունը, երաժշտագիտությունը և թատերագիտությունը, բաղկացած են երեք հիմնական բաժիններից՝ կերպարվեստի, երաժշտության և թատրոնի պատմություն, կերպարվեստի, երաժշտության և թատրոնի տեսություն, և վերջին բաժինը՝ գեղարվեստական, երաժշտական և թատերական քննադատություն:

Ակնհայտ է նաև այն անուրանալի դերը, որ կատարել է հայկական պարբերական մամուլը հայ գեղարվեստական, երաժշտական և թատերական քննադատության ծնավորման ու զարգացման, հայրենական կերպարվեստագիտության, երաժշտագիտության և թատերագիտության զարգացման գործում:

Հայկական իրականության մեջ հրատարակված թերթերն ու շաբաթաթերթերը, գրական-գեղարվեստական և երաժշտական հանդեսներն ու տարբեր գրքերն իրենց էջերում ոչ միայն անդրադարձել են ժամանակակից կերպարվեստին, երաժշտությանը և թատրոնին, այլև լուսաբանել են ցուցահանդեսները և համերգները, ինչպես նաև օպերային և թատերական ներկայացումները, ներկայացրել են հայ արվեստի երևելի ներկայացուցիչների ստեղծագործական դիմանկարները, քննության առել արվեստի գաղափարաոճական տարբեր ուղղությունները (ռոմանտիզմ, ռեալիզմ, իմպրեսիոնիզմ, սիմվոլիզմ ևն), առանձին տեսակներն ու ժանրերը: Այդ քննադատական հրապարակումների շնորհիվ պահպանվել ու մեզ են հասել հայ նկարիչների, երաժիշտների և թատերական գործիչների գործունեության և առհասարակ՝ հայկական գեղարվեստական,

երաժշտական և թատերական կյանքի վերաբերյալ շատ ուշագրավ, կարևոր ու բացառիկ տեղեկություններ, որոնց շնորհիվ է միայն հնարավոր վերականգնել հայկական գեղարվեստական, երաժշտական և թատերական կյանքի ընդհանուր պատկերը և զարգացման ընթացքը:

Այս համատեքստում կարևոր նշանակություն ունի Արշակ Չոպանյանի ջանքերով Փարիզում հրատարակված «Անահիտ» հանդեսը:

Եվ ահավասիկ, 2024 թ. մայիսի 17-18-ը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում «Գիտական և գիտատեխնիկական գործունեության պայմանագրային (թեմատիկ) ֆինանսավորման նպատակով գիտական թեմաների հայտերի մրցույթ – 2021»-ի շրջանակներում կատարվող «21T-6E077» ծածկագրով «Հայ գեղարվեստական և երաժշտական քննադատությունը XIX դարում և XX դարասկզբին (ծնավորումն ու զարգացման միտումները)» գիտական ծրագրի (ղեկավար՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյան) շրջանակներում գումարեց «Արվեստի հարցերը Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսում» միջազգային գիտական կոնֆերանսը, որի նպատակն էր՝ բացահայտել «Անահիտ» հանդեսի ներդրումը հայ արվեստագիտության՝ երաժշտագիտության, կերպարվեստագիտության, թատերագիտության և ճարտարապետագիտության, ինչպես նաև գրականագիտության ասպարեզում: Կոնֆերանսի բացումը և լիագումար նիստերը տեղի ունեցան 2024 թվականի մայիսի 17-ին՝ ՀՀ ԳԱԱ Նախագահության նիստերի դահլիճում, իսկ նիստերը՝ մայիսի 18-ին՝ ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտի նիստերի դահլիճում¹:

Երկօրյա կոնֆերանսի աշխատանքներին մասնակցեցին միջազգային ճանաչում ունեցող առաջատար գիտնականներ և երիտասարդ հետազոտողներ ինչպես Հայաստանից՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտից, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտից, ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտից ու ՀՀ ԳԱԱ արևելագիտության ինստիտուտից, բուլղերից՝ Երևանի պետական համալսարանից, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանից, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանից ևն, այնպես էլ Ռուսաստանից, Չինաստանից, Լիբանանից ու Ֆրանսիայից:

Գիտական կոնֆերանսի աշխատանքներին, արվեստի պատմաբաններից ու տեսաբաններից բացի, մասնակցեցին նաև գրականագետներ, քանի որ Արշակ Չոպանյանն ինքը գրող էր, հրապարակախոս:

¹ «Արվեստի հարցերը Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսում» միջազգային գիտական կոնֆերանսի աշխատանքները լուսաբանվեցին զանգվածային լրատվամիջոցներում, մասնավորապես ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» ամսաթերթի մայիսյան համարում (տե՛ս ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի միջազգային գիտաժողովը, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», № 5 (387), մայիս, 2024, էջ 1) և «Ազգ» շաբաթաթերթում (տե՛ս Աննա Ադամյան, Կայացել է «Արվեստի հարցերը Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսում» միջազգային գիտաժողովը, «Ազգ», 31 մայիսի - 6 հունիսի, 2024, էջ 8):

Իր բացման ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ **Աննա Ասատրյանը** նշեց՝ պարբերական մամուլի ուսումնասիրությունն արվեստագիտության կարևորագույն ուղղություններից է: «Առաջին անգամ հայ ակադեմիական արվեստագիտությունն անդրադառնում է հայ պարբերական մամուլին՝ «Անահիտ» հանդեսի օրինակով: Հայտնի է, թե ինչ մեծ նշանակություն և դեր ունի հայ պարբերական մամուլն արվեստագիտության, արվեստի քննադատության ձևավորման, կայացման և զարգացման գործում: 19-րդ դարից սկսած արևմտահայ և արևելահայ մամուլը բազմիցս անդրադարձել է արվեստի և գրականության հարցերին, և շատ հաճախ այդ հրապարակումները հետազոտողների համար ձեռք են բերում սկզբնաղբյուրի նշանակություն»: Նա շեշտեց արվեստի քննադատության կարևորությունը: «Ներկայում մեր գիտնականները հեռացել են արվեստի քննադատությունից, և դա ցավոտ հարց է: Կարծում եմ, որ այս գիտաժողովը խթան կհանդիսանա, որպեսզի մեր գիտնականները գիտական հետազոտություններին զուգահեռ զբաղվեն նաև երաժշտական, թատերական և գեղարվեստական քննադատությամբ: Այս առումով գիտաժողովն ունի նաև կիրառական նշանակություն»:

Ողջունելով գիտաժողովի կազմակերպիչներին, մասնակիցներին և հյուրերին, ՀՀ ԳԱԱ Հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար ակադեմիկոս **Յուրի Սուվարյանը** նշեց. «Այս միջոցառումը յուրօրինակ է՝ հաշվի առնելով «Անահիտ» հանդեսի վիթխարի դերակատարությունը հայ մշակույթի զարգացման ընթացքի լուսաբանման և հանրահռչակման գործում: Սա միջգիտակարգային գիտաժողով է, քանի որ հանդեսն ուներ գրական, գեղարվեստական և հասարակական ուղղվածություն: Հանդեսի կողմնորոշիչները մնայուն արժեքներն են՝ հայ մտավոր մշակույթը, ազգային խնդիրները և եկեղեցու դերը մշակույթի զարգացման և ժողովրդի կյանքում: Այս կողմնորոշիչներն ապահովել են հանդեսի խոշոր ներդրումը մեր մտավոր մշակույթի պատմության մեջ և նաև թողել մեզ որոշ դասեր: Փարիզում լույս տեսնող «Անահիտ» հանդեսը, երբ դեռ չունեինք պետականություն (1898-1911 թթ.), կարևորում էր հայերենը որպես գիտական լեզու և նպաստում դրա զարգացմանը, ինչը հարկ է անպայմանորեն շարունակել նաև այժմ»:

Լիագումար նիստի (17 մայիսի) *առավոտյան նիստում* Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ հայ հին և միջնադարյան գրականության և նրա դասավանդման մեթոդիկայի ամբիոնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր **Աելիտա Դուլխանյանը** «Հեթում Պատմիչի Երկը և նրա մանրանկարները» զեկուցման մեջ նկատեց, որ Հեթումը բանավոր իր պատմությունը թելադրել է Նիկոլա Ֆալկոն հոգևորականին, սկզբում՝ ֆրանսերեն, հետո թարգմանել լատիներեն: Հեթումի գիրքը թարգմանվել է նաև իտալերեն, անգլերեն, հոլանդերեն: Այն գրաբարի է վերածել Մկրտիչ Ավգերյանը ու տպագրել Վենետիկում 1842-ին: Բանախոսը բացահայտեց, որ Ֆրանսիայում բազմացված Հեթում պատմիչի գրքի ձեռագրերն ունեն գեղեցիկ մանրանկարներ, որոնք ներկայացնում են XIV-XV դարերի ֆրանսիական մանրանկարչությունը:

Անուրանալի է այն մեծ ու նշանակալի դերը, որ ունեցել է Արշակ Չոպանյանը Կոմիտասի ստեղծագործական ճակատագրում, նշանակալի՝ նրա ներդրումը կոմիտասագիտության մեջ: «Անահիտ» էջերում Ա. Չոպանյանը մի կողմից՝ ներկայացրել է Փարիզում և Ժնևում Կոմիտասի ծավալած համերգային գործունեության լիարժեք համայնապատկերը, տպագրել տարբեր երաժիշտների կողմից Կոմիտասին նվիրված հոդվածներն ու գնահատականները, էջեր հատկացրել հուշագրություններին, մյուս կողմից՝ հրատարակել Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունները և ինքնակենսագրությունը: Այս հարցերի լուսաբանման էր նվիրված ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Արևշատյանի** «Արշակ Չոպանյանը և Կոմիտաս վարդապետը» զեկուցումը:

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի տնօրեն, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Հերիքնազ Որսկանյանը** «Արշակ Չոպանյանի՝ հայ միջնադարյան բանաստեղծության արժևորման մեթոդաբանական սկզբունքները՝ ըստ «Անահիտ» հանդեսի նյութերի» բանախոսության մեջ անդրադարձավ Ա. Չոպանյանի աշխարհայացքին, գեղագիտական ըմբռնումներին՝ ձևավորված ժամանակի ամենաազդեցիկ գրականագիտական հոսանքներից մեկի՝ կուլտուր-պատմական դպրոցի գաղափարաբանությամբ: Բանախոսն ընդգծեց, որ Չոպանյանն «Անահիտ» հանդեսում հետևողականորեն տպագրել և արժևորել է հայ միջնադարյան բանաստեղծությունը, դիտարկել այն հայ և համաշխարհային մշակույթի և գրականության համապատկերի մեջ՝ որպես հայ ոգու, հայկականության արտահայտություն:

Երևանի պետական համալսարանի արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, Միլանի (Իտալիա) Ամբրոզիան Ակադեմիայի անդամ, Մոնպելյեյի (Ֆրանսիա) Ակադեմիայի թղթակից-անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Լևոն Չուգասզյանը** հանդես եկավ «Արվեստի և ճարտարապետության հարցերը «Անահիտ» հանդեսի էջերում» զեկուցումով:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրենի խորհրդական, բանասիրական գիտությունների դոկտոր **Լիլիթ Արզումանյանը** «Թատրոնի հարցերը «Անահիտ» հանդեսի էջերում» բանախոսության մեջ նկատեց, որ «Անահիտ» հանդեսի էջերում թատրոնը համեմատաբար քիչ տեղ է զբաղեցրել. հպանցիկ անդրադարձներ կան Սիրանույշին, Պետրոս Ադամյանին, Հովհաննես Աբելյանին, Ռուբեն Մամուլյանին, իտալացի դերասան Նովալլին, Ալ. Շիրվանզադեի «Եվգինե» դրամային, թուրքական թատրոնի ստեղծման մասին Ադոլֆ Թալաստյի հոդվածին: «Անահիտում» է տպագրվել Ազնիվ Հրաչյայի արժեքավոր ծավալուն ինքնակենսագրականը:

Նիստը եզրափակվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասատրյանի** «Տիգրան Չուխաճյանը «Անահիտ» հանդեսի էջերում» բանախոսությամբ:

Լիագումար նիստի *երեկոյան նիստում* (նիստի նախագահ՝ Աելիտա Դոլուխանյան) ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուդալայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մերի Կիրակոսյանը** «Անահիտի» և Արշակ Չոպանյանի ներդրումը Փանոս Թերլեմեզյանի գործունեության լուսաբանման գործում՝ զեկուցման մեջ դիտարկեց էջեր հայ մշակույթի երկու նվիրյալների փոխառնչության պատմությունից՝ բացահայտելով նկարչի գործունեության հետ կապված դեռևս անհայտ փաստեր: Արվեստաբանը գիտական շրջանառության մեջ դրեց չլուսաբանված մի դիմանկարի ստեղծման հետ կապված տեղեկություններ, որոնք երևան եկան Ա. Չոպանյանի անտիպ գրվածքի, նրան ուղղված նամակների և ժամանակին Փարիզում հրատարակված տարեգրքի հետազոտման շնորհիվ:

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գիտաշխատող, Վանաձորի Հովհաննես Թումանյանի անվան պետական համալսարանի հայոց լեզվի և գրականության ամբիոնի պրոֆեսոր, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր **Վանո Եղիազարյանը** ներկայացրեց «Հայրենների հրապարակումը «Անահիտ» հանդեսի 1902 թվականի համարներում» զեկուցումը:

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, բանասիրական գիտությունների դոկտոր **Սուսաննա Հովհաննիսյանը** «Ռուս գրականությունը «Անահիտ» հանդեսի էջերում» զեկուցման մեջ քննության առավ ռուս և համաշխարհային գրականության անդադարձները՝ Շեքսպիրի, Սերվանտեսի, Տասսոյի, Ֆլորերի, Միցկևիչի, Գյոթեի, Բողլերի, Մարիա դը Հերեդիայի, Ա. Նեգրիի, Էսքիլեսի, Հաֆիզի և Ռումիի, Շելլի և Էդգար Պոյի, Պուշկինի (դրամաները), Չեխովի, Տուրգենևի, Դոստոևսկու երկերի հայերեն թարգմանությունների ու դրանց մասին քննադատականների տպագրությունը հանդեսի էջերում և դրանց վերլուծությունը: «Անահիտում» ներկայացավ նաև ռուս քննադատական միտքը՝ մասնավորապես Տուրգենևի գրականագիտական ուսումնասիրությամբ՝ գրված Շեքսպիրի «Համլետի» և Սերվանտեսի և «Տոն Քիշոտի» (Դոն-Ը-Կիխոտ) ստեղծման 300-ամյակի կապակցությամբ: Բանախոսը բացահայտեց Չոպանյանի՝ ռուս գրականության նկատմամբ հետաքրքրության թե՛ գեղարվեստական, թե՛ պատմաքաղաքական դրդապատճառները՝ կապված հայության արևելահայ ու արևմտահայ հատվածների մերձեցմանը նպաստելու խնդրին: Ու թեև «Անահիտի» ռուս թարգմանությունների բաժինը հարուստ չէր, սակայն Չոպանյանին հաջողվում էր արևմտահայ գրական նոր սերնդի հետաքրքրություններն ուղղել դեպի ռուս գրականություն, ռուսական գրական կյանք, դպրոցներ և ուղղություններ: Այսպիսով՝ «Անահիտը», առաջնորդվելով «Մշակույթը՝ որպես ազգային ու քաղաքակրթության գոյության հենասյուն» սկզբունքով, դարձավ նաև ռուս գրականության տարածողներից մեկը մեզանում և նպաստեց հայ թարգմանական ժառանգության զարգացմանը: Այն հարստացրեց հայ գեղարվեստական մտածողությունը, ընդլայնեց եվրոպական գրականությամբ սնվող, ռուսերեն գրեթե չիմացող արևմտահայ ընթերցողի գեղարվեստական հետաքրքրությունների շրջանակը:



Ռուսաստանի Դաշնությունում ՀՀ դեսպանատան մշակույթի կենտրոնում գործող Հայագիտական ամբիոնի ղեկավար, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Աիդա Մարանջյան-Մարտիրոսյանը** (Ռուսաստան, Մոսկվա) հանդես եկավ «Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսի գեղագիտական ծրագիրը ազգային բանաստեղծության ակունքներում» զեկուցումով:

Կոնֆերանսն իր աշխատանքները շարունակեց մայիսի 18-ին: *Առաջին նիստում* (նիստի նախագահ՝ Լիլիթ Արզումանյան) ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար, սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մարգարիտա Քամայանը** ««Անահիտ» հանդեսի ներդրումը շահինագիտության մեջ» բանախոսության մեջ քննության առավ Ա. Չոպանյանի հոդվածները Է. Շահինի մասին, ֆրանսիացի առաջատար քննադատներ Արսեն Ալեքսանդրի, Ռոժե Մարքսի, Գյուստավ Կանի, Կամիլ Մոկլերի և ուրիշների թարգմանական հոդվածները «Անահիտ»-ում, ինչպես նաև Ա. Չոպանյանի և Է. Շահինի նամակներին:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մանե Մկրտչյանը** հանդես եկավ ««Անահիտ» հանդեսի «Արվեստի էջեր» և արվեստագետներին նվիրված շարքերը» բանախոսությամբ, իսկ Երևանի պետական համալսարանի արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու **Հռիփսիմե Վարդանյանը** ներկայացրեց «1899-ին «Անահիտ» հանդեսում տպագրված «Գեղարվեստի էությունը և նպատակը» հոդվածը. գեղեցիկն ու հոգեվիճակը իբրև կերպարային ընկալման միջոցներ ժամանակի շրջագծի ներքո» զեկուցումը:

1901 թ. ապրիլին Պիեռ Օբրին այցելել է Արևելյան Հայաստան, ի մոտո ծանոթացել Կոմիտասի գործունեությանն ու ձեռքբերումներին և վերադառնալով՝ իր հուշերն ու մանրակրկիտ նկարագրությունները հրատարակել *Լա Թրիպին փը Սէն ժէրվէ* հանդեսում: Այդ հոդվածների Առաջին գլուխը թարգմանել է Չոպանյանը և հրատարակել «Անահիտում»: Լիբանանի Քասիքի Ս. Հոգի համալսարանի երաժշտության ամբիոնի երաժշտական բարձր ուսման վարիչ և դասախոս, երաժշտագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Էդուարդ Թորիկեանը** (Լիբանան, Բեյրութ) «Քիեռ Օպրի. ֆրանսացի երաժշտագետ-հայագետի ներդրումը հայ երաժշտության ուսումնասիրության և տարածման մէջ» զեկուցման մեջ, թերթելով «Անահիտի» առաջին տարիների համարները, բացահայտեց, թե «Օբրի ինչպէ՛ս մօտիկ էր հայության, ինչպէ՛ս Փարիզահայ Արուեստի Երեկոյթներուն ոչ թէ միայն ներկայութիւն արձանագրած էր, այլ նաև՝ բանախօսութիւններով մասնակցած էր անոնց, ինչպէս նաև ֆրանսական այլ հաստատութիւններու մէջ: Չոպանեանի խօսքերով՝ «Պ. Օպրի շատ յուզուած շեշտերով պատկերացուց Հայոց արդի կացութիւնը, և մեր հին ու նոր երաժշտության հատուածներուն մէջէն ցուցուց հայ հոգիին ողբագին կամ հաւատալից, միստիքական կամ ազատասէր արտայայտութիւնները»:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Լիլիթ Արսենյանը** «Ռոմանոս Մելիքյանը «Անահիտ» հանդեսի էջերում» զեկուցման մեջ քննության առավ կոմպոզիտոր, երաժշտական-հասարակական գործիչ, խմբավար և մանկավարժ Ռոմանոս Մելիքյանի ստեղծագործական գործունեությանը նվիրված Աղավնի Մետրոպոլիտանի «Ռոմանոս Մելիքյան» հոդվածը և Արշակ Չոպանյանի «Մահ Ռոմանոս Մելիքեանի» մահախոսականը, ինչպես նաև հանդեսի տարբեր համարներում Ռ. Մելիքյանի մասին առկա անդրադարձները:

ՀՀ ԳԱԱ արևելագիտության ինստիտուտի Հին Արևելքի բաժնի ավագ գիտաշխատող, պատմական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ **Հասմիկ Հմայակյանը** (համահեղինակ՝ **Ալին Հովսեփյան**)՝ լեզվաբանական գիտությունների թեկնածու, Բարձրագույն հետազոտությունների գործնական դպրոց, Սորբոն, Ֆրանսիա, Փարիզ) հանդես եկավ «Հայկական գորգարվեստին վերաբերող որոշ հարցերի լուսաբանումը Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսում» բանախոսությամբ:

Սուջոու համալսարանի կերպարվեստի բաժնի հետդոկտորանտ, PhD **Անի Մարգարյանի** (Չինաստան, Նանկին) զեկուցումը նվիրված էր «Անահիտ» հանդեսում ամերիկահայ նկարիչ Հովսեփ Փուշմանի ստեղծագործության մեկնաբանության հարցերին:

Կոնֆերանսի եզրափակիչ՝ *Երկրորդ նիստում* (նիստի նախագահ՝ Մարգարիտա Քամալյան) Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու **Նարե Նադարյանը** ներկայացրեց «Կին արձանագործները «Անահիտ» հանդեսի էջերում» զեկուցումը, իսկ ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտի հայ մամուլի և հասարակական մտքի պատմության բաժնի ավագ գիտաշխատող, բանասիրական

գիտությունների թեկնածու **Մարիամ Հովսեփյանը՝** «Հայկական հարցը «Անահիտ» հանդեսի մշակույթի և արվեստի խնդիրների կիզակետում (1898-1911 թթ.)» բանախոսությունը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Գայանե Պողոսյանը** ««Ջոկոնդայի» մեկնություն «Անահիտ» հանդեսի անդրանիկ համարում» զեկուցման մեջ նկատեց, որ 19-րդ դարավերջում, երբ հայկական գրաքննադատական միտքը դեռ նոր էր ծիլեր տալիս, «Անահիտ» հանդեսի առաջին համարում հրապարակված երիտասարդ Արշակ Չոպանյանի՝ Լեոնարդո դա Վինչիի վրձնած Մոնա Լիզա դել Ջոկոնդային նվիրված հոդվածը թերևս եզակի է իր տեսակի մեջ և առանձնանում է հայկական սփյուռքում արվեստագիտական մտքի զարգացման պատմության մեջ: Արշակ Չոպանյանի քննադատական խոսքն իր ոճական առանձնահատկություններով արտացոլում է վերոհիշյալ կենդանագրի հանդեպ ժամանակաշրջանի արվեստագետների գեղագիտական հայացքները:

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ **Նաիրա Բալասյանը** «Արփիար Արփիարյանը՝ որպես Արշակ Չոպանյանի քննադատության թիրախ «Անահիտ» հանդեսի էջերում» զեկուցման մեջ ներկայացրեց 1901-1907 թթ. «Անահիտ» հանդեսում տպագրված, Արշակ Չոպանյանի և Արփիար Արփիարյանի տարաձայնությունները ամփոփող 4 ընդարձակ հոդվածներ և դրանց առնչակից այլ նյութեր: Բանախոսը վերլուծեց Չոպանյանի և Արփիարյանի բանավիճային բազմաբնույթ խնդիրները՝ կապված ժամանակի քաղաքական ու հասարակական դեպքերին, ազգային հայրենասիրական ընկալումներին, գեղարվեստական և գրականագիտական հարցերին և այլն:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ **Ռուզան Անանյանը** «Ռաֆայել Շիշմանյանը և «Անահիտ» հանդեսը» բանախոսության մեջ քննության առավ հայ գեղանկարիչ և արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանի՝ «Անահիտում» հրատարակված «Անթուան Պուրտէլ» (1930), «Նկարիչ Վ. Մախոխյան» (1937) և «Անհետացող արուեստագետներ» (1940) հոդվածները:

«Արվեստի հարցերը Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսում» միջազգային գիտական կոնֆերանսի արդյունքները դարձան կարևոր հանգրվան արվեստագիտության և գրականագիտության ասպարեզում:

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ՊԱՏՐԻԿ ՏՈՆԱՊԵՏՅԱՆ - 70



2023 թ. փետրվարի 13-ին լրացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի մեծ բարեկամ, անվանի հայագետ, արվեստի պատմաբան, «Արվեստագիտական հանդեսի» խմբագրական խորհրդի անդամ, պրոֆեսոր **Պատրիկ Տոնապետյանի** ծննդյան 70-ամյա հոբելյանը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրինությունը, գիտական խորհուրդն ու ողջ կոլեկտիվը ջերմորեն շնորհավորում են հոբելյարին լուսավոր հոբելյանի կապակցությամբ, մաղթում արևշաղկություն, գիտաստեղծագործական նորանոր ձեռքբերումներ և անձնական երջանկություն:

Օգտվելով առիթից՝ պարոն Տոնապետյանին հրավիրեցինք հարցազրույցի, որը ստորև ներկայացնում ենք ընթերցողների ուշադրությանը:

Աննա Ասատրյան – Հարգելի պարոն Տոնապետյան, քանի որ ծանրակշիռ է Ձեր ներդրումը հայագիտության, մասնավորապես՝ հայ արվեստագիտության ասպարեզում, խնդրում եմ պատմեք, թե **ինչպե՞ս եկաք արվեստագիտություն:**

Պատրիկ Տոնապետյան – Այս հարցին իմ պատասխանը կլինի երկփեղկ՝ ա) ինչպե՞ս արվեստն ու դրա պատմությունը, ուսումնասիրությունը դարձան իմ կյանքի գլխավոր առանցքը, բ) ինչպե՞ս հայ արվեստն ու դրա ուսումնասիրությունը դարձան իմ կյանքի հիմնական կիրքը: Իսկ հարցի մյուս երեսին՝ որո՞նք եղան դրդապատճառները ու դրդիչները՝ նույնպես երկփեղկ պատասխան կտամ:

Ես բախտ ունեցա ծնվել և իմ մանկությունն ու պատանեկությունն անցկացնել աստվածներից օրհնված մի երկրում՝ Թունիսում, որտեղ և՛ բնությունը, և՛ անտիկ, հիմնականում հռոմեական հսկայական ժառանգությունը, և՛ միջնադարյան, մուսուլմանական փառավոր շերտը ստեղծում էին բացառիկ բարենպաստ միջավայր՝ բնական գեղեցկություններին, հնագիտությանը և արվեստին սիրահարվելու համար: Բախտ ունեցա նաև իմ ծնողներն ունենալ իմ կողքին՝ երկուսն էլ համեստ մարդիկ, բայց և միաժամանակ հոգեպես հարուստ անձնավորություններ և ուժեղ անհատականություններ:

Հայրիկս՝ կիլիկեցի հայ, օրինակելի քրիստոնյա, միաժամանակ իսլամ լավ գիտցող ու հարգող, դասական արաբերենին տիրապետող մարդ էր (այն սովորել էր Սիրիայում): Աղանայի հերթական ջարդերից փախած նրանց ընտանիքը հաստատվել էր Հալեպում, ապա՝ Դամասկոսում, վերջում՝ Բեյրութում: Հայրիկս այնտեղից անցել էր Ֆրանսիա, ապա՝ Հյուսիսային Աֆրիկա: Կիլի-

կիայում արդեն նրանց ընտանիքը հարել էր բողոքականությանը: Թունիսի ֆրանսիական բողոքական համայնքում հայրիկս կրոնի դասատուն էր: Դա կիրակի օրերի առաջին կեսի՝ առավոտների նրա կարևորագույն, սրբազան առաքելությունն էր: Ես այնտեղ տարիների ընթացքում սովորել եմ, սերտել հին և նոր կտակարանների բոլոր կարևոր դրվագները: Եվրոպացի բողոքականները հրեաներից ժառանգել են Աստվածաշնչի բնագրերի մանրակրկիտ վերլուծության և մեկնաբանության ավանդույթը: Դա հիանալի դպրոց էր և ապագայի համար կարևոր ներդրում որպես անհրաժեշտ գործիք միջնադարյան արվեստի պատկերագրությունը հասկանալու համար:

Իսկ շաբաթվա մնացած օրերին հայրիկս տերն ու ղեկավարն էր ինձ համար հեքիաթային մի աշխարհի: Նա Թունիսի հին, արաբական թաղամասում՝ մեդինայում, ուներ կրպակ-արհեստանոցների շարք, որտեղ իրագործվում էին հրաշքներ: Որպես գործողությունների կազմակերպիչը, հայրիկս սկզբից պղնձե լայն շերտերից մեծ մկրատով կտրատում էր զանազան կտորներ, որոնք հետո՝ անցնելով հերթական արհեստավորների մոտով, նախ հզոր խառատահաստոցի վրա ստանում էին ձև, ապա, անմասն ճարտարությամբ՝ փորագրված հարդարանք, դաջված զարդարանք և վերջում՝ կատարյալ փայլ ու երբեմն նաև նիկելապատում: Այս ամենը հաճախ կատարվում էր իմ հիացած աչքերի առաջ, որովհետև շատ էի սիրում այնտեղ մնալ և հափշտակված նայել: Հատկապես տպավորիչ ու հրապուրիչ էին այն նուրբ, բարդ, սլացիկ արաբանախշերն ու արաբերեն գեղագրությունները, որոնք աներևակայելի արագությամբ ստեղծվում էին արհեստավորների՝ մի ձեռքում՝ մանր մուրճի, մյուսում՝ բարակ փորիչի անդադար հարվածներից: Տարիներ անց Հայաստանում ես պիտի տեսնեի նույն սկզբունքի կիրառումը հայերեն վիմագիր գեղագրություններում: Հայրիկս հետևում էր մշակման այդ բոլոր գործընթացներին և, մանավանդ, նկարագարմանը, որովհետև զարդատարրերի նմուշներն ինքն էր Դամասկոսից Թունիս բերել: Այնպես որ՝ նրա մեղմ-քննական հայացքի մեջ և, բնականաբար, առավել ևս իմ հիացմունքի մեջ, հպարտության բաժին կար:

Իսկ մայրիկս Զմյուռնիայի սարսափելի հրդեհից մազապուրծ հույն ընտանիքից էր, որ երկար դեգերումներից հետո հաստատվել էր Թունիսում: Շատ շուտ որք դարձած՝ նա չէր կարողացել կրթություն ստանալ: Բայց բնածին գեղագիտական ձիրք ուներ և միշտ նկարում էր, բազմազան առարկաներ կերտում, ամեն ինչից գեղեցիկը ստեղծում, և իր ամբողջ կյանքում նաև զբաղվել է ինքնակրթությամբ: Միասին զբոսնում էինք, մազլցում Բուքորնին («Ձույգ պոզ») լեռան վրա ու այնտեղից միշտ բերում տուն արջտակերի (ցիկլամենների) փնջեր: Միասին այցելում էինք փյունիկյան և հռոմեական հնավայրերը, և երբ թույլատրվում էր, գնում էինք նաև իսլամական սրբարանները՝ մզկիթները, մեդրեսեներն ու դամբարանները, կամ գոնե դրսից դրանք դիտում: Ինձ ապշեցնում էին հռոմեական շինությունների հզորությունը և խճանկարների անհուն հարստությունը: Ինձ հիացնում էին մուսուլմանական կառույցների զարդարանքների նրբությունը և բարդության ու ներդաշնակության համակցությունը՝ թե՛ պատերին կամ խճասալերի վրա նկարված, թե՛ քարի կամ կճածեփի վրա քան-

դակված: Այդ վաղագույն հուզումներից են իմ մեջ արմատավորվել սերը արվեստի հանդեպ և դրա պատմությունն ուսումնասիրելու անհաղթահարելի ցանկությունը:

Իսկ հարցի երկրորդ մասին՝ ինչո՞ւ է կես հայ «սև ոտք» (Հյուսիսային Աֆրիկայից եվրոպացի) երիտասարդ ֆրանսիացին նվիրվել հայ արվեստի ուսումնասիրությանը, պատասխանի մի զգալի մասն, անշուշտ, կապված է դարձյալ ադանացի հայ հոր հետ: Կիլիկյան կոտորածներն իր մանկական աչքերով երեք անգամ (1909 թ. [երեք տարեկան էր], 1915 թ., 1921-22 թթ.) տեսած, վառ հայրենասիրությամբ տոգորված մարդը վկայում էր իր երեխաների առջև, զուսպ, միայն որոշ «կարևոր» պահերի, բայց կենդանի վկա էր: Դժվար չէ պատկերացնել ռմբային ներգործությունը մեր մանկական հոգիների մեջ:

Իսկ նույն հարցին պատասխանի երկրորդ մասը նա է, որ Եվրոպայում կատարված ճամփորդություններից հետո պարզ եղավ, որ ինձ ամենից շատ հուզում են միջնադարյան ճարտարապետությունն ու քանդակագործությունը և, մասնավորապես, Արևմտյան Եվրոպայի ռոմանական արվեստը: 1972 թ. դեպի պատմական Հայաստան կատարված ճամփորդության ժամանակ Անիի ու Աղթամարի այցելություններից ստացված «կայծակի հարվածը» («coup de foudre») որոշիչ եղավ: Դա հաստատվեց, երբ հետո անցա Արևելյան (Խորհրդային) Հայաստան: Ես գտել էի իմ ուղին: Եթե ռոմանական եկեղեցիներում ես իմ տարերքի մեջ էի, ապա հայկական սարահարթի վրա կանգնած խաչքարի կողքին համեստ վանքի զուսպ, գմբեթածածկ տարածքում ես ինձ ամբողջապես բավարարված էի զգում: Այստեղ ինձ համար առկա էին այն հիմնական անհրաժեշտ բաղադրիչները, որոնք ապահովում են և՛ հոգեկան անդորրն ու սլացքը, և՛ գեղագիտական բերկրանքը:

Աննա Ասատրյան – Հարգելի պարոն Տոնապետյան: Ձեր կենսագրության մեջ կարևոր տեղ է գրավել դիվանագիտական աշխատանքը: Խնդրում եմ ընդհանուր գծերով ներկայացնել դա:

Պատրիկ Տոնապետյան – Դեռ իմ ատենախոսությունները (առաջինը՝ Լեւինգրադի գեղարվեստի ակադեմիայում, երկրորդը՝ Փարիզի Նանտեռ համալսարանում) պատրաստելու ժամանակ սկսել էի աշխատել որպես ֆրանսերենի դասատու, սկզբից Երևանում, հետո Մոսկվայում՝ ՍՍՀՄ-ում Ֆրանսիայի դեսպանության հովանու ներքո: Հետո, երբ հասկացա, որ, չնայած երկու ատենախոսություն էի պաշտպանել (երկու տարբեր լեզուներով՝ մեկը՝ ռուսերենով, մյուսը՝ ֆրանսերենով, տարբեր թեմաներով, բայց երկուսն էլ միջնադարյան հայ արվեստի պատմությանը նվիրված) հնարավոր չէր իմ սիրած մասնագիտությամբ աշխատանք գտնել Փարիզում, դիմեցի նորից Մոսկվայում ֆրանսիական դեսպանությանը: Ինձ ուղարկեցին Նիգերիա (Արևմտյան Աֆրիկա)՝ որպես նիգերիացի դիվանագետների համար ֆրանսերենի դասավանդման կենտրոնի տնօրեն՝ ֆրանսիական դեսպանությանը կից: Այսպես սկսվեց իմ կապը Ֆրանսիայի արտաքին գործերի նախարարության հետ: Ճշգրտեմ, որ ես մասնագիտական պատրաստություն ստացած արհեստավարժ դիվանագետ չեմ, այլ միշտ մնացել եմ Ֆրանսիայի կրթության նախարարության աշխատակից (հիմնականում՝ ռուսերեն լեզվի դասատու)՝ որոշակի առաքելությունների համար

կցված արտաքին գործերի նախարարությանը:

Սկիզբը դյուրին չեղավ, մանավանդ այն չորս ծանր տարիների ընթացքում, երբ ծառայել եմ Լազոսում (այն ժամանակ՝ Նիգերիայի մայրաքաղաք), ծանր՝ կլիմայի ու մենակության, մեկուսացման և այնտեղ տիրող բռնության մթնոլորտի պատճառով: Բայց միաժամանակ այդ տարիները եղան լեցուն արտակարգ հարստացնող փորձառություններով: Դրանցից ամենակարևորը եղավ աֆրիկյան արվեստի գազաթներից մեկի՝ Բենինի քանդակագործության «հայտնագործությունը» (ինձ համար): 15-18-րդ դարերում Բենին փոքր պետության փայլուն մշակույթը զարգացել է ոչ թե այսօրվա Բենին կոչվող պետության տարածքում (որը մի ժամանակ ֆրանսիացիները Դահոմեյ էին անվանում), այլ հարևան՝ այսօրվա Նիգերիայի հարավ-արևմտյան մասում, որտեղ Բենին սիտի անունը կրող քաղաք կա: Այդ մշակույթի ամենազարմանալի դրսևորումն են այսպես կոչված «կորած մոմ» բարդ ու անսովոր եղանակով արտադրված բրոնզե (իրականում՝ արույրի – բայց ընդունված է դրանք անվանել Bronzes du Bénin – Բենինի բրոնզեր) հարյուրավոր արձանները՝ նրբագույն, միաժամանակ և՛ իրապաշտ, և՛ խիզախորեն ոճավորված, շատ ազդեցիկ մարդկային գլուխներ, կիսանդրիներ կամ ամբողջ հասակով արձաններ և սալեր:

«Մշակութային դիվանագիտության» իսկական շրջանն սկսվեց 1992 թվից: Անմոռանալի է ինձ համար 1992 թվի սկզբի այն օրը, երբ տիկին Ֆրանս դը Հարտինգը, որ նոր էր նշանակվել Ֆրանսիայի ապագա դեսպան Երևանում, ինձ հեռաձայնեց ու առաջարկեց իր հետ գնալ նորանկախ Հայաստան և օգնել այնտեղ ստեղծել Ֆրանսիայի դեսպանությունը: Քիչ հետո «գերիրապաշտ» (surréaliste – ինձ համար) մի պաշտոնական ընդունելություն տեղի ունեցավ Փարիզում՝ ի պատիվ Երևանից ժամանած Հայաստանի նախագահի: Տիկին դեսպանը ներկայացվեց նախագահին, որին ուղեկցում էր նրա ֆրանսահայ բարեկամը (Մատենադարանի տարիներից) ու 1989 թվից անձնական (կամավոր) թարգմանիչը ֆրանսերենի համար: Մի քանի ամիս անց ժամանեցի Երևան և սկսեցի ծառայել որպես Ֆրանսիայի դեսպանության մշակույթի կցորդ (ավելի ուշ այդ պաշտոնը վերանվանվեց «համագործակցության և մշակույթի գծով խորհրդական»): Այդ առաքելությունը տևեց մինչև 1996 թ. օգոստոս:

Ցուրտ ու մութ տարիների «իմ» պատմությունը յուրահատուկ է: Այն շարադրելու տեղը չէ ներկա գրույցը: Բոլորի սրտի նման՝ իմ սիրտը ցավում էր հացի խանութների և ԱՄՆ-ի դեսպանության առջև երկարող հերթերի տեսարանից: Բոլորի հետ հուզվում էի ու հետզհետե հրճվում Արցախից հասնող լուրերից: Բայց ինձ ամբողջությամբ կլանողը իմ աշխատանքն էր: Վերին աստիճանի ոգևորող, ոգեշնչող առաքելություն էր: Բացառիկ բախտ ունեի մի եզակի անձնավորության ղեկավարությունը վայելելու. օժտված, շատ կիրթ, զարմանալի աշխույժ ուղեղի տեր, իր գործին լիովին նվիրված, անկեղծորեն հայասեր, ուշադիր, պահանջկոտ էր մեր դեսպանուհին, բայց և պատրաստ սատարելու այն աշխատակցին, ում վստահում էր: Իսկական երջանկություն էր նման ղեկավարի հետ աշխատելը, այնքան ուժեղ մի զգացում, որ մեզնից ոչ մեկն ուշադրություն չէր դարձնում հարմարավետության այն շատ սահմանափակ պայ-

մաններին, որ մեզ տրամադրում էր Հրազդան հյուրանոցը (1992 թ. սեպտեմբերից մինչև 1995 թ. աշուն):

Առանց կեղծ համեստության կարելի է ասել, որ մենք միասին՝ ընդգծում եմ՝ «միասին», որովհետև առանց տիկին Դը Հարտինգի կանաչ լույսի, ոգեշնչման, օգնության ու ծանոթությունների լայն ցանցի, ոչ մի բան չէր իրագործվի, հակառակ դժվարությունների՝ կարողացել ենք բազմաթիվ գեղեցիկ գործեր անել այդ տարիներին... Այս ամենն արվեց, անշուշտ, բազմաթիվ հայ բարեկամների ու գործընկերների հետ, ամենատարբեր ասպարեզներում՝ գիտության զանազան ճյուղեր, արդյունաբերություն, դրամատնային (բանկային) համակարգ (Արդշինբանկ, Crédit Agricole), բժշկություն, ճարտարապետություն, ֆրանսերենի դասավանդում, ֆրանսախոսություն (կներե՞ք, բայց չեմ կարող «ֆրանկո/կաֆոնիա» բառն ընդունել հայերենով), որի վրա Հայաստանի այն ժամանակվա նախագահի հետ մենք արդեն սկսեցինք աշխատել, միջամալսարանական գործակցություն (Մոնպելիե-ԵՊՀ), կինո (ֆիլմադարան, ցուրտ դահլիճներում կինոփառատոներ...), գիրք ու հրատարակություն («Սարգիս Խաչենց», «Վահան Տերյան» ծրագիր, ֆրանսիական գրքերի ցուցահանդես), արվեստ, երաժշտություն... Վստահ եմ, որ դեռ չի մոռացվել 1995 թ. Երևանի կամերային երաժշտության տանը Պասկալ Դյուսապենի (Pascal Dusapin)՝ հայ երաժիշտների ու երգիչների կողմից, հեղինակի օգնությամբ և ներկայությամբ «Niobé» գործի կատարումը՝ Հայոց Տեղասպանությանը նվիրված:

Հայաստանից հետո նույնատեսակ գործունեություն ծավալեցի Վիլնյուսում (Լիտվա), որտեղ բացեցի դեսպանությանը կից ֆրանսիական մշակույթի կենտրոնը (որի համար հանրապետության նախագահն ինձ պարգևատրեց Գեղիմինաս Մեծ Իշխանի շքանշանով) և Կիևում (Ուկրաինա), ուր համագործակցության և մշակութային շատ լայն ցանցի պատասխանատու էի: Մի քանի տարի ծառայեցի նաև Ֆրանսիայի արտաքին գործերի նախարարության կենտրոնական վարչությունում, որտեղ ինձ հանձնարարված էր Բալթյան երկրների և Ռուսաստանի հետ համագործակցության և մշակութային հարաբերությունների համակարգումը: Այդ շրջանակում ավելի կարճատև առաքելություններ կատարեցի դեպի Մոսկվա, Դոնի Ռոստով, Ռիգա, Տալլին:

Միշտ նույն հետաքրքրությամբ ու խանդավառությամբ կատարեցի այդ հանձնարարությունները: Վիլնյուսում և Բալթյան մյուս երկու երկրներում արտակարգ հետաքրքրական էր դիտել, թե ինչ վճռականությամբ ու հայրենասիրությամբ էին բոլորը՝ և՛ իշխանությունները, և՛ ամբողջ հանրությունը նվիրվում եվրոպականացման գործընթացին, մղված այն գիտակցությամբ, որ այսպիսով վերականգնվում էր նախապատերազմյան (նախախորհրդային) անկախությունն ու ազգային ճակատագիրը: Վիլնյուսում աշխատելով 1996-2001 թթ.՝ վկա եղա այն կատարյալ փոխակերպման, որին աներևակայելի արագությամբ ենթարկվեցին այդ երեք պետությունները: (Եվրոպական աննախադեպ առատ զանձատրմամբ/ֆինանսավորմամբ):

Լիտվայում ինձ հուզում էր նաև մարդկանց անկեղծ ու «մաքուր» (պարզ, հոգու խորքից բխող) սերն իրենց երկրի բնության և, մասնավորապես, անտառի՝

ծառերի նկատմամբ. լրիվ չանհետացած հեթանոսության դեռ բաբախող սիրտը: Մշակեցի մի տեսություն, ըստ որի՝ վերապագ ծառերի մաքրամաքուր ուղղահայաց գծերից ներշնչվելով է, որ այս (հաճախ բարձրահասակ) ժողովուրդը կարողանում էր անսխալ գեղագիտական (խուսափում եմ «ճաշակ» բառն օգտագործելուց) ընտրություններ կատարել: Լիտվան (անձնական այլ պատճառների կողքին) նաև ինձ հարազատ էր, որովհետև իմ երիտասարդական տարիների սիրած արվեստագետ և հայ ու վրացական արվեստներին նվիրված արժեքավոր ուսումնասիրությունների հեղինակ Յուրգիս Բալտրուշայտիսի հայրենիքն էր:

Կիևում իմ աշխատած ժամանակահատվածի հենց սկզբում տեղի ունեցավ «նարնջագույն հեղափոխությունը»: Իմ դիտանկյունից ընկալված, անկախ դրա հետևում կանգնած ուժերից ու դրանից հետո զարգացած դժգույն հոլովույթից՝ այն ինձ խանդավառեց: Ես փողոցներում տեսնում էի դեռ երիտասարդ ու միամիտ թվացող մի ժողովուրդ, որն անկեղծորեն ուզում էր նոր ճանապարհով ընթանալ: Այսօրվա ահռելի ողբերգությունները, որոնք երկու՝ ինձ հարազատ հասարակություններ իրար դեմ են կանգնեցրել ու այլևս թշնամի դարձրել, հոգիս ցնցում են ու սիրտս խորապես խցում: Դիվանագիտությունից դուրս, արվեստագիտության գծով, Կիևում, Լվովում և Ղրիմում կարողացա հաստատել անձնական ամուր կապեր հնագետ և միջնադարագետ գործընկերների հետ, որոնք ինձ՝ տեղեկություններով, նյութերով, լուսանկարներով շատ գնահատելի օգնություն են ցուցաբերել և մինչ օրս շարունակում են օգնել:

Աննա Ասատրյան – Ծանրակշիռ է Ձեր գիտական վաստակը հայագիտության ասպարեզում, հայ արվեստի ուսումնասիրության գործում: Անցած տարիների ընթացքում բազմիցս գրվել է Ձեր հետազոտությունների մասին, լույս են տեսել բազմաթիվ գրախոսականներ: Խնդրում եմ ներկայացնեք **Ձեր ներդրումը արվեստագիտության մեջ:**

Պատրիկ Տոնապետյան – Երիտասարդական տարիների ավյունն այնքան ուժեղ էր, որ թվում էր, թե բոլոր ծրագրերն անպայման պիտի իրագործվեին: Ավա՛ղ, առաջին երկու մեծ ուսումնասիրությունները, որոնց լծվեցի իմ ատենախոսությունների համար՝ անմիջապես մեկը մյուսից հետո, և որոնք կարող էին, ինձ թվում էր (և հիմա էլ է թվում), օգտակար նորություններ բերել հայ արվեստագիտությանը, մնացին անտիպ և սկսած պրպտումները չստացան իմ երազած զարգացումը: Առաջինը մոնղոլական լծի ժամանակ Վայոց Ձորի ճարտարապետական հուշարձանները փայլուն կերպով հարստացնող քանդակագործությունն էր, իսկ երկրորդը՝ վաղ քրիստոնեական և նախաարաբական շրջանի հայ եկեղեցիների քանդակային բազմազան ու յուրօրինակ զարդարանքը: Սակայն ժամանակի պակասը, ընտանեկան պահանջները, տեղափոխությունները և նոր առաքելությունները թույլ չտվեցին մի քանի հոգվածներից այն կողմ գնալ: Դեռ հույսս չեմ կորցրել, որ կհաջողվի, մասնավորապես, առաջին, արտակարգ գեղեցիկ ու հարուստ նյութը՝ հայ Միջնադարի ամենաակնառու էջերից մեկը՝ Վայոցձորյան քանդակը թարգմանել (ռուսերենից ֆրանսերեն) և անհրաժեշտ լրացումներով վերջապես հրատարակել:

Այնուամենայնիվ, այդ «սկզբնական» շրջանում (1970-ականների վերջ և 1980-ական թթ.) մի քանի համեմատաբար հակիրճ ուսումնասիրություններ որոշ արձագանք գտան ինչպես Հայաստանում՝ Փարիզի Սենտ-Շապելի՝ Չվարթնոցը հիշեցնող պատկերի մասին կարճ նոթերը և Վայոց-Ձորի քանդակագործական դպրոցի մասին հոդվածներ, այնպես էլ Ֆրանսիայում ու այլուր՝ Աստվածաշնչային թեմաներով վաղբրիստոնեական քանդակները (իմ ամենաշատ մեջբերվող գրվածքներից), Տրդատ ճարտարապետի գործունեության և, հատկապես, Կոստանդնուպոլսում կատարած վերանորոգման մասին հոդվածը: Կարծեմ դա առաջին գիտական վերլուծությունը եղավ Արևմուտքում, որտեղ հանգամանորեն ներկայացվում էր Այա Սոֆիայի գմբեթի՝ Տրդատի կողմից վերանորոգման թղթածրարը: Այդ նույն շրջանում մեզ՝ հանգուցյալ Ժան-Միշել Թիերիին ու ինձ, որոշ համբավ բերեց միասին գրված «Հայկական արվեստները» գիրքը (Փարիզ, 1987): Դա Արևմտյան Եվրոպայում ամենաձավալուն գիրքն էր (և է մինչև հիմա) հայ արվեստի մասին՝ մի հռչակավոր շարքում, որը կրում էր «Արվեստն ու մեծ քաղաքակրթությունները» ընդհանուր վերնագիրը: Այնտեղ ես առաջին անգամ (եվրոպական տարածաշրջանում) բավական մանրամասն ներկայացնում էի միջնադարյան հայ ճարտարապետության հարյուր կարևորագույն հուշարձանները: Հրատարակվելուց մի քանի ամիս անց գիրքն արժանացավ Ֆրանսիական ակադեմիայի մրցանակին:

1980-ականների վերջի և 1990-ականների սկզբի հրամայականը Արցախի հարցն էր: Այդ պատճառով Կլոդ-Արմեն Մուրաֆյանի հետ հենց 1989-ին Արևմտյան Եվրոպայում առաջին գրքույկը հրատարակեցինք այդ խնդրի մասին, որտեղ հին ու միջնադարյան պատմության ու արվեստի բաժինն իմն էր: Այս գիրքը, լրացված տարբերակով, վերահրատարակվեց ֆրանսերենով և անգլերենով նաև ավելի ընդգրկուն հատորի կազմում: Վերջում դրա հիման վրա պատրաստվեց մի գեղեցիկ, առատորեն նկարազարդ գիրք, որը Փարիզում հրատարակեց Արցախի ներկայացուցչությունը և որի մեջ ճարտարապետությանը, խաչքարին և գորգին վերաբերող գլուխներն ինձ են պատկանում: Զուտ գիտական գործունեության կողքին, այդ տարիներին, նման հրապարակումները հրատապ կարևորություն ունեին:

Արվեստագիտության մեջ թերևս որոշ ներդրում բերեց «Հայ ճարտարապետության Ոսկեդար. 7-րդ դար» վերնագրված ուսումնասիրությունը (Մարսել, 2008), որի մեջ, վեր հանելով Հայաստանում 630-ական – 680-ական թթ. ստեղծված բարենպաստ պայմանները, ներկայացնում եմ գմբեթավոր հորինվածքների բացառիկ ծաղկումը և քանդակազարդման աննախադեպ զարգացումը: Երևույթը հատկապես ցայտուն է, երբ Հայաստանի ու հարևան Վրաստանի փայլուն վերելքը համեմատվում է նույն տարիներին արևելաքրիստոնեական մյուս երկու խոշոր օջախների՝ Բյուզանդիայի և Սիրիայի ապրած խոր ճգնաժամի հետ, որի ժամանակ ոչ մի աչքի ընկնող հուշարձան չի կերտվել: Գիրքը բարձր գնահատվեց Ֆրանսիայի գիտության ազգային կենտրոնի (CNRS) կողմից և արժանացավ նորից ակադեմիայի, այս անգամ՝ Գեղարվեստի ակադեմիայի մրցանակին:

Երերույքին նվիրված բազմաթիվ գիտական հոդվածներից բացի՝ երկվեզու (հայերեն-ֆրանսերեն) գիրքը (Երևան, 2020), չնայած իր հանրամատչելի բնույթին (մտահղացվել է տվյալ հնավայրի՝ համաշխարհային ժառանգության ցանկի մեջ ներառումը սատարելու համար), կարծեմ նաև որոշ օգուտ կարող է բերել մեր ոլորտի ուսումնասիրություններին: Դրա մեջ ի մի են բերված 2009-2016 թթ. իմ ղեկավարած հնագիտական գիտարշավի արդյունքները, գիտարշավ, որն առանձնանում էր իր բազմամասնագիտական մոտեցմամբ: Դա վերաբերում է վաղ քրիստոնեական կարևորագույն հուշարձան հանդիսացող բազիլիկին, դրա կառուցման փուլերին, թվագրմանը (հանգամանորեն փաստարկված՝ 6-րդ դարով թվագրման վարկած), հավանական սկզբնական տեսքին, քանդակագործմանը...: Դա վերաբերում է նաև հնավայրի մյուս բաղադրիչներին և առաջին հերթին բազիլիկից հարավ-արևելք ի հայտ եկած գերեզմանոցին: Առաջին անգամ (եթե չեմ սխալվում) միջնադարյան հայ հնագիտության պատմության մեջ այդ գերեզմանոցը ենթարկվել է մանրամասն, բազմակողմանի, բազմաթիվ C14-ով ստացված թվագրումների վրա հիմնված ուսումնասիրության: Հույս ունեմ, որ շուտով մեզ միջոցներ կտրամադրվեն երեք ստվար հատորով ու բազմաթիվ նկարներով Երերույքի գիտարշավի լիարժեք հաշվետվություն հրատարակելու համար:

Վերջին քսան տարիների իմ աշխատանքի մեջ նկատում եմ մի նոր միտում (իմ կամքից անկախ). շատ ծավալուն գիտական հոդվածներ եմ գրում, որոնք մի տեսակ փորձնական փուլեր են՝ կոչված հետազայում առանձին գրքեր դառնալու: Կարծում եմ, որ դրանք կկարողանան օգտակար ներդրումներ համարվել: Դրանցից են՝

- «Միջնադարյան հայ շինարարներն արդյոք օգտվե՞լ են հակասեյսմական հնարքներից» (*REArm* 33, 2011), որը, կարծեմ, այս կարևորագույն հարցի մասին գիտական լրջությամբ կատարված առաջին պրպտումն է:
- Ճարտարապետության ու զարդաքանդակի ասպարեզներում հայ-վրացական առնչությունները (զուգահեռները, համընկնումներն ու տարբերությունները) քննող երեք ակնարկ (Թբիլիսի և Մոնպելյե, 2012, 2016 և 2017 թթ.):
- Խժկոնք հրաշալի վանքի կառուցման ու ավերման պատմությունը, հորինվածքային ու գործառության յուրահատկությունները և ճարտարապետական գոհար՝ Ս. Սարգիս եկեղեցու բնորոշ գծերը (*REArm* 38, 2018): Այս հոդվածը պարունակում է հայ ճարտարապետության հանճարեղ ստեղծագործություններից մեկի՝ հովհարածև (հովանոցածև) վեղարի ծագման ու զարգացման մասին հանգամանալից ուսումնասիրությունը: Հոդվածի առաջին տարբերակը հրատարակվեց 2015 թ. Պոլսում թուրքերեն լեզվով, թուրք գործընկերների՝ մասնավորապես, բարերար ու ժառանգության պաշտպան Օսման Կավալայի օգնությամբ, որպեսզի իշխանությունների ուշադրությունը գրավվի Ս. Սարգսի աղետալի վիճակի վրա: Ավա՛ղ, մեր ջանքերը ապարդյուն մնացին:

- «Տարւոները կոտրելու անհրաժեշտությունը միջնադարյան ճարտարապետության հետազոտության մեջ» (Վենետիկ, *Eurasistica* 16, 2020) վերնագրով հոդվածի հիմնական նյութը հայ-թուրքական փոխանակումներն են միջնադարյան հուշարձանների ճարտարապետական և զարդային ձևերում: Այստեղ շեշտը դրվում է երկկողմ փոխանակումների վրա և բաց աչքերով դրանք տեսնելու ու պատշաճորեն ներկայացնելու հրամայականի վրա: Հոդվածի սկզբում հիշեցվում է, որ նույնը վերաբերում է հայ-վրացական փոխանակումներին:
- Հոդվածների շարք՝ նվիրված Սփյուռքի խաչքարերին: Սա, կարծեմ, նույնպես կարող ենք որոշ չափով ներդրում համարել, որովհետև մինչ օրս ուշադրություն չէինք դարձրել այս երևույթի վրա. որմնային փոքր սալի տեսքով խաչքարի տեսակը բնորոշ է հայ գաղթօջախներին: Կիլիկիայից ու Երուսաղեմից հետո այն տարածվել է դեպի Արևելյան Եվրոպա, Մերձավոր Արևելք..., մի գործընթաց, որի մեջ Ղրիմի Կաֆֆայի հայ արվեստանոցները առանձնահատուկ «ճառագայթում» են ունեցել:
- Դեռ կանուխ է խոսել այլ, իմ պատկերացմամբ նույնպես կարևոր, բայց դեռ ընթացքի մեջ գտնվող նախագծերի մասին (Տայքի, Արցախի, Սփյուռքի միջնադարյան ճարտարապետություն...): Հիշատակեմ միայն մեկը, որին, կարծեմ, մեծ ապագա է սպասում: Դա հայ ճարտարապետության եզրերի՝ առայժմ երկլեզու (ֆրանսերեն-հայերեն, հետագայում՝ բազմալեզու), նկարագարող, առցանց բառարանն է, որի վրա մի քանի տարի է, ինչ աշխատում ենք երևանցի գործընկերների հետ:

Աննա Ասատրյան – Հարգելի պարոն Տոնապետյան, մեր հետաքրքիր ու բովանդակալից հարցազրույցի վերջում խնդրում եմ ձևակերպեք **ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի դերն ու նշանակությունը Ձեր կյանքում:**

Պատրիկ Տոնապետյան – 1970-ական թթ. կեսերին Մարսելի համալսարանում ռուսերենի և արվեստագիտության գծով մագիստրատուրան ավարտելուց հետո եկա Խորհրդային Հայաստան՝ հայերեն, հայագիտություն և հայ արվեստի ու ճարտարապետության պատմությունն ուսումնասիրելու և ատենախոսություն պատրաստելու նպատակով: Դրան հասնելու համար հենվեցի երկու կազմակերպությունների վրա. առաջինը՝ Երևանի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետի հնագիտության բաժինն էր (այն ժամանակ արվեստաբանության [դեռ արվեստագիտություն չէին ասում] բաժին չկար), իսկ երկրորդը Պոլիտեխնիկ ինստիտուտի ճարտարապետության ֆակուլտետն էր, որտեղ դասավանդում էր իմ գիտական ղեկավար՝ մեծ գիտնական և շատ հոգատար ուսուցիչ Վարազդատ Հարությունյանը: Իսկ ղեկավարից բացի ինձ տվեցին նաև գիտական խորհրդական՝ դա Լևոն Ազարյանն էր, մի արտակարգ բարեհամբույր ու մեղմ, չափազանց բարի արվեստաբան, ով աշխատում էր Արվեստի ինստիտուտում: Այսպես, Լևոն Ազարյանի շնորհիվ է, որ ես մուտք գործեցի մի հիմնարկ, որն ինձ հարազատ դարձավ: Իհարկե, Մատենադարանն

էլ իր հրաշալի գիտնականներով ու հոյակապ գրադարանով իմ համարյա առօրյա այցելությունների վայր էր: Գնում էի նաև Հնագիտության ինստիտուտ Բաբկեն Առաքելյանի, Արամ Քալանթարյանի կամ Գևորգ Տիրացյանի մոտ: Քիչ հետո, իմ աննման «մենտոր» Կարեն Յուզբաշյանի շնորհիվ, երևանյան հիմնարկներին ավելացավ հեքիաթային (ինձ համար) Լենինգրադի Գեղարվեստի ակադեմիան՝ Ռեպինի անվան ինստիտուտը, որտեղ բախտ ունեցա իմ ատենախոսությունը պատրաստել (ռուսերենով) և պաշտպանել:

Արվեստի ինստիտուտում այդ տարիներին (իմ ասպիրատուրայի տարիները՝ 1975-1980 թթ.) իրենց գրասենյակն ունեին հայ արվեստի ու ճարտարապետության պատմության այնպիսի մասնագետներ, որոնք, իմ ղեկավարի նման, բացառիկ մեծություններ էին: Նրանց այցելելը, նրանցից խորհուրդներ ու բացատրություններ ստանալը ինձ համար անգնահատելի պատիվ էր: Հիշում եմ, առանձին զգուշավորությամբ ու գրեթե երկյուղով էի մտնում Ստեփան Մնացականյանի մոտ, ով խիստ ու զուսպ անձնավորություն էր: Ավելի դյուրությամբ էի այցելում Ալեքսանդր Սահինյանին, Մուրադ Հասրաթյանին կամ Վիգեն Ղազարյանին: Այն տարիներն էին, երբ Արվեստի ինստիտուտը, երկու Ջարյանների՝ Արմենի ու Ռուբենի, շնորհիվ ու նրանց շուրջ ապրում էր հայ-խտալական համագործակցության և, մանավանդ, կանոնավոր սիմպոզիումների կշռոյթով: Ես էլ ծագում էի իմ համեստ, բայց նվիրված մասնակցությունը բերել ընդհանուր գործին և, իհարկե, առաջին հերթին՝ թարգմանություններով: Ռուբեն Ջարյանի նախաձեռնությամբ, եթե հիշողությունս ինձ չի դավաճանում, մի կարճ ժամանակով, կարծեմ 1978 թ. գիտաժողովի կապակցությամբ, ես նույնիսկ համարվեցի Արվեստի ինստիտուտի աշխատակից: Այնպես որ, այո, հաստատում եմ, Արվեստի ինստիտուտը որոշիչ դեր է խաղացել իմ կյանքում և մինչ օրս ինձ հարազատ է:

Աննա Ասատրյան – Հարգելի պարոն Տոնապետյան, ևս մեկ անգամ շնորհավորելով Ձեզ՝ մաղթում եմ, որ կրկին հանդիպենք Ձեր հաջորդ հոբելյանի՝ ծննդյան 75-ամյակի առիթով: Իսկ մինչ այդ, հուսով եմ, առիթ կունենանք շնորհավորելու Ձեզ ՀՀ ԳԱԱ արտասահմանյան անդամ ընտրվելու կապակցությամբ:

ՍԵՅՐԱՆՈՒՇ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ



2024 թ. ապրիլի 17-ին լրացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Սեյրանուշ Սոսի Մանուկյանի** ծննդյան հոբելյանը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրինությունը, գիտական խորհուրդն ու ողջ կոլեկտիվը ջերմորեն շնորհավորում են հոբելյարին լուսավոր հոբելյանի կապակցությամբ, մաղթում արևշափություն, գիտաստեղծագործական նորանոր ձեռքբերումներ և անձնական երջանկություն:

Օգտվելով առիթից՝ տիկին Մանուկյանին հրավիրեցինք հարցազրույցի, որը ստորև ներկայացնում ենք ընթերցողների ուշադրությանը:

Աննա Ասատրյան – Հարգելի տիկին Մանուկյան, քանի որ նշանակալի է Ձեր ներդրումը արվեստագիտության, մասնավորապես՝ հայ կերպարվեստագիտության ասպարեզում, խնդրում եմ պատմեք, թե **ինչպե՞ս եկաք արվեստագիտություն:**

Սեյրանուշ Մանուկյան – Ես ծնվել և մեծացել եմ արվեստասեր ընտանիքում: Հայրս եղել է ճարտարապետ, Հայաստանի վաստակավոր շինարար Սոս Մանուկյանը, եղբայրս նույնպես ճարտարապետ էր, քույրս՝ դաշնակահար է: Հետագայում իմ ընտանիքը ևս արվեստի նվիրյալ էր. ամուսինս՝ Իգոր Յավրյանը, փայլուն դաշնակահար էր, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, դաշնամուրային ֆակուլտետի ղեկան: Զուգակահար, միջազգային մրցույթների դափնեկիր է և որդիս՝ Մարտին Յավրյանը: Հանուն արդարության պետք է նշեմ, որ դուստրս (թեև մասնագիտությամբ պատմաբան, դիվանագետ է) նույնպես արվեստի մարդ է:

Փոքրուց տարված եմ եղել կերպարվեստով, դիտում էի նկարիչների ալբոմները, երագում էի դառնալ կերպարվեստի փորձագետ, գիտակ: Եվ պետք է ասեմ, որ ես հիմա ունեմ լիցենզավորված փորձագետի որակավորում:

Սակայն երևանյան որևէ բուհ-ում չկար արվեստաբանության բաժին, այդ մասնագիտությունը ստանալու համար պետք էր գնալ Մոսկվայի պետական համալսարան: Ավա՛ղ, դպրոցն ավարտելուց հետո ծնողներս թույլ չտվեցին մեկնել Մոսկվա, և ես ստիպված մեկ տարի սովորեցի ԵՊՀ ռուսական բանասիրության բաժնում:

Հաջորդ տարի արդեն մեկնեցի Մոսկվա և ընդունվեցի Մոսկվայի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետի արվեստաբանության բաժինը: Նշեմ, որ միայն 25 հոգի էին ընդունում այդ բաժին՝ ամբողջ Սովետական Միությունից:

Այն ժամանակ կար օրենք, որի համաձայն մեդալակիրները մասնագիտական քննությունը գերազանց հանձնելով՝ ընդունվում էին առանց մյուս քննությունների: Եվ այդպես, արվեստի պատմության քննությունը գերազանց հանձնելով, ես դարձա Մոսկվայի պետական համալսարանի ուսանող: Ի դեպ, «Արվեստի պատմություն» առարկա դպրոցում չէին դասավանդում, ես այդ առարկան ինքնուրույն էի ուսումնասիրել:

Մոսկվայի Լոմոնոսովի անվան պետական համալսարանում անցկացրած ուսման հինգ տարիներն անցան շատ արագ, լի արվեստով: Մենք ունեինք փայլուն դասախոսներ, ովքեր իրենց բնագավառում առաջինն էին: Նրանց շարքում նշեմ Վ.Ն. Լազարևին՝ համաշխարհային մեծություն բյուզանդագիտության ասպարեզում, նրա աշակերտ Օ.Ս. Պոպովային, ում հետ ես կապվեցի արդեն երկրորդ կուրսից և ում գիտական ղեկավարությամբ գրեցի Տաթևի որմնանկարներին նվիրված իմ դիպլոմային աշխատանքը: Նշեմ նաև Վ.Ն. Գրաշենկովին, Դ.Վ. Սարաբյանովին, Միխայիլ Իլյինին, Յ.Կ. Զոլոտովին, Վ.Ն. Պրոկոֆևին...

Ուսման տարիներին ամռան ընթացքում համալսարանը մեզ տանում էր ամբողջ Սովետական Միության տարածքում գտնվող մշակութային կենտրոններ՝ հուշարձանները տեղում տեսնելու և ուսումնասիրելու նպատակով: Այդպես ես, չհաշված Մոսկվան և նրա թանգարանները, ճանաչեցի Պետերբուրգն իր էրմիտաժով և արվարձաններով, Վլադիմիր-Սուզդալը, Նովգորոդ-Պոկովը, Յարոսլավը, Կոստրոման, Հին Ռուսիայի մայրաքաղաք Կիևն՝ իր արվարձաններով և հիանալի Սուրբ Սոֆիայով, Միջին Ասիայի մահմեդական ճարտարապետությունը, Անդրկովկասի քրիստոնեական արվեստը՝ այդ թվում, իհարկե, մեր հայկական արվեստը...

Կարծում եմ, որ Մոսկվայում ստացած գիտելիքները շատ լավ հիմք էին իմ հետագա գործունեության համար: 1972 թվականի վերջին ավարտելով համալսարանը (հիվանդության պատճառով չկարողացա մասնակցել պաշտպանություններին հունիսին և գերազանց պաշտպանեցի դիպլոմն աշնանը), վերադարձա Երևան և ընդունվեցի Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտ և արդեն 51 տարի է հանդիսանում եմ մեր ինստիտուտի գիտաշխատող: Իմ աշխատանքի ընթացքում ինստիտուտը ղեկավարեցին չորս տնօրեններ: 1997 թվականից համատեղում եմ իմ աշխատանքը ինստիտուտում ԵՊՀ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնում դասավանդման հետ:

Աննա Ասատրյան – Նշանակալի է Ձեր գիտական վաստակը հայ կերպարվեստի, մասնավորապես՝ հայկական միջնադարյան մանրանկարչության ուսումնասիրության գործում: Խնդրում եմ ներկայացնեք **Ձեր ներդրումը արվեստագիտության մեջ:**

Սեյրանուշ Մանուկյան – Շատ դժվար է որոշել իմ ներդրումը կերպարվեստագիտության մեջ, քանի որ ես ունեմ մի քանի աշխատություն՝ ինձ համար շատ կարևոր, որոնք դեռևս չեն տպագրվել: Հրատարակված աշխատություններիս թիվն անցնում է 120-ից, որոնց մի մասի հետ հնարավոր է ծանոթանալ academia.edu-ում: Մասնակցել եմ նաև մի քանի տասնյակ գիտաժողովների,

որոնցից նշեմ Համաշխարհային Բյուզանդագիտական երեք կոնգրեսները Սոֆիայում, Բելգրադում և Վենետիկում, Փարիզի հայ-բյուզանդական հարաբերություններին նվիրված գիտաժողովը, մեր ինստիտուտի կազմակերպած հայ արվեստին նվիրված միջազգային սիմպոզիումները, Վրացական արվեստին նվիրված միջազգային սիմպոզիումները, Մոսկվայի պետական համալսարանի Լազարյան ընթերցումները, Հայաստան-Ռուսաստան միջազգային սիմպոզիումը, Ռուբեն Դրամբյանին, Ռուբեն Զարյանին, Սիրարփի Տեր-Ներսիսյանին, Լևոն Հախվերդյանին, Բաբկեն Զուգասզյանին, Օլգա Պոպովային, Իննա Մոկրեցովային նվիրված գիտական կոնֆերանսները, Հայ արվեստին նվիրված հանրապետական կոնֆերանսները, Քրիստոնեական Հայաստանի 1700-ամյակին նվիրված կոնֆերանսները, Ռումինա-հայ գիտաժողովը, Մոմիկին, Ներսես Շնորհալուն նվիրված միջազգային գիտաժողովները և շատ ուրիշներ:

Իմ գիտական գործունեությունն ընթացել է երկու ուղղությամբ: Սկզբնական շրջանում բավական ակտիվ զբաղվել եմ հայ ժամանակակից արվեստով՝ հատկապես Էլիբեկյան ընտանիքի նկարիչների արվեստով: Ունեմ մի շարք գրքեր, ալբոմներ, կատալոգներ և հոդվածներ՝ նվիրված Հենրի Էլիբեկյանին, Ռոբերտ Էլիբեկյանին, նրանց հորը՝ իրն Թիֆլիսի պատկերը մանրապատումներում վերակենդանացնող Վաղարշակ Էլիբեկյանին, Փարավոն Միրզոյանին, Վրոյր Գալստյանին, Արկոյին, հայկական թատերական գեղանկարիչներին, հայոց ցեղասպանության արտացոլմանը կոթողային արվեստում, քանդակագործ Գևորգ Թադևոսյանին և այլն¹:

¹ Տե՛ս Վրոյր Գալստյան. «Սովետական արվեստ». Երևան, 1974, № 9: Նկարիչը և թատրոնը, «Գարուն». Երևան, 1979, № 8: Театральные художники Армении, «Театр». Москва, 1979, № 10. Генрих и Роберт Элибекяны. Советские художники театра и кино. Ежегодник 1977/78. Москва 1980; Художник и театр. Генрих Элибекян. Вступительная статья. Каталог. Тбилиси 1981; Восток и Запад в творчестве Элибекянов, Межреспубликанская научная конференция по проблемам грузинско-армянских культурных взаимосвязей. Тбилиси, 1989; Вагаршак Элибекян. Альбом. Москва, «Изобразительное искусство», 1991. Составление; Tage der Sowjetunion in der Bundesrepublik Deutschland. Malerei der Familie Elibekian. Armenien, 1991; Геноцид армян в искусстве. Монументальное искусство, Армянский вопрос. Энциклопедия. Ереван, 1991 (նաև հայերեն); Arko, Allgemeines Kunsterlexikon. Munchen-Leipzig, 1992. B.5; Վաղարշակ Էլիբեկյան. Հին քաղաքի հարությունը. Երևան, 1990 (հայերեն և ռուսերեն): Փարավոն Միրզոյան. Գիրք-ալբոմ (Ներածական հոդվածը հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն). Երևան, 1995: Հենրի Էլիբեկյան. Կոնցեպտուալիզմ. Ակցիա. Պերֆորմանս. Գիրք-ալբոմ. «Богатство граней», Երևան, 2004: Հենրի Էլիբեկյան. Երևան, 2006, հայերեն և ռուսերեն, խմբ., կազմ. և նախաբան: Էլիբեկյան Ռոբերտ. Երևան, 2014, 4 հոդվածների հեղինակ (գիրքը հրատարակվել է նաև անգլերեն): Мои современники. My contemporaries. Ереван, 2013. Предисловие на русском и английском языках и альбом из 22 репродукций работ Г. Элибекяна. Автор текста – Сейрануш Манукян. Два поколения. Two generations. Ереван, 2013. Предисловие на русском и английском языках и альбом из 50 репродукций работ Генриха и Вагаршака (младшего) Элибекянов. Автор текста – Сейрануш Манукян և այլն:

Երևանում աշխատելու առաջին տարիներին գրել եմ (հավաքագրել եմ, ուսումնասիրել եմ) 300-ից ավելի հոդված Հայաստանի, այդ թվում նաև Երևանի հուշարձանների մասին Համահավաքի համար, որը դեռևս չի տպվել:

Սակայն իմ հետաքրքրությունների հիմնական ոլորտը հայկական միջնադարյան արվեստն է, նրա կապերը արևմտաեվրոպական և արևելաեվրոպական արվեստների հետ: Այդ հարցերին նվիրված ունեմ ձեռագրարվեստին և որմնանկարչությանը նվիրված ավելի քան 100 ուսումնասիրություն: Դրանցից ամենակարևորը համարում եմ Վիգեն Ղազարյանի հետ գրված «Матенадаран. Армянская рукописная книга 6-14 вв.» (Մոսկվա, 1991) աշխատությունը (տպագրվել է Գերմանիայում), որում ամփոփված է 33 մամուլ կազմող 6-14-րդ դդ. հայ մանրանկարչությանը՝ նրա պատկերազարդման համակարգին, դպրոցներին, ոճական զարգացման ուղիներին նվիրված մենագրական հետազոտությունը: Հատորում ընդգրկված է նաև մի քանի տասնյակ պատկերազարդ ձեռագրերի կատալոգը՝ յուրաքանչյուր ձեռագրին նվիրված գրականության ցանկով, 402 ընտիր վերատպություններով, ինչը հազվագյուտ էր այդ ժամանակի համար: Գիրքն արժանացավ ԱՊՀ լավագույն գրքի մրցանակաբաշխության երկրորդ մրցանակին: Ի դեպ՝ քաղաքական նկատառումներով առաջին մրցանակը տրվեց Սոլժենիցինի եռահատորյակին: Այդ գրքի հետ կապված՝ Վիգեն Ղազարյանի հետ համատեղ ունենք պատկերազարդ հայկական ձեռագրերին նվիրված մի շարք հոդվածներ և զեկույցներ:

Կարևոր գրքերի թվին կարելի է դասել նաև «Գրիգոր Նարեկացին հայ ձեռագրական արվեստում» ալբոմ-մենագրությունը՝ գրված արվեստագիտության թեկնածու Դավիթ Ղազարյանի հետ (Գրիգոր Նարեկացին հայ ձեռագրական արվեստում, «Մատենադարան», Երևան, «Նաիրի», 2016, 119 էջ, տեքստ + 160 պատկեր), Էջմիածնի գեղարվեստական հավաքածուների ցուցահանդեսներին (Մոսկվա, Պետերբուրգ, Հելսինկի) նվիրված գիրք-կատալոգները՝ գրված Իվետա Մկրտչյանի հետ համատեղ², Բոխումում հայ արվեստի ցուցահանդեսի կատալոգը³, ռումինահայերի սրբանկարչությանը նվիրված հետազոտությունները⁴ և այլն:

² Манукян С., Мкртчян И. Сокровища Армянской церкви. Выставка в Гос. Музее Московского Кремля. Каталог. Вступительная статья и описания. Св. Эчмиадзин - Москва, 1997, 147 с., 107 илл., 79 описаний. (На русском, армянском и английских языках); Manukian S., Mkrtschian I. The Holy Cross. Treasures of the Armenian Church. Catalogue of the Exhibition. Text of Introduction and Descriptions. Helsinki, 1998; Манукян С., Мкртчян И. Сокровища Армянской церкви из собрания св. Эчмиадзина. Каталог выставки в Эрмитаже. Санкт-Петербург 2000. Вступительная статья и описания.

³ Der Codex als ein Künstlerisches Ganzes. // Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft. Museum Bochum 1995); Свет Премудрости. Армянская миниатюра. Книга-Календарь 2011. Бергамо, La Casa di Matrona, 2010 (на русском, итальянском, французском и немецком языках). Составление, вступительная статья и 12 статей-аннотаций. 24 цветных больших иллюстрации и 100 малых чернобелых. 36 с.

⁴ L'Art des Icones des Armeniens de la Roumanie//Revue des Etudes Sud-Est Europeennes, LVIII, 1-4, Bucarest, 2020. p. 165-189 + պատկերներ; The Romanian-Armenian Art of Icon Painting

Վերջին շրջանի կարևոր հրապարակումներից նշեմ 2023 թվականին «Memories of Yerevan» գրքում հրատարակված իմ «Yerevan - A Trove of National Treasures: Manuscript art; Frescoes or “Divine treasures”; Sculpture. Tetrahedral memorials. Khachkars» ծավալուն հոդվածը⁵: Այս գրքում միավորված են հայ ականավոր գիտնականների արտակարգ գիտական տեքստերը Երևանի, նրա անցյալի և ներկայի մասին, ուր իմ ընդարձակ հոդվածը՝ մեծաթիվ պատկերներով, ներկայացնելով հայ արվեստի գանձերը երևանյան թանգարաններում (Մատենադարան, Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, Հայաստանի պատմության թանգարան), լիարժեք վերստեղծեց մեր միջնադարյան արվեստի պատմությունը, այդ թվում և խաչքարի:

Մեծ արձագանք ունեցավ և «Русское искусство. Россия – Армения. Диалог на языке искусства» րազմադիկ համարում տպագրված իմ «Иконография «Успения Богоматери» в средневековом искусстве Армении и Руси» հոդվածը⁶ (այդ համարը նվիրված էր մեր արվեստին, և հոդվածները գրել էին մեր ինստիտուտի գիտաշխատողները): այստեղ զուգահեռաբար դիտարկված է Ռուսիայում և Հայաստանում Տիրամոր նինջի հրեա Սոֆոնիայի հետ պատկերագրական տարբերակը: Այս հոդվածից հետո ես ստացա տարբեր երկրներից առաջարկներ գրել նման դիտանկյունից այլ թեմաներով հոդվածներ:

Իմ գիտական գործունեության ողջ ընթացքում կարմիր թելով անցնող թեման Տաթևի որմնանկարներն են, որոնք ուսումնասիրել եմ 1967 թվականից մինչ օրս, տպագրել մի շարք հոդվածներ⁷: Յավոք, մինչ օրս չի հրատարակվել

ting // Armenian Treasures in Romania, Bucharest, “Zamka”, 2020; The Image of Gregory the Illuminator in Romanian-Armenian Icon Painting, Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Iskuststvedenie, № 4, 2024, p. 488-503 (Շոդակաթ Դերիկյանի հետ համատեղ) և այլն:

⁵ Yerevan - A Trove of National Treasures: Manuscript art; Frescoes or “Divine treasures”; Sculpture. Tetrahedral memorials. Khachkars. // Memories of Yerevan, Ed.by Nicolas V. Iljine, Artguide Editions, Prague, Czech Republic, 2023, pp. 254-309.

⁶ Иконография «Успения Богоматери» в средневековом искусстве Армении и Руси // Русское искусство. Россия – Армения. Диалог на языке искусства. III/2021, с. 26-31

⁷ Տե՛ս Բրայանյան Խ. Երևան, 1976; Բրայանյան Խ. Երևան, 1977; Բրայանյան Խ. Երևան, 1978; Բրայանյան Խ. Երևան, 1979; Բրայանյան Խ. Երևան, 1984; Տաթևի վանք, «Քրիստոնյա Հայաստան». Հանրագիտարան. Երևան, 2002 (Մ. Հասարայանի հետ համատեղ, մեր կողմից գրված է որմնանկարների հատվածը); Տաթևի որմնանկարները (930 թ.) եւ արեւմտաքրիստոնէական վաղմիջնադարեան արուեստը, «Բազմավէպ», 2006, 1-4; Манукян Сейрануш. Фрески Татевы (930 г.) // Անտառ Ծննդոց.

դրանց նվիրված իմ եռալեզու մենագրությունը: Հիմնական խոչընդոտն է այն, որ ես, ինչպես հայտնում է և մետրոպոլիտ Ստեփանոս Օրբելյանը, գտնում եմ, որ որմնանկարները կատարել են ֆրանկ նկարիչները, իմ կարծիքով՝ Իտալիայից: Ունեմ այդ որմնանկարների մի շարք եզակի գունավոր լուսանկարներ՝ արված 1975 թ.⁸ որմնանկարների մասնակի պահպանական վերականգնումից առաջ և հետո: Մեծագույն ցավով պետք է ասեմ, որ դեռևս 1990-ականներից սկսված և մինչ օրս ընթացող տաճարի և շրջակայքի վերականգնողական աշխատանքների պատճառով որմնանկարները, փաստորեն, **ոչնչացվել** են: Դա հանցագործություն է, աղետ է քրիստոնեական արվեստի պատմության, միջնադարագիտության համար, քանզի 10-րդ դ. որմնանկարներ գրեթե չեն պահպանվել: Տաթևը դրա եզակի օրինակներից էր:

Համալսարանն ավարտելուց հետո, այսինքն՝ իմ գիտական աշխատանքի հենց սկզբից, ես ուսումնասիրել եմ հայկական որմնանկարները, շրջել եմ Հայաստանով, ուսումնասիրել եմ դրանք տեղում, և Լիդիա Դուրանտի դոկումենտալ պատճեններով այդ աշխատանքն իր որոշակի ամփոփումը ստացավ երկու կարևոր հրապարակումներում՝ 19 տարի տարբերությամբ. «Fresco Decoration on Armenian Churches» զեկուցմանս մեջ, որը ներկայացրեցի Հայ արվեստին նվիրված միջազգային 2-րդ սիմպոզիումում՝ 1978 թվականին, և «Հայկական որմնանկարչություն» ծավալուն հոդվածումս, որը լույս տեսավ 2019 թվականին՝ Կարեն Մաթևոսյանի խմբագրությամբ հրատարակված «Հայկական որմնանկարչություն» գիտական հոդվածների և նյութերի ժողովածուում: Դրանցում առաջին անգամ ուսումնասիրվեց և վերստեղծվեց հայկական եկեղեցիների որմնանկարներով պատկերազարդման համակարգը և ներկայացվեց հայկական որմնանկարների զարգացման ընթացքը, դրանց ստեղծման գաղափարական աստվածաբանական հիմնավորումները: Պատկերահարգությունը հիմնավորվում էր իբրև «հիշողություն աստվածային գանձերի մասին»:

Իմ կատարած մեծագույն հետազոտությունը, որը դարձավ իմ ատենախոսությունը⁸ հայկական ավետարանների տեքստաբաժանումներին նվիրված աշխատությունն է, այն ես հիմա պատրաստում եմ տպագրության:

Դրանում ընդգրկված են մոտ 100 պատկերազարդ հայկական ավետարաններ, որոնց օրինակով բացահայտվում է ռուբրիկացիայի դերը պատկերազարդման մեջ, այն է՝ ընթերցվածների սկզբի ձևավորումները (լուսանցապատկերները և գլխատառերը), ավետարանական տիտղոսաթերթերի (անվանաթերթերի) ձևավորումն ու զարգացումը, տեքստաբաժանումների համարակալումների համակարգը և զարդանախշի դերն այդ համակարգում: Այդ թեմայով

Հոդվածների ժողովածու, նվիրված Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին. Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2015); Tatev Monastery Frescoes. Armenia, 930 // 23rd International Congress of Byzantine Studies, Belgrad, 22-27 August, 2016.

⁸ Рубрикация в системе художественного оформления армянских рукописных Евангелий, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ереван 2008, 30 с.

ունեն բազում հոդվածներ և գեկույցներ⁹, այդ թվում՝ ՄԳՇ հանդեսներում:

Կարևոր են համարում հիշատակել, որ ատենախոսությանս պաշտոնական ընդդիմախոսն էր Օլգա Պոպովան՝ բյուզանդական արվեստի ամենանշանավոր մասնագետներից մեկը, որին ես իմ Ուսուցիչն եմ համարում: Եվ նա գնահատեց իմ աշխատանքը որպես բացառիկ ինքնուրույն հետազոտություն: Հպարտ եմ դրանով:

Մի շարք գեկույցներ և հոդվածներ էլ նվիրված են կիլիկյան ձեռագրարվեստին, նրա գեղարվեստական կապերին: Դրանում օրգանապես, յուրօրինակ, հրաշալի կերպով միաձուլվել են մինչկիլիկյան Մեծ Հայքի մանրանկարչության ավանդույթները՝ բյուզանդական, արևմտյան և հեռավոր արևելյան արվեստի տարրերի հետ: Կիլիկյան պատկերազարդ գիրքը դիտարկում եմ որպես գեղարվեստական ամբողջություն, եզակի երևույթ քրիստոնեական գրքարվես-

⁹ Рубрикация в художественной системе армянских рукописных Евангелий // VII республиканская научная конференция по армянскому искусству. Тезисы докладов. Ереван, 1995; Принципы художественного оформления армянских рукописных Евангелий // Тезисы докладов научной конференции памяти Рубена Дрампяна. Ереван, 1996; The artistic Sistem of the Armenian Manuscript Gospels // International Conference "Armenian Art and Architecture", dedicated to S. Der-Nersessian's 100th birth anniversary. Theses of Reports. Yerevan, 1996; О рубрикации в армянских рукописях // ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողով. Երևան, 2004; Ռուբրիկավորման դերը հայկական ձեռագիր Ավետարանների դեկորատիվ համակարգում, «Էջմիածին», 2005, ԺԲ, էջ 56-66, պտկ. 1-12; Орнамент в рубрикации армянских рукописных Евангелий // Հայ արվեստի հարցեր. Ժողովածու 1. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, էջ 368-373, նկ. 40-49; Орнамент в рубрикации армянских рукописных Евангелий // Византийский временник. 65 (90). Москва, 2006, с. 243-247, рис. 1-10; Рубрикация как отражение литургии в декоративной системе армянских рукописных Евангелий // Армянский гуманитарный вестник 2/3-1. Москва/Ереван, 2009, с. 146-155; Роль рубрикации в декоративной системе армянских Евангелий. Хризограф. Выпуск 3. Москва, «Сканрус», 2009, с. 443-455; Образ Иерусалимского храма на полях армянских рукописных Евангелий // Հայ արվեստի հարցեր 4. Երևան, 2012, էջ 221-232; Functional and Artistic Features of the Byzantine and Armenian Illuminated Manuscript Gospels (Similarities and Differences) // Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies. Sofia 22-27 August 2011, Vol. 3, Sofia 2011; Անվանաթերթերը Մոմիկի ծաղկած ձեռագրերում // Մոմիկ 750. Հոբելյանական գիտաժողով՝ նվիրված Մոմիկի ծննդյան 750-ամյակին. Զեկույցումների ժողովածու. Երևան, 2011, էջ 49-58, 13 նկար; Образ Иерусалимского Храма на полях армянских рукописных Евангелий // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. 4(XXXV). Материалы научной конференции, 2011. Москва, изд. МГУ, 2012, с. 88-96 с илл., цв. 1-10-11; Le Rôle de la Rubrication dans le Système décoratif des Évangiles Arméniens // Revue des Études Arméniennes, tome 38, Peeters, 2018-2019, p. 85-101 (fig. 1-8, p. 97-101); Орнамент в системе иллюминирования армянских рукописных Евангелий // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии, 2023, № 3, с. 86-108 և այլն):

տում¹⁰: Կիլիկյան գրքարվեստին նվիրված ունեմ նաև դասախոսություն համացանցում՝ զետեղված Մոսկվայի Հայկական թանգարանի կողմից¹¹:

Իմ աշխատանքում մի առանձին մաս են կազմում հանրագիտարանային հոդվածները, որոնք ես սիրում եմ գրել, քանզի դրանք իրենց կարծությամբ և պարզ հստակ բնույթով հարազատ են իմ գրելաոճին¹²: Դրանցից հատկապես կարևոր են «Искусство рукописной книги» հոդվածը «Православная энциклопедия»-ում և «Ձեռագիր մատյան» հոդվածը «Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարանում:

Եվս մի առանձին խումբ են կազմում հայ գաղթօջախների, մասնավորապես, ռումինահայ արվեստին նվիրված հետազոտությունները¹³: Այս հոդվածնե-

¹⁰ Այս թեմային են վերաբերվում իմ հոդվածները՝ Der Codex als ein Künstlerisches Ganzes // Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft. Museum Bochum 1995, S. 219-222; L'art du livre en Cilicie et les Traditions byzantines // L'Armenie et Byzance. Histoire et culture. (Ouvrage). Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 127-134, P1.1-6, Fig. 1-12; Рукописная книга Киликии как целостный художественный организм // Հայագիտության արդի վիճակը և նրա զարգացման հեռանկարները. Չեկոյցների ժողովածու. Երևան, 2004, էջ 491-497; Киликийские заглавные листы в свете бифункциональности армянских рукописных Евангелий. Հայ արվեստի հարցեր 3. գիտական հոդվածների ժողովածու. Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2010, էջ 211-219, 10 նկար; Киликийская миниатюра и традиции византийского искусства XI века: образец или импульс к творчеству // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сборник статей в честь Ольги Сигизмундовны Поповой. Москва, Государственный институт искусствознания, 2021, с. 248-273 с илл. 668 с.; Cilician Miniature and Byzantine Traditions of the 11th Century // 24th International Congress of Byzantine Studies Venice and Padua 22-27 August 2022, Edizioni Ca Foscari. Abstracts of the Free Communications. Thematic Sessions Round Tables_and Posters Proceedings.

¹¹ <https://www.armmuseum.ru/news-blog/lecture-armenian-illuminated-manuscripts-cilicia>; https://www.youtube.com/watch?v=nKJT_QxTKME&t=1276s

¹² Arko // Allgemeines Kunsterlexikon. Munchen-Leipzig 1992. B.5; Avetis // Allgemeines Kunsterlexikon. Munchen-Leipzig 1992. B.6; Армения. Искусство рукописной книги // Православная энциклопедия, т. III. Москва, 2001, с. 301-306; Ավետիս, Ավետիք // Քրիստոնյա Հայաստան. Հանրագիտարան. Երևան, 2002, էջ 131-132; Ձեռագիր մատյան // Քրիստոնյա Հայաստան. Հանրագիտարան. Երևան, 2002, էջ 648-651; Սարգիս Պիճակ // Քրիստոնյա Հայաստան. Հանրագիտարան. Երևան, 2002, էջ 897-898; Տաթևի վանք. Որմնանկարները // Քրիստոնյա Հայաստան. Հանրագիտարան. Երևան, 2002, էջ 997-998; Ахпатское Евангелие // Православная энциклопедия, т. 4, Москва, 2002, с. 214-215; Григор Нарекаци. Иконография // Православная энциклопедия. т. 13. Москва, 2006, с. 101-102; Католикоса Евангелие // Православная Энциклопедия, т. XXXVIII, Москва, 1913, с. 48-49; С.С. Манукян, Л.С. Туманян, М.Э.С. Ширинян, Мушский Гомилиарий // Православная энциклопедия, т. XLVIII, М., 2017, с. 100-102; Ованнес Аркаехбайр // Православная энциклопедия, т. LII, 2018, с. 350-351:

¹³ Այդ թվում՝ Слущкие пояса из коллекций Первопрестольного св. Эчмиадзина, Материалы Международной научной конференции «Художественная культура армянских общин на землях Речи Посполитой», Минск, 2012, с английскими обширными резюме.

րում առաջին անգամ քննության են ենթարկվում ռումինահայ սրբապատկերները և ռումինահայ Ջամկա վանքի որմնանկարները, դրանց թեմաները, ոճական առանձնահատկությունները, կապը ռումինական արվեստի հետ, պատկերագրությունը, հեղինակները: Ջամկայի որմնանկարներում պահպանվել է հայ արվեստում «Ակաթիստոսի»՝ Տիրամորը ծոն հանդիսացող բյուզանդական հիմնի, միակ պատկերազարդումը:

Աննա Ասատրյան – Հարգելի տիկին Մանուկյան, 1973 թվականի մարտի 1-ից՝ ավելի քան կես դար, Դուք աշխատում եք ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնում: Այստեղ են գրվել Ձեր գիտական ուսումնասիրությունները, այստեղ՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի 2008 թվականի հուլիսի 21-ի նիստում պաշտպանեցիք Ձեր թեկնածուական արժեքավոր ատենախոսությունը՝ «Տեքստաբաժանումները /ուրբիկացիան/ հայկական ձեռագիր Ավետարանների գեղարվեստական ձևավորման համակարգում» թեմայով, և Ձեզ շնորհվեց արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան: Նույն խորհրդում Ձեր գիտական ղեկավարությամբ հետազայում իրենց թեկնածուական ատենախոսությունները հաջողությամբ պաշտպանեցին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի, Մատենադարանի և Երևանի պետական համալսարանի հայցորդներն ու ասպիրանտները, այդ թվում՝ Սաթենիկ Վարդանյանը (2012), Գայանե Առաքելյանը (2014), Սաթենիկ Չուգասզյանը (2014), Արփինե Սիմոնյանը (2020): Ներկայումս Ձեր գիտական ղեկավարությամբ իր ասպիրանտական ուսումնառությունն է անցում խոստումնալից ու հեռանկարային երիտասարդ հետազոտող, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ Շողակաթ Դևրիկյանը:

Ուստի խնդրում եմ ձևակերպեք **ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի դերն ու նշանակությունը Ձեր կյանքում:**

Սեյրանուշ Մանուկյան – Ինչպես նշվեց՝ 51 տարի է, ինչ ես աշխատում եմ

Минск, Арт Дизайн, 2013, с. 206-210, илл.; Gospel No. 9510 donated to the Armenian Institute of Ancient Manuscripts ("Matenadaran") by the Armenians of Romania, International Conference on Romanian-Armenian Cultural Heritage. Bucharest, 29 October-2 November 2013. Paper Abstracts, p. 36-37; Սրբապատկերը ռումինահայոց մեջ, Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտական նստաշրջան. Նստաշրջանի նյութեր. Երևան, «Գիտություն», 2015, էջ 33-45, պտկ.; The Romanian-Armenians Art of Icon Painting, Hidden Treasures Unearthed: Armenian Arts and Culture of Eastern Europe. November 16-18, 2018. UCLA, Roys Hall 314. p. 21-22; Մատենադարանի ռումինահայերի նվիրած № 9510 Ավետարանը, «Պատմություն և մշակույթ», 2019, №1, էջ 119-125, 33 պտկ., էջ 126-130; L'Art des Icones des Armeniens de la Roumanie, «Revue des Etudes Sud-Est Europeennes», LVIII, 1-4, Bucarest, 2020, pp. 165-189; Фрески армянского монастыря Замка в Румынии. Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art, Vol. XIX, University of Ostrava, Polish Institute of world art studies, Cardinal Stefan Wyscynski university. Ostrava-Warsaw 2021, pp. 19-45. 22 ill.; Фрески армянского монастыря Замка в Румынии, Библиейские и литургические темы и образы в искусстве востока и запада: от слова к образу. Коллективная монография. М., РГГУ, 2022, с. 89-105:

այս ինստիտուտում և պարզ է որ իմ ողջ գիտական գործունեությունը կապված է եղել ինստիտուտի հետ: Նաև պետք է ասեմ, որ դրան միացել է իմ դասախոսական և գիտական գործունեությունը ԵՊՀ-ում: Ինստիտուտն ու ԵՊՀ-ն են ներկայացրել վերջին տարիների միջազգային գիտաժողովներում՝ Փարիզում, Սոֆիայում, Վենետիկում, Բելգրադում, Բուխարեստում, Լոս Անջելեսում, Պետերբուրգում, Մոսկվայում, Մինսկում և այլուր:

Աննա Ասատրյան – Երկար տարիներ Դուք զբաղվում եք մանկավարժական գործունեությամբ՝ Երևանի պետական համալսարանում: Ի՞նչ կասեք այդ կապակցությամբ:

Սեյրանուշ Մանուկյան – Իմ ղեկավարությամբ պաշտպանվել են 6 ատենախոսություններ, ավելի քան 200 դիպլոմային և մագիստրոսական թեզեր: Շատ սիրում եմ դասախոսի իմ աշխատանքը, գոհունակություն եմ ստանում այն հանգամանքից, որ իմ ուսանողները հաղորդակից են դառնում համաշխարհային արվեստի պատմությանը, սկսում են հասկանալ արվեստը, գեղեցիկը: Երկար ժամանակ ես դասավանդել եմ արվեստագիտության հիմունքները, սակայն հիմա դասավանդում եմ բացառապես միջնադարյան արվեստին վերաբերող դասընթացները՝ միջնադարյան պատկերագրությունը, բյուզանդական արվեստը, արևմտաեվրոպական միջնադարյան արվեստը և Աստվածաշնչի պատկերագրությունը: Փորձում եմ փոխանցել իմ ուսանողներին միջնադարյան արվեստի ոգեղենության զգացումը: Ուսանողների, դիպլոմանիկների հետ աշխատանքին ես նվիրում եմ իմ ժամանակի մեծ մասը: Եվ ինձ թվում է՝ ուսանողները դա զգում ու գնահատում են:

Աննա Ասատրյան – Ձեր մաղթանքը երիտասարդ արվեստաբաններին:

Սեյրանուշ Մանուկյան – Սիրելի իրենց գործը, հնարավորինս շատ գիտելիք ստանալ և փորձել դառնալ միջնորդ արվեստ ընկալողի և արվեստի միջև: Նաև՝ խորապես ուսումնասիրել հայ արվեստը համաշխարհային համատեքստում, քանզի մեր հարուստ արվեստը դեռևս շատ մակերեսային, ոչ բավարար է ուսումնասիրված, հայ արվեստի պատմությունը շատ բացեր ունի:

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԼՍԱՐԱՆ՝ ԵՐԵՎԱՆԻ ՌՈՄԱՆՈՍ ՄԵԼԻՔՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՔՈԼԵՋՈՒՄ



Երևանի Ռոմանոս Մելիքյանի անվան պետական երաժշտական քոլեջը 2023 թվականին նշեց իր հիմնադրման 100-ամյա հոբելյանը: Այդ կապակցությամբ տեղի ունեցան մի շարք միջոցառումներ: 2023 թ. սեպտեմբերի 27-28-ին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հետ համատեղ՝ Քոլեջի 100-ամյա պատմության ընթացքում 1-ին անգամ գումարվեց «Երևանի Ռոմանոս Մելիքյանի անվան պետական երաժշտական քոլեջի դերն ու նշանակությունը հայ երաժշտարվեստում» խորագրով գիտաժողովը, որի նպատակն էր բացահայտել հայ երաժշտարվեստում Ռ. Մելիքյանի անվան պետական երաժշտական քոլեջի և նրա շրջանավարտների ունեցած դերն ու նշանակությունը և քննության առնել հայ ականավոր կոմպոզիտոր Ռոմանոս Մելիքյանի կյանքի, ստեղծագործական, կատարողական ու երաժշտական-հասարակական գործունեության ուսումնասիրության հարցերը:

Քոլեջի հոբելյանական կարևոր նախաձեռնություններից մեկն էլ կրթօջախի 51 լսարանների վերանորոգումն է, որոնք վերանորոգումից հետո անվանակոչվելու են Քոլեջի նախկին շրջանավարտների (ովքեր կարևոր հետք են թողել հայ երաժշտարվեստում) և վաստակաշատ դասատուների անուններով: 2023-ին լսարաններն անվանակոչվեցին դասատուներ՝ հայ երաժշտության անվանի գործիչներ և հմուտ մանկավարժներ Էդուարդ Բաղդասարյանի, Բորիս Սակկի-լարիի, Գեորգի Մինասովի և Արմեն Բուդաղյանի, ինչպես նաև շրջանավարտներ՝ ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստներ Ռաֆայել Մանգասարյանի, Լուսինե Զաքարյանի և Ռոբերտ Ամիրխանյանի, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչներ Արամ Սաթյանի, Լևոն Զառույանի և Կոնստանտին Պետրոսյանի անուններով:



2024 թվականի փետրվարի 5-ին Քոլեջի N7 լսարանն անվանակոչվեց Քոլեջի նախկին սան (1984-1987, Լենինյան կրթաթոշակառու) և դասատու (1991-2003), ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Գրիգորի Ասատրյանի անունով: Աննա Ասատրյանը 2-րդ երաժշտագետն է, ում անունով լսարան է անվանակոչվել և առաջին երաժշտագետը, որը և՛ շրջանավարտ է, և՛ դասատու, և՛ սերտորեն կապված է հարազատ կրթօջախի հետ:

Հանդիսավոր միջոցառման ժամանակ բացման խոսքով հանդես եկավ Քոլեջի տնօրեն՝ այս գաղափարի հեղինակ, Վարազդատ Խաչումյանը:

Միջոցառմանը մասնակցում էին և շնորհավորական խոսքով հանդես եկան ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար ակադեմիկոս Յուրի Սուվարյանը և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ Արամ Սաթյանը:

Հանդիսավոր միջոցառման ավարտին Համագործակցության հուշագիր կնքվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի և Երևանի Ռոմանոս Մելիքյանի անվան պետական երաժշտական քոլեջի միջև: Ի դեպ՝ այսօր ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում աշխատող երաժշտագետներից 6-ը՝ այդ թվում արվեստագիտության 2 դոկտոր և 4 թեկնածու, քոլեջի տարբեր տարիների շրջանավարտներն են:

Աննա Ասատրյանն ի հիշատակ իր հոր՝ պետական գործիչ Գրիգոր Ասատրյանի, 2024 թ. սեպտեմբերից սահմանելու է Տիգրան Չուխաճյանի անվան կրթաթոշակ, որը կտրվի Քոլեջում բարձր առաջադիմությամբ սովորող՝ էջմիածնի Մակար Եկմայանի անվան երաժշտական դպրոցի նախկին շրջանավարտներից մեկին. դրա շնորհիվ տվյալ ուսանողը կկարողանա վճարել իր ուսման վարձը:

Իսկ մինչ այդ՝ վերանորոգված լսարանին Աննա Ասատրյանը նվիրեց չեխական «Rösler» մակնիշի դաշնամուր:

Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու

(ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» թերթ, փետրվար, 2024, էջ 2)

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

«Վիլյամ Սարոյանը և արվեստը» միջազգային գիտական կոնֆերանսը.....	5
--	---

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ԵՐՎԱՆԴ ՔՈԶԱՐ – 125

ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ – Երվանդ Քոչարի քանդակները.....	12
--	----

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – Էջեր երաժշտական չարենցապատումից. Համբարձում Պերպերյանի “Requiem Aeternam” կանտատը.....	36
ԽԱՐԱՋԱՆՅԱՆ Րաֆֆի (Լատվիա, Ռիգա) – Անընդհատ շարժման մեջ. Ջոն Տեր-Թադևոսյանի մասին.....	49
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Մարգարիտ – «Կերմեր ֆըստան» պարերգի շուրջ.....	61
ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ Մարիաննա, ՍԱՐԳՍՅԱՆ Լինդա – Արցախի Բերդաշեն գյուղի հայրենասիրական երգերը.....	73

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՉԹՅԱՆ Անահիտ – Եղիշե Չարենցը և Մանուել Մարությանը.....	86
ՎԱՆՅԱՆ Գոռ – Բեմադրական նորագույն և ավանդական եղանակներն Արմեն Գուլակյանի արվեստում (նվիրվում է Արմեն Գուլակյանի ծննդյան 125-ամյա հոբելյանին).....	100

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ Մարի – Ստեփան Աղաջանյանի դոնիոռստոմբյան շրջանի մի քանի ստեղծագործությունների մասին.....	120
ԱՆԱՆՅԱՆ Ռուզան – Ռաֆայել Շիշմանյանը և «Անահիտ» հանդեսը....	129
ԾԻՐԱՆԻ Մովսես (Լիբանան, Բեյրութ) – Արշիլ Գորկի. հիշողության սերմեր.....	136
ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Հռիփսիմե – Մարդկային ճակատագրերը Գրիգոր Խանջյանի լինոփորագրություններում.....	145
ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա – Վարդգես Սուրենյանցը և «Մշակ»-ը.....	154

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՋԱԼԱԼՅԱՆ Ալեքսանդր – Իվանե Երկայնաբազուկը՝ Պղնձահանքի (Ախթալա) Ս. Աստվածածին եկեղեցու կառուցող.....	169
---	-----

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԵՏԱԶՈՏՈՂԻ ԱՄԲՈՆ

ԲՈՍՔԻՍ Ալեսիա (Իտալիա, Ուդինե) – Զովաննի Ֆրանչեսկո Զեմելլի Կարերի. Նեապոլից՝ Նախիջևան. Հայաստանը և նրա գեղարվեստա- կան ժառանգությունը 17-րդ դարի իտալացի ճանապարհորդի աչքերով..	181
ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Էդուարդ – Մակար Եկմայանը «Տարագի» էջերում (1910 թվական).....	206

ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

ՍԱՐԳՍՅԱՆ Լիլիթ – Արա Բեքարյանի «Նկարչական դպրոցը»՝ հուշեր Երևանի Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանի մասին (1929-1932).....	214
---	-----

ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ Աելիտա – <i>Աննա Գ. Ասատրյան, Հովհաննես Չե- քիջյան. Լյանքը և գործը.....</i>	229
ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Հռիփսիմե – <i>Արարատ Աղասյան, Արվեստի պատմու- թյուն. կերպարվեստ, գիրք 3.....</i>	233
ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – <i>Արարատ Աղասյան, Բանաստեղծություններ: Ռուսական քնար (թարգմանություններ).....</i>	243
ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ Հասմիկ – <i>Արսեն Յարման, Ոսկերչությունը և հայ ոսկերիչները օսմանյան ժամանակաշրջանում.....</i>	247

ԳԻՏԱԿԱՆ ԼՐԱՏՈՒ

ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Մերի, ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Մարտին – Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասնվեցերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 80-ամյա հոբելյանին.....	256
ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – «Արվեստի հարցերը Արշակ Չոպանյանի «Անա- հիտ» հանդեսում» միջազգային գիտական կոնֆերանսը.....	266

ՄԵՐ ՀՈՐԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

ՏՈՆԱՊԵՏՅԱՆ Պատրիկ - 70.....	274
ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ Սեյրանուշ.....	284
ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա – Աննա Ասատրյանի անվան լսարան՝ Երևանի Ռոմանոս Մելիքյանի անվան պետական երաժշտական թոլեջում.....	294

Կազմի դարձերեսին՝

Վիլյամ Սարոյան. #1 երեքշաբթի, 10 նոյեմբերի, 1964, Փարիզ

СОДЕРЖАНИЕ

Международная научная конференция «Уильям Сароян и искусство»..	5
---	---

СТАТЬИ, СООБЩЕНИЯ

ЕРЕВАНД КОЧАР – 125

АГАСЯН Арагат – Скульптуры Ерванда Кочара.....	12
--	----

МУЗЫКОЗНАНИЕ

АСАТРЯН Анна – Страницы музыкальной чаренцианы: Кантата «Requiem Aeternam» Амбарцума Берберяна.....	36
ХАРАДЖАНЫН Раффи (Латвия, Рига) – В постоянном движении. О Джоне Тер-Тадевосяне.....	49
САРГСЯН Маргарит – По вопросу песни-пляски «Кермер Фистан».....	61
ТИГРАНЯН Марианна, САРГСЯН Линда – Патриотические песни села Бердашен Арцаха.....	73

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ И КИНОВЕДЕНИЕ

ЧТЯН Анаит – Егише Чаренц и Мануэль Марутян.....	86
ВАНЯН Гор – Новейшие и традиционные методы постановки в искусстве Армена Гулакяна (посвящается 125-летию Армена Гулакяна).....	100

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

АБРААМЯН Мари – О некоторых произведениях Степана Агаджаняна ростовского периода.....	120
АНАНЯН Рузан – Рафаэл Шишманян и журнал «Анаит».....	129
ЦИРАНИ Мовсес (Ливан, Бейрут) – Аршил Горки: семена памяти.....	136
ВАРДАНЯН Рипсима – Человеческие судьбы в линогравюрах Григора Ханджяна.....	145
КАМАЛЯН Маргарита – Вардгес Суренянц и «Мшак».....	154

АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ

ДЖАЛАЛЯН Александр – Иване Долгорукий ктитор церкви Св. Богородицы Пхндзаанка (Ахтала).....	169
---	-----

Трибуна Молодого Исследователя

БОСХИС Алессия (Италия, Удине) – Джованни Франческо Джемелли Карери, от Неаполя до Нахиджевана: Армения и ее художественное наследие глазами итальянского путешественника 17-го века.....	181
НЕРСИСЯН Эдуард – «Макар Екмаян на страницах «Тараза» (1910)....	206

ПУБЛИКАЦИИ

САРГСЯН Лилит – «Школа живописи» Ара Бекаряна: воспоминания о Ереванском художественном училище имени Фаноса Терлемезяна (1929-1932).....	214
--	-----

РЕЦЕНЗИИ

ДОЛУХАНЫАН Аэлита – Анна Г. Асатрян, Оганес Чекиджян: Жизнь и карьера.....	229
ВАРДАНЫАН Рипсима – Арарат Агасян, История искусства: изобразительное искусство, книга 3.....	233
АСАТРЯН Анна – Арарат Агасян, Стихотворения. Русская лира (переводы).....	243
СТЕПАНЫАН Асмик – Арсен Ярман, Ювелирные изделия и армянские ювелиры в османский период.....	247

НАУЧНАЯ ХРОНИКА

КИРАКОСЯН Мери, АРУТЮНЯН Мартин – Шестнадцатая научная сессия молодых армянских искусствоведов, посвященная 80-летию основания НАН Республики Армения.....	256
АСАТРЯН Анна – Международная научная конференция «Вопросы искусства в журнале Аршака Чопаняна «Анаит»».....	266

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

ДОНАБЕДЯН Патрик – 70.....	274
МАНУКЯН Сейрануш	284
КАМАЛЯН Маргарита – Аудитория имени Анны Асатрян в Ереванском государственном музыкальном колледже имени Романоса Меликяна.....	294

На обратной стороне обложки:

Уильям Сароян. #1 вторник, 10 ноября, 1964, Париж

CONTENTS

International Scientific Conference “William Saroyan and Art”	5
---	---

ARTICLES, REPORTS

YERVAND KOCHAR – 125

AGHASYAN Ararat – Yervand Kochar’s sculptures.....	12
---	----

MUSICOLOGY

ASATRYAN Anna – Pages of musical Charentsiana: Cantata “Requiem Aeternam” by Hambardzum Berberian.....	36
KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga) – In constant motion. About John Ter-Tatevosyan.....	49
SARGSYAN Margarit – The ritual dance song “Kermer Fistan”.....	61
TIGRANYAN Marianna, SARGSYAN Linda – Patriotic songs of Berdashen village of Artsakh.....	73

THEATER AND FILM STUDIES

CHTIAN Anahit – Yeghishe Charents and Manuel Maroutian.....	86
VANYAN Gor – The newest and traditional staging methods in Armen Gulakyan’s art (dedicated to the 125 th anniversary of birth of Armen Gulakyan).....	100

ART STUDIES

ABRAHAMYAN Mari – Some works of Stepan Aghadjanyan created during the Rostov-on-Don period.....	120
ANANYAN Ruzan – Raphael Chichmanian and “Anahit” journal.....	129
ZIRANI Mosses (Lebanon, Beirut) – Arshile Gorky. The Seeds of Memory.....	136
VARDANYAN Hripsime – Human destinies in Grigor Khanjyan’s linocuts.....	145
KAMALYAN Margarita – Vardges Surenyants and “Mshak”.....	154

ARCHITECTURE STUDIES

JALALYAN Aleksandr – Ivane Zakaryan – the funder of the Church of the Holy Mother of God in Akhtala-Pghndzahank (Akhtala).....	169
---	-----

ROSTRUM OF A YOUNG RESEARCHER

BOSCHIS Alessia (Italy, Udine) – Giovanni Francesco Gemelli Careri, from Naples to Naxiĵevan: Armenia and its artistic heritage through the view of a 17th century italian traveler.....	181
NERSISYAN Eduard – Makar Yekmalyan on the pages of “Taraz” (1910).	206

PUBLICATIONS

SARGSYAN Lilit – Ara Bekaryan's “School of Painting”: Recollections of Memories of Yerevan Art School after Panos Terlemezyan (1929-1932)..	214
--	-----

LITERARY REVIEW

DOLUKHANYAN Aelita – Anna G. Asatryan, Ohannes Tchekidjian: Life and Career.....	229
YARDANYAN Ripsime – Ararat Agasyan, History of Art: Fine Arts, Book 3...	233
ASATRYAN Anna – Ararat Aghasyan, Poems. Russian lyre (translations)...	243
STEPANYAN Hasmik – Arsen Yarman, Jewelry and Armenian Jewelers in the Ottoman Period.....	247

SCIENTIFIC CHRONICLE

KIRAKOSYAN Mary, HARUTYUNYAN Martin – Sixteenth Scientific Session of Young Armenian Art Historians, dedicated to the 80th anniversary of the founding of the NAS RA.....	256
Anna ASATRYAN – International Scientific Conference “Issues of Art in Arshak Chopanyan's “Anahit” journal”.....	266

OUR JUBILEES

DONABEDIAN Patrick – 70.....	274
MANUKYAN Seyranush	284
KAMALYAN Margarita – Auditorium named after Anna Asatryan at Yerevan State Music College after Romanos Melikyan.....	294

On the back cover:

William Saroyan. #1 Tues Nov 10 1964 Paris

AUTHORS

ABRAHAMYAN Mari – PhD candidate at the NAS RA Institute of Arts
E-mail: mariabrahamyan.art@gmail.com

AGHASYAN Ararat – Research Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations, Corresponding Member of NAS RA, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor
E-mail: instart@sci.am

ANANYAN Ruzan – PhD student at NAS RA Institute of Arts
E-mail: ruzan92.92@mail.ru

ASATRYAN Anna – Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honored Art Worker of RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor
E-mail: annaasatryan2013@gmail.com

BOSCHIS Alessia (Italy, Udine) – PhD student at the University of Udine
E-mail: alessia.boschis@gmail.com

CHTIAN Anahit – Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts
E-mail: anahit.anahit.art@gmail.com

DOLUKHANYAN Aelita – Head of the Chair of Old and Medieval Armenian Literature and Its Teaching Methods at the Kh. Abovyan ASPU, Corresponding Member of NAS RA, Honored Cultural Worker of RA, Doctor of Sciences (Philology), Professor
E-mail: aelita.dolukhanyan@gmail.com

HARUTYUNYAN Martin – Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, Associate Professor.
E-mail: martinharutyunyan@hotmail.com

JALALYAN Aleksandr – Researcher at the Department of Architecture of NAS RA Institute of Arts
E-mail: alikjalalyan@yahoo.com

KAMALYAN Margarita – Scientific secretary of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts
E-mail: margaritakamalyan@gmail.com

KIRAKOSYAN Mary – Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts
E-mail: marykirakosyan@mail.ru

KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga) – Chairman of the Association of National Cultural Societies of Latvia after I. Kozakevich, Honored Artist of Latvia, Member of the Composers Union of Latvia, member of the Latvian National Commission for UNESCO, Doctor of Sciences (Arts), Professor
E-mail: r.haradzanjans@gmail.com

NERSISYAN Eduard – PhD candidate at the NAS RA Institute of Arts
E-mail: eduard.nersisyan@edu.isec.am

SARGSYAN Linda – Master student at the Komitas Yerevan State Conservatory
E-mail: linda.sargsyan31@mail.ru

SARGSYAN Lilit – PhD candidate at the NAS RA Institute of Arts, art historian, art critic, teacher and museum worker, curator
E-mail: sargsyanlilityerevan@gmail.com

SARGSYAN Margarit – Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts
E-mail: margfolk63@gmail.com

STEPANYAN Hasmik – Leading researcher at The Institute of Oriental Studies NAS RA, Doctor of Sciences (History)

TIGRANYAN Marianna – Senior researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts
E-mail: tigranyan.marianna@mail.ru

VANYAN Gor – Researcher at the Department of Theater of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, Associate Professor
E-mail: vanyangor@gmail.com

VARDANYAN Hripsime – Lecturer at the Yerevan State University, Doctor of Arts
E-mail: ripsivardanyan@mail.ru

ZIRANI Mosses (Lebanon, Beirut) – Doctor of Arts
E-mail: m.herkelian@gmail.com

Հայերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**
Ռուսերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**
Անգլերեն բաժնի խմբագիրներ՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**

Редактор армянского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**
Редактор русского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**
Редакторы английского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**

Editor of the Armenian section – **Svetlana MARDANYAN**
Editor of the Russian section – **Svetlana MARDANYAN**
Editors of the English section – **Svetlana MARDANYAN**

Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ **Արմինե ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ**
Компьютерный дизайн и верстка – **Армине ПЕТРОСЯН**
Computer design and pagination – **Armine PETROSYAN**

Շապկի ձևավորումը՝ **Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ**
Оформление обложки – **Мартина АРУТЮНЯНА**
Cover design – **Martin HARUTYUNYAN**

Խմբագրության հասցեն՝ Երևան 0019, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24/4,
հեռ. 58-18-51, հեռապատճեն՝ 58-11-09
Адрес редакции: Ереван 0019, пр. Маршала Баграмяна 24/4,
тел. 58-18-51, факс 58-11-09
Address: 24/4 Marshal Baghramian av., Yerevan 0019, Armenia,
tel. 58-18-51, fax 58-11-09

Էլ. փոստ՝ journal@arts.sci.am
Эл. почта: journal@arts.sci.am
E-mail: journal@arts.sci.am

Պաշտոնական կայքէջը՝ <http://artstud.sci.am/>
Официальный сайт: <http://artstud.sci.am/>
Website: <http://artstud.sci.am/>

Հրատ. պատվեր № 1313
Ստորագրված է տպագրության՝ 17.06.2024:
Չափսը՝ 70 x 100¹/₁₆, 19 տպագր. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24

Подписано к печати 17.06.2024
Формат 70 x 100¹/₁₆, 19 печ. л.
Тираж 200 экз.
Типография издательства “Гитутюн” НАН РА,
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24

Signed for printing 17.06.2024
Format 70 x 100¹/₁₆, 19 print. sheets.
Printed copies – 200
“Gitutyun” Press NAS RA,
Yerevan, Marshal Baghramyan av. 24