

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒԹԵՐՈՐԴ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ**

**Ելիլովում է ՀՀ ԳԱԱ Հիմնադրման 70-ամյակին
(15-17 նոյեմբերի, 2013)**

Նստաչրջանի նյութեր

**ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՁՈՒԹՅՈՒՆ
2014**

ՀՏԴ 7.01 :06
ԳՄԴ 87.8
Ե 859

**Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ**

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Արարատ Աղասյան (նախագահ) - արվեստագիտության դոկտոր
Աննա Ասատրյան - արվեստագիտության դոկտոր
Լիլիթ Երնջակյան - արվեստագիտության դոկտոր
Սուրադ Հասրաթյան - ճարտարապետության դոկտոր
Վիգեն Ղազարյան - արվեստագիտության դոկտոր
Դավիթ Քերթմեճյան - ճարտարապետության դոկտոր
Մերի Կիրակոսյան - արվեստագիտության թեկնածու
Մարտին Հարությունյան - արվեստագիտության թեկնածու
Մանե Մկրտչյան - արվեստագիտության թեկնածու
Տաթևիկ Շախկուլյան - արվեստագիտության թեկնածու
Մարգարիտա Քամայան - արվեստագիտության թեկնածու

**Պատասխանատու խմբագիր՝
ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ**

Ե 859 Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական ութերորդ նստա-
շրջան: Նստաշրջանի նյութեր (15-17 նոյեմբերի, 2013)/ ՀՀ ԳԱԱ
Արվեստի ին-տ.: Խմբ. խորհուրդ՝ Ա.Վ.Աղասյան (նախագահ) և
այլք; Խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.,
2014. 266 էջ:

ՀՀ Նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ
գիտնականների աջակցության ծրագրի շրջանակներում և Հայաստանի երիտա-
սարդական հիմնադրամի ֆինանսավորմամբ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը
2013թ. նոյեմբերի 15-17-ը ՀՀ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում և ՀՀ
ԳԱԱ գիտաժողովների տանը գումարեց Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտա-
կան ութերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 70-ամյա հոբել-
յանին: Ժողովածուն պարունակում է նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցած
երիտասարդ արվեստաբանների գեկուլցումները: Նյութերը ներկայացվում են բնա-
գրով, ըստ ելույթների հաջորդականության:

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, Հայագետներին և ըն-
թերցող լայն շրջաններին:

ՀՏԴ 7.01 :06
ԳՄԴ 87.8

ISBN 978-5-8080-1065-9
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 2014

**Հրատարակվում է
ՀՀ Նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո
իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության
ծրագրի շրջանակներում**



**Հրատարակվում է
Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի
Փինանսավորմամբ**



**ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ԿԻՆՈՓԱՌԱՏՈՆԱՅԻՆ ԱԶԳԱԳՐԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ
1930-ԱԿԱՆՆԵՐԻՑ ՄԻՆՉԵՎ ՄԵՐ ՕՐԵՐԸ**

Կինոարվեստին զուգընթաց՝ ավելի քան հարյուր տարվա հա-
րուստ ու հետաքրքիր ճանապարհ անցած կինոագրագրային արվես-
տը վերջին երկու-երեք տասնամյակներում անկում է ապրել ոչ միայն
Հայաստանում (այս դեպքում նախ և առաջ՝ գովազդովոլ ապրանքի
բացակայության հետևանքով), այլև ամբողջ աշխարհում: Պատճառը
համընդհանուր կոմերցիոն մոտեցումն ու կինոարտադրության խոշո-
րագույն կենտրոնի՝ Հոլիվուդի վարած շուկայական քաղաքականու-
թյունն է: 1990-ականների ամերիկյան կինոն վերջնականապես
բռնագրավեց արտասահմանյան տարածքները՝ գրկելով դրանց ազ-
գային տարրերից և հրամցնելով սեփական մոտեցումները: Հոլի-
վուդյան կինոնկարների ազդեցությունը բոլոր երկրներում միանման են և
տարբերվում են միայն տեքստերի գրառման լեզվով. այդպիսին են
մարկետինգային պահանջները: Այս մոտեցմանը սովոր հանդիսա-
տեսին գրեթե նույն կերպ փորձում են իրենց ֆիլմերը գովազդել նաև
ազգային շուկաներում, այդ պատճառով այսօր արդեն դժվար է միմ-
յանցից տարբերել ռուսական, լեհական, ճապոնական կամ ամերիկյան
ֆիլմերի համար կատարված ազդեցությունը (միայն, թերևս, տառատե-
սակի օգնությամբ):

Փոխարենը, այսօր ստեղծագործելու բավական մեծ տեղ են
թողնում կինոփառատոների և հատուկ կինոցուցադրությունների ազ-
դեցությունը: Փորձենք դիտարկել այդ ոլորտի հայկական ներկայացու-
ցիչներին համաշխարհայինի ենթատեքստում:

Կինոփառատոնային ազդեցությունը շատ հաճախ ընդհանուր
բրենդային դիզային բաղադրիչն է: Դիզայնը պետք է համահունչ լինի
տարատեսակ մակերեսների համար, հարմարավետ տեղավորվի ու
նպատակային աշխատի՝ լինելով ոչ միայն, ասենք, գովազդային
վահանակին փակցված մեծ պատտառի, այլև տոմսերի և բուկլետների
վրա, խոշոր փառատոների դեպքում, ինչպիսին Կանն ու Բեռլինն են,

նաև հավելյալ ապրանքների՝ հուշանվերների, շապիկների, բացիկների վրա:

Պատմության մեջ առաջին կինոփառատոնը տեղի է ունեցել 1932-ին Վենետիկում՝ արվեստի 18-րդ բիենալեի շրջանակներում (ի դեպ, այդ անդրանիկ փառատոնի բացման ֆիլմը հայազգի ռեժիսոր Ռուբեն Մամուլյանի «Դոկտոր Զեքիլ և միսթր Հայդե» միստիկ դրաման էր): Պահպանվել է փառատոնը գովազդող ազդագիրը: Քանի որ այն իր տեսակի մեջ առաջինն էր, զարմանալի չէ, որ ազդագիրը մեծ ազդեցություն թողեց ազդագրային արվեստի այս ճյուղի հետագա զարգացման վրա: Պատկերի գլխավոր բաղադրիչներն են պրոյեկտորի վրա տեղադրված կինոժապավենը, բարձր սյան վրա բազմած Ոսկե Առյուծը և հետին պլանում Վենետիկի համայնապատկերը: Ասել է թե՛ կինոյի հետ պարզ ասոցիացիա ստեղծող առարկա և տեղանքը խորհրդանշող առարկա/կառույցներ: Նման կառուցվածքը արագ կրկնօրինակվեց հաջորդ տարիներին մեկը մյուսի հետևից հիմնվող փառատոնների ազդագրերում: Այդ պատճառով դրանց ֆոնին միանգամից կտրուկ աչքի ընկավ 1945 թվականի Բազելի միջազգային կինոփառատոնի ազդագիրը՝ կատարված չվեյցարացի նկարիչ Ֆրից Բյուլերի կողմից: Սպիտակ-սև-նարնջագույն խոշոր կետերից կառուցված պատկերը մարդկային աչքի խոշոր պլանը, բոլորովին նոր մոտեցում էր փառատոնային ազդագրի արվեստում: Այս նմուշը մինչ օրս համարվում է լավագույններից մեկը իր տեսակի մեջ:

Մյուս կողմից, տարբեր հաջողությամբ նկարիչները շարունակում էին օգտագործել կինոժապավենի պատկերը: Հատկապես հաճախ դրան անդրադառնում էր հռչակավոր ամերիկացի նկարիչ, դիզայներ Սոլ Բասը: Նյու Յորքի երկրորդ կինոփառատոնի ազդագրում (1964թ.) ժապավենն օգտագործվել է վիրտուալ ճամփորդությունների տպավորություն ստեղծելու համար. այն դարձել է ճամպրուկ, որից կախված են փառատոնին ներկայացված ֆիլմերը ստեղծած երկրների դրոշները: Զիկագույի 10-րդ և 20-րդ փառատոնների ազդագրերը կատարված են նկարչի ֆիրմային մինիմալիստական ոճի մեջ՝ պարզապես գույնգույն ժապավեններ, որոնք խորհրդանշում են կինոարվեստի բազմազանությունը: 1985-ի Լոս Անջելեսի Filmex ֆանտաստիկ ֆիլմերի փառատոնի պաստառում նկարիչը լոսանջլեսյան երկնքում տեղավորել է ժապավենի կլոր տուփը՝ ստեղծելով թռչող

ափսեի պատրանք: Իսկ ահա 1995-ի Լոնդոնի կինոփառատոնի ազդեցությունը Բասը յուրահատուկ հարգանքի տուրք է մատուցել Բյուլների «աչք-ազդագրին»՝ միաժամանակ ակնարկելով նաև Դզիգա Վերտովի «Կինո աչք» շրջադարձային կինոկտավը:

Չնայած Համընդհանուր թվայնացմանը՝ կինոժապավենը դեռ շարունակում է մնալ կինոյի գլխավոր խորհրդանիշներից մեկը: Հարցը միայն այն ինքնատիպ կիրառելն է: Ասիական ֆիլմերի փառատոնի Համար ժապավենից կարելի է օրիգամի պատրաստել (2011), իսկ հրեական կինոփառատոնի (2012) ազդագրի միագույն ֆոնին ոլորված հյուսերի տեսք ունեցող երկու ժապավեն իսկ բավական է:

Այս միտումից անմասն չմնաց նաև 2004-ին մեկնարկած երևանյան «Ոսկե Օրբան» կինոփառատոնը: Փառատոնի տարբերանշանն ու առաջին ազդագիրը ձևավորել է ամերիկահայ նկարիչ Վահե Փաթթյանը: Ինչպես և բուն փառատոնը, որն այդ տարի անցավ բավական աննկատ և համեստ, այդպես էլ ազդագիրը, որը փակցված էր քաղաքի մեկ-երկու փողոցներում և «Մոսկվա» կինոթատրոնի ներսում, կատարված են հնարավորինս պարզ՝ սպիտակ ֆոն, միջոցառման վերնագիր/նկարագիր, առայժմ բոլորին անհայտ տարբերանշան: Վերջինս կոմպոզիցիայի գլխավոր բաղադրիչ մասն է: Տարբերանշանը յուրահատուկ չրջած պատվանդան է, որի հատակին տեղակայված է ինքը՝ ծիրանը՝ ծածկված կինոփառատոնային ազդագրերի սիրված հյուր կինոժապավենի կորով: Հիշելով Վենետիկի առաջին ազդագիրը՝ այստեղ էլ կարող ենք փաստել, որ առկա են կինոժապավեն, փառատոնի խորհրդանիշը և տեղանքի հետ ասոցացվող տարր. պատվանդանը ներկված է Եռագույնի գույներով: Նշենք, որ միասին այս երեքը նաև աչքի են նմանվում՝ հիշեցնելով ժանրի այլ հիշարժան ներկայացուցիչներին: Ընդհանուր առմամբ, սակայն, թե՛ ազդագիրը, թե՛ տարբերանշանը չեն տարբերվում՝ վարպետություն, գեղարվեստական էքսպրեսիայով, ավելի շատ փաստի արձանագրում, այն էլ ոչ ամենաբարձր որակի:

Իրավիճակը փոխվեց արդեն Հաջորդ տարի, երբ «Ոսկե ծիրան» էլ դարձավ ավելի վստահ, ավելի լայնամասշտաբ միջոցառում: Ազդագրերի և ընդհանրապես բրենդինգի պատրաստումն էլ անցավ արդեն տեղական նկարիչներին: Մասնավորապես, Print Info ընկերությունը դիզայներ Գարիկ Մարտիրոսյանին (հետագա բոլոր ազդագրերը

ստեղծվել են կամ նրա կողմից, կամ նրա ղեկավարությունը): Հաջորդ ինը տարիների ազդագրերն աչքի են ընկնում Հնարամտություն, բազմաշերտություն և, որոշ բացառություններով, գրաֆիկական հետաքրքիր լուծումներով: Ֆաթիլի կատարած աշխատանքից մնաց միայն տարբերանշանը, որը հանդիպում է բոլոր Հաջորդ ազդագրերում և գունային գամման, որը հիմնականում բաղկացած էր ծիրանագույնից, սևից և կարմիրից:

Արդեն 2005 թվականի ազդագիրն աչքի է ընկնում սրամտությամբ և հնարամտությամբ: Ի դեպ, սա առայժմ «Ոսկե Ծիրանի» միակ ազդագիրն է, որի կոմպոզիցիան կառուցված է լուսանկարի շուրջ: Ազդագրում խոշոր պլանով պատկերված է հացի մի կտոր վրան կարագ քսած, կարագին ծիրանի ջեմով գրված «2»։ ակնարկվում է երկրորդ կինոփառատոնը: Պատկերը դատարկությունից փրկում են հեշտ կարգացվող, բայց ոչ պարզունակ հաստ, կարմիր-կապույտ-ծիրանագույն տառատեսակով գրված տեքստը: Չնայած հետագայում ազդագրերում լուսանկարներ չեն հանդիպում, այս նմուշով սկիզբ է դրվում Ոսկե Ծիրանի ազդագրերի մի հետաքրքիր տարրի, որն առկա է բոլոր Հաջորդներում. հատուկ ուշադրություն է դարձվում փառատոնի որերորդ լինելուն: 2006-ին դա եռադեմ մի էակի պրոֆիլ էր՝ ծիրանագույն մաշկով, որի երեք աչքերը տարբեր կողմեր են նայում՝ դրանով (ինչպես նաև տարբեր գույներով) խորհրդանշելով կինոյի բազմազանությունը, միևնույն ժամանակ ջերմ գույներով հրավիրելով անցորդների ուշադրությունը դեպի գովազդվող միջոցառումը: 2007-ին տեսնում ենք մի միստիկ, անգլուխ (կամ չերեացող գլխով) մի կերպարի՝ հետևից, որը, ամենայն հավանականությամբ, հրեշտակ է (միանգամից մտքում են հայտնվում Վիմ Վենդերսի «Երկինքը Բեռլինի վրա» դրամայի երկու գլխավոր հերոսները)՝ չորս թևերով: 2008-ին պաստառի գլխավոր ֆիգուրը հենց 5-ն է, որն այստեղ հսկայական է, և որը ընդամենը երկու սիմետրիկ շրջանների տեղադրումով վերածվում է մարդկային դեմքի, իսկ դինամիկ, թեքություն և տարբեր չափերով կատարված տեքստը տպավորություն է ստեղծում, թե այդ «մարդը» բացականչում է: Տառատեսակի հետ աշխատանքն այստեղ հիշեցնում է 1930-ականների խորհրդային կոնստրուկտիվիզմի պլակատները՝ Ստենբերգ եղբայրների գործերը, կամ հատկապես Ռոդչենկոյի հանրահայտ

«Լենգրիգ» պլակատը, որում Լիլիա Բրիկը կանչում է բոլորին՝ գիրք գնելու: 2009-ի ազդագրում թվականն այդքան ակնհայտ չէ, այս անգամ այն ստիպում է կինոդիտողին այսպես ասած «խորանալ»․ մեր առջև լարախաղաց աղջիկ է, որը փորձում է պահել հավասարակշռությունը: Հավասարակշռության այդ զգացումն էլ Մարտիրոսյանը ներկայացնում է որպես վեցերորդ զգայարան՝ ականարկելով, որ փառատոնի համար կարևոր շրջադարձային ժամանակ է եկել, երբ անհրաժեշտ է այդ զգայարանի միջոցով պահել հավասարակշռությունը: «Ոսկե Ծիրանին» դա հաջողվեց, և մեկ տարի անց դեղայները նորից սկսեց հաշվել այս անգամ նախորդից ավելի պարզ միջոցով՝ Հայտնի, ունիվերսալ խորհրդանշանի կիրառմամբ յոթերորդ ձողով ջնջված վեց ուղղահայաց ձողեր: Այդպես բանտարկյալները հաշվում են իրենց կալանքի շաբաթները, կամ Ռոբինզոն Կրուզոն հաշվում էր կղզում անցկացրած իր ժամանակը: 9-րդ «Ոսկե Ծիրանի» պաստառի ամբողջ տեքստը տեղավորված է 9 հիշեցնող ֆիգուրի մեջ: Այստեղ էլ կա երկիմաստություն. դա ոչ միայն 9 է, այլև ստորակետ, որը խորհրդանշում է միջոցառման շարունակականությունը: 2013-ին էլ «Ոսկե Ծիրանի» ազդագիրը ներկայացավ իբրև հանրահայտ բակային «կլասիկի» խաղի՝ կավիճով գծած խաղահրապարակ: Մի կողմից սա կեսկատակ ականարկում է այն մասին, թե ինչպես փառատոնը «խաղալով» (իրականում՝ մեծագույն դժվարությամբ) եկավ հասավ տասներորդին, մյուս կողմից էլ կավիճով ասֆալտին գծած հրապարակը ոչ այլ ինչ է, քան տեսախցիկ:

Ի տարբերություն խոշոր փառատոնների, որոնց թվում հայկական իրականության մեջ առայժմ աչքի է ընկնում միայն «Ոսկե Ծիրանը», շատ ավելի մեծ ազատություն են ստանում ավելի նեղ, գրեթե ընկերական շրջապատի համար, հաճախ՝ ակումբային ձևաչափով կազմակերպվող կինոցադրությունները: Երևանում այդ իմաստով ամենամեծ հաջողությունն ունեն նախ Ազգային պատկերասրահում, իսկ վերջին տարիներին The Club ռեստորանում կազմակերպվող AFG Film Club-ի ցուցադրությունները: Ազգագրի տեսանկյունից մեզ այն հատկապես հետաքրքիր է Կամո Նիգարյանի ներգրավվածությամբ տեսանկյունից: Ընդհանուր առմամբ նա հեղինակել է մեկ տասնյակից ավելի ցուցադրությունների ազգագրեր: Բոլորը իրեն հատուկ մոդեռնիստական, մինիմալիստական էքսպրեսիոնիզմի

ոճով: Սա այն դեպքն է, թերևս, երբ նկարիչը ստիպված չէ գոհել սեփական ձեռագիրը ավելի հասկանալի կերպով գովազդելու համար ծրագիրը կամ կոնկրետ կինոնկարը, այլ ներարկում է այն իր սեփական աշխարհի մեջ՝ լինեն դա Սթենլի Կուբրիկի կամ Քչիշտով Կիսյովսկու հետահայաց ցուցադրությունները, թե համր ֆիլմերի փառատոնը: Հարկ է նշել, որ Կամո Նիգարյանը բազմաթանր արվեստագետ է և պարբերաբար իրեն դրսևորում է որպես դիզայներ, որպես լուսանկարիչ և որպես գեղանկարիչ: Այդ պատճառով էլ պլակատային ոլորտում էլ զգում է իրեն շատ վստահ: Այդ բազմակողմանիությունը նա օգտագործում է՝ դիզայներական հմտությունները համադրելով գեղանկարչական հնարքների հետ ու վերածելով պատանները յուրօրինակ կոլաժների: Դրանց մի մասում շատ հստակ աղբյուրներ կան նրա վերացական գեղանկարչության հետ, մյուսներում զգացական պոռթկումներն ավելի պատկերային ու դյուրամարս են:

Կինոցուցադրությունների ազդագրերում Նիգարյանի համար ոչ թե թեմայի հետ ուղիղ ասոցիացիա ստեղծող պատկերներն են (թեպետ հատուկենտ դեպքերում այդպիսիք էլ հանդիպում են), այլ տրամադրությունը, մթնոլորտը, որոնք ստանալու համար կարևորագույն դեր են խաղում գույնը, տառատեսակը (տեքստը այստեղ ոչ թե պատկերի վրա է ավելացրած, այլ պատկերի անբաժանելի մասն է կազմում): Ամենացայտուն օրինակներից է «Ֆիլմ նուար» փառատոնի ազդագիրը (2008): Այս ժանրը, որը հատկապես ծաղկում է ապրել 1940-50-ական թվականներին Հոլիվուդում և Ֆրանսիայում, ենթադրում է դետեկտիվ սյուժե, հաճախ դավադրություններով ու սպանություններով ուղեկցվող, մույլ մթնոլորտ: Նույնիսկ Ֆրանսերեն *noir* «սև» բառն է հուշում, որ այստեղ ամեն ինչ շատ բարդ է ու տխուր: Եվ ահա Նիգարյանը պատկերում է պաստառի մակերեսի գրեթե կեսը զբաղեցնող սև տարածություն՝ կատարված հաստ, զորեղ վրձնախազվածքներով: Մեջտեղում սև-սպիտակ լուսանկարից կարծես կտրած-կպցրած ինչ-որ մարդու կիսանդրի է դեմքը ջնջված: Սա միանգամից առեղծվածի տպավորություն է թողնում: Գրաֆիկայի և լուսանկարի միաձուլումով, ի դեպ, միանգամից հղում է կատարվում Նիգարյանի հանրահայտ «Պայթյուն» շարքին, որտեղ արդեն գրաֆիկական հնարքներն են կիրառված լուսանկարների վրա: Այդ շարքի

որոշ ստեղծագործություններում էլ կան ջնջված դեմքեր: Իսկ «Ֆիլմ նուարի» միակ ոչ սև տարրը՝ կարծես պատահաբար վրձնից կարմիր ներկի մի քանի կաթիլները, այս ամենի հետ արյան տպավորություն են թողնում: Իսկ մուայլ էքսպրեսիան լրացնում է նույն հաստ վրձնախազերով արված, ծանրակշիռ, տեղ-տեղ «հոսող» տեքստը:

Իսկ ահա Սթենլի Կուբրիկի *Clockwork Orange* հանրահայտ ֆիլմի հատուկ ցուցադրություն ազդագրում գլխավոր գործող «անձը» մարդկային դաժանությունն է, քանի որ Կուբրիկի կինոնկարն էլ իր հերթին նվիրված է հենց այդ թեմային: Պլակատի գերիշխող գույնը նարնջագույնն է (խաղարկվում է ֆիլմի վերնագիրը), իսկ գլխավոր հերոսը՝ դաժանությունից ու ագրեսիայից տճևացած, անդեմ հրեշի վերածված տղամարդու գլուխը: Ագրեսիան սրելու համար միախառնվում են կարմիրն ու սևը՝ հիմնականում լարված, խառնաշփոթ վրձնախազերով արված, ինչի շնորհիվ հեղինակը հասնում է գերլարված էքսպրեսիայի:

Ինչ վերաբերում է Ալֆրեդ Հիչքոքին նվիրված ցուցադրություններին շարքին, ապա այստեղ սասփենսի վարպետի արվեստին հատուկ տազնապն ու վախը Նիգարյանն արտահայտում է բարակ, խորդուբորդ, լարված գծերով պատկերված մարդանման էակի միջոցով: Նրա սարսափած դեմքին խաչ է քաշված: Տազնապի աստիճանը հասցված է առավելագույնի ֆոնային խիտ, մուգ կարմրավունի միջոցով:

Այս և մյուս ազդագրերը իրավամբ կարելի է համարել նիգարյանական արվեստի տրամաբանական բաղկացուցիչներ և ընդհանրապես անկախ Հայաստանի պլակատային արվեստի բացառիկ նմուշներ:

Artavazd EGHIAZARYAN

EVOLUTION OF THE ART OF FILM FESTIVAL POSTERS FROM THE 1930s TO DATE

After over a hundred-year history of the art of film posters, growing and developing parallel to the film industry, this type of graphic art has presently lost its uniqueness. Such phenomenon is observed worldwide, not just in Armenia, where the problem stems from a serious crisis in the film industry. The main reason for the crisis in the art of film posters is the global commercialization of the

industry, caused by the domination of Hollywood. Meanwhile, the posters for film festivals and specific film programs occupied the niche of their own. This form of graphic art originated at the first ever film festival, held in Venice in 1932; since then, it has passed quite a long and interesting path. Fortunately, during the last two decades, Armenia also became part of the global film festival world. From the perspective of film poster art, worth mentioning are the annual Golden Apricot International Film Festival and the Art Film Gallery film program, whose posters were designed by Kamo Nigarian for years. In this article, we analyze these works in the context of the global experience.

ՄԵԾ ՊԱՀՔԻ ԿԻՐԱԿԻՆԵՐԻ ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԸ ԱՆԹԻԼԻԱՍԱԿԱՆ ԱՎԱՆԳՈՒՅԹՈՒՄ

Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկոսությունը, ի թիվս Երուսաղեմի և Կոստանդնուպոլսի Հայոց պատրիարքությունների, Հայաստանյայց Առաքելական Ս. Եկեղեցու մասնավոր նվիրապետական աթոռն է:

Կիլիկիայի Հայկական պետության անկման հետևանքով (1375թ.) տեղի քաղաքական, տնտեսական և մշակութային կյանքի խիստ անբարենպաստ պայմաններում առաջնահերթ կարևորություն է ստանում դեռևս 11-րդ դարի երկրորդ կեսից Կիլիկիա փոխադրված Հայոց կաթողիկոսությունը մայր Հայրենիք վերադարձնելու հարցը: 1441 թ. էջմիածնի ազգային-եկեղեցական ժողովի որոշմամբ Հայրապետական աթոռը վերահաստատվում է Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնում¹: 1446 թ. Կիլիկիայում Հայոց կաթողիկոսության նախկին նստավայր Սիս քաղաքում Կարապետ եպիսկոպոս Եվդոկացին օծվում է կաթողիկոս՝ հիմնելով Սսի կաթողիկոսությունը², որը, սկզբնապես գոյություն ունենալով իբրև Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի հակաթոռ, XVII դարի կեսից սկսած՝ կանոնավոր հաղորդակցություն է հաստատում էջմիածնի կաթողիկոսության հետ և ընդունում վերջինիս գահերեցությունն ու նախամեծարությունը³: XVI դարից մինչև XIX դարի կեսերը Կիլիկիո կաթողիկոսությունն ապրում է իր գոյության ծանրագույն շրջաններից մեկը՝ շարունակաբար կրելով թուրքերի և այլ ցեղերի ասպատակությունների աղետալի հետևանքները: Բազմիցս գրավվում և ավերվում է Սիսը, թալանվում կաթողիկոսարանը: Այս պայմաններում Կիլիկիո կաթողիկոսները երկրորդ աթոռանիստ են

¹ Մաղաքիա արք. Օրմանեան, Հայոց եկեղեցին եւ իր պատմութիւնը, վարդապետութիւնը, վարչութիւնը..., Կոստանդնուպոլիս, 1911, էջ 97:

² Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 463: Մաղաքիա արք. Օրմանյանը որպես Սսի կաթողիկոսության հիմնադրման տարեթիվ նշում է 1447 թվականը: Տե՛ս Մ. արք. Օրմանեան, նշվ. աշխ., էջ 99:

³ Մ. արք. Օրմանեան, նշվ. աշխ., էջ 99, 107, Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, նույն տեղում:

դարձնում Հայրեպր, Ադանան⁴: Կաթողիկոսության գոյության հիմքերը խաբխրող մեծագույն Հարվածը Հասցվում է XX դարի առաջին տասնամյակներին. 1909 թ. Ադանայի կոտորածի, այնուհետև՝ 1915 թ. Հայոց ցեղասպանության հետևանքով Կիլիկիան ամբողջովին Հայաթափվում է: Զարդերից փրկվածները գաղթում են գլխավորապես Սիրիա և Լիբանան, որտեղ կիլիկիահայերի հոսքը հատկապես զանգվածային բնույթ է ստանում 1915-1923 թթ.⁵: 1921 թ., երբ Սիսը դադարում է կաթողիկոսության աթոռանիստ լինելուց, Կիլիկիո կաթողիկոս Սահակ Բ Խապայանը կիլիկիահայություն մի զանգվածի հետ տարագրվում է արաբական երկրներ: Ինը տարի Լիբանանի և Սիրիայի տարբեր շրջաններում ապաստանելուց հետո՝ 1930 թ. հոկտեմբերին Կիլիկիո կաթողիկոսարանը վերահաստատվում է Լիբանանում՝ Բեյրութին մերձակա Անթիլիաս ավանում⁷:

Երկարատև ճգնաժամից հետո բարենպաստ պայմաններ են ստեղծվում կաթողիկոսության եկեղեցական և կրթական գործի կազմակերպման համար: 1930 թ. վերաբացվում է դեռևս դարասկզբին Սահակ կաթողիկոսի հիմնած Դպրեվանքը⁸, 1938-40 թթ. կառուցվում է Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ Մայր տաճարը⁹: Կաթողիկոսարանն ունի նաև իր տպարանը և մատենադարան՝ տասը հազար նմուշ կազմող, գլխավորապես Հայագիտական գրականությամբ¹⁰: Կիլիկիո կաթողիկոսության հոգևոր-մշակութային կյանքի զարգացումը շարունակական ընթացք է ունենում նաև հետագա տարիներին՝ բազմաթիվ ազգային-եկեղեցական գործիչների հետևողական և եռանդուն ջանքերով:

⁴ Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, էջ 464:

⁵ Վարժապետեան Ս. Թ., Հայերը Լիբանանի մէջ, Բ հատոր, Պէյրութ, 1981, էջ 23, 267: Կիլիկիո կաթողիկոսության պատմություն՝ 1915-23 թթ. ընդգրկող ժամանակահատվածի մասին առավել հանգամանորեն՝ տե՛ս Եղիայեան Բ., Ժամանակակից պատմութիւն Կաթողիկոսութեան Հայոց Կիլիկիոյ, 1914-1972, Անթիլիաս-Լիբանան, 1975, մասն Ա, Ա և Բ գլուխներ:

⁷ Եղիայեան Բ., նշվ. աշխ., էջ 281-283:

⁸ Եղիայեան Բ., նշվ. աշխ., էջ 343-358: Դպրեվանքի ստեղծման նախապատմության մասին՝ տե՛ս նույն տեղում, էջ 311-337:

⁹ Վարժապետեան Ս. Թ., նշվ. աշխ., էջ 267:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 267: 1932 թ.-ից Անթիլիասում հրատարակվում է կաթողիկոսարանի «Հասկ» պաշտոնական պարբերականը: Տե՛ս Եղիայեան Բ., նշվ. աշխ., էջ 355:

քերի շնորհիվ: Վերոհիշյալ գործիչների շարքում առանձնահատուկ տեղ է գրավում Զարեհ արքեպիսկոպոս Ազնավորյանը¹¹, ով Օշական վարդապետ Չոլոյանի¹² համագործակցությամբ 1980-ական թթ. առաջին կեսին իրագործել է հայ հոգևոր երգարվեստի անթիլիասական ավանդույթը ներկայացնող շարականների գրառումը (եվրոպական նոտագրությամբ), որոնք հրատարակվել են երեք հատորներով 1981-1985 թթ. ընթացքում: Հիշյալ հատորներից առաջինում զետեղված են Մեծ պահքի վեց կիրակիների կարգերը¹³, երկրորդ հատորում՝ Ավագ շաբաթվա երգասացությունները¹⁴: Երրորդ հատորն ընդգրկում է Հարություն Ավագ Օրհնությունները¹⁵: Ներկա զեկույցը նվիրված է թվարկված հատորներից առաջինում ամփոփված նյութի, այն է՝ Մեծ պահքի վեց կիրակիների կարգերում ներառված շարականների դիտարկմանը:

Ինչպես տեղեկացնում են կազմող-խմբագիրները քննվող հատորի առաջաբանում, վերոնշյալ բոլոր հատորների ստեղծման համար հիմք են հանդիսացել գլխավորապես Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկո-

¹¹ Զարեհ արքեպիսկոպոս Ազնավորյան (1947-2004). աստվածաբան, ծիսագետ, մատենագետ, լեզվաբան-գրաբարագետ, հայ հոգևոր երաժշտության գիտակ, երաժիշտ-բանաստեղծ, մանկավարժ, եկեղեցական-հասարակական գործիչ: Տե՛ս **Քաղղասարյան Ա., Զարեհ Արք.** Ազնավորյանի Հայոց ցեղասպանության զոհերի հիշատակին նվիրված «Շարական ապրիլիան նահատակաց» խորագրով ճայնագրյալ կարգը (նորոյա շարականներգության նմուշ), Հայագիտական միջազգային երկրորդ համաժողով «Հայագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարտահրավերները», Զեկուցումների հիմնագրությունը, Երևան, 2013, էջ 268-269:

¹² Օշական արքեպիսկոպոս Չոլոյանը (ծնվ. 1946 թ.) ներկայումս Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկոսությունից Հյուսիսային Ամերիկայի արևելյան նահանգների և Կանադայի թեմի առաջնորդն է: Տե՛ս **Եղիայեան Բ.**, նշվ. աշխ., էջ 905, Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, էջ 468:

¹³ Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Ա հատոր, Մեծ պահոց կիրակիներ, Անթիլիաս-Լիբանան, 1981: Այսուհետ՝ Ձայնագրեալ շարական, Ա հատոր:

¹⁴ Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Բ հատոր, Աւագ շաբաթ, Անթիլիաս-Լիբանան, 1984: Շարականներից բացի, սույն հատորում տեղ են գտել նաև Ավագ շաբաթվա ծիսակարգերի մաս կազմող՝ այլ ժանրերի պատկանող մի շարք երաժշտաբանաստեղծական նմուշներ:

¹⁵ Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Գ հատոր, Աւագ Օրհնութիւններ Յինանց եւ հասարակ կիրակիներու, Անթիլիաս-Լիբանան, 1985:

սուլթյան Անթիլիասի Մայրավանքում երգվող շարականները¹⁶, որոնք սրբագրվել և համեմատվել են Ն. Թաշճյանի և Ե. Տնտեսյանի՝ հայկական նոտագրությամբ գրառած «Շարակնոց» ժողովածուներում¹⁷ գետեղված նմուշների հետ¹⁸: Խմբագիրների հավաստմամբ. «Կատարուած փոքր փոփոխութիւնները եղած են պարզապէս աւելի իմաստաւորելու համար շարականներու խազերը եւ երաժշտական նախադասութիւններու եղանակային իմաստը, որոնք բերանացի աւանդութեան մէջ բերնէ-բերան կորսնցուցած են իրենց սկզբնական եղանակի ճշգրտութիւնը»¹⁹:

¹⁶ Մեզ հասանելի աղբյուրներում անհրաժեշտ տվյալների բացակայությունը հնարավորություն չի ընձեռում քիչ թե շատ հստակ պատկերացում կազմելու հայ հոգևոր երգարվեստի անթիլիասական (կամ կլիկյան) ավանդույթի ձևավորման և զարգացման ընթացքի մասին: Այս առնչությամբ անթիլիասական շարականները՝ վերոհիշյալ Ա և Բ հատորների ներածական բաժիններում հանդիպող սակավաթիվ տեղեկություններից կարելի է ենթադրել, որ Անթիլիասի Մայրավանքում կիրառելի և բանավոր ավանդույթով փոխանցվող շարականները գոյություն են ունեցել նաև հայկական ձայնագրությամբ գրառված տարբերակներով, որոնք էլ առավելապես հիմք են հանդիսացել վերոհիշյալ հատորների համար: Տե՛ս Ձայնագրիչ շարական, Ա հատոր, Յառաջաբան, էջ 5, նույնի՝ Բ հատոր, Յառաջաբան, էջ 4:

¹⁷ Տե՛ս Ձայնագրիչ շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, **Տնտեսյան Ե.** Մ., Շարական ձայնագրիչ, Իսթանբուլ, 1934:

¹⁸ Տե՛ս Ձայնագրիչ շարական, Ա հատոր, Յառաջաբան, էջ 5:

¹⁹ Նույն տեղում: Վերը բերված տեղեկությունները մինչև վերջ չեն հստակեցնում, թե ինչպես է դրսևորվել խմբագրական գործընթացը. ի՞նչ բնույթ են կրել վերոհիշյալ փոփոխությունները, և արդյո՞ք դրանք տնտեսյանական և թաշճյանական նույնանուն նմուշների հետ համեմատության արգասիքն են: Խնդիրը վերջնականապես չեն պարզաբանում նաև այս հարցի վերաբերյալ Օշական արք. Զորյանի՝ մեզ հաղորդած տեղեկությունները, որոնցից, սակայն, կարելի է եզրակացնել, որ դիտարկվող հատորում գետեղված շարականները ենթարկվել են բավական ակտիվ խմբագրական միջամտության: Համաձայն Օշական արք. Զորյանի՝ վերոնշյալ փոփոխությունները կատարելիս խմբագիրները մասնավորաբար նկատի են ունեցել բառի վերջնականի շեշտի երաժշտական մարմնավորումը և շարականի յուրաքանչյուր տան ավարտի «երաժշտական անկումը կամ հանգիստը» (ձևակերպումը՝ Օշական արք. Զորյանի):

Դիտարկվող հատորում Մեծ պահքի վեց կիրակիների կարգերում կարգի կամ կանոնի ութ²⁰ բաղկացուցիչ միավորներից բացակայում է վեցերորդը՝ Մանկունք շարականը²¹։ Բոլոր վեց կարգերում ընդգրկված շարականները ներկայացված են համապատասխան սկսվածքներով։ «Փառք», «Այժմ եւ միշտ» հատվածներն առկա են միայն կարգերի առաջին (Օրհնություն) և հինգերորդ (Տեր հերկնից) միավորներում։ Որպես յուրաքանչյուր կարգի ձառու և Համբարձի շարականներ՝ հանդես են գալիս տվյալ կարգի Օրհնության շարականի համապատասխանաբար առաջին և երկրորդ պատկերները²²։ Ընդ որում՝ ձառու շարականները ներկայացնում են իրենցից Օրհնության առաջին պատկերի համեմատաբար պարզ մեղեդիական նկարագրով օժտված տարբերակները²³։ Շարականներից երկուսը ներկայացված են երկուական տարբերակներով²⁴։

Դիտարկվող հատորում ամփոփված երաժշտական նյութը գրառված է հայկական նոտագրության փուշ ձայնանիշը եվրոպական ռե հնչյունին համապատասխանեցնելու սկզբունքով²⁵։ Վեց կարգերի

²⁰ Հայկական կարգը (կանոնը) սովորաբար հիշատակվում է մասերի թվի փոփոխական նշումով (ութ-ինը), ինչը պայմանավորված է Հարց և Գործք միավորների կից կիրառությամբ։ Տե՛ս Նավոյան Մ., Բյուզանդական ազդեցության վարկածը՝ հայ հիմներգության կարգ (կանոն) ժանրի առնչությամբ, «Մանրուսում» միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հատոր Գ, Երևան, 2009, էջ 52։

²¹ Այս երևույթը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ ի թիվս այլ հասարակ կիրակիների՝ Պահոց կիրակիներին Մանկունք շարական չի երգվում։ Տե՛ս Մաղաքիա արք. Օրմանեան, Ծիսագիտություն Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցու, Երուսաղեմ, 1977, էջ 55-56։

²² Օրհնության շարականների պատկերների թիվը ճշտել ենք ըստ հետևյալ աղբյուրի՝ Շարական Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցու, աշխարհաբարի վերածեց եփրեմ արք. Թափազեան, Բ տպագրություն, Գլխեղէյ, 2006։

²³ Տե՛ս Զայնադրեալ շարական, Ա հատոր, էջ 7, 15, 17, 27 ևն։ Համբարձի շարականների դեպքում այս օրինաչափությունն առկա չէ. Համբարձի սկսվածքից անմիջապես հետո հղում է կատարվում տվյալ կարգի Օրհնության համապատասխան պատկերի էջին։ Նույն տեղում, էջ 16, 28, 44 ևն։

²⁴ Մեծ պահքի Գ կիրակիի կարգի Բկ Մեծացուցե «Ուրախ լեր» և Դ կիրակիի կարգի Դկ Հարց «Որ յանձառելի»։ Նույն տեղում, էջ 79, 81։

²⁵ Դրանով հանդերձ ստորև ձայնեղանակների ձայնակարգային աստիճանների տառային նշումներում պահպանելու ենք արդի հայ երաժշտագիտության մեջ

բոլոր միավորներում առկա են ձայնեղանակների և կատարման տեմպի նշումները: Գերակշռում են Միջակ և Հորդոր ընթացք ունեցող շարականները՝ օժտված համապատասխանաբար ներվանկային և խառը վանկային-ներվանկային մեղեդիական ոճերով: Համեմատաբար սակավ են Ծանր տիպի՝ խառը ներվանկային-զարդոլորուն կամ զարդոլորուն ոճով օժտված նմուշները²⁶: Հատորում ներառված բոլոր շարականները, ինչպես նաև դրանց կից սկսվածքներն ու «Փառք», «Այժմ եւ միշտ» հատվածները ենթարկված են տակտաբաժանման՝ ըստ դրանց հիմքում ընկած բանաստեղծական տեքստի տաղաչափական կառուցվածքի, ընդ որում տեքստի համեմատաբար ծավալուն կառուցվածքաբանական դրվագները սահմանազատված են երկար, առավել սեղմ դրվագները՝ կարճ տրոհակներով²⁷:

Մեծ պահքի վեց կիրակիներից յուրաքանչյուրում ներառված շարականները ծավալվում են ընդհանուր առմամբ երկու ձայնեղանակներում, ընդ որում ձայնեղանակային պատկանելություն տեսանկյունից նույնական են յուրաքանչյուր կարգի Օրհնությունը, Ծաշուն, Համբարձին և, մյուս կողմից, Հարցի սարքի բաղադրիչները (Հարց, Գործք, Ողորմյա, Տեր հերկնից)²⁸ և Մեծացուցեն²⁹:

ընդունված փոխադրության սկզբունքը, համաձայն որի հայկական փուլը համապատասխանում է դո հնչյունին:

²⁶ Վերջիններս դիտարկվող հատորում հանդիպում են «Ծանր» և «Դանդաղ» տեմպային նշումներով:

²⁷ Տե՛ս, օրինակ, Զայնագրեալ շարական, Ա հատոր, էջ 7-9, 35-38 ևն:

²⁸ Տե՛ս Մաղաքիա արք. Օրմանեան, Ծիսագիտություն, էջ 45:

²⁹ Ըստ արվեստագիտ. թեկնածու, պրոֆ. Մ. Նավոյանի նկատմամբ օրինաչափության՝ կարգի ներսում գործում է ձայնեղանակային կազմակերպման երկու սկզբունք. Օրհնության, Մանկունքի և Համբարձի ձայները համաձայնեցվում են օրվա ձայնին, իսկ Հարցի սարքի մաս կազմող Գործքը, Ողորմյան և Տեր հերկնիցը ձայնային ցուցիչով համապատասխանեցվում են Հարցին (տվյալ դեպքում հեղինակը նկատի է ունեցել հիմնական ձայնային ցուցիչները՝ առանց մայր և «դարձվածք» ձայնեղանակների տարբերակման): Տե՛ս Նավոյան Մ., Շարականի կարգի կառուցվածքն ու մի քանի բնութագրերը, Հայագիտական միջազգային երկրորդ համաժողով «Հայագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարտահրավերները», գեկուցում, էջ 4-5: Հավելենք, որ մեր դիտարկված շարականներից Մեծ պահքի Ե կիրակիի կարգի Ողորմյան և Տեր հերկնիցը ծավալվում են Հարցի ձայնեղանակի (Դձ) «դարձվածքում» (Ռ. Աթայանի օրինակին հետևելով՝ ձայնեղանակի ենթաճյուղ նշանակող դարձվածք հասկացությունը մեղեդիական

Մեծ պահքի վեց կարգերում ներառված բոլոր շարականներն ընդհանուր առմամբ ծավալվում են հետևյալ ձայնեղանակներում. Աձ «դարձվածք» (չորս շարական), Ակ «դարձվածք»³⁰ (չորս շարական), Բձ (մեկ շարական), Բկ (հինգ շարական), Գձ (մեկ շարական), Գկ (մեկ շարական), Դձ (չորս շարական), Դձ «դարձվածք» (մեկ շարական), Դկ (հինգ շարական)³¹:

Վերը նշվեց, որ դիտարկվող հատորում գետեղված շարականները խմբագիրների կողմից համեմատությունն են ենթարկվել Ն. Թաշճյանի և Ե. Տնտեսյանի գրառած «Շարակնոց» ժողովածուներում ամփոփված նմուշների հետ, որոնք համարվում են հայ հոգևոր երգարվեստի էջմիածնական (կենտրոնական) և պոլսական երգվածքների արտացոլումները³²: Խմբագրական աշխատանքի ընթացքում կատարված հնարավոր փոփոխությունների սահմանները ճշգրտելու, ինչպես նաև էջմիածնական և պոլսական երգվածքների նույնանուն շարականների հետ ձայնեղանակային առնչությունները պարզելու համար Մեծ պահքի կիրակիների անթիլիասական շարականները համեմատական վերլուծության ենք ենթարկել թաշճյանական և տնտեսյանական նույնանուն շարականների հետ³³:

դարձվածք հասկացությունից տարբերազատելու համար դրանցից առաջինը կիրառել ենք չակերտներում, տե՛ս Աթայան Ռ., Հայկական խաղային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 164, 166 և ն):

³⁰ Դիտարկվող հատորում Ակ «դարձվածք» ձայնեղանակային նշում ունեցող բոլոր շարականներն իրենց ձայնեղանակային բնութագրով համապատասխանում են թաշճյանական գրառումներով մեզ ծանոթ Ակ նմուշներին: Սա հայ երաժշտական միջնադարագիտության ոլորտում բազմիցս արծարծված՝ Ակ և Ակ «դարձվածք» եղանակների փոխառնողման մասին տեսակետը հաստատող ևս մեկ լրացուցիչ փաստարկ է: Տե՛ս Աթայան Ռ., նշվ. աշխ., էջ 225-226:

³¹ Տվյալ դեպքում որպես առանձին միավոր չենք դիտարկել վերոհիշյալ երկու շարականների տարբերակները, ինչպես նաև բոլոր կարգերի ճաշու և Համբարձի շարականները:

³² Տե՛ս Թահմիզյան Ն., Մակար Եկմալյան, Երևան, 1981, էջ 65-66, Նավոյան Մ., Սիմեոն Ա. Երեւանցին և ԺԸ-ԺԹ դարերի հայ երաժշտական մշակույթի խնդիրները, «էջմիածին», 2010, թիվ ԺԲ, էջ 106-108:

³³ Առանձին դեպքերում անդրադարձել ենք նաև այն գուգահեռներին և համընկնումներին, որոնք առկա են անթիլիասական շարականների՝ Ն. Թաշճյանի և Ե. Տնտեսյանի գրառած՝ նույն ձայնեղանակներին պատկանող, բայց ոչ նույնանուն նմուշների միջև:

Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ անթիլիասական ավանդույթի շարականներն իրենց ձայնեղանակային բնութագրի հիմնական կողմերով (ձայնակարգային առանձնահատկություններ, ինտոնացիոն զարգացման սկզբունքներ, բնորոշ մեղեդիական դարձվածքներ) էականորեն հարազատ են Ն. Թաշճյանի և Ե. Տնտեսյանի գրառած նույնանուն շարականներին³⁴։ Որոշ ձայնեղանակների անթիլիասական և էջմիածնական դրսևորումներում նույնականություն են ցուցաբերում անգամ դրանց ձայնակարգերի ավանդական բնութագրին ոչ տիպական հատկանիշները (b¹ վերջավորող ձայն՝ Գկ ձայնեղանակում³⁵, c² հանգչող ձայն՝ Ակ եղանակում³⁶ ևն)։ Անթիլիասական ավանդույթի շարականների ձայնեղանակներում հանդիպող ինքնատիպ ձայնակարգային առանձնահատկություններն են՝ es² հանգչող ձայնը՝ Բկ³⁷ և gis¹ գործածվող ձայնը՝ Դկ ձայնեղանակում³⁸։ Ձայնակարգային բնութագրով առանձնանում է նաև Մեծ պահլի Ե կիրակիի «Որ փառաբանիս» Տեր հերկնիցը, որում համա-

³⁴ Ընդգծենք, որ մեր դիտարկած շարականների թաշճյանական և տնտեսյանական նույնանուն տարբերակներն իրենց հերթին աչքի են ընկնում զգալի, որոշ դեպքերում նույնականություն հասնող հարազատություններով։

³⁵ Տե՛ս Ձայնագրեալ շարական, Վաղարշապատ, 1875, էջ 767, Ձայնագրեալ շարական, Ա հատոր, էջ 43-44։ Գկ ձայնեղանակի ավանդական բնութագրում վերջավորող ձայնը ց¹ հնչյունն է։ Տե՛ս Թաշճեանց Ն., Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874, էջ 31։ Դիտարկվող անթիլիասական շարականում (Մեծ պահլի Գ կիրակիի Գկ ծաշու «Օրհնեմք գԲեզ») b¹ հնչյունը հանդես է գալիս նաև շարականի վերջին տանը նախորդող տների ավարտին։

³⁶ Ձայնագրեալ շարական, Վաղարշապատ, 1875, էջ 928, Ձայնագրեալ շարական, Ա հատոր, էջ 23-25։

³⁷ Մեծ պահլի Գ կիրակիի կարգի Մեծացուցե «Ուրախ լիբ», Բ տարբերակ։ Տե՛ս Ձայնագրեալ շարական, Ա հատոր, էջ 39-40։

³⁸ Մեծ պահլի Զ կիրակիի Տեր հերկնից «Նորահրաշ տեսեամք», Բ տարբերակ։ Նույն տեղում, էջ 88-90։ Նկատի ունենալով հատորի առաջաբանում խմբագիրների դիտողությունը եկրոպական նոտագրության պոետրացիայի նշանները կիրառելու սկզբունքի մասին՝ նշված գործածվող ձայնն ավելի ճիշտ է մեկնաբանել որպես «բարձր» ց¹ (նույն տեղում, Յառաջաբան, էջ 6)։ Սակայն վերջինս ևս բնորոշ է Դկ-ի ձայնակարգի ավանդական նկարագրին։ Տե՛ս Թաշճեանց Ն., Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան, էջ 34։

դրվում են Դձ «Դարձվածքի» առաջին և երկրորդ տեսակների բնորոշ գծերը՝ որոշ փոխակերպմամբ³⁹ :

Համեմատվող շարականների ձայնեղանակները զգալի հարազատություն են ցուցաբերում նաև ինտոնացիոն զարգացման սկզբունքների և բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների մակարդակներում: Ընչոդ մեծամասնություն են կազմում այն անթիլիասական շարականները, որոնք մեղեդու զարգացման ընդհանուր տրամաբանությունը զգալիորեն մոտ լինելով թե՛ թաշճյանական և թե՛ տնտեսյանական նույնանուն նմուշներին, վերջիններին հետ դրսևորում են նաև լիարժեք ութմալինտոնացիոն համընկնումներ կառուցվածքաբանական տարբեր ծավալի միավորների (հիմնականում ամբողջական դարձվածքների կամ դրանց բաղկացուցիչ դրվագների) մակարդակում: Դրա հետ մեկտեղ այս խմբի առանձին շարականներ լիարժեք համընկնումների տեսակարար կշռով կարող են համեմատաբար ավելի մոտ լինել թաշճյանական կամ տնտեսյանական նույնանուն նմուշներին⁴⁰: Առանձին ենթախումբ են կազմում այն շարականները, որոնք, մեղեդու զարգացման ընդհանուր սկզբունքով հարազատ լինելով թաշճյանական և տնտեսյանական համանուն տարբերակներին, կա՛մ դրանց հետ կառուցվածքաբանական միավորների ճշգրիտ համընկնումներ չեն դրսևորում կա՛մ դրանք ներկայացված են նվազագույն չափով⁴¹: Այս շարականներում անթիլիա-

³⁹ Զայնադեհալ շարական, Ա հատոր, էջ 68: Մասնավորաբար դիտարկվող անթիլիասական շարականում հանդիպում է Դձ երկրորդ «դարձվածք»-ին հատուկ գործածվող ձայներից միայն «բարձր» e^2 հնչյունը, մինչդեռ des^2 -ը հանդես չի գալիս: Տե՛ս **Թաշճեանց Ն.**, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրություն, էջ 7-8, **Աթայան Ռ.**, նշվ. աշխ., էջ 162-163:

⁴⁰ Ընդգծենք, որ ընդհանուր առմամբ գերակշռում են թաշճյանական տարբերակներ հետ ճշգրիտ համընկնումներ դրսևորող անթիլիասական շարականները, որոնք առավելագույն քանակով են ներկայացված Բկ ձայնեղանակի նմուշներում: Հատկանշական է նաև, որ թաշճյանական նմուշների հետ ճշգրիտ համընկնումները հատկապես օրինաչափ են անթիլիասական շարականների տները եզրափակող դարձվածքներին (կամ դրանց վերջին դրվագներին) և Հարց շարականների Գործք բաժիններին:

⁴¹ Ա կիրակիի կարգի Դկ Օրհնություն «Բանն որ ընդ Հօր», նույն կարգի Աձ «Դարձվածք» Հարց «Ուրախացի եկեղեցի Քրիստոսի», Գ կիրակիի կարգի Բկ Մեծացուցե «Ուրախ լեր» (Բ տարբերակ), նաև՝ Դձ շարականների գերակշռող մասը:

սական ավանդույթի ինքնատիպությունը դրսևորվում է թուիչքների կիրառման հաճախակիությունամբ: Ծանր տեսակի շարականներում գերիշխում են թաշյանական տարբերակներին առավել հարազատ նմուշները, որոնք ըստ էության ներկայացնում են վերջիններիս առավել ծավալուն վերանայնակավորումները⁴²:

Վերոհիշյալ վերլուծությունից ելնելով՝ կարող ենք փաստել, որ Մեծ պահքի կիրակիների շարականներում ներկայացված անթիլիասական ավանդույթը հայ հոգևոր երգարվեստի Ութձայն համակարգի ընդհանուր տրամաբանության տեսանկյունից սկզբունքային նորույթ չի ներկայացնում, ավելին՝ խիստ հարազատ է Ութձայնի էջմիածնական և պոսական դրսևորումներին: Մի շարք հավելյալ տվյալների բացակայության պատճառով հնարավոր չէ վերջնականապես ճշգրտել՝ արդյոք այդ հարազատությունը (հատկապես առանձին դարձվածքների հաճախ դիտվող լիարժեք նույնականությունը) հատորը կազմողների խմբագրական միջամտության արդյունք է, թե՞ անթիլիասական ավանդույթին ի սկզբանե բնորոշ յուրահատկություն: Հարցի հստակեցմանը կարող են նպաստել անթիլիասական շարականների առավել ծավալուն զանգվածի ուսումնասիրությունը և համեմատական վերլուծությունը:

Gayane AMIRAGHYAN

SHARAKANS OF LENT SUNDAYS IN THE ANTELIAS TRADITION

From the 1980s, the sharakans (hymns), representing the Antelias (or Cilician) tradition of Armenian hymnography, started being noted and published at the initiative of Zareh Bishop Aznavoryan (1947-2004). The first volume, issued in 1981, contains the chants of Lent Sundays, which actually make the subject of the present paper. The modal comparison of the chants from the Antelias tradition with the homonymous ones from the Echmiadzin and Constantinople traditions of the Armenian religious vocal art (according to “Sharaknots” collections issued by N. Tashchyan and Ye. Tntesyan), shows their close affinity, often evidenced by fully coinciding structural units.

⁴² Գ. կիրակիի կարգի Գի Օրհնություն «Օրհնեմք զՔեզ», Զ կիրակիի կարգի Բձ Օրհնություն «Որ գխորհուրդ»:

**ԳԱՌՆՈՒ ԱՐՔՈՒՆԱԿԱՆ ԲԱՂՆԻՔԻ ԽՃԱՆԿԱՐԻ
ՕԳՏԱԳՈՐԾՈՒՄԸ ՈՐՊԵՍ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ
ՄԻՋՈՑԱՌՈՒՄՆԵՐԻ ԳՐԱՖԻԿԱԿԱՆ ԴԻՋԱՅՆԻ
ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՏԱՐՐ**

Բոլորին է հայտնի Հայաստանի մշակութային հարուստ ժառանգության մասին: Դրանցից շատերը բազմաթիվ անգամներ ուսումնասիրվել, հետազոտվել ու գիտական հրապարակումների նյութ են դարձել: Հայաստանի մշակութային հարուստ ժառանգության մաս է կազմում Գառնու հեթանոսական տաճարը: Բազմաթիվ գիտական հետազոտությունների քննարկման ու ուսումնասիրության նյութ է դարձել հատկապես տաճարից 50 մ հեռավորության վրա գտնվող արքունական բաղնիքը:

Գիտական ու գեղարվեստական մեծ արժեք է ներկայացնում առաջին սենյակի հատակի վրա պատկերված խճանկարը: Այն նախաքրիստոնեական Հայաստանի մոնումենտալ գեղանկարչության առաջին մեծ հայտնի եզակի հուշարձանն է (խճանկարով էր պատված նաև երրորդ սենյակի կիսաշրջանաձև խորշի հատակը, որն ամբողջությամբ ավերված էր):



Գառնու արքունական բաղնիքի պահպանված խճանկարից մեկ հատված

Նկարի պահպանված մասից ակնառու է նրա միֆական-դիցաբանական սյուժեն: Վարդագույն շրջանակի մեջ պատկերված է ծով. նուրբ մշակված գունային փոխանցումները ստեղծում են ջրի ալձքների շարժման պատրանք, նկարի տարբեր հատվածներում ծովի ջրերի տարբեր վիճակ: Ջրերի մեջ պատկերված են զանազան դիրքերով միֆական աստվածություններ ու էակներ, մեծ ու փոքր բազմապիսի ձկներ:

Խճանկարի կենտրոնում՝ հյուսվածապատ շրջանակի մեջ, ստեղծված են տղամարդու և կնոջ կիսանդրիներ:

Խճանկարի առանձին պատկերներ, մասնավորապես ձկների, կատարված են մեծ վարպետությամբ: Սահուն գծանկարը, անատոմիական համոզիչ կառուցվածքը, գույների նուրբ երանգները վկայում են խճանկարային արվեստի բարձր մակարդակը:

Խճանկարը պատրաստված է բնական գունավոր քարերից կտրված 5-10 մմ² մակերես ունեցող խորանարդիկներից: Գոյություն ունի 15 երանգ: Նկարի նուրբ փոխանցումների իրականացումը դյուրացնելու նկատառումով օգտագործված են երկրաչափական տարբեր ձևերի խորանարդիկներ¹:

Խճանկարի հիմնական սյուժեն, կատարման տեխնիկան, ոճային ու գունային առանձնահատկությունները հիմք են տալիս այն համարելու 3-րդ դարի վերջի կամ 4-րդ դարի առաջին տարիների գործ²:

Գառնու արքունական բաղնիքի խճանկարը մի բացառիկ արվեստի նմուշ է Հայաստանի մշակութային ժառանգության մեջ: Այն արվեստի մի չքնաղ և ուրույն կոմպոզիցիա է, որով հետաքրքրվել են բազմաթիվ հայ և օտարերկրյա արվեստաբաններ, մշակութաբաններ, պատմաբաններ ու ճարտարապետներ: Խճանկարի վերաբերյալ կան զգալի հրատարակություններ, սակայն այս աշխատությունը խճանկարին է անդրադառնում այլ մոտեցմամբ, թե ինչպես խճանկարը դարձնել գրաֆիկական տարր ու այն օգտագործել մշակութային միջազգային ու տեղական տարբեր միջոցառումների տպագրական ու գրաֆիկական նյութերում:

¹ Սահինյան Ա., Գառնիի անտիկ կառույցների ճարտարապետությունը, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, 1983, էջ 60-61:

² Аракелян Б. Мозаика из Гарни, Вестник древней истории, ном. 1, 1956, стр. 154.

Այս թեմային հայ արվեստի ու դիզայնի պատմություն մեջ անդրադարձ է կատարվում առաջին անգամ: Թեև նշվեց, որ խճանկարն ուսումնասիրվել է, ու դրա վերաբերյալ կան բազմաթիվ գիտական աշխատանքներ, սակայն այն կիրառելի կամ գրաֆիկական դիզայնի նյութերում օգտագործելու ու պրոֆեսիոնալ մոտեցմամբ հնարավոր օրինակներ առաջարկելու վերաբերյալ առաջինն է:

Աշխատանքի նպատակն է բարձրացնել ոչ միայն Գառնու հեթանոսական տաճարին կից գտնվող արքունական բաղնիքի խճանկարի նկատմամբ հետաքրքրությունը, տարբեր մասնագետների ուշադրություն կենտրոնացումը այս կառույցին, այլև դրա գրաֆիկական տարրերի, կոմպոզիցիոն լուծումների ուսումնասիրությունների դերը: Տարիներ շարունակ այն գտնվել է կիսավեր վիճակում, թեև ներկա պահին ծածկի տակ է, սակայն նման մշակութային ժառանգությունը պետք է ներկայացվի այլ կերպ: Աշխատությունն ուսումնասիրում ու հնարավորինս քննարկման առարկա է դարձնում այս մշակութային հարստությունը, որը գրաֆիկական դիզայնի մեջ կիրառելու մի յուրօրինակ նմուշ է:

Հայկական դիզայնի պատմությունն այնքան էլ հարուստ չէ գիտական աշխատանքներով, ուսումնասիրություններով ու բազմաբնույթ նյութերով. գրաֆիկական դիզայնն առավել ևս:

Գրաֆիկական դիզայնի նյութը, դրա կիրառությունը, ինչպես նաև դրա ժամանակին համահունչ լուծումները պետք է երևան տարաբնույթ մշակութային, սպորտի, երիտասարդական, տնտեսագիտական, քաղաքական ու մի շարք այլ ոլորտների վերաբերող կոնֆերանսներին, միջոցառումներին, հավաքույթներին վերաբերող գրաֆիկական, տպագրական ու վիզուալ մաս կազմող նյութերում:

Անհատական ուսումնասիրությունների արդյունքը պարզեց, որ վերջին տարիներին Հայաստանում տեղի ունեցող տարաբնույթ միջոցառումների ու դրանց վերաբերող գրաֆիկական նյութերը կատարված են թերի՝ ոչ պրոֆեսիոնալ մոտեցմամբ:

Աշխատությունը Գառնու հեթանոսական տաճարի արքունական բաղնիքի խճանկարի օգտագործման գրաֆիկ դիզայնի մեկ օրինակով ցույց է տալիս խնդրի հստակ լուծումը, որը մերօրյա գրա-

Ֆիլկական արվեստի ասպարեզում շատ կարևոր է³: Բազմաթիվ միջոցառումների գրաֆիկական նյութերը ոչ միայն չունեն գեղագիտական հաճելի կամ մասնագիտորեն ճիշտ տրված լուծումներ, այլև միջազգային այլ հեղինակավոր միջոցառումների կրկնօրինակումներն են, կամ ավելին, գրաֆիկական նյութերը վերցված են տարբեր կայքերից: Բոլորին է հայտնի, որ համաշխարհային վիրտուալ տիրույթում այսօր առկա են բազմաթիվ անվճար ու վճարովի կայքեր, որտեղից կարելի է վերցնել ցանկացած գրաֆիկական տարր, նույնիսկ վեկտորային տեսքով:

Ցանկացած գրաֆիկական նյութ ստեղծելիս դիզայները պետք է գիտակցի, որ գրաֆիկական դիզայնը հաղորդակցման արվեստ է, ոճագիտություն, խնդիրների լուծում ձևի և պատկերների միջոցով: Պատահական չէ, որ համաշխարհային գրականության մեջ «գրաֆիկական դիզայն»-ին փոխարինում են նաև «վիզուալ հաղորդակցություն», «հաղորդակցային դիզայն/արվեստ» արտահայտությունները:

Գրաֆիկական աշխատանքներում հեղինակն իր առջև դրված խնդրի վերջնական լուծմանը հասնելու համար անհրաժեշտ է, որ նա կիրառի վիզուալ հաղորդակցության բոլոր տարրերը՝ ֆոտո, տառատեսակ, գույն, կոմպոզիցիա⁴:

Բազմաթիվ գրաֆիկական տարրեր պարունակող նյութերից վերջին տարիներին կարելի է առանձնացնել մի քանի միջոցառում, որոնց գրաֆիկական լուծումներն աչքի են ընկնում յուրօրինակ պրոֆեսիոնալ մոտեցմամբ. դրանցից է օրինակ «Ոսկե Ծիրան» միջազգային կինոփառատոնը: Կինոփառատոնի գրաֆիկական նյութերն աչքի են ընկնում կատարման տեխնիկայի բարձր պրոֆեսիոնալիզմով, կրեատիվ մոտեցմամբ ու գրաֆիկական դիզայնի տարրերի ամբողջական պատկերացմամբ⁵:

Թեմայի վերհանումն ու խնդրի լուծումն իրականացվել են երեք փուլով:

Առաջին. նյութի ուսումնասիրում: Խճանկարն ուսումնասիրվել է թե՛ տեղային, և թե՛ վիրտուալ հետազոտություններով: Ուսումնա-

³ <http://martindesign.webs.com/apps/photos/album?albumid=15247689>

⁴ <http://www.aiga.org/guide-whatisgraphicdesign/>

⁵ <http://www.gaiiff.am/en/1375189750>

սիրվել են ոչ միայն հայ գրականություն մեջ առկա նյութերը, այլև վերջին տարիներին բոլորիս հայտնի դարձած բլոգերում, հատկապես արտասահմանցի զբոսաշրջիկների բազմաթիվ մեկնաբանություններն ու առաջարկները:

Ուսումնասիրություններից մասն իրականացվել է ըստ միջազգային տարբեր հեղինակավոր միջոցառումների գրաֆիկական տարրերի, դրանց կիրառություն մեթոդների ու դիզայնների առաջարկներին:

Երրորդ փուլն արդեն ներկայացվում է իրական առաջարկի տեսքով, թե ինչպես կարելի է խճանկարը օգտագործել, արդիականացնել ու կիրառելի դարձնել մշակութային միջոցառումների գրաֆիկական նյութերում:

Այս փուլի հիմնական նպատակն է հնարավորինս չչեղվել խճանկարի ներկայիս տեսքից: Այն օգտագործել տպագրական նյութերում՝ որպես հիմնական տարր: Այսինքն՝ կարիք չկա լրացնելու նրա պակաս մասնիկները կամ կիսախաթարված տեսքը: Գրաֆիկական դիզայնի նկատմամբ հետաքրքրությունը կմեծանա հենց այս հնարքը կիրառելու շնորհիվ: Ցանկալի է գրաֆիկական նյութերում օգտագործել պատկերն ամբողջությամբ, ինչպես նաև շարունակական կամ փուլային տեսքով: Հետաքրքիր է նաև խճանկարի գունային փոփոխությունը, բայց ոչ կոմպոզիցիոն կառուցվածքի հաշվին: Ներկայացվող համակարգչային երկչափ գրաֆիկական օրինակներում ներկայացվում է նաև դրա միատոն տարբերակը, որն էլ ավելի միատիկ ու գրավիչ է:

Առանձնակի ուշադրություն է դարձված նաև խճանկարի վրայի գրությունը, որն իրականում միջոցառման պատասխաները, վահանակները կամ թռուցիկները կարգացողին ոչինչ չի կարող հաղորդել, սակայն աշխատությունը գտել է նաև այս փոքրիկ, սակայն միևնույն ժամանակ շատ կարևոր տարրը կիրառելու լուծումը նույնպես. այն հնարավոր է կիրառել գրաֆիկական նյութերի վերնագրային հատվածներում՝ դրանց հետ զուգահեռաբար օգտագործելով նաև հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն կամ ցանկացած այլ լեզու, որը պահանջված կլինի միջոցառումը հրապարակելու համար:

Զեկույցը գիտականորեն վերլուծում ու կիրառելի օրինակները տեսքով ներկայացնում է, թե ինչպես կարելի է մշակութային

Հարատուության մի փոքրիկ մասնիկ ներգրավելով գրաֆիկական դիզայնի տարրերում միաժամանակ դիտողի ուշադրությանը ներկայացնել այդ միջոցառման մասին տեղեկություն, Հայկական մշակութային ժառանգության մեկ կամ մի քանի հետաքրքիր ու գեղեցիկ մասնիկ, գրաֆիկական արվեստի պրոֆեսիոնալ կատարում, կոմպոզիցիոն ճիշտ և հաճելի լուծումներով վիզուալ հաղորդակցություն:

Martin HARUTYUNYAN

THE USE OF THE GARNI ROYAL BATH MOSAIC AS A CORE ELEMENT IN GRAPHIC DESIGN

The paper presents the scientific analysis, illustrated by appropriate examples, of how a tiny piece of Armenia's cultural heritage (e.g. the mosaic in the Garni Royal Bath) proved possible to be converted to a core element of graphic design, used in a variety of printing and other materials for cultural events.

**ՏԻՊԱՆ ՀՈՒՆԱՃՅԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ
ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Տ.Ջուխաճյանի անվամբ նշանավորվեց Արևմտյան Հայաստանում զարթոնք ապրող ազգային երաժշտական արվեստի զարգացումը ժԹ՝ դարի երկրորդ կեսին: Տ.Ջուխաճյանն արևմտահայ երաժշտական շարժման գլխավորողն էր՝ հայ երաժշտության դասական, հայ երաժշտական թատրոնի հիմնադիր, հանճարեղ կոմպոզիտոր, շնորհաշատ դաշնակահար, տաղանդավոր դիրիժոր, վաստակաշատ մանկավարժ, եռանդուն երաժշտական-հասարակական գործիչ: Օժտված լինելով բնատուր մեծ տաղանդով և ունենալով կոմպոզիտորական բարձր վարպետություն՝ նա ստեղծագործել է ամենատարբեր ժանրերում՝ օպերա, օպերետ, երաժշտական կոմեդիա, երգ և ուոմանս, գործիքային պիեսներ, սյուիտներ և այլն: Կոմպոզիտորը մեծ գործ է կատարել ազգային-հայրենասիրական, քնարական երգի և ուոմանսի ժանրի զարգացման գործում: Նրա հայտնի վոկալ երկերից են «Գարուն», «Լոռա», Ֆաթիմեի «Ձմեռն անցավ» արիան, «Պանդուխտ առ լուսին» և այլն:

Տ.Ջուխաճյանի արվեստում եվրոպական դասական երաժշտության ավանդույթները հմտորեն միահյուսվում են ազգային երաժշտական մշակույթի հետ: «Ջուխաճեանը հայու հանճարը ճանաչելի դարձրեց հայուն, շրջապատի ժողովուրդներուն եւ ամբողջ աշխարհին: Նրա հսկայ կերպարանքը, որն ամենայն իրաւամբ դասելի է Կոմիտասի, Ալ.Սպենդիարյանի ու Արամ ինչատրյանի կողքին, եւ որն այսօր ընկալոււմ է որպէս միջնադարի հայ երգ ու երաժշտութեան զարգացման գագաթնակէտային ոլորտները ազգային նոր վերածննդի ոգու ու ներընթաց հուժկու ճիգերով լեցուն թէ՛ մթնոլորտի հետ կամրջող անխորտակելի սիւներից մէկը, տիրաբար իշխում է հայկական մասնագիտացուած հինաւուրց միաձայնութիւնից դէպի

արդի բազմաձայնութիւնը տանող կարևորագոյն ժամանակայա-տուածի վրայ»¹:

Թեև կոմպոզիտորն իր ստեղծագործական ուշադրութիւնը կենտրոնացրել էր հիմնականում օպերային ժանրի վրա («Արշակ Բ», «Արիֆի խորամանկութիւնը», «Քյոսե Քեհյա», «Լեբլեբլի Նոր-հոր աղա», «Ինդիանա» և «Զեմիրե»), այնուամենայնիվ նրա երաժշտական ժառանգութեան մեջ կարևոր և ուրույն տեղ են զբաղեցնում դաշնամուրային ստեղծագործութիւնները՝ հայկական դաշնամուրային երաժշտութեան առաջին նմուշները: Դրանց ճակատագիրը շատ տխուր է: Ի տարբերութիւն կոմպոզիտորի «Արշակ Բ» և «Լեբլեբլի Նոր-հոր աղա» օպերաների, որոնք հայրենիքում քանիցս բեմադրվել են և մեծ հաջողութեամբ ներկայացվել, դաշնամուրային գործերը լայն տարածում չեն գտել ո՛չ համերգային և ո՛չ էլ մանկավարժական պրակտիկայում: Այս տեսակետից բեկումնային է 2012 թվականը, երբ դեկտեմբերի 12-ին ՀՀ ԳԱԱ նիստերի դահլիճում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնութեամբ տեղի ունեցավ «Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործութիւնը»² համերգը³, որի ընթացքում Հայաստանում առաջին անգամ գիտական աշխատանքով զբաղվող երիտասարդ երգիչների ու դաշնակահարների կատարմամբ ներկայացվեցին էջեր Տ.Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործութիւններից՝ մեներգեր ու դաշնամուրային գործեր⁴: Նույն

¹ Թահմիզյան Ն., Տ. Չուխաճեան. կեանքը և ստեղծագործութիւնը, Փաստօրէն, 1999, էջ 6:

² Համերգի մասին տե՛ս Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործութեան վերածնունդը, «Պատմաբանասիրական հանդէս», 2012, N 3 (191), էջ 264-266: Ասատրյան Ա., Համերգ «Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործութիւնը», Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաչրջան՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին (19-21 հոկտեմբերի, 2012), Նստաչրջանի նյութեր, Երևան, 2013, էջ 15-18:

³ Համերգը կազմակերպվել էր ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցութեան ծրագրի շրջանակներում և Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի ֆինանսավորմամբ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրավիրած Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաչրջանի շրջանակներում:

⁴ Արվեստագիտութեան թեկնածու, Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի մեներգիչ, ՀՀ նախագահի

թվականին ՀՀ վաստակավոր արտիստ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետի ղեկան, տաղանդավոր դաշնակահար Արմեն Բաբախանյանը նոր կյանք տվեց Տ.Ջուլիանյանի դաշնամուրային պրեսեններից տասին դրանք ներառելով «Հայ դաշնամուրային երաժրչ-տուլթյան անթոլոգիայի» առաջին հատորի առաջին խոսասյուղում: Ջուլիանյանի դաշնամուրային պրեսեններն այսօր արդեն ընդգրկված են կոնսերվատորիայի դաշնակահար-ուսանողների ուսումնական ծրագրերում: Առաջիկայում կկայանա նաև «Անընդհատ շարժում» կոնցերտային պրեսի Հայաստանյան պրեմիերան դաշնակահար, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Արտեմյանի և Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախմբի կատարմամբ: Ձևավորված ավանդույթի համաձայն՝ 2013 թ. դեկտեմբերի 12-ին Հայկական մանկավարժական համալսա-

երիտասարդական մրցանակի դափնեկիր, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, բարիտոն Գուրգեն Բավկյանի կատարմամբ հնչեցին «Գարուն» ումանսը, «Լոռան» և «Ave Maria»-ն: Նվագակցում էր պրոֆեսոր Մարգարիտ Սարգսյանը: «Երգ ուրախության» և «Առ սեր իմ Հայաստան» երգերի կատարմամբ հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Սոնա Մակարյանը՝ տողերիս հեղինակի նվագակցությամբ: Արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, կոմպոզիտոր և երգահանահար Հովհաննես Մանուկյանի կատարմամբ հնչեցին «Քուզի ջրվեժը» էքսպրոմտը և «Եվս մեկ գավոտը»: Արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Լիլիթ Արտեմյանը ներկայացրեց «Պատրանքներ» մեծ ֆանտաստիկ վալսը, «Մահանվագը» և «Սիրուն» սալոնի մագուրկան: Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Լիլիթ Հակոբյանը կատարեց «Proti polka»-ն, իսկ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր Սոֆյա Ղազարյանը՝ «Զվարթուլյուն» պոլկան: Հավարտ համերգի՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Աննա Ասատրյանի կատարմամբ հնչեց 140 տարեկան «Արիֆի խորամանկուլյունը» օպերայից կոմպոզիտորի կատարած տրանսկրիպցիաներից մեկը՝ Առաջին գործողության N 7 ֆինալի Արիֆի և Մերիեմի գուգերգը, որտեղ տեղավորված է Արիֆի սիրո խոստովանությունը:

րանի գեղարվեստական կրթության ֆակուլտետում տեղի ունեցավ նաև Համերգ-դասախոսություն նվիրված Տ. Զուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործություններ, որը վարեց տողերիս հեղինակը:

Զուխաճյանագիտության մեջ նախընթաց տասնամյակներում հետազոտողները, բնականաբար, ավելի մեծ ուշադրություն են դարձրել կոմպոզիտորի օպերաներին, իսկ դաշնամուրային գործերը մնացել են գործնականում չուսումնասիրված: Մինչ օրս մենք ամբողջական պատկերացում չենք ունեցել կոմպոզիտորի դաշնամուրային ստեղծագործությունների մասին: Հիմա տեսնում ենք, որ նրանց արժեքն անհամեմատ ավելի մեծ է, քան մինչև վերջերս պատկերացրել ենք: Մեր առջև հառնում է Հայրենասեր կոմպոզիտորի դիմանկարը, կոմպոզիտոր, որը, զինված պրոֆեսիոնալ բարձր վարպետությամբ, ձեռնամուխ է եղել լուծելու դժվարին խնդիրներ՝ ստեղծագործաբար օգտագործելով արևմտաեվրոպական երաժշտության հարուստ փորձը, հարստացնելով դաշնամուրային ստեղծագործության ժանրային և հնչերանգային ոլորտը, ուրիշմը, հնարամտորեն օգտագործելով և իր ժամանակի խնդիրներին համապատասխանեցնելով գործիքային-արտահայտչական բազմազան միջոցները: Նրա մեջ միահյուսված էին անուրանալի տաղանդը, արվեստի հայրենասիրական ուղղվածությունը և փայլուն վարպետությունը, որ վկայում էին ոչ միայն դասական ժառանգության յուրացման, այլև համարձակ և ինքնատիպ ավանդույթների ստեղծման ու զարգացման մասին: Նա փորձում էր եվրոպական ձևերն ու գրելաոճը պատվաստել հայ երաժշտությանը՝ այդպիսով բարձրացնելով հայ երաժշտությունը եվրոպական մակարդակի: Սրանք իր ժամանակի համար շատ համարձակ փորձեր էին հայրենասեր կոմպոզիտորի կողմից, ով գիտակցում էր, որ հայ երաժշտությունը չի կարող մեկուսացած լինել համաշխարհային մշակույթից և ավանդույթներից, այն պետք է նրա ներդաշնակ և համապատասխան մասը կազմի: Նրա ստեղծագործությունն արդարև արժանի էր, որ նրանից սկզբնավորվեր և զարգանար հայկական դաշնամուրային երաժշտությունը՝ հարթելով նոր ճանապարհներ, տանելով դեպի նոր ու տարբեր ուղիներ:

Իրավամբ, հայ երաժշտական թատրոնի հիմնադիր Տիգրան Զուխաճյանը (1837-1898) միաժամանակ առաջինն է հայ պրոֆեսիոնալ դաշնամուրային երաժշտության բնագավառում: Նա է հեղինակել հայ

դաշնամուրային առաջին opus-ները. վիրտուոզ-համերգային բնույթի ստեղծագործությունները, այդ թվում՝ La Lyre Oriental կապրիսը, Cascade de Couz էքսպրոմտը, «Անուրջներ» (Grande Valse Fantastique, “Illusions”) մեծ ֆանտաստիկ վալսը, հայկական դաշնամուրային երաժշտության մեջ անդրանիկ Marche funèbre-ն՝ Թուրքիո Հայոց Պատրիարք Ներսես Վարժապետյանի մահվան առիթով հորինված «Արտուր ի շիրիմ» մահանուագը, առավելապես սալոնային կատարման համար նախատեսված պարային պիեսները՝ «Սալոնի մագուրկան», պոլկաները, «Գավիտը», «Տարանտելան» և այլն, պոլիֆոնիկ opus-ները՝ չորս ֆուգաները, տրանսկրիպցիաները սեփական օպերաներից և այլն:

Թուրքական մոտիվներով երկու ֆանտազիաներով Տ. Չուխաճյանը դարձավ Թուրքական դաշնամուրային երաժշտության հիմնադիրը:

Տ. Չուխաճյանի դաշնամուրային երաժշտությունը հայ դասական երաժշտության նվաճումներից է: Ծավալով պատկառելի՝ այն ունի գեղարվեստական մեծ արժեք և պատմական կարևոր նշանակություն: 19-րդ դարի 2-րդ կեսին, երբ հայ երաժշտության մեջ արմատավորվում էր բազմաձայնությունը, Տ. Չուխաճյանի դաշնամուրային երկերը հեղաշրջում կատարեցին. նա «Հայկականացրեց» դաշնամուրը՝ հայ երաժշտության հետագա զարգացումը կապելով եվրոպական բազմաձայնության հետ: Նա արևելյան առաջին կոմպոզիտորն էր, ով դաշնամուրային երաժշտության մեջ իրականացրեց եվրոպական և արևելյան երաժշտական մշակույթների սինթեզը: Նա արևելյան երաժշտությանը պատվաստեց եվրոպական դաշնամուրային երաժշտության ժանրերը:

Տ. Չուխաճյանը ռոմանտիզմի ներկայացուցիչն է դաշնամուրային երաժշտության մեջ: Այստեղից էլ՝ ծրագրայնության կիրառումը: Ռոմանտիզմի հոլմում են Տ. Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործության ժանրերն ու ձևերը (էքսպրոմտ, կապրիս, ֆանտազիա, վալս և այլն): Արևելյան ժողովրդական մելոսի և եվրոպական մաթորամինոր համակարգի, ձևակառուցման և լադահարմոնիկ մտածողության սինթեզի շնորհիվ Տ. Չուխաճյանը հաջողությամբ իրականացրեց ոչ տեմպերացված արևելյան ժողովրդական գործիքների հնչողությունը տեմպերացված դաշնամուրով վերարտադրելու փոր-

ձերը: Նրա դաշնամուրային պիեսներում լսելի է արևելյան ժողովրդական գործիքների հնչողությունը. «Բնութագրական պարում»՝ չվի, թառ ու դհոլ, իսկ «Քնար արևելյան» կապրիսում՝ քյամանչա, թառ և այլն:

Տ.Չուխաճյանը նաև առաջին հայ կոմպոզիտորն էր, ով միաժամանակ վիրտուոզ դաշնակահար էր ու հմուտ մանկավարժ: Որպես համերգային կատարող-դաշնակահար՝ նա ծավալել է համերգային գործունեություն և զբաղվել մանկավարժությամբ՝ կադրերի պատրաստման ասպարեզում արձանագրելով էական հաջողություններ: Բավական է նշել, որ նրա սաներից էր արևմտահայ տաղանդավոր ջութակահար, դաշնակահար, դիրիժոր, մանկավարժ և կոմպոզիտոր Հարություն Սինանյանը, որի ստեղծագործական կայացման մեջ մեծ դեր կատարեց կոմպոզիտորը: Նրան համարում էին նաև Չուխաճյանի հետևորդ: Իր ուսուցչի պես Սինանյանը ևս մի կողմից՝ օգտագործում էր եվրոպական երաժշտական մշակույթի փորձը, իսկ մյուս կողմից՝ դրանք ծառայեցնում հայ ազգային երաժշտական արվեստի հարըստացմանը⁵:

Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային պիեսները մեծ դեր կատարեցին իր ժամանակի Կ.Պոլսի երաժշտակատարողական կյանքում և մանկավարժական պրակտիկայում: Դրանք նպաստեցին հայկական իրականության, ինչպես նաև Օսմանյան կայսրության մեջ դաշնամուրային կատարողական արվեստի արմատավորման և տարածման գործին:

Հայ դաշնամուրային երաժշտության ասպարեզում Տ. Չուխաճյանի վաստակը մեզ թույլ է տալիս նրան իրավամբ համարել նաև հայկական դաշնամուրային երաժշտության հիմնադիր, ով իր գործունեությամբ կանխորոշեց հայկական դաշնամուրային երաժշտության հետագա զարգացման ուղիները:

⁵ Цицкян А., Армянское смычковое искусство, Ереван, 2004, стр. 57-58:

THE HISTORICAL ROLE OF PIANO WORKS OF DIKRAN TCHOUHADJIAN

The article reveals the historical role of the piano work of Dikran Tchouhadjian (1837-1898), the classic of Armenian music, originator of Armenian musical theatre, genius composer, gifted pianist, talented conductor, skillful pedagogue, active musical and public figure; the composer's pianistic legacy has been assessed, its historical significance defined. The musical-stylistic peculiarities of D.Tchouhadjian's piano works are revealed, the place and role of his piano works both in the composer's legacy and in the history of Armenian music defined.

О НЕКОТОРЫХ ФИЛЬМАХ, ПОКАЗАННЫХ НА X ЕРЕВАНСКОМ МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ “ЗОЛОТОЙ АБРИКОС”, И О ПРОЦЕССЕ АРГУМЕНТАЦИИ В КИНОИСКУССТВЕ

Кинофестиваль “Золотой абрикос” занял свое видное место в нашей культурной жизни. Его проведение у нас стало восприниматься как норма. При этом, учитывая формат фестиваля, следует отметить, что он рождает вопросы, и их немало. Некоторые из них касаются фильмов, отобранных, в частности, для X “Золотого абрикоса”. Естественно, фильмы могут быть разными по своему стилю, жанру и т.д. Но важно не только это. Намного интересен и важен сам принцип их отбора. Очень хотелось бы, чтобы режиссеры всегда представляли на нашем кинофестивале новые, нигде еще не показанные работы. И чтобы призы и награды, полученные у нас в Армении, всегда были знаком престижа даже для таких режиссеров, как Франсуа Озон, Педро Альмодовар, Вим Вендерс, Атом Эгоян и др. Хотелось, чтобы именно наш кинофестиваль для них был первым, а уже потом и не единственным. Может быть, это дело будущего?

Выделяя фильмы, представленные на нынешнем кинофестивале, отметим, что некоторые из них не только рождают ряд вопросов, но своим содержанием у автора этой статьи вызывают некоторое недоумение.

Говоря о процессе аргументации в киноискусстве, нам хотелось бы остановиться на трех картинах: “Парвиз” (2012) режиссера Маджида Барзегара, “Просто жизнь” (2012) режиссера Санхуна Парка и фильм, который отличается от двух предыдущих, - достаточно интересное произведение В. Чалдраняна “Глас молчания” (2012).

Отметим, что да, существует понятие “фестивальное кино”. Оно бывает не таким обычным, как иногда может показаться неискушенному зрителю. Не таким, которое часто показывают по телевизору. Но значит ли это, что в подобных фильмах не должны быть соблюдены правила сюжетно-тематического развития, которые свой-

ственны художественному произведению, если режиссер изначально берет сюжет за основу в своем фильме?

Подчеркнем – художественное произведение может быть таким, каким его хочет видеть автор. Никто абсолютно не имеет права вмешиваться в творческий процесс, навязывая свои законы и правила. Нам важно увидеть и подчеркнуть взаимосвязь событий, показанных в сюжетном фильме.

Не секрет, что во все времена перед художником стояло одно требование: имея в своем арсенале интересную идею, попытаться оригинально ее выразить в произведении. И прежде всего для того, чтобы оно (произведение) было воспринимаемо как со стороны зрителя, так и со стороны специалиста. Развитие действия на экране должно быть последовательным, иначе говоря – аргументированным. Здесь мы затрагиваем вопрос, который касается природы художественного образа, особенностей его строения. С одной стороны, художник свободен в выборе тех или иных выразительных средств, с другой же - он подчиняется некоторым правилам, необходимым для достижения в фильме целостности и выразительности. Поскольку имеет цель представить события таким образом, чтобы их развитие убедило зрителя в правоте намеченного им художественного метода: “...эстетическая свобода идентична по содержанию эстетической необходимости”¹.

Создание произведения искусства есть целенаправленный процесс. Отрицательное мнение, которое складывается при просмотре фильма, – это также следствие ошибок и просчетов. Ошибок, которых необходимо избежать, принимая во внимание теории, используемые в киноискусстве. И теория аргументации не должна быть исключением. Применять ее нужно так же, как и иные гносеологические формы научного знания: “... высокое искусство невозможно без теории...,” – пишет Ю. Боров в книге “Эстетика”².

Более того, процесс аргументации есть элементарное требование к любой информации, воспринимаемой человеком, и художественной в том числе. “Нет сферы межчеловеческого интеллектуального

¹ Гартман Н. Эстетика, Москва, Изд-во иностранной литературы, 1958, стр. 403.

² Боров Ю. Эстетика, Москва, Изд-во политической литературы, 1975, стр.12.

общения, где человек не аргументировал бы”³. А аргументированный поток мыслей автора и его выражение в снятом фильме может лишь благоприятно повлиять на природу художественного образа и его восприятие со стороны зрителя. Ведь создавая художественное произведение, режиссер не руководствуется схемами и формулами. Он пытается всего лишь донести до зрителя свою мысль. “Образ существует лишь постольку, поскольку он воспринимается”⁴.

Приведем примеры, и вначале обратимся к фабуле фильма “Парвиз”. Парвиз (Л. Хафтян) 50-летний мужчина, который живет с отцом, выполняя работы по дому. В один прекрасный день отец решает вновь жениться, и Парвизу предлагают уйти и жить отдельно. Спустя определенное время, он устраивается на работу, влача свое жалкое существование. И вот однажды Парвиз приходит в дом к отцу, желая поговорить. На этом фильм и кончается.

Отметим сразу: конфликт между эмоциональным началом и рациональным, положенный в основу фильма и выраженный, с одной стороны, в образе отца, а с другой - в образе Парвиза, невыразителен. Причина в том, что назреванию конфликта в фильме способствуют сюжетные перипетии, связывающие воедино основные линии в развитии фабулы. Они и определяют содержание сцены и эпизода. Плавность перехода одной ситуации в другую обеспечивается именно аргументированным развитием событий.

Что же мы видим в фильме “Парвиз”? Повисающие как изобразительно, так и по смыслу отрывки часто не стыкующихся друг с другом кусков.

Если монотонность, присутствующую в развитии фильма, можно отнести к особенностям стиля, то возникает вопрос: для чего необходимо использовать сцены, не имеющие логического завершения. Например, когда Парвиз переселяется на новое место жительства, к нему приходит юноша. Их встреча занимает определенный отрезок кинематографического времени. Юноша появится в фильме еще несколько раз. Но ни в одном случае его появление не будет иметь

³ Бругян Г. Аргументация, Ереван, Изд-во АН Армянской ССР, 1984, стр. 5.

⁴ Боров Ю. Критика современных буржуазных эстетических концепций, Москва, Высшая школа, 1977, стр.19.

идейного продолжения. Следовательно, можно предположить, что если не было бы подобных сцен, фильм иранского режиссера ничего бы не потерял. Или же сцена с кражей женского платья с витрины магазина, в котором работает Парвиз. Для чего это было сделано и кому должен подарить Парвиз это платье? Опять же - неизвестно.

В подобной манере снят и фильм корейского режиссера Сан-хуна Парка “Просто жизнь”. И здесь присутствуют кадры и сцены, которые предстают несколько обособленными. В этом фильме можно выделить его начало - возвращение семьи домой на автомобиле. После этой сцены снова возникают вопросы, которые касаются логики развития событий. Например, почему глава семейства решил использовать раковину вместо унитаза? Как герой может жить в нужде, если у него неплохой автомобиль? Зачем после неудачной сделки убивать жену и ребенка? В чем смысл скитания и плача на протяжении чуть ли не половины фильма? Неужели для того, чтобы зритель только лишь увидел, что герой должен все начать сначала? Ведь это начало было, и было оно неплохим.

Аргументация в кино – это процесс, предполагающий последовательное развитие экранного действия, что означает систему взаимосвязанных понятий, образующихся от правильного сочетания элементов картины. Это обоснование режиссером своей позиции о приемлемости использования выбранного им художественного метода, когда мысли режиссера становятся частью мыслей и чувств зрительской аудитории.

Именно так сложилась бóльшая половина фильма В. Чалдраняна “Глас молчания”. Эту картину, пусть с некоторыми оговорками, можно назвать одной из лучших среди тех, которые были представлены на кинофестивале. Однако при этом фильм не воспринимается однозначно. Почему? Где его сильные стороны, а где просчеты? Обратимся к его содержанию. Режиссер по имени Джон (В. Чалдранян) приезжает в Армению, чтобы снять свой фильм. Случайно он проезжает около свалки, где встречает Джульетту (М. Давтян). Джульетта лишилась место жительства и обитает сейчас в этом Богом забытом месте с новым прозвищем - Джиджи. Контраст между режиссером на белом BMW и бродяжкой уже интересен. Он намного усложняет

последующий ход событий. Что общего может быть между этими двумя людьми? Что может их сблизить? Но прежде всего – о чем они будут говорить? Диалоги на мусорной свалке – это очень сильная сторона фильма. Они рождают, стимулируют действие, создавая новые грани для общения. Они раскрывают характеры двух людей, сближая их. Постепенно зритель чувствует, что эти два человека не только понимают друг друга, но и становятся близки и равнодушны друг к другу. Только иногда их разговорам мешают звуки выстрелов, когда где-то рядом убивают бродячих собак.

Это одна линия фильма. Существует и другая, где показана обычная жизнь Джона. Она представлена в черно-белом цвете, что здесь не противоречит замыслу.

Вызывают вопросы финальные кадры, которые представлены не совсем ясно. Смерть Джиджи показана режиссером несколько расплывчато. Монтаж кадров, где мы видим мусорную свалку, с кадрами лежащего в кровати с компьютером в руках Джона, приводит к ощущению некоторого диссонанса. Теряется причинно-следственная связь сцены. Пропадает та реалистическая атмосфера, которая весь фильм сопровождала зрителя. Если Джиджи – плод воображения режиссера, то зачем вводить в финал кадры, где Джон снова возвращается на свалку. И тем более непонятна ситуация с телефоном, с помощью которого Джон снимал Джиджи.

Завершая статью, хотелось бы отметить следующее. Если убрать те или иные сцены из какого-либо фильма, будет ли он иметь должный вид? Ответ однозначный – нет. Взаимодействие кадров и сцен осуществляется посредством единого художественно-аргументированного содержания, что в свою очередь предполагает выделение тех или иных этапов в развитии фильма на уровне отдельных смысловых единиц. Поэтому и возникает значение контекста сцен и эпизодов фильма. Если сочетание сцен органично, то зритель воспринимает авторскую идею, веря увиденному. Если нет, то происходит обратный процесс. Поэтому для достижения целостности произведения необходимо аргументированное содержание всех его компонентов, где часть и целое дополняют друг друга, что и будет способствовать адекватному восприятию конкретного действия, реально

представленного на экране, учитывая условность художественного произведения.

Արսեն ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ

**«ՈՍԿԵ ԾԻՐԱՆ» X ԵՐԵՎԱՆՅԱՆ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ
ԿԻՆՈՓԱՌԱՏՈՆԻ ՈՐՈՇ ՖԻԼՄԵՐԻ ԵՎ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
ՓԱՍՏԱՐԿՄԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑԻ ՄԱՍԻՆ**

Աշխատանքում դիտարկվում են «Փարվիզ» (2012), «Սոսկ կյանք» (2012) և «Զայն լուսթյան» (2012) ֆիլմերը, որոնք ցուցադրվել են «Ոսկե Ծիրան» X երևանյան միջազգային կինոփառատոնի շրջանակներում: Այդ ֆիլմերի օրինակների հիման վրա խոսվում է կինոարվեստում փաստարկման գործընթացի մասին: Ընդգծվում է տեսարանների և էպիզոդների փոխգործողության մեջ կոնստիտուցիոնալ նշանակությունը:

ԱՅԼԱԲԱՆԱԿԱՆ ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏՆԵՐԸ ՌՈՒԴՈԼՅ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

XX դարի հայկական կերպարվեստում Ռուդոլֆ Խաչատրյանը ներկայանում է իր բազմադեմ արվեստով: Այս հոգվածում, սակայն, մենք կանդորադառնանք Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործությունները լեկասի վրա, մասնավորապես նատյուրմորտին՝ ստեղծագործությունը ժամանակից դուրս: Ինչպես իր դիմանկարներում, այս ժանրում ևս արվեստագետը գտնում է իրեն բնորոշ առանձնահատուկ լուծումներ: Նրա նատյուրմորտները գործ ունեն հիմնականում կենցաղային պարագաների հետ, եթե կան ծաղիկներ, մրգեր, ապա դրանք գրեթե չոր են, կամ ավելի շուտ դրանց միաստնությունը հետին պլանում է թողնում «գունագրավչությունը»: Խաչատրյանի նկարչական տեխնիկան զարմանալի հրապուրանք է հաղորդում կենցաղային իրերին և ամենօրյա օգտագործման պարագաներին: Ինչպես 15-16-րդ դարերում, երբ նատյուրմորտը դեռևս չէր դարձել ինքնուրույն ժանր ու գտնվում էր պատմական կամ կենցաղային կոմպոզիցիայի շրջանակներում, այնպես էլ այժմ Խաչատրյանը հաճախ նատյուրմորտը դարձնում է նաև դիմանկարի մի մաս՝ համադրելով ժանրերը:

«Բնորդուհին և նատյուրմորտը» (1980) գրաֆիկական աշխատանքում պատուհանաձև շրջանակի հետևում գտնվող հերոսուհին, ում մարմնի մերկությունը կիսով չափ ծածկել է նույն շրջանակին ամրացված կտորը, նայում է դիտողին պարզ ու ջինջ հայացքով: Մրգերն «անփութորեն» դրված են կտորի մեջ, ասես նրանք էլ հերոսուհու պես «պատահաբար» են հայտնվել պատուհանագոգի մոտ:

Ինչպես պատանեկության տարիներին էին ծեր, տարեց բնորդները հրապուրում Խաչատրյանին, այնպես էլ հիմա նրան զրավում է «տարեց» բնությունը՝ չոր ծաղիկ, միրգ, բանջարեղեն: Սակայն, միաժամանակ, նկարիչը երբեմն հակասում է իրեն. չոր ծաղիկները, օրինակ, դրված են ջրով լի ապակյա անոթների մեջ, ասես փորձ է արվում «երկարացնել» դրանց կյանքը: Նկարիչը ցանկանում է

տեսնել ոչ թե տգեղ, այլ հիասքանչ առարկաներ, միջավայր, և նա ստեղծում է դրանք:

«Զոր ծաղիկներ» (1981), «Ծաղիկներով և խեցիով նատյուր-մորտ» (1981) ստեղծագործությունները նկարչի խորհրդանշական մտածողության արգասիքն են: Ստեղծագործողը ջրով անոթները դասավորում է ըստ համաչափ հերթականության, շուրջբոլորը տեղավորելով չորացած ծաղիկների թերթիկներ ու տերևներ: Հատկապես ուշադրության է արժանի նկարչի վիրտուոզ աշխատելաոճը՝ իրեն ներհատուկ լուսաստվերային նուրբ մշակումներից զատ, նա նաև, ամենայն մանրամասնությամբ, ընդգծում է ջրի մեջ եղած բույսի ցողունների նրբագծերը, վերջիններիս բեկվածքը:

Ասացինք, որ ինչպատրյանը հաճախ նատյուրմորտը համատեղում է դիմանկարի հետ այնպես, որ դրանք ներդաշնակ ձուլվում են միմյանց: «Պատուհանի մոտ (Լուսիկ)»-ը (1982) ոչ միայն նատյուրմորտի և դիմանկարի, այլև ինչ-որ տեղ բնանկարի միասնություն է: Այստեղ գերիշխում են պայծառ, լուսավոր մթնոլորտը, միջավայրը: Ինչպես Վ. Սերովի «Պատուհանի մոտ» (1887) փոքրիկ էտյուդում ողջ սենյակը ողողված է առարկաներին նրբություն հաղորդող լույսով, այնպես էլ ինչպատրյանի փոքրիկ բնորոշված իր եթերային, ոգեղեն գեղեցկությամբ «գունավորում» է միագույն պատկերը: Հետաքրքիր է կոմպոզիցիան: Նկարիչը հեռանկար է պատկերել սենյակից դուրս՝ պատուհանից այն կողմ: Այս կապակցությամբ Հենրիկ Իգիթյանը նկատել է, որ այստեղ մեկտեղված են իրականն ու անիրականը: «Այն որքան ուշալ է, նույնքան էլ ոչ ուշալ: Ռեալությունը պատկերման փաստն է, նրա նյութականությունը... Իսկ մյուսը՝ հեռու, անամպ մանկության մթնոլորտն է»: Իրոք, տպավորություն է ստեղծվում, թե աղջիկը աշխարհին է նայում իր պատուհանից, որին, իր հերթին, «իր պատուհանից» է նայել նկարիչը: Վարագույրը սահման է դրել աղջնակի ու հեռացող կամ արդեն հեռացած մանկության միջև: Հատկանշական է սենյակի ինտերիերի մի փոքրիկ, բայց խոսուն հատվածը՝ պատուհանի մոտ դրված ծաղիկները, որոնք ինչպատրյանին բնորոշ ոճով չեն արված, այսինքն՝ չոր չեն, կանաչ են ու փթթուն, համադրվել են պատի պաստառի ոչ այնքան ցայտուն ծաղիկներին: Սրանով նկարիչը ցանկացել է արտահայտել եթե ոչ մանկության, ապա լուսավոր ու կայտառ ներկայի զգացողություն:

«Կյանքն այնտեղ՝ պատուհանից դուրս է: Եվ գարունն է տեսանելի դարպասների որմնախորշից: Անտառի տնակներն ընկղմված են ստվերի մեջ, ծառերը լուսավորված են մայրամուտի արևով: Մարդուն են տրված իր իսկ իրերը և ինչ-որ մեկի հավաքած ծաղկեփնջերը», - այսպես է արտահայտվել խաչատրյանական նկարի բնապատկերի մասին Վալերի Տուրչինը:

Խաչատրյանի մեկ այլ՝ «Առավոտ: Աշխատանոց» (1982) նկարում կրկին համատեղվել են նատյուրմորտն ու բնանկարը: Պատուհանագոգին դրված ծխամորճը (որին կհանդիպենք նկարչի այլ ստեղծագործություններում ևս), ծաղկամանն ու վերևում կախված ջրամանն են պատումի գլխավոր «Հերոսները»: Այստեղ բացակայում է մարդ - կերպարը: Բնությունն առանց մարդու ներկայության «չնշավորելու» փաստը դիպուկ արձանագրել է Արարատ Աղասյանը. «...Նկարիչը պատկերված բույսերն ու առարկաները օժտում է մարդկային բնավորությամբ կամ տրամադրությամբ, դրանց միջոցով վկայում, գրեթե տեսանելի դարձնում մարդկանց բացակա ներկայությունը: Եվ այդ առումով, ինչպես և գրաֆիկական մանրանուրբ կատարմամբ, գծանկարման բարձր կուլտուրայով Խաչատրյանի նատյուրմորտները հիշեցնում են Ֆլամանդական ու հոլանդական «հին վարպետների» նմանօրինակ գործերը»: Հեղինակը բացում է պատուհանը կյանքի, գարնան առջև և դրանցով հագեցնում իր արվեստանոցը: Հատկանշական է, որ կյանքի ավարտն ավետող բույսերի ծաղկամանը դրված է ոչ թե բաց փեղկով պատուհանի առաջ, որից կյանքն ու գարունը խուժում են արվեստանոց, այլ մյուս՝ փակ փեղկի մոտ, որտեղ դեռ տիրում է սենյակի անշարժ մթնոլորտը: Պատուհանագոգին՝ նույն փակ փեղկի կողմում, «ընկած» է ծխամորճը: Այս տարանջատումները պատահական չեն: Հեղինակը մտածված առանձնացրել, տարբերակել է արդեն կյանքի ավարտին մոտեցող և կյանքը նոր սկսող երևույթները: Կոմպոզիցիոն կառուցվածքը հավասարաչափ երկու կողմից եզրագծված է մինչև վերջ բացված վարագույրով, որպեսզի օդը, թարմությունն ու կյանքը հնարավորինս արագ ու անխոչընդոտ ողողեն աշխատասենյակը: Թեև լեկասը կրկին արված է նկարչին հատուկ տոներով, ասել է թե՛ պատուհանից այն կողմ գտնվող բնությունը վառ երանգավորում չի ստացել, այդուհանդերձ լավագույնս փոխանցված է բնության «չնշառությունը»: Հետա-

քրքիր մի մանրուք ևս. չորացած բույսի ճյուղերից մեկը, ասես պատահաբար, նկարիչը թեքել է բաց պատուհանի կողմը՝ դեպի կյանք։ Սեպիայով ընդգծված ճյուղի բծերն ու նրբագծերը թեև կատարված են շատ նուրբ, հազիվ նկատելի, այնուամենայնիվ, թվում է՝ բույսն անհագ կյանում է դրսի լույսը, օդը, կյանքը։ Իսկ ջրով լի ծաղկամանը հուշում է՝ ամեն ինչ վերջացած չէ, դեռ կյանքը վերածնունդ է ապրելու, անելու է չորացող բույսը։ Սա նկարչին բնորոշ լավատեսությունն էր դրսևորումն է։ Նա անգամ իր բնորոշների դեմքի ամենախիստ արտահայտվածությունն պարագայում կամ նույնիսկ ներքին դրամատիզմով հագեցած ստեղծագործություններում միշտ լավատեսական, ինչ-որ հուսաբեր մի շեշտ, մի շող է թողնում։ Ի դեպ, այս լեկկասում, ի տարբերություն Նախորդի («Պատուհանի մոտ (Լուսիկ)»), լուսավոր ու պայծառ ներկայի խորհրդանիշը ոչ թե փոքրիկ աղջնակն ու սենյակի ծաղիկներն են, այլ դեպի պատուհանի բաց փեղկը թեքված կյանք տանող, ապրող «կենդանի» ճյուղը։ Երկու նկարներում էլ պատուհանից դուրս ոչ թե ամայի, դատարկ տարածություն է, այլ իրար մոտ, գրեթե միմյանց հաված տներ են։ Խաչատրյանը կողմնակից չէ միօրինակ ունայնության. նա դրսի շնչառությունը ներմուծում է իր ստեղծագործությունների աշխարհ, լույսի հետ «ներս է բերում» նաև օդը։ Այս երկու աշխատանքներն ակամա հեռավոր ընդհանրություն են առաջացնում համաշխարհային արվեստում ստեղծված կոմպոզիցիոն նմանատիպ կառուցվածք ունեցող ստեղծագործությունների հետ, որտեղ ամեն բան վերցված է բնությունից։

Ռուդոլֆ Խաչատրյանն իր նատյուրմորտների կոմպոզիցիոն լուծումները գտնում է ազգային ու ավանդականի շրջանակներում։ Կենցաղային պարագաները, կահկարասին, անգամ մրգերն ու ծաղիկները պատմության կրողներ են։ «Մեծ նատյուրմորտ» (1982) ստեղծագործությունն ընդգրկուն իմաստ է պարունակում։ Զգում ես, որ այստեղ մի ամբողջ կյանքի պատմություն է պահված։ Հավանք, գինու դատարկ պնակ, գիրք, վնասված լարային գործիք, ավել, մորթի, փշածաղիկներ կավե ամանում, ընկույզ, նուռ և այս ամենը՝ ինչ-որ խորհրդանիշ ակնարկելով։ Պատահական չէ, որ նատյուրմորտն անվանվել է «մեծ»։ այստեղ ներկա են կին ու տղամարդ, նրանց կյանքի տատասկաչափ ուղին, ալիքվող ներաշխարհը, բարդ կենսագրության

թերթատումը: Այս առումով Մոխեյ Կազանը նկատել է. «Չափազանց բնորոշ է այն, որ ինչպատրյանը սիրում է նատյուրմորտները կառուցել իբրև բազմաֆիգուր նկարներ, ուր ամբողջ տեսարաններ են «խաղացվում» տարբեր առարկաների փոխգործողությամբ, որոնք երկխոսության մեջ են մտնում իրենց եզակի ձևերի, ֆակտուրայի, նկարագրի նմանություն ու տարբերություն շնորհիվ, և այդ լուռ երկխոսությունները չափազանց հետաքրքիր են համադրությունների ու հակադրությունների սրությամբ»:

«Հայելիով նատյուրմորտ»-ում (1983) նկարիչը բավարարվել է միայն արծաթյա համեմնի կահկարասիով և սրճեփոցով: Նրա համար կարևոր է իրերի՝ պտուղների, ամանեղենի, բույսի, կահկարասու ներքին կապն ինտերիերի հետ: Այդ նատյուրմորտներում կա շարժում, գործողություն, որի վկայությունն է թեկուզ սրճեփոցից թափված սուրճը:

Խնչատրյանի այլաբանական կամ խորհրդանշական «հերոսներն» առավել բովանդակալից են դարձնում գծանկարները: Առանձնահատուկ է նաև նկարչի արհեստավարժ մատուցումը: Փայլատակող լուսաստվերի շնորհիվ նա բնական-հավաստի պատկերում է ասենք վնասված ինքնաեռը, պղնձե պնակի անհարթ շուրթեղը, կավե ամանի մաշվածությունը և այլ իրեղեն հատկանիշներ: Կառուցվածքի ամբողջականությունը որոնումները ստեղծագործողների մոտ շատ դեպքերում սկսվում են դեռ նատյուրմորտի «բեմադրումից»: Կարելի է նկատել, թե ինչպես է նկարիչը ընտրել, տեղավորել ամեն մի իր՝ գտնելու համար ընդհանուր ստվերապատկերը: Այս ամենի բացակայության դեպքում անհնար է ստանալ ռիթմիկություն և առարկաների գեղեցիկ, հետաքրքիր կապ: Վառ գուներանգների բացակայության պայմաններում վարպետի փորձառությունը թույլ է տալիս վերարտադրել ծխամորձի կամ առհասարակ բոլոր առարկաների ամեն մի մանրամաս: Այս կապակցությամբ Մոխեյ Կազանն ասում է. «Ռուդոլֆ Խնչատրյանի նատյուրմորտներում յուրաքանչյուր առարկայի պատկերն այնքան անհատականացված է և բնահատուկ, որ կարող է լիակատար իրավունքով կոչվել դիմանկարային»:

Խնչատրյանի արվեստում զգալի է նկարչի հակվածությունը նախ դեպի սեն ու սպիտակը, ապա՝ դեպի դարչնամոխրագույնի տարբեր երանգները: Եվ ուղղակի զարմանալի է այդ ոչ ակտիվ

գույների միջոցով վառ տպավորության հասնելը: Հ. Իգիթյանը, գրում է, թե նատուրայի վերարտադրման ողջ ճշգրտությամբ հանդերձ, Ռուզովֆ Խաչատրյանը ոչ միայն չի խուսափում «ճշգրտությունից», այլև ընդհակառակը, նախանձախնդիր, մինչև արտևանունքները նկարելու աստիճան հաստատում է դա, քանի որ շատ հեռու է նատուրալիստական ու լուսանկարչական վավերացումից: «Հնարավոր է, որ նման պնդումը թվա փոքր-ինչ պարադոքսալ: Սակայն նկարչին հուզում են լույսի, ստվերի պրոբլեմների, թանձր ու միաժամանակ հազիվ նշմարելի գծերի զուգորդումները: Արվեստագետը չի դիմում գույնի: Միգուցե նա օժտված էլ չէ գունանկարչի ձիրքով: Սակայն այստեղ բացը դարձել է առավելություն. նրա գրաֆիկայում այնքան որոշակի դեր է կատարում երանգը, որ, ասես, զգում ես գույնը», - գրել է արվեստաբանը: Այս նույն խնդրի վերաբերյալ Կազանը հարցնում է. «Իսկ ինչո՞ւ Խաչատրյանին երբեք և ոչ մի տեղ չի սպառնում ճշմարիտ արվեստի համար մահացու նատուրալիզմի պատրանքայնությունը»: Եվ պատասխանում է. «Որովհետև նա հոգևորը չի հանգեցնում նյութականին, այլ, ընդհակառակը, նյութականը բարձրացնում է հոգևորի աստիճանին. նա հասնում է դրան առարկայի կեցություն, նրա անհատականության, հագեցվածության ու գեղեցկության, երբեմն էլ՝ առարկայական ձևի վսեմության հանդեպ սիրով և, ես կասեի, չափազանց հարգալից, գրեթե ակնածալից վերաբերմունքով»:

Խաչատրյանի նատյուրմորտների շարքում յուրահատուկ է «Որմնախորշը» (1981): Թեև գծանկարը չի պատկանում դիմանկարային ժանրին, կարելի է ասել, որ ստեղծվել է «ողբերգության դիմանկարը»: Իրոք, այստեղ գլխավոր և միակ «հերոսը», կարելի է ասել՝ ողբերգությունն է: Ժամանակի^օ, անհատի^օ, թե^օ մարդկության հավաքական ողբերգությունը՝ հայտնի չէ, կամ, ավելի շուտ, դա չէ առաջնայինն այս լեկասում: Հեղինակը, կամօղելով ժամանակաշրջանները, փորձել է ցույց տալ, որ ամեն վիշտ, ցավ միշտ ունի նույն դիմանկարը: Որմնախորշի պատից կախված այծի գանգը, բացի նրանից, որ հիմնական ու գլխավոր «օբյեկտն» է, նաև կրողն է երկարամյա պատմության: Ինչո՞ւ է նկարիչը հենց դա ընտրել, ինչո՞ւ ցավը չի պատկերել այլ կերպ, թեկուզ պարզապես մարդկային կերպարանքով: Իր հարցազրույցներից մեկում նկարիչը պատմել է. «Ես

կարդում եմ միայն մեծերին: Նրանց եմ ես ընկալում որպես իմ հարազատ, ազգակից: Ինձ համար, օրինակ, Շեքսպիրն էլ է հայ, Դանթեն՝ նույնպես: Երկար ժամանակ Լեոնարդոյին այնքա՞ն էի սիրում»: Եվ այսպես, ինչո՞ւ է Խաչատրյանը ողբերգությունը պատկերացրել նման կերպ: Թերևս, հենց իր խոսքում է թաքնված պատասխանը: Նա պատմական էքսկուրս է կատարել դեպի անցյալ, անտիկ դարեր, դեպի հին հունական ողբերգություն, որն այլ խոսքով հայերեն հնչում է նոխազերգություն (այծերգություն), բխելով դիոնիսոսյան խաղերից:

Թատերագետ Հենրիկ Հովհաննիսյանը, բացահայտելով «ողբերգություն» բառի իմաստը միջնադարյան դրամատիկական ստեղծագործություններում, գրում է. «Ողբերգության, որպես գրական տեսակի, «Պիտոյից գրքում» և Թրակիացու հայ մեկնություններում տրված ըմբռնումը սկզբունքորեն տարբեր է արխատոսեյյան ըմբռնումից: Այդ տարբերությունն արտահայտում է նաև նրա հեռու լինելը անտիկ հելլենիստական թատրոնից»: Թատերագետը նշում է, որ ողբերգության ու ողբերգականի ըմբռնումը ոչ թե գեղագիտական է, այլ բարոյագեղագիտական: Ըստ «Պիտոյից գրքի»՝ ողբերգության մեջ կա տառապանքի ու կործանման գաղափարի զգաստ գիտակցում, «քաղցր նվագերգություն», խրատ և սփոփանք:

Ակնհայտ է, որ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը պատկերել է անտիկ թատրոնի ավանդույթով այծի զոհաբերումը: Հ. Հովհաննիսյանի «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» գրքում կարդում ենք. «Ողբերգութիւն նոխազերգութիւն ասի ըստ յունականին առ ի պաշտան առեալ Դիոնիսեայ ումեմն տուողի որթոյ, որ է պատմութիւն յայտնի» (ողբերգությունը կամ նոխազերգությունը, ըստ հունականի, Դիոնիսոսին՝ որթ տվողին երկրպագելու համար է, որը հայտնի պատմություն է):

Հին հունական առասպելը պատմում է, որ թատերական ներկայացումները սկիզբ են առել Դիոնիսոս աստծուն նվիրված տոնախմբություններից: Աթենքում մեծ դիոնիսականքի ժամանակ ելույթ էին ունենում այծենի հագած երգիչների խմբերը և կատարում հատուկ հիմն-դիփերամբոսներ: Երգն ուղեկցվում էր պարով: Այդ դիփերամբոսներից հետագայում առաջ եկավ ողբերգությունը: Այն (τραγωδία - հուն.) կարելի է թարգմանել իբրև «այծերի երգ»՝ «տրա-

գոս» (այծ) և «օղե» (երգ) բառերից: Տոնակատարությունն անբկայացման ընթացքը, որպես կանոն, ունենում էր անխուսափելի՝ տառապանքով լի ողբերգական վախճան:

Ողբերգությունն հասկացության ծագումնաբանությունն անդրադառնալն ունի մեկ նպատակ՝ ցույց տալ, թե որքան խորքային է «Որմնախորշ» գծանկարի էությունը: Եվ այսպես, ինչպես անտիկ հունական ողբերգության սյուժեն էր նույնացվում հանդիսատեսին մտատանջող հարցերի, խնդիրների, հույզների հետ, նույն կերպ էլ վարվել է նկարիչը՝ կերպավորելով ոչ թե կոնկրետ սյուժե, այլ ողբերգության բուն ընդհանրական գաղափարը:

Փոքր-ինչ միթամած որմնախորշում կախված է «ողբերգությունը», ավելի ճիշտ՝ դրա այլաբանական մարմնավորումը՝ նոխազի գանգը: Նկարիչը լուսաստվերային նրբերանգներով խորհրդավորություն է հաղորդել այս անսովոր նատյուրմորտին: Ակամա մտաբերում ես Գոյայի «Վհուկների գիշերաժողով» (1798) կտավը, որտեղ պատկերված են մեծ դիոնիսականքի մասնակից թե՛ վհուկները, թե՛ զոհաբերության բերված երեխաները, թե՛ սատանան՝ այծի կերպարանքով, և թե՛ այն վայրը, որտեղ կատարվելու է այդ ամենը:

Խաչատրյանն այս թեմայի այլաբանական մատուցման կողմնակիցն է՝ այծի գանգ, կավե խոր (թաս) և դրա շուրջ թափված չորացած, վաղուց խորշոմած, կուչ եկած նունը: Սրանք արյան խորհրդանիշն են, իսկ կավե թասը՝ զոհաբերության անոթ: Որմնախորշի մուգ երանգավորումը ոչ միայն պարզապես լույս ու ստվերի արդյունք է, այլև ծանր հոգեվիճակի, անեկանելի, ողբերգական դրություն արտահայտություն:

Խաչատրյանի այս ստեղծագործությունը նաև լեյդենյան համալսարանում առաջացած, այսպես կոչված, «կրթված», այլաբանական նատյուրմորտի՝ «vanitas»-ի օրինակ է (ունայնություն ունայնություն կամ «memento mori»՝ հիշի՛ր մահվան մասին), որտեղ ժանրի կենտրոնական «կերպարը» գանգն է: Վերածննդի ժամանակաշրջանում մարդու գանգը (երբեմն մոմի հետ) պատկերվում էր ճակատային դիրքով՝ հիմնականում որմնախորշերում: Այդպիսի մատուցման կհանդիպենք, օրինակ, հոլանդացի գեղանկարիչ, նատյուրմորտի վարպետ Վիլեմ Կլաս Հեդայի «Vanitas» (1628), Վերածննդի գերմանացի դիմանկարիչ Բարտոլոմեոս Բրեյն Ավագի «Գանգը որմ-

նախորդում» (1531) կամ մեկ այլ նկարչի՝ Յակոբ դե Հեյնի «Լացող Հերակլիտոսն ու ծիծաղող Դեմոկրիտոսը» (1603) և այլ գործերում:

Սյուժեի հիմքում մարդկային ողբերգությունն պատկերումն է: Հիշենք մարտանկարի ռուս վարպետ Վասիլի Վերեչագինի «Պատերազմի ապոթեոզը» (1871)՝ պատերազմի, բռնության դեմ ուղղված ստեղծագործությունը, Պաբլո Պիկասոյի՝ Երկրորդ աշխարհամարտի տարիներին հնչեցրած յուրատեսակ բողոքը՝ «Ցլի գանգով նատյուրմորտը» (1942), միանշանակ է, որ հիշատակված բոլոր գործերը դաժանություն, մարդկային տառապանքների, ցավի ու վշտի արտացոլումն են:

Խաչատրյանի ստեղծագործությունները վկայում են, որ նա պատահական ոչինչ չի նկարում, ամեն մի նկար ունի իր թաքուն կամ բացահայտ իմաստը:

Hripsime VARDANYAN

ALLEGORIC STILL LIVES IN RUDOLF KHACHATRIAN'S ART

In the XX century Armenian painting, Rudolf Khachatrian is represented by a diversity of types of art. In this article, we reflect upon Rudolf Khachatrian's works on levkas, particularly, on his still lifes. Khachatrian's painting technique allows rendering the amazing appeal of casual objects. In his still lifes, as in his portraits, the artist tries to find a specific solution for every task set. The compositions of the artist's creations are simple, yet also very deep; they are allegoric. He has his own way of perceiving the most commonplace things. The artist creates a new life – the life of art. In his levkases one can discern a shine, which imparts luminosity to his works. It is obvious that in Khachatrian's art, there is nothing accidental; every item has its meaning, hidden or obvious.

ՄԻՔԱՅԵԼ ԹԱՐԻՎԵՐԳԻԵՎԻ «ՍՊԱՍՈՒՄ» ՕՊԵՐԱՆ

1984 թվականի ամռանը Ռոբերտ Ռոժդեստովենսկին ստամոքսի խոց ախտորոշմամբ պառկած էր հիվանդանոցում: Թարիվերգիևը, ով ծնողների մահից հետո տանել չէր կարողանում հիվանդանոցները, որոշում է այցելել Ռոժդեստովենսկուն: Կոմպոզիտորը հիշում է. «Այնպես ստացվեց, որ դրանից որոշ ժամանակ առաջ հեռուստատեսությամբ ցուցադրեցին Պուլենկի «Մարդկային ձայնը» օպերան, որն ինձ միշտ դուր է եկել: Եվ մոռոպերայի գաղափարը վաղուց էր պտտվում գլխումս: Ես էլ էի ուզում ասել այն կնոջ մասին, ա՛յն կնոջ, ով սպասում է¹:

...Ռոբերտը պառկած էր մեծ սենյակում... Նա վատ տեսք ուներ: Նա սարսափելի ընկճված էր: Ոչինչ չնշանակող ինչ-որ խոսակցություններից հետո ինձանից հանկարծ դուրս պրծավ.

-Ինչ-որ բան անելի ինձ համար:

Ռոբերտը արձագանքեց բավականին ծուլ.

-Կարելի է և անել:

-Գրեիր օպերա: Կնոջ մասին:

Եվ հանկարծ Ռոբերտը ավելացրեց.

-Ով սպասում է:

Ես ուղղակի քարացա.

-Այո՛, հենց ով սպասում է:

Ռոբերտը շարունակեց.

¹ Մ.Թարիվերգիևը կյանքի երևույթները զգում էր առավել խորը, քան դրանք կարող էին զգալ սովորական մարդիկ: Մեծությունների հատուկ հեռատեսությամբ և գերզգայունությամբ նա զգում էր մարդկային հոգու ելևէջները: Սակայն երևելով նրանից, որ բնությունից տղամարդն ավելի զուսպ է իր զգացողությունն արտահայտելու մեջ, կոմպոզիտորն իր ստեղծագործության հերոս դարձրեց կնոջը: Ինչպես Վերա Թարիվերգիևան է վերլուծում. «Կնոջ շուրթերով կարելի է առավել բաց արտահայտել և՛ նրբությունը, և՛ կիրքը, և՛ տխրությունը, և՛ վախը: Բայց չէ՞ որ տղամարդը ևս այդ ամենը զգում է: Միայն արտահայտում է այլ կերպ...» (Таривердиева В. Биография музыки, М., 2004, стр. 548):

-Ժամացույցի տակ: Նրանք միշտ ժամացույցի տակ են սպասում:

-Ժամացույցը լավ է,-համաձայնեցի ես:

-Կայարանի մոտ,-հարցրեց Ռոբերտը:

-Ավելի լավ է ուղղակի փողոցում,-պատասխանեցի ես:

-Թող փողոցում լինի: Ահա նա սպասում է, մտածում՝ ինչու նա ուշացավ... Եվ այստեղ ծավալվում է նրա ողջ կյանքը,-ասում է Ռոբերտը:

-Ինձ պետք չէ նրա ողջ կյանքը,- ասում եմ,-ուղղակի կլին, ով սիրում է, և ով սպասում է»²:

Ռոժդեստովենսկին կամաց-կամաց աշխուժանում է. նրանք երկար քննարկում են մանրամասները՝ պատկերացնելով այդ կնոջը, փողոցը և քաղաքը: Ոգևորված Թարիվերդիկը, մոռանալով ընկերոջ հիվանդության մասին, հարցնում է, թե երբ կգրի լիբրետոն:

-Մ-ծ-ծերուկ, թող մտածեմ, ես այստեղ, կարծես թե, հիվանդ եմ:

Հետագարձի ճանապարհին կոմպոզիտորն արդեն մտածել էր ողջ օպերայի կառուցվածքը. «Եթե Ռոբերտը զանգահարեր ինձ վաղը, ապա ես կանեի մոնոօպերան կայծակնային արագությունը, ինչպես հաճախ էր ինձ մոտ լինում, երբ ես հափշտակվում էի ինչ-որ բանով: Սակայն Ռոժդեստովենսկին իրապես հիվանդ էր և հաջորդ օրը չզանգեց: Բայց այնուամենայնիվ սկսեց մտածել տեքստի մասին»³:

Մինչ Ռոժդեստովենսկին կապաքինվեր և կանցներ գործի, Թարիվերդիկը կենտրոնանում է այլ աշխատանքի՝ «Գեռնիկա» բալետի վրա: Որոշ ժամանակ անց Ռոժդեստովենսկին զանգահարում է Թարիվերդիկին և ասում, որ տեքստը պատրաստ է, և փոխանցում է այն Թարիվերդիկին: Թղթերը բավական երկար ժամանակ մնացին նրա առջև դրված, և կոմպոզիտորը մի տեղից մյուսն էր տեղափոխում դրանք, կորցնում, հետո նորից գտնում:

Այս ընթացքում Ռոժդեստովենսկին տպագրեց պոեմը «Огонек» հանդեսում և գեղեցիկ հավաքած, պատրաստի տեքստը խթան հանդիսացավ Թարիվերդիկի համար, և նա սկսեց աշխատանքը մոնոօպե-

² Таривердиев М. Я просто живу, М., 2004, стр. 201-202.

³ Նույն տեղում, էջ 202:

րայի վրա: Երբ օպերան պատրաստ էր, Թարխիվերդիեն այցելում է բանաստեղծին: «Յուլյց տվեցի երաժշտությունը: Ինչ-որ լարված լռություն էր: Դադարից հետո Ռոբերտը ասում է.

-Ծ-ծ-ծերուկ, իսկ ես ա՛յդ մասին չեմ գրել:

-Ինչպե՞ս այդ մասին չէ,- զարմանում եմ:

-Քեզ մոտ այդ կինը ստացվել է մեծատառով:

-Իսկ քե՞զ մոտ նա ինչպիսին էր:

-Ավելի սովորական, միգուցե:

-Այդպիսի վերջաբանո՞վ:

-Վերջաբանը դու՛ր ես ընդգծել»⁴:

Հետո եղան օպերայի կատարման հետ կապված տարբերակներ՝ Պուգաչովայից մինչև Գուրչենկո: Սակայն կոմպոզիտորն իր օպերայի համար տեսնում էր միայն կամերային երգչուհի Մարիա Լեմեշևային (կամերային թատրոնի մեներգչուհի): Օպերան ընդունվեց բեմադրության Պոկրովսկու կողմից, սակայն մինչև նրա «հերթը» կհասներ, և կգար թատերական ներկայացման օրը, «Սպասում»-ը մի քանի անգամ կատարվեց տարբեր համերգներում: Կատարեցին այն Մարիա Լեմեշևան⁵ և Ելենա Կոմբուլովան Ռոստովից, ով նույնիսկ ձայնագրեց օպերան սկավառակի վրա Ռոստովի սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ:

Օպերայի անդրանիկ բեմադրությունը տեղի ունեցավ 1985 թվականի հոկտեմբերի 26-ին Կամերային երաժշտական թատրոնում Բորիս Պոկրովսկու գլխավորությամբ:

Մեկ գործողությամբ օպերան տևում է 32 րոպե: Սա այն ժամանակն է, որի ընթացքում կինը կանգնած սպասում է: Այս առիթով կոմպոզիտորը գրում է. «Որպեսզի «Սպասում»-ը բեմադրվեր Կամերայինում, նրա հետ նույն երեկոյի ընթացքում պետք է գնար ևս մի օպերա: Եվ այդ օպերան էր Ռոսինիի «Թատրոնի տնօրեն»-ը:

Ճիշտն ասած, ես չէի պատկերացնում, ինչպես կարելի է բեմադրել «Սպասում»-ը թատրոնում, թե ինչ կարելի է մտածել բեմա-

⁴ Նույն տեղում, էջ 204:

⁵ «Երբում էր նա, ինչպես միշտ, հիանալի: Եվ, իհարկե, այս օպերան դրված ձայնի համար է, և այն կարող էր կատարել միայն պրոֆեսիոնալ երգչուհի: Հետո այն երգեցին ուրիշ երգչուհիներ: ...Այն բեմադրվեց Պերմում, Սոֆիայում, Երևանում (Հայերեն!)», - գրում է կոմպոզիտորը (Таривердиев М. Я просто живу, стр. 205):

կան գործողության վերաբերյալ: Սակայն Պոկրովսկու ֆանտազիան, ինչպես միշտ, աշխատում էր անդուլ ու անդադար, իր բարձրակետի վրա⁶: Նա մտածեց մի քանի միզանսցեն զգեստափոխումով: Նվագախումբը նստած էր բեմի հետևում՝ վարագույրից այն կողմ: Մաշան սկզբում հայտնվում էր ժամացույցի տակ, հետո նա զգեստափոխվում էր և հայտնվում էր, կարծես, իր տանը, սենյակում, հետո նորից էր զգեստափոխվում և Փինալում դուրս էր գալիս՝ կրկնելով առաջին միզանսցենը»⁷:

Օպերայի բեմական ճակատագիրը, Թարիվերդիևի մյուս երեք օպերաների համեմատ, դասավորվեց շատ բարեհաջող: Օպերան վերականգնվեց 2009 թվականի մայիսի 22-ին և մինչ օրս կատարվում է Ռոսինիի, Մոցարտի մեկ գործողությամբ օպերաների հետ, այն հնչում է համերգային բեմերից՝ հուզելով յուրաքանչյուր ունկնդրի, քանզի զգացմունքները և զգացողությունները, որոնք զգում է կինը, ժամանակ և դարաշրջան չեն ճանաչում:

Օպերայում չի մատնանշվում գործողության վայրը, սակայն ակնհայտ է, որ այն տեղի է ունենում բազմամարդ քաղաքում՝ հազարավոր մարդկանց ներկայությամբ, որոնց մեջ և մոլորվել է երջանկություն մասին երազող կնոջ հոգին:

Օպերայի բովանդակությունը: Ժամադրություն վայր է գալիս օպերայի հերոսուհին՝ ժամանակակից, ապահովված, կայացած կին, ով, ամենօրյա հոգսերի ունայնություն մեջ և կարիերայի հետևից ընկած, բաց է թողել կանացի երջանկությունը, սակայն, ով չի կորցրել սիրված լինելու հույսը և հավատը: Նա եկել է ժամադրություն առա-

⁶ Այս հարցի շուրջ Վերա Թարիվերդիևան այլ կարծիք ուներ. «Բորիս Ալեքսանդրովիչը, ինչպես միշտ, ամեն բան հիանալի մտածեց: Բայց ամեն դեպքում թատրոնում ինձ խանգարում է թատրոնը: Այս մոնոօպերան բեմադրում չի պահանջում: Ավելի լավ այն հնչում է համերգային դահլիճի բեմում: Երգչուհուն ոչինչ պետք չէ խաղալ. ամեն բան գրված է երաժշտության մեջ: Նրան պարզապես պետք է խորասուզվել այդ վիճակի մեջ: Դա էմոցիաների թատրոն է՝ ոչ մի արտաքին բեմադրական էֆեկտ չպահանջող: Ամբողջ գործողությունը տեղի է ունենում ներքինում, դա ներքին աշխարհ է՝ պատկերված, արտահայտված ձայնով և նվագախմբով: Ե՛վ նվագախումբը, և՛ ձայնը, և՛ տեքստը լցնում են տարածքը, լայնացնում են այն մինչև աշխարհի տարածքը» (Таривердиева В. Биография музыки, стр. 550):

⁷ Таривердиев М. Я просто живу, стр. 205.

ջինը և սպասման ընթացքում վերապրում է տարբեր զգացմունքային հոգեվիճակներ՝ դեն նետելով գործարար կնոջ դիմակը և բացահայտելով անպաշտպան և փխրուն կանացի հոգին, որին ծանոթ են և՛ տխրությունը, և՛ անօգնականությունը, և՛ միայնակությունը, և՛ հավատարմությունը, և՛ սպասելու ու հավատարու հզոր ունակությունը:

Կուռ կառուցվածքով, ամբողջական և կարծես մեկ շնչով ընկալվող օպերան կարելի է բաժանել մի քանի մասերի: Իհարկե, բաժանումը պայմանական է, քանի որ ամեն մի հատված, նկարագրելով կնոջ որևէ հոգեվիճակ, զգացողություն, բնավորության գիծ, անցնում է մյուսին առանց դադարի, ձուլվելով, միահյուսվելով հաջորդին: Տպավորություն է ստեղծվում, որ յուրաքանչյուր նոր էպիզոդ ծորում է նախորդից և նախապատրաստում հաջորդը: Այսպիսով, օպերան պայմանականորեն կարելի է բաժանել 14 մասի⁸:

Օպերան սկսվում է նվագախմբային մուտքով, որն ըստ էության օպերայի հակիրճ նախաբանն է (19 տակտ): Այն սկսում է մենա-կատար ջութակը, ավարտում՝ թավջութակը: Առաջին իսկ հնչյուններից (երկու իրար հաջորդող կիսատոներ) ստեղծվում է դրամատիկ, «թախծոտ» մթնոլորտ, որին նպաստում է նաև 12-տոնային հնչյունաշարը՝ իրար հաջորդող դիստոնանս ինտերվալներով և համահնչյուններով:

Օրինակ 1



Հրաժարումը կոնկրետ տոնայնությունից կարծես ակնհայտ և տեսանելի է դարձնում միայնակ կնոջ՝ քաղաքի քառսի և ամենօրյա հոգանքի մեջ մոլորված հոգին:

Այսպիսով, օպերան սկսվում է մռայլ, մութ հնչողությամբ՝

⁸ Քանի որ օպերայի բաժանումը մասերի պայմանական է, այդ իսկ պատճառով «մաս» բառի հետ մեկտեղ տեքստում նաև օգտագործվում են «բաժին, հատված կամ էպիզոդ» բառերը:

ցույց տալով հերոսուհու հոգում տիրող «անորոշությունը», միևնույն ժամանակ ունկնդրին փոխանցելով այդ զգացողությունը:

Հնչողությունը մարում է լյա-դիեզ հնչյունի վրա, որը, հանդիսանալով հարմոնիկ VII աստիճան, նախապատրաստում է h-moll-ը, որում և ընթանում է հերոսուհու առաջին մուտքը: Սակայն ի սկզբանե հնչում է ոչ թե h-moll-ը, այլ իշխում է D-յին fis-moll տոնայնությունը:

Առաջին իսկ բառերից պարզ է դառնում, որ հերոսուհին՝ չտապելով առաջինն է եկել ժամադրություն վայր:

Մտերմիկ, անկեղծ և խոսակցական ինտոնացիային մոտ՝ հերոսուհու երգամասն ունկնդրի մեջ անմիջապես համակրանք է առաջացնում վերջինիս հանդեպ, և նա ակամայից դառնում է կնոջ ապրումների լուռ վկան: Սրան է նպաստում նաև լարայինների հուզումնալից և անհանգիստ թեման, որը, բազմիցս հնչելով օպերայում, այն դարձնում է էլ ավելի կուռ և ամբողջական: Հիմնական երաժշտական կորիզը պարունակում են առաջին 10 տակտերը, որն ըստ էության պարբերություն է՝ 5 տակտ+5 տակտ կառուցվածքով: Առաջին նախադասությունը (a) պարունակում է չորս հնչյուն (gis, fis, a, eis), որոնք ընդամիջած բազմաթիվ պաուզաներով, փոխանցում են հերոսուհու անհանգստությունը և թրթիռը, որը վաղուց չի զգացել:

Օրինակ 2

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato. Semplice" in 3/4 time. It features a voice part (Voce) and a piano accompaniment (P. no). The voice part has lyrics in Russian: "Вот ведь как, я-ви-дась пер-вой, На-до бы-ло". The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a more melodic line. The score is written on a grand staff with a key signature of one sharp (F#).

Սկզբնական սեկունդա ինտերվալը, որն առկա է և՛ երգամասում, և՛ նվագախմբում, օպերայի լայնիմպոնանցիան է դառնալու՝ բազմիցս հնչելով օպերայում:

Երկրորդ նախադասությունը (b) ինտոնացիոն առումով բխում է առաջինից. այստեղ ևս առկա է սկզբնական վարընթաց սեկունդա քայլը, սակայն առաջինի համեմատ երկրորդ նախադասությունը ավելի «ակտիվ է» և երգային: Բառերի իմաստը՝ «сдали нервы», արտահայտված է վարընթաց սեկունդային քայլերով՝ սեպտիմա ինտերվալի սահմանում:

Օրինակ 3

Հետագա զարգացումը a և b նախադասությունների վարիացիաներն են:

Եվ նորից հնչում է թավջութակի «մեներգը», որից հետո սկսվում է երկրորդ «բաժինը»՝ նվիրված ժամանակակից կնոջը: Այն ընթանում է g-moll-ում և բաղկացած է երեք պարբերությունից (դրանք կարելի է դիտարկել իբրև երգի երեք տներ)՝ յուրաքանչյուրը 4 տակտ + 4 տակտ կառուցվածքով: Երաժշտականորեն երեք տները նման են մեկը մյուսին:

Նոր՝ երրորդ հատվածը, որտեղ կինը պատմում է, թե որքան դժվար է ապրել միայնակ և նշել անիծված ծննդյան օրը, տեսնել բոլոր

կնճիռները, գիշերն արտասովել, իսկ առավոտյան ձևացնել, որ ամեն բան լավ է. սա իր հերթին կարելի է բաժանել երկու մասի, սակայն նորից պայմանականորեն, քանի որ տեքստում իմաստային առումով տարանջատում չկա: Տարբեր է նվագախմբային նվագամասը: Առաջին մասում այն նման է «կիթառային» նվագակցությունը (օրինակ 4), իսկ երկրորդում ակորդային ֆակտուրա է:

Օրինակ 4

12 *Meno mosso* ♩ = 112

По-рой бе-рет то-ска, ве-дь

нужно быть, к при-ме-ру, ко-кет-ли-вой, слег-ка, и не-приступ-ной, в ме-ру.

13

Սակայն դրա հետ մեկտեղ և՛ նվագախմբային նվագամասում, և՛ հերոսուհու երգամասում հնչում է օպերայի լայթթեման (օրինակ 5):

Օրինակ 5

16 *mf*

ма-я-ть-ся од-ной, за-бы-той, как рас-те-нье, и ждать о-че-ред-ной

mf *simile*

про-кля-тый день ро-жде-нья, и в зер-ка-ло смот-реть, и

все мор-щи на-м вы-дуть, и вновь се-бя жа-леть, и вновь се-бя жа-леть, и

ча-ще не на-м вы-дуть, не-сти сво-ю не-ча-ю, и-ра-ть с судь-бо-ю

Ինչպես ողջ օպերայում, այնպես էլ այս հատվածում, մեծ դեր են խաղում պաուզաները, որոնք ոչ միայն առանձնացնում են մի միտքը մյուսից՝ մոտեցնելով երգը հուզիչ խոսակցություն, այլ նաև ընդգծում են հերոսուհու անհանգստությունն ու լարվածությունը:

Եվ նորից հնչում է օպերայի լայթթեման՝ 5 տակտ նվագախմբային մուտք, 11 տակտ երգամաս (մոտ սկզբնական թեմային), 7 տակտ նվագախմբային վերջաբան-լայթթեմա: Այս ամբողջ հատվածը կարելի է դիտարկել որպես չորրորդ մաս: Զիշտ է, թեմատիկորեն այն

չի առանձնանում, սակայն ամբողջացնող դեր է կատարում օպերայում՝ կապող օղակ հանդիսանալով առանձին մասերի համար:

Հաջորդ՝ հինգերորդ հատվածի իմաստը՝ նվիրված շտապօգնությունը, որը սլանում է քաղաքով մեկ՝ փրկելով հազարավոր մարդկանց, հանգում է նրան, որ դժբախտություն պահերին հավատում և սպասում ես մի անլսելի, շշուկով արտասանված բառի և մեկնած բարի ձեռքի «շտապ օգնությունը»:

Այս դինամիկ, սրընթաց, լարված մասից հետո անմիջապես *h-moll*-ում սկսվում է հաջորդ՝ վեցերորդ բաժինը՝ առանց նվագախմբային որևէ մուտքի: Այս և հաջորդ՝ յոթերորդ հատվածը, օպերայի քնարական կենտրոններն են՝ վառ արտահայտված թարիվերդիկյան չքնաղ մեղեդիական գծով: Կոմպոզիտորի նշումը վեցերորդ մասի համար՝ *affettuoso* (քնքուշ) և յոթերորդի համար՝ *cantabile* (երգային), ընդգծում են ասվածի ճշմարտացիությունը:

«Հեքիաթային» յոթերորդ մասը ներկայացնում է ոչ միայն կնոջ գաղտնի երազանքները՝ լսել սիրեցյալից ինչ-որ բան (բնական է, որ «ինչ-որ լավ բանի» տակ յուրաքանչյուր ունկնդիր հասկանում է, որ հերոսուհին ցանկանում է լսել սիրո քնքուշ խոստովանություն և ջերմ խոսքեր), այլ նաև երաժշտականորեն ամենազարգացածն է. վանկերը երգվում են մեծ հնչյունախմբերով՝ հնարավորություն տալով երգչուհուն ներկայացնելու իր վոկալ ունակությունները (օրինակ 6):

Օրինակ 6



Այս մասում շատ մեծ է լարայինների դերը: Նրանք՝ մասնավորապես ջութակները, հերոսուհու անբաժան ընկերներն են և արձա-

գանքի նման կարծես կրկնում են կնոջ «մտքերը»:

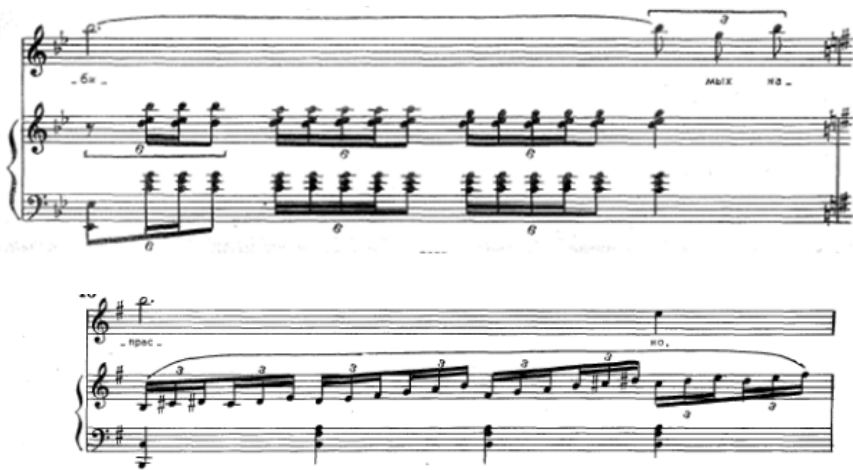
Ութերորդ բաժինն օպերայի սկզբնական «մութ, դիսոնանս» թեմայի վրա կառուցված մասն է: Ակամայից ունկնդիրը նախապատրաստվում է մոայլ մթնոլորտի և կանխագգում հաջորդ դրամատիկ տասներորդ էպիզոդը (g-moll), որտեղ խոսքը միայնություն մասին է. «одинокими не рождаются, ими после становятся»: Սա օպերայի «ամենասառը», էմոցիաներից զուրկ, և «անտարբեր» հատվածներից է: Ամեն ինչ հասցված է նվագագույնի՝ և՛ ժլատ ակորդային նվագակցությունը, և՛ մեղեդային գիծը: Միևնույն ժամանակ այս հատվածը կապող օղակ է օպերայի ամենածավալուն, բազմագույն, բազմաշերտ տասներորդ մասի համար (խսկ նրանց միջև անց է կացվում «Ну приди же, приди же, приди» թեման), որը ներառում է և՛ ստեղծագործության ամենաբարձր հնչյունային կետը, և՛ զգացմունքների բարձրակետը, և՛ նվագախմբի ամենատարբեր հնչողությունը՝ լարայինների քք-ից մինչև tutti և միևնույն ժամանակ բացահայտելով հերոսուհու հնազանդությունը, նվիրվելու, կարեկից լինելու և սպասելու ունակությունը, որը կոմպոզիտորը սահուն և բնական բերում հասցնում է այն կանանց փառաբանմանը, ովքեր սպասել են պատերազմի դաշտից իրենց տղամարդկանց վերադարձին, ովքեր նույնպես հերոսներ են, և պետք է վեր խոյանա հուշարձանն այն կնոջ, ով սպասում է սիրո:

Հուլյն ու զգացմունքայնությունը հասնում են գագաթնակետին՝ շնորհիվ լարայինների անդադար սեքստոլային երգեցիկ խմբերի:

Հատվածի նախավերջին հնչյունի վրա, որը նաև օպերայի հրնչյունային բարձրակետն է, անցում է կատարվում դեպի սկզբնական e-moll, ինչը տոնայնապես առավել կայուն է դարձնում ոչ միայն տվյալ հատվածը, այլ նաև ամբողջ ստեղծագործությունը (օրինակ 7):

Օրինակ 7





Այս պահից սկսած՝ նվագախմբին են միանում լիտավրները, դրանից հետո զանգերը, հնչողությունը հասնում է ff, ինչը առավել ընդգծում է բառերի դրամատիզմը. «Рядом с бронзой героев, рискнувших собой в одночасье, должен выситься памятник, памятник женщине, ждущей обычного счастья»: Հիմքում նորից ընկած է սկզբնական սեկունդա ինտերվալը (հայելանման), այլ ութմիկ լուծումով:

Ավարտվում է հատվածը հուզական նույն ուրրտում, որը հաստատվել էր լիտավրների և զանգերի մուտքի հետ մեկտեղ, և այս վերջաբանը, կարծես, սպասում ասվածի ապոթեոզը լինի, ինչը ընդգծվում է հերոսուհու բառերով. «Все равно я дождусь, обязательно счастья дождусь, и хочу, чтоб дождались вы вместе со мною»:

Տրամադրություն և զգացողությունների փոփոխություններն այնքան բնական են հաջորդում մեկը մյուսին, որ ակամայից հիշում ես ժողովրդական ասացվածքը. «Լացն ու ծիծաղը մի տեղ է»: Վերջին վանկի հետ մեկտեղ սկսվում է օպերայի «անհանգիստ» լայթթեման լարայինների մոտ (տասներեքերորդ մասը):

Հերոսուհու մուտքի հետ հաստատվում է h-moll-ը, և կամար է ստեղծվում օպերայի առաջին հատվածից դեպի տվյալ մասը: «Женщины привыкли ждать» արտահայտությունից հետո անցնում է «Ну

приди же, приди же, приди» թեման, որը, պարբերաբար անցնելով օպերայով, ընդգծում է սպասման տագնապը և հերոսուհու ցանկությունը՝ ըոպե առաջ տեսնել այն միակին, ով կարող է երջանկացնել իրեն:

Սա եզրահանգումն է կնոջ կերպարի նրբագեղության, գեղեցկության, սիրո, որն ամփոփված է նրա մեջ, և սպասումի, որով սկսվում և ավարտվում է օպերան: Սակայն սպասման լուծումը կոմպոզիտորը տալիս է այնքան լուսավոր ու դրական, որ ունկնդիրն ակամայից համոզված է և հավատում է բարի ավարտին, որ հերոսուհին կհասնի իր երազանքին, դրա մասին է վկայում նաև պայծառ D-dur-ը, որի տոնիկայի վրա հանգչում է օպերան:

Օպերայի վերջին հնչյունների հետ մեկտեղ երկար ժամանակ դեռ հնչում են *claves*-ի հավասարաչափ զարկերը, որոնք նմանակում են ժամացույցի զարկերը ու ևս մեկ անգամ ընդգծում ստեղծագործության հիմնական գաղափարը՝ Սպասումը:

Օպերայի հենակետային տոնայնությունն է *h-moll*-ը, որը, ի դեպ, Թարիվերդիեի օպերաներում հաճախակի հանդիպող տոնայնություններից է, ինչպես նաև *g-moll*-ը, որը նույնպես բազմիցս օգտագործվում է Թարիվերդիեի օպերաներում: Պետք է նշել, որ այս երկու տոնայնությունների զուգորդումը հիմնականում կատարվում է առանց նախապատրաստման, միանգամից ու ոչ միայն «Սպասում», այլև «Ո՞վ ես» և «Կոմս Կալիոստրո» օպերաներում:

Այսպես, «Սպասում» օպերայի տասնչորս մասերից յոթը գրված են *h-moll*-ում, երկուսը՝ *g-moll*-ում, որոնք հաջորդում են *h-moll*-ին:

«Սպասում» օպերան մի շնչով ընկալվող և յուրաքանչյուր ունկնդրի հոգում խոր հետք թողնող ստեղծագործություն է՝ լի ինտոնացիոն կապերով և փոխկանչերով, ամբողջական ու, ամենակարևորը, կնոջ զգացողությունները զարմանալիորեն ճշգրիտ կերպով արտահայտող և այնքան ճշմարիտ, որ զարմանում ես՝ մի՞թե տղամարդը կարող էր այդ աստիճան նրբանկատորեն զգալ և հասկանալ կնոջ հոգու ելևէջները: Այս օպերան Թարիվերդիեի ստեղծագործական վերելքի նոր ապացույցն էր, որն ամփոփեց նախորդ տարիների ձեռքբերումները և հող նախապատրաստեց հետագա հրաշալի ստեղծագործությունների համար:

“EXPECTATION”: OPERA BY M. TARIVERDIEV

The present article is devoted to the third opera by M. Tariverdiev, composed in 1984-1985. It introduces the story of creation of the monoopera and its first staging, enriched with the memories of the composer, as well as his widow Vera Tariverdieva. The form-building, musical and expressive means and principles, used by the composer in the opera, are also covered in the article.

ОСНОВАТЕЛЬ АРМЯНСКОЙ ОРГАННОЙ ШКОЛЫ: ВААГН СТАМБОЛЦЯН

“Личность В.Стамболцяна – это центр, вокруг которого образовалась, развилась и стоит органная культура Армении. Последняя обогатила, начиная с 1960-х годов, органную музыку”.¹ С 1955 г. В.Стамболцян выступает с концертной деятельностью, способствуя развитию национальной органной культуры и представляя ее далеко за пределами своей республики. Как органист-исполнитель высокого профессионального уровня, он признан не только в нашей стране, но и за рубежом. В.Стамболцян – художник серьезного и глубокого склада мышления, обладающий исполнительской волей, артистическим темпераментом, технической свободой и ясностью полифонического мышления. “На сегодняшний день в лице В.Стамболцяна мы имеем основоположника армянской органной школы, а также крупного советского музыканта-органиста, в течение многих лет с успехом выступающего в городах СССР и за рубежом”, – писал А.Бабаджян.² Будучи истинным патриотом и страстным любителем армянской природы и архитектурных памятников Армении, В.Стамболцян прошагал со своими студентами всю республику, поднимался почти на все ее горные вершины³.

Ваагн Стамболцян⁴ родился 19 апреля 1931 г., в Армении, в г. Ереване в семье Паруйра и Србуи. Отец Паруйр (по профессии экономист) был уроженцем Армянского города Карса (ныне – Турция), а мать Србуи (певица армянской апостольской церкви) была уроженкой г. Тифлиса.

¹ Из отзыва профессора Таллинской консерватории Х.Лепнурма, 23 мая, 1988 г.

² См.: **Шугаров Р.** Ваагн Стамболцян. – Сб. “Органное искусство”, вып. 3, М., 1995, стр. 118.

³ **Аветисян С.** Органная культура Армении, Ереван, 2001, стр. 69-82.

⁴ От рождения – Владимир. После ареста отца в 1937 г. мать вынуждена была дать свою фамилию – Азатян. Только с 1962 г. он выступает на концертах как Ваагн Стамболцян.

Ваагн в семье был самым младшим ребенком. Отца он помнил смутно, поскольку его репрессировали в 1937 г., и никогда его больше не видел, что оставило на всю жизнь боль потери отца.

Оставшись без главы семейства и кормильца, старший брат Рафаэл взял на себя ответственность за младших детей в семье. Брат Рафаэл вместе с матерью вырастили детей достойными людьми. Рафаэл впоследствии стал врачом – академиком Академии наук Арм.ССР. В тесном семейном кругу маленький Ваагн с детства заслушивался армянскими народными песнями в исполнении своего отца. Тяга к музыке маленького Ваагна проявилась в раннем детстве. Очевидцы рассказывали, что ещё маленьким, едва державшимся на ногах, он поднимался по лестнице на звуки доносившегося рояля к соседям. Его мечта осуществилась уже в семь лет, когда он поступил в музыкальную школу им. П.Чайковского.

После обучения в музыкальной школе им. П.Чайковского (педагоги: Р.Андриасян, Е.Мадатян, М.Мхитарян) он продолжает учебу в музыкальном училище им. Р.Меликяна на теоретическом факультете. Однако, эта специальность, несмотря на легкость обучения и глубокие знания, была ему несколько чужда. По этой причине, будучи студентом II курса Ереванской консерватории (отделение “Музыкаведение”), он оставляет этот факультет и заново сдает экзамены на фортепианный, в класс Арно Бабаджаняна. Несмотря на постоянные споры в области восприятия и интерпретации немецкой музыки, В.Стамболцян до сих пор с благодарностью вспоминает уроки любимого учителя. Уже со школьных лет особое внимание уделялось им музыке немецких композиторов, а исполнение сочинений И.С.Баха было страстью музыканта. Его музыкально-художественному мировоззрению характерен подход к исполнению трактовки сочинений, свойственных немецким музыкантам. А.Бабаджанян писал: “В.Стамболцян я знаю еще с тех пор, когда он учился в моем классе по фортепиано. Обладая отличными пианистическими данными, он выяв-

лял редкую самобытность мышления, чистоту и строгость вкуса, творческую артистическую волю“⁵.

Именно увлечение немецкой музыкой привело В.Стамболцяна к органу. После окончания первого курса фортепианного факультета в Ереванской консерватории он пробует свои силы в Ленинградской консерватории (несмотря на протесты А.Бабаджаняна), а после отличного исполнения фортепианной программы на вступительном экзамене В.Стамболцян был принят в Ленинградскую консерваторию им. Н.А. Римского-Корсакова на второй курс, в класс профессора И.Браудо. До начала учебного года В.Стамболцян самостоятельно занимался на органе и выучил несколько произведений. Вспоминая первое прикосновение к органу, он рассказывает, что заиграл на этом инструменте так, как будто всю жизнь до этого момента играл на нем. И.Браудо, прослушав несколько прелюдий и фуг Баха в его исполнении, сказал: “Чему вас еще обучать, вы уже органист”. Первое выступление В.Стамболцяна состоялась на абонементном концерте Ленинградской консерватории в 1955 г.⁷ После этого он часто выступал во многих абонементных концертах консерватории⁸ (до 1962 г. как В.Азатян, а затем – как В.Стамболцян), проходивших в Малом зале им. А. Глазунова. В газете консерватории “Музыкальные кадры” было отмечено: “В игре В.Азатяна чувствуется большая уверенность, подчинение инструмента своей исполнительской воле”⁹.

В это время из фонда им. Галуста Гюльбенкяна предполагался в дар Большому залу филармонии Армении орган, который, к сожалению, в те годы не мог быть принят. По причине предполагаемого

⁵ Из отзыва Народного артиста СССР А.Бабаджаняна. Правление СК Армении, 17 февраля, 1976 г.

⁷ Он исполнил прелюдию и фугу C-dur и хоральные прелюдии И.С.Баха. В абонементных концертах консерватории, в основном, выступали профессорско-преподавательский состав, аспиранты, редко – студенты.

⁸ В студенческие годы В.Стамболцяном из произведений И.С.Баха исполнены: Прелюдия и fuga f-moll, a-moll, C-dur, токката, адажио и fuga C-dur, фантазия c-moll, токката D-dur, токката и fuga F-dur, концерт a-moll, хоралы, “Маленький гармонический лабиринт” и др.

⁹ **Фрейдлинг Г.** Концерт студентов-органистов. – “Музыкальные кадры”, Ленинград, 22 июня, 1956 г.

установления органа в БЗФ, не сдав государственные экзамены, В.Стамболцян возвращается в Ереван. Однако, установление органа в республике не состоялось. Один учебный год (1957-1958) В.Стамболцян работает преподавателем в музыкальной школе им. А.Спендиарова и в музыкальном училище г. Кировакана, после чего возвращается в Ленинград, продолжая вести преподавательскую работу в музыкальной школе и выступать как солист-органист. В 1962 г. ректор Ленинградской консерватории П.Серябряков разрешает В.Стамболцяну (и даже заставляет), в порядке исключения, сдать дипломные экзамены¹⁰. Узнав о том, что в СК Армении устанавливают первый орган в республике, В.Стамболцян возвращается навсегда в Ереван (1963 г.), но продолжает интенсивно концертировать в Риге, Ленинграде, Москве, а с 1964 г., после установления органа, и в Ереване, часто проводя перед концертами интересные лекции об истории и устройстве органа.

В 1966 г., по инициативе В.Стамболцяна, в Ереванской консерватории открывается органный класс, куда поступают первые студенты, будущие армянские органисты: А.Адамян, К.Агабекян и Л.Абрамян. В.Стамболцян совмещает работу в консерватории с педагогической деятельностью на факультете культуры в Педагогическом институте им. Х.Абовяна, где он работает с 1971 г.¹¹ В 1985 г. В.Стамболцян оставляет работу в институте, отдавая все свое время руководству органным классом консерватории (с февраля 1990 г. он является профессором органного класса Ереванской государственной консерватории). В 1970 г., ему было присвоено звание Заслуженного артиста Армянской ССР. Талантливый педагог, он воспитал несколько поколений молодых армянских органистов, чьи выступления в Ереване и других городах характеризуют их как одаренных, хорошо подготовленных специалистов, которые, в свою очередь, стали обучать молодых органистов, способствуя этим развитию органного исполнительства в Армении.

¹⁰ В программе: прелюдия и fuga a-moll, хоралы И.С.Баха, хорал E-dur С.Франка, “Прелюдия и fuga” Гедике.

¹¹ В 1975-1985 гг. В.Стамболцян являлся заведующим кафедрой “Музыка” в Армянском педагогическом институте им. Х.Абовяна.

В. Стамболцян постоянно концертирует во многих городах: Пицунде, Калининграде, Минске, Киеве, Таллине, Риге, Вильнюсе, Ленинграде, Москве и т.д. Первый концерт в Москве состоялся 25 ноября 1964 г. в Большом зале Московской консерватории, после которого почти каждый год он радуется москвичей своими концертами. “Молодой органист продемонстрировал недюжинную зрелость трактовки, исполнительскую волю и ясность. Конструктивно, стройно и гармонично прозвучала заключившая концерт, знаменитая прелюдия и фуга a-moll. Чувство единой ритмической пульсации и непрерывность ведения мелодической линии способствовали созданию убедительного исполнительского плана, который с уверенностью и блеском был осуществлен молодым органистом. Публика настойчиво требовала исполнения сверх программы. Органист бисировал несколько раз, он познакомил москвичей с интересной и совершенно новой для них музыкой своего народа; были исполнены средневековые песнопения в обработках Комитаса и Екмаляна”, – писал профессор Московской консерватории Л.Ройзман.¹³ А вот что писала Н.Малина: “Концерты органной музыки занимают одно из самых значительных мест в культурной жизни Москвы. Многотысячная аудитория внимательно следит за выступлениями зарубежных артистов, за все большим расцветом отечественного органного исполнительства. Живейший интерес, активное восприятие звучащего искусства характерны для посетителей органных концертов.

Недавно московские афиши приглашали москвичей и гостей столицы в зал им. Чайковского на концерт армянского органиста, заслуженного артиста Армянской ССР Ваагна Стамболцяна.

Один из ведущих советских органистов, Стамболцян успешно выступает во всех городах Советского Союза, где имеются органы, участвует во всесоюзных фестивалях органной музыки, проводимых регулярно в Пицунде, Таллине и других городах, концертирует за рубежом, представляя достойно музыкальную культуру родной республики. В.Стамболцян сочетает концертную деятельность с педа-

¹³ **Ройзман Л.** Советская органная культура и ее своеобразие.– Сб. “Музыка”, М., 1969, стр. 282.

гогической. Страстный поборник национальной культуры своего народа, он регулярно исполняет в собственной транскрипции старинные армянские песнопения, записанные Комитасом, Екмяляном и другими подвижниками армянской культуры. Чуткий педагог сумел передать ученикам свою влюбленность, свое понимание ценностей и красот издревле идущего, вечно живого творчества своего народа.

Широк репертуар артиста – здесь и лучшие образцы старинной музыки, и современные произведения. Однако основное место в его программах занимают произведения великого мастера – Иоганна Себастьяна Баха. Каждый год концертами из его произведений отмечает Стамболцян для ереванской публики день рождения гениального немецкого композитора.

Вечер в зале имени Чайковского был также посвящен творчеству Баха. Программа включала хоральные обработки, фантазию и фугу до минор, концерт ля минор и ля минорную прелюдию и фугу – одно из излюбленных артистом сочинений. Масштабные образы баховских произведений более всего близки творческой натуре органиста. Его интерпретации отличаются глубоким подходом к содержанию произведений, значительностью, мощью. При самой тщательной, детальной проработке материала артист нигде не разменивается на мелочи, не теряет весомого и серьезного общего.

Непогрешимое чувство меры – одна из отличительных черт мастерства органиста, сопутствует исполнению всегда – будь то блестящий, в итальянском стиле, ля минорный концерт, сверкание крайних частей которого контрастирует с проникновенным лиризмом второй части, или полные философского смысла хоральные обработки, в которых широкое дыхание многоголосной ткани свободно сочетается с непоколебимым внутренним ритмическим стержнем. И хотя средства воплощения замысла скромны, порой даже аскетичны, кажется, артист владеет самым ценным даром – в его игре все сложное становится простым и простое обладает многозначностью, несет в себе огромное духовное богатство. Красные гвоздики – дар публики – как сердца потянувшихся к нему людей, наверное, подтвердили органисту правильность пути его в творчестве.

И как в каждом из своих концертов, где бы они ни проходили, артист заканчивал выступление исполнением на “бис” нескольких старинных армянских песнопений в своем переложении для органа - традиционным подарком публике “цветов родной земли” - будь то слушатели Риги или Иркутска, Польши или Франции”.¹⁴

Неоднократно выступает В.Стамболцян в зале Ленинградской государственной филармонии, исполняя сочинения Циполи, Фреско-бальди, Вальтера, Букстехуде, произведения Баха, Франка и другие.

Отмечает заслуги органиста после концерта в Вильнюсской концертной галерее А.Гришкенас: “Уже первые ноты фантазии до-минор Баха прозвучали так весомо, что не осталось ни малейшего сомнения в том, что это сильный и талантливый органист. Высокая культура, твердый ритм, широкое, свободное и равномерное дыхание, глубокий лиризм - много и много похвал заслуживает прекрасный армянский музыкант”¹⁵.

“Вся деятельность Ваагна Стамболцяна пронизана гражданственностью, патриотизмом и преданностью национальной культуре. Преклонение перед немецкой классической музыкой сочетается в нем с безграничной любовью к армянской музыке, особенно к ее истокам - народной песне. В этом также проявляется многогранность творчества В.Стамболцяна - исполнителя, педагога и общественного деятеля”¹⁶.

Ваагн Стамболцян ушел из жизни в 5 июня 2011 года. На сегодняшний день в его лице мы имеем основоположника армянской органной исполнительской школы, ставшей в свою очередь неотъемлемой частью национального музыкального искусства.

¹⁴ **Малина Н.** Наедине с Бахом. Портреты исполнителей.- “Коммунист”, Ереван, 7 марта, 1981.

¹⁵ **Гришкенас А.** “Литература ир мянас”, Вильнюс, январь, 1970,

¹⁶ **Шугаров Р.** Ваагн Стамболцян, стр. 117.

Հովհաննես ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

**ՀԱՅ ԵՐԳԵՀՈՆԱՅԻՆ ԳՊՐՈՑԻ ՀԻՄՆԱԳԻՐԸ.
ՎԱՀԱԳՆ ՍՏԱՄԲՈԼՅԱՆ**

Հոգվածը նվիրված է Հայաստանի երգեհոնային դպրոցի հիմնադիր, հայ աղանավոր երգեհոնահար Վահագն Ստամբոլյանի (1931-2011) կատարողական և մանկավարժական գործունեությանը, ինչպես նաև այն դերին, որ նա խաղացել է հայ երգեհոնային կատարողական դպրոցի կայացման գործում:

ՏԻԵՁԵՐՔԻ ԹԵՄԱՆ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԶԱՐԳԱՐՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Ինչպես գիտենք, 1958 թվականին գեղանկարիչ Հովհաննես Զարդարյանն ընդմիջտ հաստատվեց Բյուրականում՝ հեռանալով քաղաքային կյանքից, աղմուկից և անմնացորդ նվիրվելով արվեստին։ Զարմանալի է, որ նկարչի համար այդ փոքրիկ հողակտորը դարձավ ամեն ինչ։ Ողջ աշխարհը փոքրացավ ու ամփոփվեց այդ փոքրիկ հողակտորի մեջ։ Աստղագիտության այս օրրանն ամբողջությամբ կլանեց վարպետին՝ դյուլթելով նրան տիեզերքի առեղծվածների բացահայտման իր «կախարդական» աշխարհով, նոր լիցք և ընթացք հաղորդելով նրա ստեղծագործությանը։ Տարիներ շարունակ Զարդարյանն իր տանը հյուրընկալեց դեռևս երիտասարդ և արդեն վաստակաշատ աստղագետների, վրձնեց նրանց դիմանկարները։ Իսկ բյուրականյան չքնաղ բնությունը նրա ստեղծագործություններում արտացոլվեց որպես տարերային ուժերի կծիկ, տիեզերական ազդանշանների խտացում։ Ձեռք բերելով ֆիզիկական և հոգևոր ազատություն՝ Զարդարյանն ապրեց ստեղծագործական բուռն ու հետաքրքիր շրջան։ Նա կերտեց մի շարք բնանկարներ, դիմանկարներ, թեմատիկ աշխատանքներ, որոնք ներկայացնում են Բյուրականի աստղագիտարանը չրջակա միջավայրով, աստղագետներին, տիեզերական գոյության շուրջ արվեստագետի մտորումները։

Այսպես, բյուրականյան տպավորությունների հետ են կապված «Պարզ օր աստղադիտարանում (Բյուրական)» (1963, ՀԱՊ), «Լուսաբաց» (1986), «Մայրամուտ», «Գարունը Բյուրականի աստղադիտարանում» (անթվակիր) և «Բյուրականի աստղադիտարանի գլխավոր աշտարակը» (անթվակիր) բնանկարները (վերջին երեքը գտնվում են ՀՀ մշակույթի նախարարության ցուցահանդեսային կենտրոնում, նախկինում՝ նկարչական շրջիկ արվեստանոց)։ «Պարզ օր աստղադիտարանում» բնապատկերը դիտելիս ակամայից համակվում ես զվարթ, վառ ու կենսահաստատ տրամադրությամբ։ «Գարունը Բյուրականի աստղադիտարանում» բնանկարի երանգները թափանցիկ են ու եթերային, նուրբ ու «փափուկ»։ Առջևի պլանի ծաղկած նորատն-

կինների հետևում վեր են բարձրանում աստղադիտարանի փոքրիկ աշտարակները, որոնց պատերի վարդագույնին հակադրվում է կտավի գրեթե կեսը ծածկող գարնանային նուրբ լոկալ կանաչը: Իսկ ահա «Բյուրականի աստղադիտարանի գլխավոր աշտարակը» պատկերված է աշնանային եղանակին: Ուրվագծով տրված չոր ճյուղերից այն կողմ՝ երկնքի կապույտին գրեթե ձուլված, հագլիվ նշմարելի է Բյուրականի աստղադիտարանի գլխավոր աշտարակը: Թվում է՝ ճյուղերը ուղեցույցի դեր են կատարում՝ մեզ հուշելով այն գոգտրիկ ճանապարհը, որ տանում է դեպի տիեզերական ուսումնասիրությունների այդ զարմանալի աշխարհը: Միևնույն տեսարանը ներկայացնող «Լուսաբաց» և «Մայրամուտ» (անթվակիր) պեյզաժային աշխատանքների օրինակով կարելի է դիտարկել Զարդարյանի ոճա- և ձևամտածողության այն փոփոխությունները, որոնք տեղի ունեցան նրա արվեստում՝ սկսած 1960-ական թվականներից: Ենթադրում ենք, որ և՛ «Լուսաբաց»-ը, և՛ «Մայրամուտ»-ը արված են Բյուրականում. սաղարթից այն կողմ՝ գերլարված տաք գույներով վառվող երկնականաժարի խորքում, նշմարվում է աստղադիտարանի աշտարակներից մեկը¹: Նկարչի դուստրը՝ Անահիտ Զարդարյանը, փաստում է, որ «Մայրամուտ»-ն արված է շատ ավելի վաղ, քան «Լուսաբացը»: Զևի ռեալիստական մեկնաբանումից դեպի վերացարկում, ծավալային պլաստիկայից դեպի համահարթեցում, ռացիոնալ մտածված գունապնակից դեպի հնչեղ, դեկորատիվ կոլորիտ. ահա «Մայրամուտ»-ից դեպի «Լուսաբաց» կատարած նկարչական ուղին:

Զարդարյանն առանձնակի սիրով է կերտել նաև աստղագետների՝ տիեզերքի գաղտնիքները բացահայտող մարդկանց, գիտություն նվիրյալների կերպարները: Գեղանկարիչը նրանց մեջ հոգևոր մեծ լիցք է տեսնում, համարձակ, նույնիսկ հանդուգն մտածելու կարողություն: Ինչպես իր գրույցներից մեկում ինքը՝ Զարդարյանն է ասել. «...նրանց հետ շփվելով, նրանց գործին, տքնությանն ականատես լինելով՝ մի տեսակ ձգվում ես, լցվում «ինքնադժգոհություն»։ Հասկանում ես, թե որքա՞ն դժվարահաճ է բնությունը, ինչպիսի՞ դժվար-

¹ Մեր ենթադրությունը հաստատեց նկարչի դուստրը. երկու բնանկարներում էլ Լենինգրադի Պուլկովոյի աստղադիտարանի բյուրականյան մասնաճյուղն է:

րությամբ է մարդուն բացում իր գաղտնիքները...»²: Աստղագետների դիմապատկերներում, որոնցում առանցքային է անհատի մտավոր էության բացահայտման խնդիրը, նա ներկայացրել է ինչպես հայագրի, այնպես էլ օտարազգի իր ժամանակակիցներին, ովքեր աշխատում էին Բյուրականի աստղադիտարանում: Այս շարքում ակնառու են մեքսիկացի աստղաֆիզիկոս, դոկտոր Գիլիերմո Հարոյի (1970, Տրեստյակովյան պատկերասրահ), ֆրանսիացի աստղաֆիզիկոսներ Սյուզի Կալեն Սուֆրինի (1973, ՀԱՊ) և Ժան Էդմանի (1974, ՀԱՊ), ամերիկացի աստղաֆիզիկոս Ռիչարդ Շրամեկի (1974, ՀԱՊ), ռուս տիեզերագնաց Կոստանդին Ֆեոկտիստովի (1975), հայ աստղաֆիզիկոսներ Լյուդվիգ Միրզոյանի, Հովհաննես Չաուչյանի, Անահիտ Եղիազարյանի և աստղագետ, ակադեմիկոս Բենիամին Մարգարյանի (բոլորը՝ անթվակիր), աստղագետ, կոնստրուկտոր Բագրատ Խոաննիսյանի (1985), աշխարհահռչակ աստղագետ և աստղաֆիզիկոս, Բյուրականի աստղադիտարանի հիմնադիր, Հայկական ԽՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի պրեզիդենտ Վիկտոր Համբարձումյանի դիմանկարները: «Զարդարյանի կողմից ստեղծված ժամանակակիցների կերպարները դիպուկ են և արտացոլում են ոչ միայն մարդու ներաշխարհը, այլև ձգտում են բացահայտել դարաշրջանի էությունը», – նշում է արվեստաբան Մարիամ Այվազյանը նկարչի 60-ամյա հոբելյանին նվիրված իր ոչ ծավալուն հոդվածում³:

Անդրադառնանք այդ գործերից մի քանիսին: Դոկտոր Գ. Հարոյի դիմանկարում, օրինակ, բնորդի դեմքը վրձնած է տաք գույներով, ճակատի և ճերմակ վերնաշապիկի վրա խաղում են վարդագույնի, իսկ սև ֆոնի վրա՝ «հանգած» կարմիրի երանգները: Ըստ արվեստաբան Բորիս Զուրաբովի՝ մեքսիկացի աստղաֆիզիկոսի դիմանկարն արված է մի շնչով և թե՛ իր կոմպոզիցիոն, թե՛ գունային լուծման առումով խոսում է բնորդի հանդեպ նկարչի համակրանքի մասին⁴: «Սյուզի Կալեն Սուֆրինի դիմանկարը» ներկայացնում է բնորդուհուն դիմահայաց, մտամոլոր, ասես սեփական խորհրդածու-

² Ավազյան Խ., Արվեստի էությունը՝ հումանիզմը // «Սովետական արվեստ», 1978, N 4, էջ 18:

³ Այվազյան Մ., Արվեստի ողջ ուժով // «Սովետական Հայաստան», 1978, N 4, էջ 13:

⁴ Zurabov B. Hovhannes Zardarian. M., 1993:

թյունների հեռավոր աշխարհում թափառելիս: Փոքր կազմող ծաղկա-
 մոտիվի թանաքագույնն այնքան ակտիվ է նուրբ երանգներով կա-
 ուցված դիմապատկերի համեմատությամբ, որ, կարծես «մրցակցե-
 լով» վերջինիս հետ, «մղվում» է առաջին պլան և խաթարում գու-
 նային ներդաշնակությունը: «Ռիչարդ Շրամելի դիմանկարում»
 Զարդարյանը ևս մեկ անգամ ընդգծում է հարուստ ներաշխարհ
 ունեցող անհատականության նկատմամբ իր հետաքրքրությունը:
 Աստղաֆիզիկոսը մեզ է ներկայանում գոտկատեղից մի քիչ ներքև
 կտրվածքով: Նկարիչը սիրով պատկերում է երիտասարդ գիտնականի
 բարեկազմ իրանը, ազնիվ դիմագծերն ու զգայական ձեռքը: Հագուս-
 տի մշակման մեջ վարպետը նախընտրում է փոքր-ինչ անսովոր, ինչ-
 որ տեղ նույնիսկ համարձակ գունային համադրություններ՝ բաց երկ-
 նագույն վերնաշապիկ, կապույտ և վառ նարնջագույն վերնազգեստ-
 ներ: Պահպանելով ծավալաձևերի հստակությունը՝ նկարիչը, այնուա-
 մենայնիվ, աստիճանաբար դիմում է ավելի հարթային մշակումների,
 որոնք հնարավորություն են տալիս ուշադրությունը բեռելու մար-
 դու հոգեկան նկարագրի վրա, կարևորելու մարդկային էության հո-
 գևոր կողմը: Իսկ ահա երիտասարդ կին աստղաֆիզիկոս Անահիտ
 Եղիազարյանի կերպարում հեղինակը համադրում է գեղագիտական
 ու բարոյականը: Խոսնիսյանին պատկերող յուզանկարն առանձնա-
 նում է մեծ ընդհանրացումներով, էքսպրեսիվ, լարված գունաբծերով,
 դեկորատիվ, վառ հնչեղությունը: Ի տարբերություն նախորդ տարի-
 ներին վրձնած զարդարյանական դիմանկարների, որտեղ կերպարը
 գրեթե միշտ ներկայացված է նրա էությունը բացահայտող որոշակի
 առարկայական միջավայրում, այս շարքի աշխատանքներում բնորոշ
 պատկերվում է գրեթե չեզոք ֆոնի վրա, սակայն հնչեղ, գունային
 ակտիվ վրձնահարվածներով: Այսինքն՝ եթե նախորդ աշխատանք-
 ներում արվեստագետը դիմում էր ֆոնի կամ միջավայրի օգնությանը՝
 ներկայացնելու պատկերվող անհատի ով լինելը, նրա մասնագիտա-
 կան զբաղվածությունը, ապա այժմ նա լուծում է այդ խնդիրը՝ հնա-
 րավորինս դիպուկ ներկայացնելով կերպարի հոգեբանական ներաշ-
 խարհը: Հավանաբար, այս մոտեցումը կիրառվել է մի նպատակով՝
 կենտրոնացնելու դիտողի հայացքը մարդու ներքին էության վրա:
 Ինչպես իրավացիորեն նկատում է հոգվածագիրներից մեկը. «Զար-
 դարյանի անգամ այն կտավներում, որտեղ արտահայտված է տիեզե-

րական աշխարհագրոգիությունը, մարդը կրկին շարունակում է մնալ բոլոր իրերի չափանիշը»⁵ :

Տիեզերքի շուրջ զարդարյանական խորհրդածությունները տեղ են գտել նաև նրա թեմատիկ-հորինվածքային ստեղծագործություններում, որոնք, որպես կանոն, յուրատեսակ գունագեղ այլաբանություններ են: Բյուրականի բնությունը գրկում՝ հեռու մայրաքաղաքի գեղարվեստական անցուղարձից, Զարդարյանն աշխատում էր գուգահեռաբար մի քանի թեմաների վրա՝ տարբեր տեխնիկաներով ու նյութերով արված բազմաթիվ էսքիզներում փորձելով ասես «որսալ» տվյալ պահի իր մտածումը: Վարպետին կրանում էին սեփական մտքի թափառումները, փոխակերպումները, որոնք ծնում էին այս կամ այն ձևը, գույնը: Երևակայության սրընթաց ճախրանքը երբեմն ստիպում էր թողնել բազում էսքիզներում արդեն մշակված տարբերակը և մղում էր նոր փնտրտուքների: Ահա թե ինչու այդ թեմատիկ աշխատանքներից շատերը, որոնց կանգրադառնանք ստորև, ավարտուն չեն:

«Պլեադներ» (1974–1975) նկարաշարի հիմքում ընկած է հին հունական առասպելի ավանդազրույցն այն մասին, թե ինչպես Ատլանտի դուստրերից վեցն ամուսնանում են աստվածների, իսկ յոթերորդ դուստրը՝ Մերոպան, մահկանացու Սիզիփոսի հետ: Դիցական որսորդ Օրիոնից հալածվելով՝ քույրերը վերածվում են աղավինների և ապա Զևսի կամքով՝ համաստեղությունների՝ պայծառ լուսարձակելով երկնականաբար: Սակայն Մերոպայի լույսն այնքան աղոտ է, որ գրեթե չի էլ նկատվում: Պատճառը նրա՝ մահկանացուի կնոջ իր կարգավիճակից եկող ամոթն է: Առասպելի գաղափարական բովանդակությունը որևէ կերպ չի ընթերցվում այս շարքի ստեղծագործություններում: Սակայն այստեղ, օգտվելով սյուժեի ընձեռած հնարավորությունից (աղջիկների վերածվելը համաստեղությունների), Զարդարյանը տարվում է տիեզերական լինելիության խորհրդով ու ներկայացնում երկնային գոյության տարածաժամանակային «շարժումը», նկատելի են դստեր և թոռնուհու միաձուլ կերպարները: Տիեզերական-աստղայինը նկարչին ներկայանում է մայրության մոդե-

⁵ Սմիռնով Կ., Բյուրեղ ակն // «Սովետական Հայաստան» (արտատպություն «Известия» թերթից), 1983, N 8, էջ 17:

լի միջոցով, մոր ու մանկան կերպարանքով (նրանց գլուխները վերած-
վում են Համաստեղությունների): Զարդարյանը Հավատարիմ է մնում
իր հորինվածքային նախասիրություններին: Իր խառնվածքի համա-
ձայն՝ այս շարքի համար նույնպես անում է բազում նախանկարներ՝
կավճամատիտով կամ յուղաներկով թղթի վրա: Նրանցից մեկը
պարզապես ներկայացնում է դստեր ու թոռնուհու գրկախառնության
լուսառատ պատկերը, որը գրեթե նույնությամբ ներառվեց շարքի
հիմնական էսքիզներից մեկում: «Քառտիկ» գունաբծերը նպաստում
են դինամիկայի ուժեղնացմանը: Մ. Միքայելյանի կարծիքով այստեղ.
«Զարդարյանն իր կոմպոզիցիոն գաղափարի թելադրանքով ընթա-
նում է դեպի արատրակցիոնիզմը»⁶: Սակայն Զարդարյանի համար
արատրակցիոնիզմն ինքնանպատակ չէր: Տիեզերական միջավայրի
նկատմամբ նկարչի հետաքրքրությունը նկատելի է անգամ հորին-
վածքի կառուցման մեջ: Նա գունապլաստիկ միջոցներով փորձում է
ընդլայնել կտավի ներքին տարածությունը՝ ցույց տալով վերջինիս
«անսահմանության» գաղափարը: Այս տեսակետից Զարդարյանի
նմանատիպ ստեղծագործությունները մեծ հետաքրքրություն են ներ-
կայացնում, քանի որ մինչ օրս լիովին բացահայտված չեն արվես-
տագետին իրապես հուզող այն հարցերը, որոնք ծնունդ տվեցին այս
գեղարվեստական մտածողությանը: Սակայն, անկասկած, աստղա-
դիտարանի հարևանությամբ ապրելը չէր կարող չանդրադառնալ նրա
ստեղծագործական մտքի վրա և այն Արագածի կակաչներից աստի-
ճանաբար չուղղորդեր դեպի վեր, դեպի գաղտնիքներով լի տիեզե-
րական անհունը, նրա աստղային «ծաղիկները»: Ինչպես խոստովա-
նում է նկարչի որդին՝ Հնազեստ Մկրտիչ Զարդարյանը, հորը նվիրված
կարճամետրաժ ֆիլմում (հեղինակ՝ Ա. Թադևոսյան, ռեժիսոր՝ Ա.
Տատինցյան). «այն, ինչ նա տեսնում էր, կարծես թե մոտ էր չասենք
իրականությանը, այլ այն բացարձակին, որի միջոցով նա ընկալում էր
չրջակա աշխարհը»: «Պլեադներ» նկարաշարն ասես զարդարյանա-
կան այն տեսիլն է, որը ձևավորվել էր տիեզերքով «կախարդված»
նրա երևակայական աշխարհում:

1977–1985 թվականներին է վերաբերում «Երիտասարդու-
թյուն (Բյուրականի երիտասարդ գիտնականներ)» բազմաֆիգուր

⁶ Միքայելյան Մ., Հովհաննես Զարդարյան. Զորս թեմա, Երևան, 2008, էջ 25:

կոմպոզիցիան, որի հիմքում ընկած են նկարչի՝ «Հռոմի կոմունիստական համալսարանի ուսանողներ»-ին պատկերող տարիներ առաջ ստեղծած անավարտ (անթվակիր) և ավարտուն (1963) աշխատանքները: Եթե վերջիններս ներկայացնում են պարզապես տարբեր զգացմունքներ արտահայտող պատանիների և աղջիկների խմբակային գլխանկարներ, ապա «Երիտասարդություն»-ը ձեռք է բերել կոնկրետ գաղափար ամփոփող հորինվածքային տրամաբանություն: Պատկերով և յուզաներկով արված անավարտ էսքիզներից պարզ է դառնում, որ Զարդարյանը մտահղացել էր եռանկար: Արվեստագետը Բյուրականի երիտասարդ աստղագետների դիմանկարների միջոցով «խոսում» է ընդհանրապես երիտասարդության մասին՝ իր ամենատարբեր խոհերով ու մտածումներով, հասանելի ու անհասանելի երազանքներով, նպատակներով: Հագիվ նկատելի երկնքի կապույտ ֆոնին տեսնում ենք և՛ սիրո, և՛ մայրություն ու ընտանիքի, և՛ գիտական պրպտուն մտքի խորհրդանշական այլաբանությունները: Իսկ հորինվածքի կենտրոնում լույսերի մեջ ողողված կինն ասես մարմնավորում է իմացության անսահմանության գաղափարը, որը կենցաղից ու առօրեականությունից կտրուկ, դեպի հեռավոր աստղերը, տիեզերքի անհունն է ուղղում սիրող, երազող, մտածող, դատող, վիճող մարդ արարածի հայացքը: Թվում է՝ զարդարյանական մտքի այս անավարտ մնացած խոյացումը աստղային հեռուներին, կատարելությանն ուղղված երազանքի ու հողեղեն կյանքի հակադրումն է, կամ գուցե համադրումը:

Ուշագրավ է նաև «Ակն Բյուրականի» անթվակիր հորինվածքը, որի հիմքում աստղաֆիզիկոս, ժամանակին Բյուրականի աստղադիտարանի տնօրենի տեղակալ Լյուդմիլա Միրզոյանի դիմանկարն է: Նկարչի դատեր վկայությամբ՝ վերջինիս յուրահատուկ արտաքինը, մասնավորապես խոշոր ու խորաթափանց, ասես աստեղնային երկնքի անսահմանությունն արտացոլող կապույտ աչքերն առիթ հանդիսացան, որպեսզի նկարիչը հղանա իր այդ ստեղծագործությունը: Ուստի Զարդարյանը բնավ պատահական չի այսչափ շեշտել բնորդի՝ ականախոռոչներից կարծես դուրս եկող ականազնդերը, որոնք էսքիզից էսքիզ ավելի են մեծանում: Այս հսկա աչքերի ու տիեզերքի միջև ընկած է ևս մեկ իրողություն, այն է՝ տեխնիկայի աշխարհը, որն առաջ է եկել մարդ արարածի՝ տիեզերքի «անհայտները» բացահայ-

տելու անդիմադրելի ցանկության, նրա գիտական մտքի շնորհիվ: Հորինվածքն ինքնին փաստորեն մի այլաբանություն է: Թե՛ դիմանկարում, թե՛ «Ակն Բյուրականի» հորինվածքում տեսնում ենք պատկերազրական գրեթե նույն սխեման՝ աստղագետի՝ կտրուկ ռա-կուրսով տրված գլխանկարը: Կտավի գունաշարը կազմված է լուսա-ստվերային կտրուկ կոնտրաստների արդյունքում գոյացած հակա-դրություններից, որոնք է՛լ ավելի են ուժեղացնում ստեղծագործու-թյան դրամատիկ հնչեղությունը: Եթե դիմանկարում ֆոնը չեզոք է, ապա բուն հորինվածքում այն ներկայացված է տիեզերքի լուսատու-ների քառասյին շարժմամբ: Ի. Կուրսենցի դիտարկման համաձայն՝ ողջ մտահղացումը յուրատեսակ օրհներգ է մարդուն, «քանզի աստ-ղադիտակի վիթխարի «աչքը» ստեղծելուց առաջ մարդն ինքը մի օր երկինք հառեց իր զարմանքից խոշոր բացված աչքերը: Մարդն է գիտական ու գեղարվեստական ստեղծագործ մտքի տերը, նա է ստեղծում կատարյալ սարքավորումներն ու գործիքները, որոնք, ըստ էության, ունենալով անսահմանափակ հնարավորություններ, դեռևս ամբողջությամբ անկարող են ընդգրկել-վերլուծել այնպիսի բարդ երևույթ, որպիսին Մարդ արարածն է»⁷: Այսպիսով, մարդն իբրև տիեզերքի ծնունդ, ով ամեն օր, հայացքը երկինք հառած, դիտում ու քննում է իրեն ծնած անսահմանությունը՝ փորձելով բացահայտել դրա առեղծվածները՝ ահա նկարչի «բանաձևը»: Էսքիզներից մեկում գիտնականի դեմքն ամբողջովին ողողված է լույսով, կարծես նա դուրս է եկել երկրային ոլորտներից ու ճախրում է տիեզերքում՝ պա-տասխաններ որոնելով... Աստղագետի հայացքն ամփոփում է այն ներուժը, որ բերում է հայտնագործությունների, բացահայտումների, մարդ արարածին հասու դարձնում տիեզերական օրենքների, օրինա-չափությունների ճանաչմանը: Սա մի հայացք է, որը, Կ. Սմիռնովի խոսքով, «ուղղված է ընդհանրապես առեղծվածային անհայտու-թյանը: Ահա թե ինչու այնքան տազնապ, տառապանք ու հույս կա այդ հայացքում: Տազնապ ու տառապանք, քանի որ հնարավոր չէ ամեն ինչ իմանալ: Հույս, քանի որ մարդկային բանականությունն ամենազոր է Տիեզերքի առեղծվածների հանդեպ... Ամենազարմա-

⁷ Կուրսենց Ի., Գեղանկարչի «Համաստեղությունները». Հովհաննես Զարդարյանի արվեստանոցում // «Սովետական արվեստ», 1987, էջ 14:

նային մնում է թե՛ աստղացան երկնքին, թե՛ աստղադիրտակի ակնապակուն, թե՛ հեռավոր գալակտիկաների լուսանկարներին ուղղված մարդու անմիջական, կենդանի հայացքը»⁸ :

Բյուրականյան բնանկար, դիմանկար և թեմատիկ-հորինվածքային այս ինքնատիպ ստեղծագործությունները ներկայացնում են Զարդարյան գեղանկարչի բազմաբովանդակ գեղարվեստական ժառանգության կարևոր բաղկացուցիչները:

Lilit ARSENYAN

THE THEME OF THE COSMOS IN HOVHANNES ZARDARYAN'S WORKS

In 1958, the painter Hovhannes Zardaryan moved to live in Byurakan, where, away from the fuss and hurry of the city life, he totally devoted himself to his art. No wonder that for the artist, this small parcel of land seemed to enclose the entire world, became the world's model, even replaced it. The cradle of astronomy, the atmosphere of association with the secrets of the Universe carried away the master, imparted a new charge and direction to his creativity. For years, Zardaryan received in his home both young and honored astronomers, painted their portraits. He perceived the local nature as a bundle of natural forces, a mass of “signs” from the Universe. Free both physically and spiritually, Zardaryan lived an intense and interesting creative life there. He created a series of landscapes, portraits, compositions with the Byurakan Observatory, the surrounding nature, the astronomers as embodiments of the artist's thoughts about the Universe. These unique works play an important part in the artistic legacy of the painter Zardaryan.

⁸ Սմիռնով Կ., Բյուրեղ ակն // «Սովետական Հայաստան» (արտասովորություն «Известия» թերթից), 1983, N 8, էջ 16:

**ՇԻՐԱԿԱՎԱՆԻ ԱՄԵՆԱՓՐԿԻՉ ԵԿԵՂԵՑՈՒ
ԾԱՎԱԼԱՏԱՐԱԾԱԿԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԻ
ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Հայկական ազգային ճարտարապետության պատմության զարգացած միջնադարի փուլը սկսվեց արաբական երկդարյա տիրապետությունից հետո՝ IX դ.: Շինարարական-ճարտարապետական կյանքի ընդհատման պատճառով հայ ճարտարապետները IX-XI դդ. նորակառույց մոնումենտալ շենքերում կրկնում էին վաղ միջնադարում մշակված հորինվածքները: Կարսում կառուցվեցին «մաստարայատիպ», իսկ Վարազավանքում՝ «Հռիփսիմատիպ» եկեղեցիներ, Անիում՝ քառամույթ գմբեթավոր Մայր տաճարն ու «զվարթնոցատիպ» Գազկաչենը և այլն: X դ. նախօրինակ վերցնելով Արուծի Ս. Գրիգոր տաճարը՝ կառուցվեց Շիրակավանի Ամենափրկիչ եկեղեցին:

Շիրակավանը (վաղ միջնադարում «Երազգավորք») գյուղաքաղաք էր Մեծ Հայքի Այրարատ նահանգի Շիրակ գավառում, Ախուրյանի աջ ափին, Արգինայից մոտ 5 կմ հեռու (այժմ՝ Թուրքիայի տարածքում): 890 թ. այն դարձել է Բագրատունիների թագավորանիստ բնակավայրը, այսինքն՝ փաստորեն, Հայաստանի մայրաքաղաքը:

Պատմիչ Վարդան Արևելցին հայտնում է, որ Սմբատ Ա Բագրատունին (թագավորել է 890-914 թթ.) Շիրակավանում կառուցել է Ամենափրկիչ եկեղեցին և այնտեղ օծվել:

Այս իրադարձությունների ժամանակակից և ականատես, կաթողիկոս-պատմիչ Հովհաննես Դրասխանակերտցին գրում է, որ երբ ինքը 898 թ. դարձավ Ամենայն Հայոց կաթողիկոս, ապա «...այդ ժամանակներում Երազգավորք մեծ քաղաքագյուղի եկեղեցին, որ հիմնադրվել էր Սմբատ արքայի կողմից, նրա թագավորական ապարանքի մոտ, լրիվ վերաշինվում է և ավարտվում նույն տեղում... Եվ չքնաղ ու պատվական զարդերով, ոսկեհյուս հանդերձանքով ու շղարչե ծածկով թով նրան պճնելով՝ վայելչացնում էին... Ինչպես նաև համակ ոսկուց պատրաստելով ականակուռ կամար, բերում ու դնում են քրիստոնեական սեղանին»:

Ճարտարապետության պատմությանը նվիրված ուսումնասիրություններում Շիրակավանի Ամենափրկիչ եկեղեցին միշտ թվագրել են Սմբատ Բագրատունու իշխանության տարիներով՝ 890-914 թթ.: Սակայն Հովհաննես Դրասխանակերտցին որոշակի նշում է կառուցման ժամանակը՝ 890 թվից մինչև իր կաթողիկոս օծվելը՝ 898 թ.:

Շիրակավանի Ամենափրկիչ եկեղեցին 1064 թ. տուժել է սելջուկ-թուրքերի արշավանքից և վերանորոգվել XI դ. վերջում: Միջնադարում այն վերածվել է բերդի. շարվածքով փակվել են արևելյան ու հյուսիսային լուսամուտները և արևելյան ճակատի խորշերը, անկյուններում պատերը բարձրացվել են, և տանիքը վերածվել է հարթակի, կառուցվել է վերնահարկ՝ դրսից վեր տանող քարե աստիճաններով: Եկեղեցու գմբեթն ավերվել է հրետակոծությունից, XIX դ. սկզբին՝ ուռու-թուրքական պատերազմի ժամանակ: 1950-ական թթ. թուրքերը պայթեցրել են եկեղեցին:

Շիրակավանի Ամենափրկիչ եկեղեցու առաջին ուսումնասիրող Թ. Թորամանյանն այն չափագրել է և լուսանկարել: Այժմ, փաստորեն, այս կարևոր հուշարձանից միայն այդ նյութերն են մնացել:

Թ. Թորամանյանի՝ հայ ճարտարապետությանը նվիրված երկ-հատոր աշխատության առաջին հատորում տպագրված է Շիրակավանի եկեղեցու հատակագիծը, և տրված են հուշարձանի համառոտ նկարագրությունն ու նրա առանձնահատկությունների բնութագրումը: Հեղինակը գրում է, որ «...ճարտարապետական տեսակետով այդ եկեղեցին ուշագրավ մի կազմություն ունի..., որը ո՛չ VII դարի վերջին վերածնությունն է հիշեցնում և ո՛չ էլ նոր կազմվելիք X դ. երրորդ վերածնությանն է նման, այլ մի նոր խառնուրդ հին ու նոր ոճերով ու փոխառություններով»:

Շիրակավանի Ամենափրկիչ եկեղեցու արտաքին չափերն են՝ $32,3 \times 17,0$ մ (ներսի չափերը՝ $30,4 \times 14,7$ մ): Այն գմբեթավոր դաժլիճներից ամենախոշորներից է. նրան հաջորդող մյուս բոլոր նույնատիպ եկեղեցիներն արդեն ունեն զգալի փոքր չափեր: Այս տիպի էվոլյուցիան բնորոշվում է շենքերի երկարության զգալի կրճատումով և բացարձակ չափերի փոքրացումով:

Պետք է կարծել, որ Շիրակավանի Ամենափրկիչ եկեղեցին կառուցողը՝ տվյալ դեպքում Սմբատ Բագրատունի արքան, նորանկախ պետության իր մայրաքաղաքում որոշել է կրկնել VII դ. Հայաստանի

կենտրոն Արուճի «Մայր եկեղեցին»՝ Ս. Գրիգոր տաճարը: Նմանությունը շատ հանգույցներում և մանրամասներում ակնհայտ է այս երկու «Մայր եկեղեցիներում»: Չափերը և համաչափությունները համարյա նույնն են: Շիրակավանդակ ևս գմբեթը դրված է մոտավորապես շինություն կենտրոնում՝ թեթևակի դեպի արևմուտք տեղաշարժված (նույնն է և Արուճում), երկու զույգ հզոր որմնամույթերի դեպի գմբեթատակ քառակուսուն ուղղված ելուստները նույնպես կիսասյունիկների ձև ունեն, գմբեթի թմբուկը Արուճի օրինակով զարդարված է եղև դեկորատիվ կամարաշարով, շենքի արտաքին անկյունները մշակված են կիսասյունիկներով, խորանն այստեղ ևս լուսավորվում է երեք պատուհանով և այլն:

Սակայն Շիրակավանդակ կան տարբերություններ, որոնք արդյունք են հայկական ճարտարապետության զարգացման նոր փուլի, փոփոխված գեղագիտական հայացքների: Բայց այս ոճական նոր ուղղությունները ներդաշնակ զուգակցվում են վաղ միջնադարի հայկական ճարտարապետության և քանդակագործության ավանդների հետ:

Առաջին և ամենակարևոր տարբերությունը, որը նոր ժամանակների հետևանքն էր, եռանկյունաձև խորշերի կիրառումն էր արևելյան ճակատից բացի նաև հյուսիսային և հարավային պատերում: Ոճական նոր ուղղությունն ակնհայտ արտահայտվում է նաև լուսամուտների փոքր չափերում, զարդաքանդակների հարթ ձևերում:

Շիրակավանդակ հարավային ճակտոնի մակերեսին զույգ ուղղանկյուն լուսամուտներ են բացված: Պատուհանի նման ձևը վաղ միջնադարում չէր կիրառվել և արդյունք էր ճարտարապետության զարգացման նոր փուլի: Շիրակավանդակ միանգամայն այլ են նաև զարդաքանդակները՝ թե՛ լուսամուտների և թե՛ խորշերի պսակներին: Նորույթ էր նաև Շիրակավանդակ Ամենափրկիչ եկեղեցու արտաքին խորշերի տրոմպաձև վերջավորության ֆեստոններով մշակումը՝ մի մոտիվ, որը տարածվեց զարգացած միջնադարի շինարարական գործընթացում:

Շիրակավանդակ Ամենափրկիչ եկեղեցու՝ մինչև նրա ամրոցի վերածվելու ճարտարապետական հորինվածքի և չափահասված գմբեթի վերակազմության համար կարևորը վերջինիս ձևի որոշումն է: Անի-

Շիրակի ճարտարապետական դպրոցի՝ այդ ժամանակաշրջանով (IX դ. վերջ - X դ. սկիզբ) թվագրված եկեղեցիներ չկան: Փաստորեն, որպես անալոգ կարող է ծառայել Շիրակի մի այլ հուշարձան՝ Օղուզլուի եկեղեցին, որն ամբողջովին կանգուն էր մինչև վերջերս: Այն թուրքիայի տարածքում է և անխնամ մնալու պատճառով վերջին տարիներին կիսով չափ փլվեց, որի ժամանակ քանդվեց նաև գմբեթը: Սակայն կան XX դ. սկզբին կատարված լուսանկարներ, որոնք պատկերացում են տալիս եկեղեցու ճարտարապետություն մասին:

Բնակավայրի հայկական անունը չի պահպանվել և գրականությամբ մեջ այն, ցավոք, նշվում է միայն «Օղուզլու» անունով:

Օղուզլուի եկեղեցին արդեն կիսավեր վիճակում ուսումնասիրել է իտալացի գիտնական Պաոլո Կունենոն, որն իր «Հայկական ճարտարապետությունը IV-XIX դդ.» գրքում տալիս է նրա հատակագիծը և արխիվային լուսանկարների հետ միասին նաև եկեղեցու այսօրվա վիճակը պատկերող լուսանկարները:

Օղուզլուի եկեղեցին եռախորան գմբեթավոր հորինվածք ունի, արևմտյան ուղղանկյուն խաչաթևով: Ավագ խորանի երկու կողմում ավանդատներն են, իսկ արևելյան, հյուսիսային և հարավային ճակատներում եռանկյունաձև զույգ որմնախորշեր են իրականացված: Գմբեթի թմբուկը գլանաձև է, զարդարված զույգ կիսասյունիկներով 16 որմնակամարներով: Վեղարը կոնաձև է:

Ըստ չինարարական արձանագրության՝ եկեղեցին կառուցել է իշխան Հասան Գնթունին IX դ. վերջին (ըստ որոշ մասնագետների՝ 895 թ.): Մի այլ արձանագրություն հայտնում է 1001 թ. դրա վերանորոգման մասին:

Եկեղեցու չքամուտքի ձևավորումը, ճակատների եռանկյունաձև խորշերի կամարակապ պսակների զարդաքանդակներն Օղուզլուում նույնն են, ինչ և Շիրակավանի եկեղեցում: Այս հանգամանքը նկատի առնելով՝ Նիկողայոս Մառը, որը տեսել էր թե՛ Շիրակավանի և թե՛ Օղուզլուի եկեղեցիները կանգուն վիճակում, այն կարծիքն է հայտնել, որ երկուսն էլ նույն ճարտարապետի ստեղծագործություններն են:

Այս ամենը հիմք ընդունելով՝ Շիրակավանի Ամենափրկիչ եկեղեցու գմբեթը վերականգնված է Օղուզլուի գմբեթի օրինակով: Վերակազմությունը գմբեթի թմբուկի ստորին մասը 16 նիստանի է,

զույգ կիսասյունիկներով ղեկորատիվ կամարաշարով: Դրանից վերև՝ մինչև քիվը, այն գլանաձև է, իսկ ծածկը՝ կոնաձև, քարե սալերով իրականացված:

Ամփոփելով կարող ենք մեջբերել հուշարձանի՝ Վարազդատ Հարությունյանի բնորոշումը. «Շիրակավանի տաճարն իր հատակագծային ու ծավալատարածական հորինվածքով, ներքին ու արտաքին ճարտարապետությամբ անցումային է՝ կապ ստեղծելով վաղ և զարգացած միջնադարի հայկական եկեղեցական ճարտարապետության մեջ»:

Areg HASRATYAN

VOLUMETRIC RECONSTRUCTION OF THE SPATIAL COMPOSITION OF THE SAVIOUR CHURCH IN SHIRAKAVAN

Shirakavan ("Erazgavork" in the Early Middle Ages) is situated in the province of Shirak in historic Airarat, on the left bank of the Akhuryan River (now in Turkey). It became the capital of Bagratid Armenia in 890. According to historian Hovhannes Catholikos Draskhanakertsi, Smbat I Bagratid built and richly embellished the Church of the Savior in Shirakavan in 890-898.

The "domed hall" of the Savior Church was damaged during the invasion of Seljuk Turks in 1064. Later it was rebuilt into a fortress. The dome was destroyed in the Russo-Turkish wars of the XIX century. In the beginning of the XX century, the church was measured and photographed by Toros Toramanyan. In the 1950s, it was blown up by the Turkish authorities.

The volumetric reconstruction of the original spatial composition of the Church is accomplished with the use of three-dimensional computer graphics. The analogous dome of the church in the village of Oguzlu near Shirakavan was taken as a model. Built in 895, this church with its sixteen-sided dome (presently destroyed) survived until the XX century. The almost identical carved decoration, framing the windows of the two churches, prompted N. Marr that they were created by the same architect.

**ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԴԵԼԼԱՅԱՆԻ «ՆՎԻՐՈՒՄ ԿՈՄԻՏԱՍԻՆ»
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐ**

Հարուժյուն Դեյլայանի¹ դաշնամուրային դիպտիխը երաժշտական ավանգարդիզմի տպավորիչ նմուշ է, որում դրսևորվել են ալեատորիկան, մինիմալիզմը, սոնորիատիկան, կոնկրետ երաժշտությունը, գործիքային թատրոնը և ռեպեթիտիվ երաժշտության սկզբունքները: Մենք տեխնիկայի այդ բաղադրիչներն անվանում ենք ամրագրման սկզբունքներ, քանի որ կոմպոզիտորը դրանք կիրառել է որպես գեղարվեստական արդյունքին հասնելու միջոց, այլ ոչ թե ինքնանպատակ²:

Տվյալ ստեղծագործության վերլուծության նպատակն է ներկայացնել ընտրված գրեկաոճերի համապատասխանության յուրօրինակ

¹ Հ. Դեյլայանի ստեղծագործություններն ուսումնասիրելիս հիմնվել ենք հետևյալ ուսումնասիրությունների վրա: Տե՛ս «Նվիրումի հնչյուններ» (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դեյլայանը), Երևանի համալսարանի Հրատ., Երևան, 2005: Ալա-հայտյեան Պ., Դեյլայան կամ ճակատագրի կողին խրած մեխը, Նվիրումի հնչյուններ, Երևանի համալսարանի Հրատ., Երևան, 2005, էջ 17-29: Արևշատյան Ա., Նվիրումի հնչյուններ, Երևանի համալսարանի Հրատ., Երևան, 2005, էջ 6-7: Դեյլայան Հ., Նվիրում եմ ամուսնուս` Հարուժյուն Դեյլայանի ծննդյան 65-ամյակին, Նվիրումի հնչյուններ, Երևանի համալսարանի Հրատ., Երևան, 2005, էջ 36-41: Դեյլայան Հ., Նվիրումի հնչյուններ, Երևանի համալսարանի Հրատ., Երևան, 2005, էջ 31-35: Ժամկոչյան Պ., Հարուժյուն Դեյլայանը ընկերոջ հուշերում, Նվիրումի հնչյուններ, Երևանի համալսարանի Հրատ., Երևան, 2005, էջ 55-59: Հատուհնեան Ռ., Ուխտագնացություն մը, Մարմարա, Նվիրումի հնչյուններ, Երևանի համալսարանի Հրատ., Երևան, 2005, էջ 82-83: Զաղաջպանյան Կ., Կանչ, որ գերում է մարդկային հոգիները, Նվիրումի հնչյուններ, Երևանի համալսարանի Հրատ., Երևան, 2005, էջ 61-63: Սուրենյան Կ., Անհավատալին մեր կողքին, Նվիրումի հնչյուններ, Երևանի համալսարանի Հրատ., Երևան, 2005, էջ 9-15:

² Անհրաժեշտ է տարբերակել այն ստեղծագործությունները, որոնցում տեխնիկան կոմպոզիտորական մտքի նպատակ է և որոնցում որոշակի կերպարայնության հասնելու արտահայտչամիջոց է: 20-րդ և 21-րդ դդ. երաժշտության մեջ երկուսն էլ զբաղեցրել են իրենց գեղարվեստական տեղը:

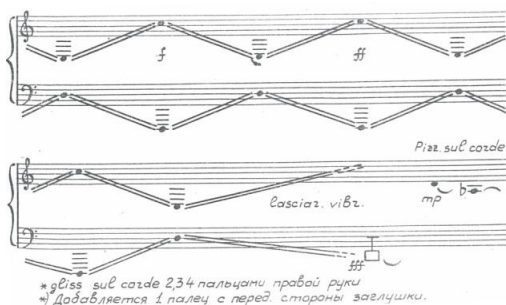
Համակարգը, որը ձեռք է բերել գեղարվեստական արդյունք: Փորձելու ենք պարզաբանել, թե ինչպես է Հ. Դելլայանն իրականացրել մեծն Կոմիտասի երաժշտական նվիրման գաղափարը, որում պետք է լինի նվիրման անձի դիմանկարը: Այն հեղինակը տեսել և «գեղանկարչորեն» մարմնավորել է, իսկ ավելի ստույգ՝ հնչյունների միջոցով վերարտադրել է և ներկայացրել հասարակությանը՝ ունենդրին:

Արվեստագետը բնորդին միշտ տեսնում է յուրովի, և նրա այդ եզակի «տեսուկանկություն» էլ գեղարվեստական հետաքրքրություն է ներկայացնում:

Մեր կարծիքով Հ. Դելլայանի դիպտիխը Կոմիտասի դիմանկարն է ոչ թե ակնթարթային մարմնավորմամբ, այլ, ընդհակառակը, ժամանակի մեջ ծավալվող՝ զուգակցված ողբերգական ճակատագրի հետ: Ստեղծագործությունը ներկայացնում է թե՛ ստեղծագործական ոգեշնչումը, թե՛ 1915թ. եղեռնի ժամանակ տեղահանությունը, թե՛ հոգեկան այն տառապանքները, որոնք էլ հանճարի կյանքն ընդհատեցին:

Կոմպոզիտորն ստեղծագործության սկզբում երաժշտության տարածության անսահմանափակությունը և դատարկությունը երկարատև ցուցադրում է նախապատրաստված դաշնամուրով նվագելու հնարով: Նախապատրաստված դաշնամուրի լարերի վրա զանազան glissando-ներն ավարտվում են ստորին լարերի վրա տեղակայված կլաստերով: Դրվագը չեզոքություն և երաժշտական տարածության դատարկություն է արտահայտում: Կլաստերից հետո հնչում են կամիթով արտաբերված մի քանի հնչյուններ, որոնք, ըստ կատարողի ցանկության, կարող են կրկնվել glissando-ի հետ խառնիխուռն:

Օրինակ 1



Քառսն ու դատարկությունն այնուհետև լցվում են կլաստերներով և Quasi campane ակորդներով, որոնք կարծես արտահայտում են զանգերի ղողանջը: Սա եկեղեցու խորհրդանիշն է, որին անմնացորդ նվիրված էր Կոմիտասը:

Զանգերի ղողանջը վերաճում է կարճ մոտիվների և առանձին հնչյունների ռեպետիտիվ շարադրանքի, որոնցից 2 հնչյունը պետք է առանձնացվի: Այդ հնչյունի վրա շերտավորվում են մոտիվային մի քանի կրկնողություններ, որոնք նման են հայ երաժշտության մեջ և մասնավորապես Կոմիտասի ստեղծագործություններում հաճախ հանդիպող մոտիվների: Հավանաբար, սա դիմանկարի առաջին «վրձնահարվածն» է: Հ. Դելլալյանն ընտրել է այն մոտիվները, որոնք խորհրդանշում են և՛ հայկական տաղերգությունը, և՛ Կոմիտասին՝ մատնանշելով նրանց խորհրդանշական կապը:

Մոտիվները որոշ ձևափոխության են ենթարկվում, սակայն նրանց մեջ մերթ վերընթաց, մերթ վարընթաց փոքր սեկունդային առկայությունը նպաստում է մոտիվային փոխակերպմանը, իսկ ռեպետիտիվության հնարի ֆոնի վրա՝ նաև երաժշտական ընթացքի զարգացմանը: Զարգացումն ընթանում է ոչ միայն մոտիվային փոխակերպումներով, այլև դինամիկ և տեմպային աճով:

Զանգերի ղողանջի ներմուծումն արդեն հնչում է որպես տագնապ, զգուշացում:

Այնուհետև երաժշտությունը մասնատվում է մոտիվների ռեպետիտիվ և սեկվենցիոն շարադրանքի, և դրանք անցնում են զանգերի ղողանջի առանձին «բեկորների» մեջ:

Ահա հանգուցալուծումը. սև ու սպիտակ ստեղների վրայով անցնող կլաստերների հզոր շարքը խորհրդանշում է ողբերգական իրադարձություն, որի մասնակից և ականատես է դարձել Կոմիտասը:

Օրինակ 2



Այդ նույն օրինակում երևում են ռեպրիզի հատկանիշները: Սկզբնական նյութին վերադարձը ուղեկցվում է հեղինակի *come prima* (այնպես, ինչպես սկզբում էր) նշումով: Սակայն ողբերգական զգացմունքային պոռթկումից հետո միևնույն երաժշտությունն ընկալվում է որպես հիշողություն լուսավոր ժամանակների մասին: Ինչպես ողբերգական ճիչ, հնչում է սգո հույզերի վերջին պոռթկումը, որն արտահայտվում է կլաստերների և զանգերի ղողանջների բեկորների և մեկ շարքում, որոնք այժմ արդեն շարունակական են: Բարբարոսները քանդեցին ամեն ինչ և կոտրեցին քրիստոնեական զանգերը...

Օրինակ 3



Վերջին ֆլաթոնները շատ ողբազին են հնչում:

Ստեղծագործության երկրորդ մասն առաջինից հետո շարունակվում է *attacca*-ով: Սա բանաստեղծական և միևնույն ժամանակ վշտազին կերպար է: Ֆորչազով փոքր սեկունդայի համաչափ և անհամաչափ բազմակի կրկնողությունները, որոնք կատարվում են դաշնամուրի լարերի վրա կամիթով, ստեղծում են անընդմեջ ճոճքի պատրանք, որը հիշեցնում է երեխային օրորող կնոջ շարժումները:

Օրինակ 4



*) 2 և 3 пальцами левой руки сильно пружать струны у порожка $\approx$ на 1 см а 1 և 2 пальцами правой руки удерживать.

Ստեղներով նվագելու անցումը պահպանում է սկզբնական նյութի ուիթմիկ հենքը: Նա կարծես ձեռք է բերում ավելի մեծ ռելիեֆայնություն, սակայն, ըստ էության, արտահայտում է նույն կերպարը: Ավելի ուշ երաժշտությունը նորից վերադառնում է լարերի վրա նվագին:

Վերջապես, զանգերի դողանջը հեռավոր կերպով հիշեցնող ֆակտուրայից հետո մուտք է գործում կերպարի մարմնավորման վերջին փուլը: Դաշնակահարը ֆալցետով երգում է «Նարոյ ջան, Նարոյ սիրուն» բառերը, որն օրորոցային երգ է հիշեցնում: Այս կրկնողությունների բազմաքանակության մեջ ընկալելի է գլխավոր գաղափարը. սա երջանիկ մայրության խորհրդանիշը չէ, այլ, ընդհակառակը, խելագարված մայրը նանիկ է ասում բարբարոսների ձեռքերով սպանված երեխային:

Օրինակ 5



Սա Կոմիտասի տրամադրության և վիճակի խորհրդանշական ակնարկն է առ այն, որ նա չկարողացավ տանել 1915թ. Օսմանյան Թուրքիայում հայերի ցեղասպանության ահասարսուռ պատկերները:

Հ. Դեյլալյանի այս ստեղծագործության մեջ դրամատուրգիայի ուժն այնքան մեծ է, որ այն կարելի է համարել ազգային երաժշտական արվեստի բարձրագույն ձեռքբերումներից մեկը: Կերպարայնության իրականացման համար տեխնոլոգիական հնարների լայն կիրառումը վկայում է այն մասին, որ կոմպոզիտորը նրբորեն օգտվել է բարդ դրամատիկ խնդիրներ իրականացնելու համար անհրաժեշտ կոմպոզիտորական տեխնոլոգիաների ձեռքբերումներից:

Ծանոթանալով տվյալ ստեղծագործության կառուցվածքային յուրահատկությունների մեր վերլուծությանը և այնուհետև վերաիմաստավորելով դրամատուրգիայի զարգացման մեջ ամեն մի հատվածի խորհրդանշական դերը՝ կատարողը կարող է յուրովի կառուցել այս ստեղծագործության իր մեկնաբանությունը: Դրա հետ մեկտեղ, անհրաժեշտ է, որ նա յուրացնի նախապատրաստված դաշնամուրով նվագելու հնարները, ինչը ենթադրում է կիրառել ոչ միայն ստեղնաշարային մեխանիզմը և նրան համապատասխանող ձայնարտաբերման ձևերի հավաքածուն (այդ թվում նաև Ֆլաթոլետային), այլև տիրապետել անմիջականորեն դաշնամուրի լարերի վրա նվագելու արվեստին:

PERFORMING HARUTYUN DELLALYAN’S “DEDICATION TO KOMITAS”

The article presents Harutyun Dellalyan’s piano composition “Dedication to Komitas”. The piece presents impressive samples of musical avant-garde, where manifested are aleatory, minimalism, *musique concrète*, sonorism, principles of repetitive music, as well as instrumental theater. The analysis of the work reveals a unique system of accordance of contemporary compositional techniques, which resulted in definite artistic effect. We tried to identify how Harutyun Dellalyan had implemented the idea of musical dedication to great Komitas, how he was able to render the portrait image of the dedicatee. The technical basis of the piece in question is analyzed from the standpoint of its artistic ideas in terms of performance.

ՄԻՄՎՈԼԻՉՄԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄԸ ԵՂԻՇԵ ԹԱԳԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ժամանակի ոգին իր մեջ կրելով՝ Եղիշե Թաղևոսյանը դարձավ Հայ արվեստում իմպրեսիոնիզմի հիմնադիրներից և լավագույն ներկայացուցիչներից մեկը։ Միաժամանակ, մտնելով իմպրեսիոնիզմի հորձանուտը, Հայ նկարիչը չկորցրեց իր ստեղծագործական դիմագիծը։ Նրա աշխատանքները չդարձան ոչ եվրոպական, ոչ ռուսական իմպրեսիոնիզմի պարզունակ կրկնությունը։ «Ընդհանուր առմամբ իմպրեսիոնիզմը օգնեց Թաղևոսյանին զարգացնելու գունազգացողություն իր արտակարգ օժտվածությունը և մշակելու իր գեղանկարչական անկրկնելի անհատականությունը»¹։ «Պոլդյու։ Բրետան» (1901), «Այգուս ընթերցող կինը» (1903), «Լիլո կղզին։ Վենետիկ» (1904), «Վենետիկ։ Զրանցք և գոնդոլ» (1905), «Լյուքսեմբուրգի զբոսայգին։ Փարիզ» (1905), «Մամոտո ժայռեր։ Բրետան» (1908) գործերը վկայում են Թաղևոսյան արվեստագետի վարպետության և հասունության մասին։ Այնպիսի, իմպրեսիոնիստական եզրը չսահմանափակեց նկարչի արվեստը։

Իրեն չընդապատող իրականությունից առաջ ընթացող Թաղևոսյանին հոգեհարազատ էր գորշ ներկայից փախուստի դիմող սիմվոլիզմը։ Հայ նկարչի արվեստում այն յուրօրինակ թելով է ծավալվում։ Տենչ դեպի անցյալը, հիացմունք հին դարերի գեղեցկությունը, անդրադարձ ավանդապատումներին, աստվածաշնչյան ու պատմական դեպքերին, զգացական աշխարհի մեծարանք. սիմվոլիստական ուղղությունը ներհատուկ այս բնութագրերից յուրաքանչյուրին կարող ենք հետևել Եղիշե Թաղևոսյանի արվեստում։

Թաղևոսյանի աշխատանքների մի մասի անթվագիր լինելու պատճառով ղժվար է հստակ նշել սիմվոլիզմի առաջին արձագանքը նկարչի արվեստում։ Փոխարենը կարելի է առանձնացնել սիմվոլիս-

¹ **Քոթանյան Գ.**, Հայ նկարիչները և իմպրեսիոնիզմի ժառանգությունը (ընդհանուր ակնարկ) // «Էջմիածին», Ս. Էջմիածին, 2013, մայիս, էջ 34։

տական այն թեմաներն ու զծերը, որոնք արտահայտվում են թաղևոսյանական երկերում:

Դիցաբանական, քրիստոնեական և պատմական կերպարներն ու սյուլեթները սիմվոլիզմի թեմատիկ հենքն էին: Այս թեմաներին քանիցս անդրադառնում է Նդիշե Թաղևոսյանը, և «Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլը» ու «Խաչելություն» կտավներում սիմվոլիստական ոգու աուկայությունն ակնհայտ է: 1901 թ. նկարիչը վրձնում է «Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլը»: Այս կտավն ուշագրավ է թե՛ թեմատիկ ընտրությամբ, թե՛ գեղանկարչական լուծմամբ: Թաղևոսյանը պատկերել է Ագաթանգեղոսի «Հայոց պատմությունից» այն դրվագը, երբ Միածինը երևում է Գրիգոր Լուսավորչին և մատնացույց անում այն վայրը, որտեղ պետք է կանգներ «Աստծո տաճարը»: Նկարում տեսնում ենք երկնքից իջնող Քրիստոսին՝ համասփյուռ լույսի մեջ ողողված: Նրա հետևում բաց վարդապետյն երանգավորմամբ ուրվագծվում է եկեղեցին: Կտավի աջ անկյունում ծնկաչոք Գրիգոր Լուսավորչին է: Բաց և մուգ տոների, եթերային և վստահ քավածքների հակադրություններով Թաղևոսյանն առանձնացնում է տեսիլքն իրականությունից: Սիմվոլիստական ոգու ներկայությունը նկարում ակնհայտ է: Այս մասին գրում է նաև Սաթենիկ Վարդանյանը Նդիշե Թաղևոսյանի արվեստում Քրիստոսի կերպավորումներին անդրադառնալիս. «Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլը» նույնպես համահունչ է սիմվոլիստների արվեստին. այն բացահայտ հավաստիությամբ ներկայացնում է «անիրական» պատկերը»²:

Նդիշե Թաղևոսյանի արվեստում քրիստոնեական թեմատիկային ևս մեկ յուրօրինակ անդրադարձ է «Խաչելություն» (1916-1918) կտավը: Այստեղ զգալի է մոդեռնի շունչը. նկարը «պատված» է խորհրդանշական արյունագույնով, ֆիգուրների տեղաբաշխումն անսովոր է:

Թաղևոսյանի ստեղծագործություններում հանդիպում ենք ինչպես հին հունական դիցաբանից, Աստվածաշնչից ու համաշխարհային պատմության էջերից ծանոթ կերպարների, այնպես էլ հայ դյու-

² Վարդանյան Ս., Հիսուս Քրիստոսի կերպարը XX դարի հայ կերպարվեստում (1900-1920-ական թվականներ), թեկնածուական ատենախոսություն, Երևան, 2012, էջ 110:

ցազնավեպի հերոսների, հայոց թագավորների ու թագուհիների՝ «Տորք Անգեղ» (1910-ական թթ.), «Ասլան աղան» (1912), «Հոգեհայ. Արտաշեսի մահը» (1910), «Արշակ և Փառանձեմ» (1921): Ընդ որում, ամեն անգամ բազմաշնորհ նկարիչը գտնում է պատկերման նոր լուծումներ՝ օգտագործելով տարբեր արտահայտչամիջոցներ:

Հին հունական արվեստն ու դիցաբանությունը յուրատիպ մեկնություն են գտել «Ֆիդիասն ու Զևսը» (1908) գործում: Օլիմպոսի տաճարի համար Զևսի հսկա արձանը կերտած քանդակագործ Ֆիդիասը կանգնել է բարձունքին ու հայացքը հառել երկնքին: Մայր մտնող արևը բոցավառել է երկինքը: Հունական դիցարանի «առաջնորդը» ներկայացված է իր էությունը համահունչ. ամպերից ելնող Զևսը ինքը հզոր բնությունն է: Նա անմարմին է, թվում է՝ կերպավորվել է Ֆիդիասի մտքում: Քանդակագործին թաղևոսյանը մերկ է պատկերում, և դա պատահական չէ: Նույն կերպ է վարվում նա 1923 թ. «Պոեոս» էսքիզում: Ափին կանգնած պոետը հայացքն ու ձեռքերը հառել է վեր՝ դեպի երկինք. նա զրույց ունի Աստծո հետ: Արվեստագետը՝ մարդուն Տիրոջ հետ կապող օղակը, պետք է ամենից մոտ լինի բնությանը: Արվեստագետի գովերգման մեկ այլ տարբերակ է «Vox Pacis» («Զայն խաղաղության», 1910) անավարտ կտավը:

Կես-իրական, կես-անըջային, կես-երկրային, կես-աստվածային. այսպիսին էր արդեն իսկ կորսված անտիկ աշխարհը սիմվոլիստների համար: Այս աշխարհի նկատմամբ տրտմազին կարոտով են առկեցուն թաղևոսյանական «Սփոփանքը» (1901) և «Ամուրի բողոքը» (1921):

Առանձին ուշադրություն է արժանի «Կոմիտասը Էջմիածնի լճի ափին» (1894) նկարը: Կոմիտասը պատկերված է լճի ափին նստած, մեջքով դեպի դիտողը: Մենք կարող ենք տեսնել միայն նրա կիսադեմը, սակայն դա չի խանգարում կռահել այն մեղամաղձոտ տրամադրությունը, որ համակել է երգահանին: Միևնույն ժամանակ կտավը հետաքրքրական է մեկ այլ տեսակետից՝ իմաստային երկրորդ շերտով: Թեև գլխավոր հերոսն անձնավորված է, սակայն նրա պատկերման ձևը որոշակի առումով հակադրվում է կոնկրետացմանը: Վարդապետի ամբողջական կերպարը՝ ճշգրիտ դիմագծերով և մասնագիտական կարևոր տարրերով՝ ձեռքին նոթատետրով և գրչով, թաղևոսյանը տալիս է 1935 թվականի անգուղական կտավում: Իսկ

1894-ի Կոմիտասի կերպարը վերանձնային բնույթ է ստացել՝ դառնալով, կարծես, Համամարդկային տրամադրություն ու հոգեվիճակի հայելի, մարդ-բնություն անքակտելի կապի խորհրդանիշ: Հատկանշական է նաև վարդապետի պատկերումը լճի ափին: Ջրային թեման մշտապես խաղարկվում է սիմվոլիստների ստեղծագործություններում. հիշենք Պ. Պյուվի դը Շավանի խաղաղ լճերը, Ա. Բյոկլինի մթագնած ծովը, Ա. Մայոլի բազմատեսակ «Ալիքները», Ֆ. Փոն Շտոկի «Ջուրն ու կրակը», Վ. Բորիսով-Մուսատովի «Ջրավազանը», «Գոլուբայա ռոզայի» շատրվանները: Թաղևտյանն ինքը բազմաթիվ անգամներ անդրադառնում է Ջրային տեսարաններին՝ իմպրեսիոնիստական նկարչալեզվի միջոցով զմայլելի պատկերներ կերտելով:

Ցայտուն զգայական շունչ ունեցող «Կոմիտասը էջմիածնի լճի ափին» գործն իր մեջ երաժշտականություն է կրում: Այս վերջին հատկանիշը բնորոշ է Թաղևտյանի ստեղծագործություններից «Սոնետին» և «Ջանգլուումին», ինչի մասին խոսում է նաև Ռ. Դրամբյանը³: Մեղմ, մշուշային տոներով վրձնած «Ջանգլուումը» (1907) իրենից բխող հանգստությունը Պյուվի դը Շավանի որմնանկարներն է հիշեցնում: Ուշագրավ է բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայի լուծումը: Առկում է ընթացող կնոջ հետևից եկող երկու կանացի ֆիգուրները կարծես միաձուլված լինեն: Վերջից քայլող մյուս երկու կանացի կերպարների հետ նրանք սիմետրիկ կառուցվածք են ստեղծում, որի միջնամասում կարմիր-կանաչ հագուստով տղա երեխան անմիջապես գրավում է դիտողի հայացքը: Նման ստեղաբաշխման շնորհիվ ծաղկանախշ հանդերձներով նրբագեղ կանայք ծաղկի են նմանվում: Կորցնելով նյութականությունը՝ նրանք հմտորեն հյուսված զարդանախշ են հիշեցնում: Ի դեպ, Թաղևտյանը մեծ սիրով ու հետաքրքրությամբ զբաղվում էր զարդանախշերի գուգորդմամբ: Նրա զարդապատկերների ալբոմում⁴ հանդիպում են անչափ հետաքրքիր օրինակներ: Զարդանկարի նկատմամբ սերը նկարչի մեջ արթնացրել էր Վ. Պոլենովի քույրը՝ նկարչուհի Ելենա Պոլենովան⁵:

³ Р. Г. Драмбян, Егише Татевосян, Москва, “Искусство”, 1957, стр. 42.

⁴ Պահվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահի գրաֆիկայի ֆոնդում (Р1810):

⁵ Տե՛ս Դրամբյան Ռ., Եղիշե Թաղևտյան (կյանքը և ստեղծագործությունը), Երևան, ՀՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի հրատարակչություն, 1955, էջ 37:

Եղիշե Թադևոսյանի գլուխգործոցներից «Հանճարն ու ամբոխը» կտավը յուրատեսակ ինքնանկար կարող է համարվել (թեև հերոսը որոշակի նմանություն ունի Բեթհովենի հետ)․ առաջագեմ հայացքների տեր Թադևոսյանի համար հաճախ դժվար էր իր շրջապատում համակիրներ ու համախոհներ գտնել։ Միևնույն ժամանակ «Հանճարն ու ամբոխը» արծարծում է առհասարակ արվեստագետի և հասարակության միջև առկա անջրպետի մշտնջենական թեման։

«Իմ մոլթ անձավում նեղ է ու խոնավ,
Այն տաքացնելու ես ոչինչ չունեմ.
Աշխարհից հեռու ես պիտի մնամ,
Աշխարհից հեռու ես պիտի մեռնեմ»⁶։

Ֆեոդոր Սուրգուր

Գեղանկարչական առումով Թադևոսյանն այս նկարում մեծ վարպետություն է ցուցադրում։ Կոմպոզիցիայի կենտրոնում միայնակ սևագգեստ հանճարն է։ Նրան հետևում ու ծաղրում է խայտաբղետ ամբոխը։ Պուանտիրիստական եղանակը կրկնապատկում է անհանգրստության ու ներքին ապրումի մթնոլորտը։ Թվում է՝ Թադևոսյանը «վրձնել» է էմիլ Անտուան Բուրդելի խոսքերը․ «Ամբոխը չափազանց քիչ է ապրում ճշմարտությանը, և այդ պատճառով ճշմարտությանն ու մեծ տիեզերքին ուղղված յուրաքանչյուր պայծառ ոգի զոհվում է՝ ոտնահարվելով նախրի կողմից»⁷։

Սիմվոլիստական բնորոշ անվանում ունի «Իմ անուրջներից մեկը» (1905) կտավը։ Եթե չլինեի նկարի վերնագիրը, այն կարելի կլինեի շփոթել սովորական բնանկարի հետ։ Սաղարթախիտ ծառերը, պարսպապատ բարձրագիր ամրոցը, ոլորապտույտ կաճանը, ժայռից բխող աղբյուրը, մարդկային ֆիգուրներն առաջին հայացքից իրական տպավորություն են թողնում։ Միայն նկարն ուշիուշով դիտելիս նկատելի են ամրոցի զարմանահրաշ ճարտարապետությունը և բնանկարի անիրական զուգորդումը։ Ռ․ Դրամբյանը ենթադրում է, որ

⁶ 20-րդ դարակգրի ռուսական բանաստեղծություն, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1982, էջ 43։

⁷ Эмиль Антуан Бурдель, Искусство скульптуры, Москва, “Искусство”, 1968, стр. 72.

կտավում ներկայացվածը նկարչի երազներից մեկի պատկերումն էր: Անդրադառնալով երազների թեմային՝ արվեստաբանը խոսում է մի այլբոմի մասին, որում Թադևոսյանը «գրի էր առնում»⁸ իր երազները: Այլբոմի նկարագրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ խոսքը Հայաստանի ազգային պատկերասրահի գրաֆիկայի ֆոնդում պահվող P-1744 այլբոմի մասին է: Սակայն այլբոմի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ այլբոմն ավելի մոտ է խոհերի և երեակայական աշխարհի պատկերման՝ երբեմն այլաբանական ենթաշերտով, երբեմն էլ կյանքի մոլթ և առեղծվածային կողմերի ուսումնասիրման՝ սիմվոլիստական հակումով:

1910-ականներից հետո սիմվոլիզմի տարրերը եղիշե Թադևոսյանի արվեստում երբեմն նահանջում են, երբեմն էլ նորովի ժայթքում, ինչպես, օրինակ, «Անտիկ տեսիլում» (1921), որտեղ երազի նման միահյուսված են իրականն ու երեակայականը: Անտիկ հանդերձով կանանց կողքին նազանի պարում են մերկ գեղեցկուհիները: Կոնկրետ բնանկարի ֆոնին ծավալվող այս տեսարանն առաջին պահին անցյալ դարերի պատմության էջերից իջած պատկեր կարող է լինել: Սակայն այս նկարը զուրկ է պատմական կամ կրոնական ու դիցաբանական որևէ ենթաշերտից: Սա փառաբանումն է մի ժամանակի ու մի աշխարհի, որ գոյություն ունի սոսկ նկարչի երեակայություն մեջ: Սա սիմվոլիզմի այն բևեռն է, որ մի կողմ է դնում իրականությունը և մեզ շրջապատող աշխարհից վեր մեկ այլ կյանք է փնտրում: Թադևոսյանի «Անտիկ տեսիլ» կարծես ծնված է ավանդույթից, իրականությունից և անհատական մտահղացումից՝ արվեստի երկի ռեդոնյան երեք «պահանջներից»⁹:

Սիմվոլիզմը եղիշե Թադևոսյանի արվեստում ազատության մղող մոտայի դեր կատարեց՝ տալով նրան կարծրատիպերից ազատվելու հնարավորություն, իրականությունից վեր բարձրանալու կարողություն, անէ աշխարհը տեսանելի դարձնելու հատկություն: 19-20-րդ դարերի սահմանագլխին, երբ Թադևոսյանը ստեղծում էր իր սիմվոլիստական ոգով գործերը, Եվրոպայում սիմվոլիզմի ալիքը դեռ էր մարել, իսկ Ռուսաստանում ամենաեռուն ժամանակն էր ապրում:

⁸ Տե՛ս Դրամբյան Ռ., Եղիշե Թադևոսյան, էջ 57:

⁹ Տե՛ս Odilon Redon, A Soi-même, Journal (1867-1915), Notes sur la vie, l'art et les artistes, Paris, Librairie José Corti, 1961, pp. 183-185.

Այսպիսով, հայ նկարիչը եվրոպացի կամ ռուս սիմվոլիստներից որևէ մեկի հետևորդը չէր, ինչն էլ պայմանավորել է Թադևոսյան նկարչի արվեստի անկրկնելիությունը:

Mane MKRTCHYAN

SYMBOLISM IN YEGHISHE TADEVOSYAN'S ART

Symbolism played an essential role in the art of the great master of Armenian Impressionism Yeghishe Tadevosyan. The ideology of symbolism has certain parallels in Tadevosyan's oeuvre: the denial of real time and milieu ("One of my dreams"), the elevation of Poet's image ("The Genius and the Crowd", "The Poet", "Vox Pacis"), the admiration for the past ("The Ancient Apparition"), the inner musicality ("Djangyulum", "Sonnet"). At the same time, symbolism in Yeghishe Tadevosyan's art is based on the national traditions and ideology, never replicating the European and Russian models. Tadevosyan's oeuvre has a unique style and character.

ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ АРМЯНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Казалось бы, армянская фортепианная музыка для детей достаточно широко известна и весьма разнообразно представлена в современном игровом музыкально-педагогическом репертуаре. Причем, не только в Армении, но и во многих других странах мира. Между тем, приходится с сожалением констатировать, что значительный пласт произведений армянских композиторов для детей выпал из поля зрения как музыкантов-теоретиков, так и педагогов-практиков. Иными словами, вплоть до настоящего времени он остается практически неизвестным музыкальной общественности.

На наш взгляд, тому несколько причин, уяснению которых помогла проведенная целенаправленная исследовательская работа с архивными фондами Музея литературы и искусства имени Егише Чаренца, республиканских Национальной и Музыковедческой библиотек и др. Одна из таких причин вызвана “нетронутостью” значительной, десятилетиями нерассматриваемой части рукописного фонда, состояние которой далеко от совершенства. Имею в виду как ветхость ряда уцелевших рукописей, так и их разрозненность, обрывочность и т.п. В числе авторов таких “затерявшихся” сочинений оказались даже столь именитые композиторы, как Романос Меликян и Аро Степанян, а также Антон Маилян, Саркис Мурадян, Ерванд Сардарян. Другая причина связана с фортепианным творчеством армянских композиторов, которые, проживая за пределами Армении, издавали свои произведения за рубежом. Примечательно, что многие из этих композиторских работ входили и входят в игровой фортепианный репертуар ряда зарубежных стран – Франции, США (пьесы Оника Берберяна), Германии, России, Украины (“Детские альбомы” Генария Корганова), Бразилии (сочинения Ваага Минасяна). В Армении же все они по сей день практически не звучат.

Представляется, что пришло время устранения подобных “белых пятен” – с тем, чтобы представить расширенную и дополненную

(а значит, более объективную) панораму этой части национального музыкального наследия. И тем самым способствовать решению актуальной для музыкальной педагогической практики задачи – обогащения игрового армянского фортепианного репертуара для детей.

Возьмем, к примеру, "затерявшиеся" в архивах фуги Романоса Меликяна, прославленного создателя армянской романсной лирики. "Полифонические и гармонические принципы в армянской музыке, – пишет в своем исследовании Гаянэ Чеботарян, – складывались не в народном творчестве, а в творчестве композиторов-профессионалов". Имя Романоса Меликяна в этом контексте, как правило, не упоминалось. Между тем, в архивах наше внимание привлекли рукописные страницы шести фуг композитора для фортепиано (все - в крайне ветхом состоянии), одна из которых, к сожалению, незакончена.

Примечательно, что две двухголосные фуги *D-dur* и *C-dur* и две трехголосные фуги *C-dur* могут быть отнесены к разряду самых легких образцов этого жанра. "Фактурно облегченные" фуги такого рода, то есть те, которые могут быть исполнены даже учениками 3-5 классов, как известно, весьма редко встречаются в фортепианном репертуаре. Между тем, именно они могли бы плавно и гибко подготавливать юного пианиста к освоению этого одного из самых сложных полифонических жанров фортепианной литературы.

На первый взгляд, композитор, осваивая новую для себя жанровую сферу (фуги, предположительно, были написаны в годы его обучения в Санкт-Петербургской консерватории¹), следовал устоявшимся классическим образцам (имеем в виду тональные соотношения, используемые полифонические приемы развития и т.д.). В то же время, есть в некоторых из них и ряд примечательных особенностей.

Приведем в пример хотя бы двухголосную Фугу *C-dur* (из всех дошедших до нас - самую легкую) и четырехголосную двойную Фугу *G-dur* (оставшуюся незавершенной). Мало сказать, что в них, прежде всего, обращает на себя внимание редко используемый размер – 3/2. Более интересно иное. В заданном композитором спокойно-неторопливом движении звучание длинных нот (причем, не только в сопро-

¹ На одной из фуг присутствует дата, отмеченная карандашом: "1914 г. Петербург".

вождающих голосах, но и в самой теме) непривычно протяженно: порой оно растягивается до пяти и даже восьми четвертей. И каждая из этих нот в своей протяженности “перетекает” через тактовую черту, сглаживая ощущение сильной доли и, тем самым, как бы “размывая” метрическую регулярность. Создается впечатление, что в этих фугах музыкальная мысль движется *senza metrum*, что, как известно, было отличительной чертой армянских средневековых шараканов. Иными словами, появляется возможность говорить о предпринятой Романосом Меликяном смелой попытке синтезировать классическую структуру европейской фуги с характерными особенностями армянского средневекового монодического мышления. Сочетание таких особенностей в сочинениях, адресованных юным пианистам, позволяет говорить об особой значимости забытого полифонического наследия Романоса Меликяна и о необходимости его внедрения в наш игровой педагогический репертуар.

Немало интересных задач (неожиданные смены размера, сопоставления ладовых красок) могут предложить юным музыкантам и сохранившиеся в архивах десять Модуляционных прелюдий Аро Степаняна, которые также выпали из поля зрения исследователей и педагогов-практиков. Что же касается случайно уцелевших четырнадцати фуг композитора (согласно данным, приведенным в монографии Г. Г. Тигранова, их было написано “несколько десятков”²), то они поражают разнообразием использованных полифонических приемов – от простых имитаций до сложных контрапунктов, стретт, фугато и политематических сочетаний. Столь высокий уровень полифонического мастерства вполне объясним. Аро Степанян обучался в классе двух известнейших мастеров контрапункта. Один из них – Рейнгольд Морицевич Глиэр, который преподавал ему в Московской музыкальной школе Гнесиных (1923-1926), другой – профессор Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова – Христофор Степанович Кушнарев (в 1926-1930 годах). Бессспорно, и этот – “затерянный в архивах” – пласт армянской

² См.: **Тигранов Г.** Аро Степанян. М., Изд-во “Москва”, 1967, стр.14.

полифонии настоятельно требует внимания со стороны издателей, исследователей, исполнителей и педагогов.

Обратимся к другой части игрового репертуара для детей – фортепианным пьесам.

Это, прежде всего, “Альбом для юношества” ор. 21 и “Юношеский альбом. Восемь легких фортепианных пьес” ор. 25 композитора Генария Корганова. Шушаник Апоян в своей работе справедливо определяет их как “первые в истории армянской музыки фортепианные альбомы”, адресованные непосредственно детям³. Между тем, ни один из этих опусов не стал в этой работе предметом рассмотрения и анализа, и у нас по сей день неопубликован. Более того, впервые изданные в Германии, пьесы Корганова сегодня довольно часто исполняются в концертах учащихся детских музыкальных школ разных стран. Свидетельство тому – представленные в Интернете записи выступлений юных пианистов. Однако для армянской музыкальной общественности (исследователей, исполнителей, педагогов-практиков) эта часть наследия Корганова продолжает оставаться областью практически “закрытой”.

Несколько слов об авторе. Получивший профессиональное фортепианное образование в двух крупнейших консерваториях Европы – Лейпцигской и Санкт-Петербургской, выходец из Грузии, молодой Генарий Корганов был лично знаком с Петром Ильичом Чайковским. И, кстати, именно благодаря посредничеству великого композитора, получил возможность освоить вторую специальность – композицию. По ходатайству Чайковского, Сергей Иванович Танеев согласился давать армянскому пианисту бесплатные систематические уроки композиции. Спустя некоторое время и были созданы композитором, жизнь которого оказалась до обидного коротка (1858-1890, всего 32 года), его детские альбомы, второй из которых имеет немало точек соприкосновения с музыкой знаменитого “Детского альбома” Петра Ильича Чайковского. Именно в этом Альбоме (ор. 25) получила воплощение та идея программности, что отвечала кругу интересов ребенка и была

³ Ափրոյան Ե. Հայկական դաճնամուրալին արվեստի պատմութիւն. 1850-1920, Ե., ԵՊՀ հրատարակչութիւն, 2006, էջ 101- 102 (Апоян Ш. История армянской фортепианной музыки: 1850-1920. Е., Изд-во ЕГК, 2006, стр. 101- 102).

одной из самых характерных особенностей сочинения великого русского композитора. И именно в этом Альбоме особенно ярко ощутимо стремление композитора объединить разнохарактерные пьесы в единый цикл, придать своему опусу черты неразрывной целостности.

Остановимся вкратце на нескольких, с нашей точки зрения, наиболее ярких номерах. Это, прежде всего, “Маленький вальс”, который нам удалось услышать в исполнении русских, украинских и даже корейских юных пианистов. Бесспорно, эта пьеса создана под воздействием поэтической атмосферы европейского романтического вальса, которая получила столь блестящее воплощение в творчестве Роберта Шумана, Иоганнеса Брамса и, конечно же, Фредерика Шопена. Имеем в виду смягченные синкопы в артикуляционном рисунке сопровождения, что порой вызывает в памяти ритмы мазурки, а также извилистую пластику мелодической линии, в плавный рисунок которой гибко вкраплены триоли и пунктиры. Примечательно, что подчеркнуто лирический настрой пьесы сочетается с достаточно быстрым темповым движением - *non troppo presto*. Иными словами, “кружение” этого (еще раз подчеркнем – лирического) вальса разворачивается весьма стремительно. Исполнителю-ребенку придется решать здесь непростую для его уровня задачу – воспринимать каждый такт целостно, как единицу, а не подчеркивать внутри него мерную трехдольность.

Не менее репертуарна (вновь подчеркнем, к сожалению – за пределами Армении) и пьеса “Игра в горелки”, представляющая собой весьма несложный, но образно характерный “программный этюд”, который может быть пройден уже на втором году обучения маленького пианиста. Здесь главные задачи для ученика – овладеть приемом гибкой передачи мелодической линии из руки в руку, навыком облегченного штриха при исполнении одноголосного и аккордового стаккато, а также научиться рельефно озвучивать в быстром темпе двухголосную фактуру (партия правой руки). Другим образцом детского программного этюда является пьеска “У ручья”, привлекающая внимание свежестью просветленного колорита. Вся ее фактура расположена в верхней половине клавиатуры (от *соль* малой до *ми* третьей

октав)⁴. Быстрый темп, сохранение на протяжении всей пьесы одной и той же технической формулы (одноголосная мелодическая линия все время передается из руки в руку) придают ей этюдные черты. А как известно, образцы такого рода "виртуозно-концертной" учебной литературы, предназначенной для маленьких пианистов, встречаются достаточно редко.

И, наконец, пьеса под необычным названием «Дедушка танцует», которая представляет собой своеобразный, весьма характерный менуэт (композитор прямо указывает - *Tempo di Menuetto*), в центре которого певучий легатный раздел (наподобие знакомого всем по старинной музыке Трио). Четкая квадратность построений, где большинство двухтактных фраз завершают рельефные приседания-поклоны, острые акценты и мелизмы придают этому номеру облик шуточной стилизации.

К сожалению, рамки доклада не позволяют – даже вкратце – рассмотреть целый, не побоимся сказать, “ворох” других, не менее увлекательных и, тем не менее, “забытых” нами страниц. Придется ограничиться сухим перечислением.

Это – изданные в 1921 году в Париже Фортепианные миниатюры Оника Береберяна и детские пьесы композитора и собирателя музыкального фольклора народов Кавказа и Закавказья Антона Маиляна. Это – произведения композитора из Бразилии Ваага Минасяна (автора концертных детских пьес “Айк и Бэл” и “Карот”) и фортепианная музыка проживавшей во Франции пианистки и композитора Гоарик Хазаросян. Это – миниатюры для фортепиано ученика Н.А.Римского-Корсакова, композитора и вокалиста Саркиса Мурадяна, а также учившегося в Москве, а затем проживавшего в Якутии композитора Гранта Григоряна, чьи произведения исполняются даже в Корее и на Кубе.

Что ж, это всего лишь первый шаг... Продолжение следует.

⁴ Исключение составляют лишь три заключительных такта, где выписаны аккордовые басы, дважды спускающиеся в диапазон большой октавы.

ԵՐԵՒԱՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄՈՌԱՅՎԱԾ ԷԶԵՐ

Հայկական դաշնամուրային երաժշտությունը երեխաների համար բավականին հայտնի է և ներկայացված կատարողական բնագավառում: Սակայն, ցավոք, պետք է նշենք, որ գրականության մի մեծ հատված դուրս է մնացել ոչ միայն կատարողների և մանկավարժների, այլ նաև երաժիշտ-տեսաբանների ուշադրությունից: Պատճառները մի քանիսն են, որոնցից մեկը կապված է արխիվներում գտնվող մեծ քանակությամբ գրականության հետ, որը տասնյակ տարիներ մոռացության է մատնվել և գտնվում է անմխիթար վիճակում, իսկ այդ ստեղծագործությունների հեղինակների թվում կան նաև այնպիսի հայտնի կոմպոզիտորներ, ինչպիսիք են Ռոմանոս Մելիքյանը, Գեորգիոս Ղորղանյանը և Հարո Ստեփանյանը, նաև Անտոն Մայիլյանը, Սարգիս Մուրադյանը, Երվանդ Սարգսյանը: Հաջորդ պատճառը կոմպոզիտորների՝ արտասահմանում ապրելը և իրենց ստեղծագործություններն այնտեղ հրատարակելն է: Մի շարք երկրներում այդ ստեղծագործությունների մեծ մասն ընդգրկված է կատարողական ցանկի մեջ (Փարիզ, ԱՄՆ, Օնիկ Բերբերյանի ստեղծագործություններ, Գերմանիա, Ռուսաստան, Ուկրաինա՝ Գեորգիոս Ղորղանյան, Բրազիլիա՝ Վահագ Մինասյան և այլք) այն դեպքում, երբ նրանց հայրենիքում Հայաստանում նրանք մնում են անհայտ:

Հակառակ դեպքում այդ մոռացված և անհայտ ստեղծագործությունների լավագույն էջերը կարող են ծաղկեցնել և ընդլայնել հայկական դաշնամուրային կատարողական ցանկը:

ՊԱՎԵԼ ԼԻՍԻՅԱՆԸ՝ ՀԱՅ ԲԵՍԻ ԱՌԱՋԻՆ ԱՐՇԱԿ

ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Պավել Լիսիցյանը հայ և խորհրդային վոկալ-կատարողական արվեստի ականավոր և փայլուն դեմքերից է, ինքնատիպ և տաղանդավոր արվեստագետ, ում մեջ ներդաշնակորեն զուգակցվում է երգչի և դրամատիկ դերասանի օժտվածությունը, ում ստեղծած օպերային կերպարներն աչքի են ընկնում վոկալ և բեմական պատկերի հազվագյուտ միասնականությունով: Պավել Լիսիցյանը ոչ միայն օպերային երգիչ-դերասան է, այլև կամերային երաժշտության խոհական, նրբազգաց մեկնաբան, տաղանդավոր մանկավարժ, ակտիվ և սկզբունքային հասարակական գործիչ:

Լինելով մեծ ընդգրկման տեղ անվանի արվեստագետ՝ թե՛ կյանքում, թե՛ արվեստում իր բարությունը և անկեղծությունը օրինակ է ծառայել ու ծառայում բոլոր նրանց համար, ովքեր շփվել և պարզապես հանդիպել են նրան իրենց կյանքի ճանապարհին: Իրինա Արխիպովան գրել է. «Լիսիցյանի վարքագծին հետևելն անսովոր կերպով օգտակար, ուսանելի և հետաքրքիր է ոչ միայն ներկայացումների, այլև փորձերի ժամանակ: Նա բեմի վրա մշտապես գործում է ուժերի և ձայնի անմնացորդ նվիրումով, ստեղծագործական անկեղծ խանդավառությամբ, հնարամտությամբ...»¹:

Պավել Լիսիցյանը հայ և խորհրդային օպերային բեմերում մարմնավորել է բազմաթիվ կերպարներ, եղել հայ, ուսու, արևմտաեվրոպական և խորհրդային դասականների օպերաների բազմաթիվ կերպարների նուրբ մեկնաբանը, օպերային որոշ դերերգերի առաջին կատարողը:

Հարուստ է Պ.Լիսիցյանի օպերային երկացանկը: Այսպես, 1935-1937-ին Լենինգրադի Փոքր օպերային թատրոնում նա մարմնավորել է Մորալեսի (Ժ.Բիզե՝ «Կարմեն»), Մարուլլոյի (Զ.Վերդի՝ «Ռիգոլետտո»), Եսաուլի (Ի.Ի.Ջերժինսկի՝ «Խաղաղ Դոն»), Շարալեսի (Զ.Պուչինի՝ «Չիո-չիո-սան»), Հնդիկի (Բ.Սմետանա՝ «Վաճառված

¹ Տե՛ս Яковенко С. Павел Герасимович Лисициан, Уроки одной жизни, Москва, “Музыка”, 1989, էջ 5:

Հարսնացուն»), Ռոտունի (Պ.Ի.Չայկովսկի՝ «Եվգենի Օնեգին») կերպարները:

1937-1939-ին Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան պետական թատրոնում երգիչը մարմնավորել է Թովմասի (Ա.Այվազյան՝ «Ատամնաբույժն արևելյան»), Էսկամիլիոյի (Ժ.Բիզե՝ «Կարմեն»), Լիստնիցկու և Միտկայի (Ի.Ի.Չերժինսկի՝ «Խաղաղ Դոն»), Սիլվիոյի և Տոնիոյի (Ռ.Լեոնկավալլո՝ «Պայացներ»), Թաթուլի (Ա.Սպենդիարյան՝ «Ալմաստ»), Գրիգորի (Հ.Ստեփանյան՝ «Լուսաբացին»), Մոսիի (Ա.Տիգրանյան՝ «Անուշ»), Օնեգինի (Պ.Ի.Չայկովսկի՝ «Եվգենի Օնեգին»), Ռոբերտի (Պ.Ի.Չայկովսկի՝ «Իդամետ»), Ելեցկու և Տոմսկու (Պ.Ի.Չայկովսկի՝ «Պիկովայա դամա») կերպարները:

Պ.Լիսիցյանն առաջինն էր, ով փայլուն և նրբազգացությամբ մեկնաբանել է «Արչակ Երկրորդ» օպերայում Արչակի կերպարը՝ 1945-ին Երևանի օպերային թատրոնում Տիգրան Չուխաճյանի Համանուն օպերայի պրեմիերայի ժամանակ:

Հայտնի է, որ 1868-ին ստեղծված «Արչակ Բ» օպերան կոմպոզիտորի մահից հետո մոռացության է տրվում: Տասնամյակներ անց Չուխաճյանի երաժշտական ժառանգության առաջին լուրջ գիտական ուսումնասիրությունը ստանձնած Գ.Տիգրանովը, ծանոթանալով նրա արխիվային նյութերին, 1942-ին Հայտնաբերում է օպերայի պարտիտուրը², իսկ Երևանի Ալ.Մյասնիկյանի անվան Հանրային գրադարանի գիտաշխատակից Ա.Բաբայանը 1871-ին Կ.Պոլսում հրատարակված լիբրետոյի Հայերեն տպագիր օրինակը³:

Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերային թատրոնում Գ.Տիգրանովը Հայկանուշ Դանիելյանի, Միքայել Թավրիզյանի, Արմեն Գուլակյանի և Մուշեղ Աղայանի ներկայությամբ, դաշնամուրով նվագում է իր Հայտնաբերած օպերան⁴:

² Պահվում է ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվանում, №8, ձեռագիր 350 թերթ: Պարտիտուրից բացի այստեղ են գտնվում 1-ին և 4-րդ (մասամբ) գործողությունների կրավիրների ձեռագիր օրինակները նույնպես. № 11, ձեռագիր 34 թերթ, № 12, ձեռագիր 58 թերթ:

³ Տե՛ս Բաբայան Ա., Տիգրան Չուխաճյանը և նրա «Արչակ Երկրորդ» օպերան, Երևան, «Սովետական գրականություն», 1942, № 8, էջ 69:

⁴ Տե՛ս Рухкян М., Дважды рожденная (К 100-летию армянской оперы), "Комсомолец", 1971, 13 июня.

Ինչպես հետագայում հիշում է Տիգրանովը. «Հայկանուշ Դանիելյանը մեծ ցանկություն հայտնեց երգել օպերայում, և ողջ թատրոնը ուզում էր սկսել աշխատանքը»: Օպերայի պարտիտուրը հանձնվում է Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնին, որը, չնայած պատերազմական ժամանակաշրջանի (1942-43) դժվարություններին, ձեռնամուխ է լինում բեմադրության աշխատանքներին ունենալով ՀԿԿ Կենտկոմի և Հայաստանի կառավարության աջակցությունն ու օժանդակությունը⁵: Թատրոնը հրաժարվում է Թ.Թերզյանի լիբրետոյի գաղափարական ու դրամատուրգիական կոնցեպցիայից, բեմադրության համար Արմեն Գուլակյանը գրում է նոր լիբրետո ուժեղացնելով սյուժեի հայրենասիրական գիծը⁶:

1945-ի նոյեմբերի 17-18-ին Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնում տեղի է ունենում մեծ իրադարձություն. վաղուց մոռացված այս հրաշք օպերան բեմական լիարժեք կյանք է սկսում: Երաժշտագետ Ա.Շահվերդյանի խմբագրումից, կոմպոզիտոր Լ.Խոջա-Էյնաթովի գործիքավորումից, ռեժիսոր Ա.Գուլակյանի նորաստեղծ լիբրետոյից վերածնված այս օպերային մեծամասշտաբ կտավը պատմում է Հայաստանի պատմության (4-րդ դար) դժվարին շրջաններից մեկի մասին, կապված Արշակ թագավորի առաջադեմ պետական գործունեության հետ, նրա թագավորությունում տիրող հակասությունների՝ դավադրությունների և դրանց դեմ ուղղված Արշակ Երկրորդի պայքարի մասին: Նվագախմբային ու երգչախմբային հատվածներով, կուռ դրամատուրգիայով, բախվող ու հակադրվող կերպարներով հարուստ այս օպերայում կենտրոնական տեղ է զբաղում Արշակ Երկրորդ թագավորի կերպարը⁷:

Ներկայացման մեջ ընդգրկվեցին Հայ բեմի առաջատար ուժերը՝ Հայկանուշ Դանիելյան (Օլիմպիա), Տաթևիկ Սազանդարյան (Փառանձեմ), Շարա Տալյան և Պավել Լիսիցյան (Արշակ Երկրորդ):

⁵ Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011, էջ 133:

⁶ «Արշակ Երկրորդ» օպերայի համար Ա.Գուլակյանի գրած լիբրետոն տե՛ս Ասատրյան Ա., «Արշակ Բ». Հայոց օպերան, Երևան, 2006, Հավելված 2, էջ 194-266:

⁷ Պետրոսյան Մ., Պավել Լիսիցյան, Երևան, 1973, էջ 32:

Ինչպես Շարա Տալյանն է գրում իր «Դեպքեր, դեմքեր, մտքեր» գրքում. «Ես չեմ հիշում մեկ ուրիշ բեմադրություն, որի վրա այնքան մանրակրկիտ աշխատանք տարած լինեին դիրիժորը և ռեժիսորը, ինչպես այդ արեցին Միքայել Թավրիզյանը և Արմեն Գուլակյանը, որը և միաժամանակ լիբրետոյի հեղինակն էր: Ներկայացման ձևավորման, դեկորների և զգեստների վրա շատ լավ աշխատեց նկարիչ Պատվական Անանյանը»⁸:

«Արշակ Երկրորդի» բեմադրությունը դարձավ Խորհրդային Միության մշակութային կյանքի առավել վառ ու նշանակալի իրադարձություններից մեկը՝ արժանանալով երկրի բարձրագույն պարգևին՝ Ստալինյան մրցանակի: Անդրանիկ բեմադրության օրվանից օպերան մշտական տեղ գտավ թատրոնի խաղացանկում⁹:

Հայկական օպերային բեմում Պ.Լիսիցյանն իր գեղեցիկ ու հզոր ձայնով, բեմական բարդ հոգեբանական կառուցվածքի ամփոփ նկարագրով ու մեծ վարպետությամբ մարմնավորեց Արշակ թագավորի անջնջելի կերպարը: «Պավել Լիսիցյանը մեծ վարպետությամբ կերտեց Արշակ Երկրորդ արքայի հոգեբանական ամբողջական կերպարը»¹⁰:

«Պ. Լիսիցյանի կատարումը հսկայական տպավորություն է թողնում», - կարդում ենք երաժշտագետ Ա.Շահվերդյանի հոդվածում¹¹, իսկ «Արշակ Երկրորդ» օպերայի հայտնագործողներից մեկը Գ. Տիգրանյովը, նշում է. «Պ.Լիսիցյանի գեղեցիկ և հզոր ձայնը, բեմական վարպետությունը, 1940 թվականից հետո աճել ու զարգացել է աննախընթաց ձևով»¹²:

Ցավոք, Լիսիցյանից միայն մեկ տեսագրություն է մնացել, որտեղ Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ Երկրորդ» օպերայում նա կատարում է գլխավոր դերը: Իսկ օպերային ձայնագրություններով ձայնասկավառակները բավականին շատ են: Այսպիսով, նրա վոկալ կատարողականության մասին կարելի է դատել՝ հիմնվելով փաստացի նյու-

⁸ Տալյան Շ., Դեպքեր, դեմքեր, մտքեր, Երևան, 1973, էջ 243:

⁹ Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011, էջ 132-133:

¹⁰ Գ.Ա.Թ., Պ.Լիսիցյանի դիվան (անմշակ):

¹¹ Պետրոսյան Մ. Պավել Լիսիցյան, էջ 19:

¹² Նույն տեղում:

թի վրա: Ինչ վերաբերում է արտիստի բեմական գործունեությունը, ապա այստեղ հարկ է վստահել գրախոսներին, գործընկերներին և նրա իսկ մանկական ու պատանեկան տպավորություններին¹³:

Մարկ Պետրոսյանը գրում է. «Այդ բարդ հոգեբանական կերպարը օպերայում երաժշտական ծավալուն արիաներ քիչ ունի: Հիմնականում նա զարգանում է անսամբլային համարների ու երաժշտական կարճ նախադասությունների միջոցով:

Առաջին պատկերում «Օ՛, վեհապանձ իմ ժողովուրդ» արիայում Արչակ-Լիսիցյանի ձայնում դրված են ոչ միայն գորովանք ու սեր իր ժողովրդի նկատմամբ, այլև խրոխտ շեշտեր, նրա ձեռնարկած անսասանելիությունը ապացուցող որոշակի նպատակասլացություն: Արիայի ավարտից հետո նույնիսկ Արչակ-Լիսիցյանի բեմական խաղը արծվային հպարտ հայացքը, ամուր կանգնելած վկայում են արքայի կամքի, ընդունած որոշման հաստատակամության մասին:

Օպերայի սկզբում ու վերջում կատարվող երկու արիաների, միջանցիկ գործողություններում, զուգերգերի ու երաժշտական կարճ նախադասությունների, դերասանական տրամաբանված խաղի օգնությամբ Լիսիցյանը կարողացավ միաձուլել Արչակի պետական գործունեությունը և մարդկային հատկությունները:

Իր անկրկնելի խաղընկերների՝ Օլիմպիա-Հայկանուշ Դանիելյանի և Փառանձեմ-Տաթևիկ Սազանդարյանի հետ միասին Լիսիցյանը ստեղծեց անսամբլային ճշմարիտ խաղ ու հնչողություն:

Լիսիցյանի Արչակը հայկական ազգային օպերային արվեստում և իր՝ արտիստի ստեղծագործական կյանքում ունեցավ լիցքավորող դեր, ազդեցիկ ու առաջ մղող էտապային նշանակություն»¹⁴:

Լիսիցյան-Արչակը վառ է տպավորված ունկնդիրների հիշողության մեջ, և պատահական չէ, որ Հայաստանի կառավարությունը 1945թ. նոյեմբերին նրան շնորհում է հանրապետության ժողովրդական արտիստի պատվավոր կոչում¹⁵:

Հետաքրքիր է իմանալ, թե «Արչակ Երկրորդ» օպերայի ներկայացումից հետո ինչպես է գնահատել Պավել Լիսիցյան-Արչակը իր

¹³ Թակովենկո Ս., Պավել Լիսիցյան, Դասեր մի կյանքից, Երևան, 2012, էջ 43:

¹⁴ Պետրոսյան Մ., Պավել Լիսիցյան, էջ 32-33:

¹⁵ Նույն տեղում:

խաղընկերուհիներ Հայկանուշ Դանիելյան-Օլիմպիային և Տաթևիկ Սազանդարյան-Փառանձեմին:

Պ.Լիսիցյանը գրել է. «Բեմում Տ.Սազանդարյանին հոյակապ հաջողվում էր խուսափել օպերային շտամպներից. ավելին, յուրաքանչյուր նոր դերերգում նա խաղընկերներին ու հանդիսականներին բառացիորեն ապշեցնում էր այն թեթևությունով, որով հաղթահարում էր վոկալ և բեմական դժվարությունները:

Ինչ խոսք, օպերան երգչին ընձեռում է իր կատարողական տաղանդը դրսևորելու վիթխարի հնարավորություններ: Եվ ահա այստեղ է, որ անբասիր ճաշակը, վառ օժտվածությունը և անխոնջ աշխատասիրությունը օգնում էին նրան ստեղծելու անմոռաց կերպարներ:

Երգչուհուն միշտ էլ գրավում էին օպերային երաժշտության փրկիսոփայական խորքը, իր հերոսուհիների էություն բազմապլանայնությունը: Որքա՞ն լավ էր նա կարողանում վերանձնավորվել այնպիսի տարբեր ու նշանակալի կերպարներում, ինչպիսիք են Ալմաստը, Կարմենը, Փառանձեմը, Լյուբաշան: Իր ստեղծագործության ծաղկման շրջանում Տ.Սազանդարյանը այդ և շատ ուրիշ դերերում իր նմանը Սպենդիարյանի անվան թատրոնի բեմում հուններ»¹⁶:

Ուրախալի փաստ է, որ այսօր Ե.Ջարենցի անվան գրականություն և արվեստի պետական թանգարանի պահոցներում պահպանվել են մի քանի տասնյակ տարիների վաղեմություն ունեցող ազդագրերի նմուշներ¹⁷: Խոսքը, մասնավորապես, վերաբերում է 1945-46-ին Ալ.Սպենդիարյանի անվան Լենինի շքանշանակիր օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում ներկայացված «Արշակ Երկրորդ»¹⁸ օպերայի հոբեյանական ներկայացման պրեմիերայի ազդագրին¹⁸:

¹⁶ Ստեփանյան Զ., Իոնիսյան Ի., Տաթևիկ Սազանդարյան, Երևան, 1984, էջ 50-51:

¹⁷ ԳԱԹ, Պավել Լիսիցյանի դիման (անմշակ):

¹⁸ ԳԱԹ, թատերական բաժին, ազդագիր № 2553

PAVEL LISITSIAN AS THE FIRST ARSHAK OF THE ARMENIAN STAGE

Pavel Lisitsian, People's Artist of the USSR, the outstanding and brilliant representative of the Armenian and Soviet vocal and performing arts, was the first to interpret Arshak's character in the first Armenian opera – Tigran Chukhajyan's "Arshak II", premiered in 1945 in Yerevan, in A. Spendiaryan Opera and Ballet Theatre. For creating the unforgettable image of King Arshak, the government of Armenia granted the singer with the honorary title of Armenia's Peoples Artist.

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ՊԱՆԹԵՈՆԻ
ՀՈՒՇԱԿՈԹՈՂՆԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Մարդկային հիշողությունն առանձնացնելով պահպանում է այն, ինչը շատ կարևոր է համարում իր, հասարակության, պետության և ընդհանրապես մարդու երկրային կյանքի ընթացքում, նրա պատմական առաջընթացի բոլոր փուլերում:

Մեր օրերում հուշը ամրակայելու, այս կամ այն մարդու վաստակը, ազգի կամ պետության փառքը վառ պահելու տարբեր եղանակներ ու ձևեր կան: Դրանցից մեկը մեմորիալ կառույցներն են, մասնավորապես գերեզմաններն ու պանթեոնները՝ պայմանավորված հուղարկավորության ծեսով և ավանդությամբ:

Գերեզմանոցը կամ գերեզմանատունը թաղումների համար հատկացված և առանձնացված տարածություն է: Նախաքրիստոնեական շրջանի գերեզմանատներն ընդունված է անվանել դամբարանադաշտեր: Ի տարբերություն գերեզմանատների՝ նշանավոր անձանց թաղման համար հատկացված տեղը երբեմն կոչվել է պանթեոն:

Հայաստանում յուրաքանչյուր բնակավայր ունեցել և այսօր էլ ունի իր գերեզմանատունը: Գերեզմանատները համարվել են պաշտամունքի վայրեր, որտեղ ավանդաբար պահպանվում են թաղման ծեսերը: Թաղման և հուղարկավորության ծեսի մաս կարելի է համարել տապանաքարերի վրայի մակագրությունները: Տապանաքարերի վրա արվում են արձանագրություններ, որտեղ նշվում են հանգուցյալի անունը, ազգանունը, հայրանունը, ծննդյան և մահվան թվականները, երբեմն նաև կատարած գործերը, մասնագիտությունը, մահվան առիթն ու պատճառը և այլն: Որոշ չիրմաքարերի ձևավորումներ ունեն գեղարվեստական, իսկ տապանագրերը՝ պատմական (արձանագրագիտական) արժեք:

Այսօր Երևանում և հանրապետության այլ քաղաքներում առանձնացված են հատուկ տարածքներ, որտեղ ամփոփվում են հան-

գուցյալների աճյուղները: Նման տարածքներից են քաղաքային գերեզմանատներն ու պանթեոնները:

Գերեզմանատներում ամփոփվում են հիմնականում հասարակութային տարբեր խավերի մարդկանց աճյուղները, իսկ պանթեոններում՝ կառավարութային հատուկ որոշմամբ՝ ժողովրդի կամ պետութային արժանահիշատակ ծառայություններ մատուցած կամ նշանակալի ավանդ ունեցող մշակութային, գիտական, պետական, հասարակական, ռազմական և այլ ոլորտներում մեծ և նշանակալի գործունեություն ծավալած նշանավոր անձանց մասունքները (ժողովրդական նկարիչներ, դերասաններ, կոմպոզիտորներ, գրողներ, գիտնականներ, քաղաքական և ռազմական գործիչներ և այլք):

Գերեզմանատուն-պանթեոններում ավանդաբար հանգուցյալի գերեզմանին տեղադրվում են տապանաքարեր, խաչքարեր, կիսանդրիներ և այլ տարաբնույթ հուշակոթողներ՝ քանդակային, ճարտարապետական փոքր ձևերի հորինվածքներով, որոնք շատ հաճախ ունենում են հետաքրքիր և բարձրարժեք գեղարվեստական լուծումներ:

Որպես գեղարվեստական ձևավորման տարր՝ տարածված է կիսանդրիների, գլխաքանդակների, գրաֆիկական նուրբ լուծումների, դափնու տերևի, տարատեսակ սիմվոլների կիրառումը, որոնք նախագծվում և իրականացվում են քանդակագործների, քարագործ վարպետների և ճարտարապետների կողմից համատեղ աշխատանքի արդյունքում: Օրինակ՝ Կոլյուն Ռուխիկյանի, Արտեմ Ալիսանյանի, Մինաս Ավետիսյանի, Ավետ Տերտեղյանի և այլոց գերեզմանները, որոնք հետաքրքիր գեղարվեստական լուծումներ ունեն:

Ընդհանրապես գերեզմանները և պանթեոնները կառուցվում են սահմանված կարգով՝ պետութային կողմից ընդունված կանոնների համաձայն: Գերեզմանատները պետք է կառուցվեն ժամանակակից սանիտարական ու տեխնիկական պահանջներին համապատասխան: Գերեզմանատները պետք է տեղակայվեն հասարակական և բնակելի շենքերից առնվազն 300 մետր հեռավորութային վրա: Գերեզմանատները պետք է ունենան կանաչապատված տարածքներ՝ ողջ տարածքի 20 տոկոսից ոչ պակաս չափով: Սանիտարական պայմանների պահպանման շնորհիվ է, որ գերեզմանատները չեն դառնում համաճարակների և վարակիչ հիվանդությունների վայր:

Պանթեոնային արվեստը Հայաստանում հիմնականում զբաղվում է Երեւանում՝ Կոմիտասի անվան պանթեոնի, Երեւանի քաղաքային գերեզմանատան, «Շուքրուր» պանթեոնի, Երեւանի քաղաքային գերեզմանատան՝ Հայրենական մեծ պատերազմում զոհվածների պանթեոնի օրինակներով:

Պանթեոնը (հուն. Pantheon, pan- ամբողջ, բոլոր, THEOS- Աստված, բոլոր աստվածների համար սրբատեղի) հատուկ շինություն կամ գերեզմանատուն է, որտեղ ամփոփվում են նշանավոր անձանց աճյուններն ու աճյունաստիւթները: Սովորաբար պանթեոնների են վերածվել պաշտամունքային շինությունները՝ վանքեր, եկեղեցիներ, տաճարներ և այլն: Օրինակ՝ Հայաստանում մ.թ.ա. IV-III դդ. Կոմմագենեի Երվանդունի արքայատան պանթեոնը եղել է Նեմրուժ լեռան գագաթին:

Մինչև IV դարի կեսը Արշակունի արքայատան պանթեոն-հանգատարանը Դարանաղաց գավառի Անիում էր, այնուհետև՝ Աղցում: Համանման պանթեոններ են ունեցել հայ իշխանական տոհմերը, հոգևորական խոշոր գործիչները: Այսօր էլ կարծես վերածնվում է տոհմական պանթեոնային մշակույթը (Ծառուկյանների ընտանեկան պանթեոնը Աբովյան քաղաքում, հայ հոգևորականների պանթեոն սգո սրահը Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնում, Վիկտոր Համբարձումյանի ընտանեկան պանթեոնը Բյուրականում և այլն):

Հայ արվեստի և գրականության գործիչների պանթեոններ կան նաև հայկական գաղթավայրերում՝ Թբիլիսիում՝ Խոջիվանք, Ստամբուլում, Մոսկվայում, Եգիպտոսում և այլուր:

Երեւանի քաղաքային պանթեոնը (Երեւանի կենտրոնական գերեզմանատուն) բաղկացած է երեք հիմնական տարածքային մասերից.

1. նվիրված Հայրենական մեծ պատերազմի զոհերի հիշատակին,
2. արվեստի, մշակույթի և պետական-քաղաքական գործիչների հիշատակին,
3. արվեստի, մշակույթի և պետական-քաղաքական գործիչների հիշատակին նվիրված նոր հատվածը,
4. Երեւանի բնակիչների հիշատակին:

Նշված երեք մասերը իրարից անջատվում են անցուղիներով, բայց իրականում նույն տարածքի մեջ են, իսկ երրորդ կետում նշված հատվածը քաղաքային գերեզմանատանը հարակից նոր գերեզմանատան տարածքում է: Երևանի քաղաքային պանթեոնը գտնվում է Կոմերիտմիության լճին հարող (այժմ՝ Էրեբունի վարչական շրջան) տարածքում (նախկին Թոխմախ գյուղ): Այստեղ են հուղարկավորված Մինաս Ավետիսյանը, Ավետ Տերտերյանը, Սեդրակ Առաքելյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Արթուր Թարխանյանը, Ազատ Գասպարյանը, Ճլորա Մարտիրոսյանը և այլք:

Երևանի քաղաքային պանթեոնում հանդիպում ենք տապանաքարային, խաչքարային, զարդանախշային ձևավորումներ ունեցող գերեզմանների, որոնք ավանդաբար ցանկապատված են, հաճախ նաև կանաչապատված: Տապանաքարերի, հուշասյուների, հուշասալերի վրայի արձանագրությունները հիմնականում սեպատաշ են, հաճախ նկարազարդված բուսական և խորհրդանշանային պատկերներով: Քանդակները կամ քարից են տաշված, կամ ձուլածո են՝ համադրված տարբեր գույնի և հարդարանքի սալաքարերի հետ:

Երևանի քաղաքային պանթեոնում հիմնական հանդիպող և օգտագործվող նյութերն են Փարաքարի և Սիսիանի բազալտները, Փամբակի գրանիտը, Ուրալի Տոկովսկայա հանքատեղի կարմրավուն գրանիտը, Սարդարապատի կարմիր տուֆը, սև և սպիտակ մարմարները, փայլեցված բազալտը, տարբեր մետաղական համադրություններ (երկաթ, ալյումին, բրոնզ, լատուն) և այլն: Օգտագործվող քարատեսակները բնականաբար ամուր են, երկարադիմացկուն, հեշտ մշակվող և գեղարվեստական հմայք ունեցող, որն էլ խթանել է դրանց կիրառումը:

Պանթեոններն ու գերեզմանատներն ընդհանրապես և Երևանի քաղաքային պանթեոնը մասնավորապես ժամանակի ընթացքում վեր են ածվում արվեստի գործերի ինքնատիպ նմուշներն ամփոփող հավաքածուների և վայրերի: Այս իսկ պատճառով օրվա խնդիր է դառնում պանթեոնային հուշակոթողների պահպանությունը և ուսումնասիրությունը: Օր օրի կարևորվում է դրանց (հուշակոթողների) դասակարգումը՝ ըստ տիպերի և հորինվածքային առանձնահատկությունների:

Երևանի քաղաքային պանթեոնի հուշակոթողների հպանցիկ ուսումնասիրությունն անգամ հիմք է տալիս համոզվելու, որ դրանք արվեստի բարձրարժեք և ուսումնասիրության կարոտ գործեր են՝ որպես հայ ընդհանուր մշակութային ժառանգության անբաժան մասեր, որով պայմանավորված անհրաժեշտություն են դառնում պանթեոնային արվեստի պահպանումն ու հանրահռչակումը:

Լուսանկարներ



Երևանի քաղաքային (կենտրոնական) գերեզմանատուն-պանթեոնի մուտքը



*Մինաս Ավետիսյանի խաչքար-հուշարձանը Երևանի քաղաքային պանթեոնում,
հեղ.՝ ճարտ.՝ Հ. Զիվանյան*



Ակադեմիկոս Արտեմ Ալիխանյանի գերեզմանաքարը Երևանի քաղաքային պանթեոնում



Հայրենական մեծ պատերազմում զոհված մարտիկների գերեզմանատունը Երևանի քաղաքային պանթեոնում

THE ARTISTIC SPECIFICITIES OF THE MEMORIALS IN YEREVAN PANTHEON

In reality, pantheons grow over time into open-air collections, housing unique pieces of art. It is topical today to classify the monuments in Yerevan Pantheon by their type and composition characteristics. It is also of primary importance to show the actual manifestations of combination of various types of art, as well as to reveal the cultural values, thereby created.

ՎԱՐԻԱՅԻՈՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ԳՐՍԵՎՈՐՈՒՄԸ ՀԱՅ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՏՐԱՆՍԿՐԻՊՑԻԱՆԵՐՈՒՄ

Ինչպես հայտնի է, տրանսկրիպցիաները կոմպոզիտորական ստեղծագործությունների հատուկ տեսակ են ներկայացնում՝ հիմնված հայտնի ստեղծագործությունների կամ երաժշտական թեմաների վրա: Առաջին անգամ հայտնվել են 16-17-րդ դարերում¹: Դաշնամուրային տրանսկրիպցիաներն² առանձնակի տարածում ունեցան՝ շնորհիվ Ֆերենց Լիստի, որն ստեղծել է մի ամբողջ շարք կտավներ՝ Ֆ. Շոբերտի, Ջ. Վերդիի, Ռ. Վագների, Վ. Մոցարտի երաժշտական թեմաներով:

Դաշնամուրային տրանսկրիպցիան որևէ հայտնի թեմայի մարմնավորման գեղարվեստական ձև է այնպիսի գործիքի համար, որն օժտված է վիրտուոզություն մեծ հնարավորություններով, ինչը տրանսպոզիցիայի հեղինակին թույլ է տալիս թեման ներկայացնել որպես վառ կոնցերտային պիես, որտեղ թեման անց է կացվում տարբեր՝ դաշնամուրին բնորոշ ֆակտուրային տարբերակներով:

Եթե այս երևույթը դիտարկենք մեր հետազոտական խնդիրների տեսանկյունից, ապա տրանսկրիպցիան, որպես երաժշտական մտածողություն ձև, զարգարուն վարիացիա է, որտեղ թեման կարծես թե շրջապատված է դաշնամուրային տեխնիկայի զանազան վիրտուոզ հնարներով: Կոնտրապունկտի տեսանկյունից սա «cantus firmus»-ի տեխնիկա է կամ մոտ է վերջինիս, քանի որ թեման կա՛մ անփոփոխ, կա՛մ իր հստակ լսելի տարբերակով մեղեդային առանցք է, որին միանում են տարբեր ֆակտուրային հնարների տարրեր:

Հայ երաժշտություն մեջ այս ժանրի նշանավոր ներկայացուցիչներից մեկն էր փայլուն դաշնակահար Ռոբերտ Անդրիասյանը, ում գրչին են պատկանում բազմաթիվ տրանսկրիպցիաներ՝ գրված ինչպես ժողովրդական երգերի, այնպես էլ հայ կոմպոզիտորների թեմաների հիման վրա: Մենք կդիտարկենք Կոմիտասի՝ բոլորի կող-

¹ *Сл/у Музыкальный энциклопедический словарь*, Москва, “Советская энциклопедия”, 1990, стр. 551.

² Transcription – արտագրում, մշակում:

մից սիրված «Կաքավի երգը» ստեղծագործության՝ Ռոբերտ Անդրիասյանի ստեղծած տրանսկրիպցիան:

Հեղինակը «Կաքավի երգը» ստեղծագործության³ առանձին ինտոնացիաները թաքցնում է այնպես, որ ունկնդիրը, լսելով ծանոթ մեղեդու անսպասելի հնչող հատվածը, անմիջապես այն նորից «կորցնում է»: Իսկ արդեն հաջորդ հատվածներում ունկնդրի ականջը ֆակտուրային բազմազանության մեջ փնտրում է ծանոթ մեղեդու արտացոլումը և, ամեն անգամ լսելով մեղեդու հատվածը, գիտակցության մեջ է հավաքում երգի ամբողջականությունը: Այդ գործողությունը ստեղծագործական ընթացքին ուղիղ մասնակցություն է ենթադրում, ինչն էլ ավելի էական է տվյալ ժանրի նշանակության տեսանկյունից:

Պատկերավոր է նախաբանի որոշ չափով խաղային և ինչ-որ իմաստով չափազանցված նրբագեղությունը: Հեղինակը երաժշտական ֆակտուրայի այդ կատակային խաղի միջոցով հաղորդում է կաքավ թռչունի շարժումը, նրա պչրանքով քայլվածքը, կեցվածքը, նրա մանրագեղությունը:

Նախաբանում մեղեդին կիրառված չէ, սակայն նրա ութմական ուրվագծերը մոտ են մոտիվներին, իսկ նախաբանի ավարտին կա մեղեդու սկիզբը նախապատրաստող երկտակտ ինտոնացիոն «Հուշում», որը կառուցվում է մեղեդուց քաղված վարընթաց փոքր տերցիայի հիման վրա:

Ուշագրավ է մի հնարամիտ հնար, ըստ որի վերընթաց քրոմատիկ պասսաժը գրաֆիկական նկարագարողում է ներկայացնում, քանի որ ենթադրաբար կաքավը մինչև թռչելը վազում է:

«Կաքավի երգ»-ի առաջին ֆրագմն արդեն իսկ ձևափոխության է ենթարկվում: Առաջին չորս մոտիվները կրկնվում են, ինչը երգի բնագրում չկա, իսկ ֆրագմ եզրափակող կադանսը երկու անգամ կրկնվում է:

³ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, «Հայպետհրատ», 1960:

Օրինակ 1



Երգի երկրորդ տունը կրճատված է, իսկ առաջինը ֆակտուրային առումով վարիացիոն տարբերակման է ենթարկվում, ընդ որում՝ ոչ միշտ է ընդգրկվում երգի մոտիվները: Այս վարիացիայում հեղինակը երկարաձգում է երկրորդ երգային տան մուտքի սկիզբը, որը սկզբնաղբյուրի մեջ առանցքային մոտիվային ինտոնացիա է:

Առաջին վարիացիոն անցկացման մեջ ղրսևորվում են ազատ վարիացիաների հատկանիշներ: Եթե երկրորդ տան վարիացիոն շարադրանքում կիրառվել է նույնական կարգի վարիացիա, ապա նախորդող մասում նախ՝ վարիացիաների երաժշտական սկզբնաղբյուրի կոտորակումը, իսկ այնուհետև՝ ֆակտուրային զարգացման ամբողջ հատվածը հարկավոր է դասակարգել որպես աճման կարգի վարիացիաներ: Ավելին, նախաբանն արդեն իսկ ներկայացնում է «Կաքավիկ» երգի ինտոնացիաներ ակնարկելու մի շարք, ինչը նույնպես վարիացիոն ձև է՝ երաժշտական հյուսվածքում ինտոնացիոն կորիզների աճման սկզբունքով:

Վարիացիան հնչում է բարձր ռեգիստրներում՝ ավելի բարձր, քան նախորդն էր: Դա կաքավի թռիչքն է: Իսկ մեղեդու մեծացումով շարադրանքը երկնային տարածության արտահայտումն է, որը թռչունների բնակության վայրն է: Կոմպոզիտորը կերպար է ստեղծում, և պատկերավորության հնարները կերպարի մարմնավորման համար գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների ընտրության արդյունք են դառնում:

Նշենք նաև, որ կոմպոզիտորը նախընտրում է ավելի հաճախ կիրառել ոչ թե հարմոնիկ մոդուլյացիոն միջոցներ, այլ տոնայնական համադրություններ:

Երգի երկրորդ ֆրագմը կրկին շարադրվում է առանց առաջին անցկացման համեմատությամբ փոփոխությունների: Առաջին անցկացումից այն տարբերվում է միայն իր իսկ կրկնողությամբ: Այն անցնում է երկու անգամ: Շատ կարևոր է դա ցույց տալ, քանի որ կրկնողության սկզբունքը դրսևորվում է նաև շարունակության մեջ: Չորրորդ վարիացիան, կրկնելով երկրորդին, էականորեն ընդլայնված է:

Ակնհայտ է, որ հեղինակը կարևոր դրամատուրգիական դեր է հատկացնում ինտերմեդիաներին: Դրանք նախապատրաստում են թեմայի մուտքը, ինչպես նաև նրան շրջապատող միջավայրը: Ինտերմեդիաներից վերջինը ծառայում է ավարտի գաղափարին, թեև նրա ֆակտուրային հիմքը հարազատ է նախաբանին: Նախաբանի ֆակտուրային նմանվող շարադրանքը բարձրացնելով դաշնամուրի բարձր ռեգիստր՝ հեղինակն ունկնդրի համար նպաստավոր պայմաններ է ստեղծում՝ ընկալելու հեռացող առարկան: Որքան հեռանում է այդ առարկան, այնքան ավելի ու ավելի լուռ է հնչում երաժշտությունը, իսկ երգի երկրորդ առանցքային ֆրագմի վերջին անցկացումը երկնքի խորքերում կաքավի վրա ուղղված վերջին հայացքն է, դրանից հետո նա պիտի անհետանա տեսադաշտից:

Սա ազատ վարիացիաների մոտեցումն է, թեև մեղեդու երկրորդ մասը, որը մենք պայմանականորեն անվանում ենք ռեֆրեն, միշտ գրեթե նույնությամբ կրկնվում է: Այդ ճշգրտությունն է հեղինակին թույլ տալիս իրականացնել ամբողջ սյուժեն: Ունկնդիրը կարող է պատկերացման մեջ տեսնել պատկերը. փոքրիկ թռչունն անվճռական ու երեբուն շարժումներով վազում է և թռչում: Թռչնի մեջ նա կերպարանափոխվում է և անծայրածիր երկնականարի իր միջավայրում դառնում է ինքնուրույն: Ունկնդիրը կարող է տեսնել այդ պատկերը, որը կոմպոզիտորն ինքն է տեսել, իսկ ստեղծագործության կոմպոզիցիոն կառուցվածքը՝ ընդհուպ մինչև մանր մասեր, համապատասխանեցված է կերպարայնության բացահայտմանը: Վարիացիաների ամբողջ շղթան կառուցված է ածման վարիատիվ սկզբունքով՝ ինչպես այն հատվածներում, որտեղ լսելի են թեմայի ինտոնացիաները, այն-

պես էլ այնտեղ, որտեղ դրանք առկա են միանման մոտիվային կո-
րիզների տեսքով:

Հայ Հայտնի դաշնակահար և կոմպոզիտոր Գեորգի Վ. Սա-
րաջյանին են պատկանում մի շարք տրանսկրիպցիաներ, որոնք մտել
են Հայ դաշնամուրային երաժշտության ոսկե ֆոնդ այնպես, ինչպես
Ռոբերտ Անդրիասյանի ստեղծագործական ձեռքբերումները: Այս
դեպքում ևս վերլուծության համար մենք ընտրել ենք Կոմիտասի
«Կաքավի երգ»-ի տրանսկրիպցիան, որը տարբերվում է Ռ. Անդ-
րիասյանի տրանսկրիպցիայում տեղ գտած մոտեցումից: Հետաքրքիր
է միևնույն երգի երկու տրանսկրիպցիաների համեմատությունը, քա-
նի որ դրանով կբացահայտվեն միևնույն ստեղծագործական խնդրի
նկատմամբ տարբեր մոտեցումները:

Գ. Վ. Սարաջևի տրանսկրիպցիաների ժողովածուի մեջ⁴ ներկա-
յացված են պիեսների հանգամանալից վերլուծություն, ինչպես նաև
կատարողական ուղղությամբ խորհուրդներ: Մեր հետազոտությունը
վերաբերում է այդ ստեղծագործություններում վարիացիոն խնդիր-
ների ուսումնասիրմանը, և ուսումնասիրության ընթացքում մեզ հա-
մար ուղղորդող նշանակություն է ունեցել հեղինակի կարծիքը յու-
րաքանչյուր պիեսի առնչությամբ, որը ներկայացված է նշված ժողո-
վածուի մեջ:

Ի տարբերություն «Կաքավի երգ»-ի վերամարմնավորման Ռ.
Անդրիասյանի խիստ վարիացիաների՝ Գ. Վ. Սարաջևն ստեղծել է
եռամաս պիես, որտեղ ծայրի բաժինները՝ էքսպոզիցիան և ռեպրիզը,
գրեթե նույնությամբ կրկնվում են որպես Կոմիտասի երգի վարիա-
ցիա, իսկ միջին բաժինը «Ալազյազ» ժողովրդական երգի տարբերակն
է: Հիշենք, որ Անդրիասյանի տրանսկրիպցիան զարդարուն կերտ-
վածքի միաձույլ վարիացիա էր: Գ. Սարաջևի օրինակում՝ մեղեդային
զրափիկայի աննշան փոփոխությունների պայմաններում, վարիա-
ցիոն տարբերակումը հիմնվում է առանձին կարճ երաժշտական
ֆրագմենտների հակիրճության և կրկնողությունների բացառման
սկզբունքների վրա: Դեռևս երգի մեղեդու սկզբնական ֆրագմի առա-

⁴ Սարաջյան Գեորգի, Պիեսներ դաշնամուրի համար, առաջաբանը՝ Գ. Սարաջյանի
(էջ 3-5), Երևան, ԵՊԿ, 2010:

Չին անցկացման ժամանակ, որպես կոնտրապունկտ, կոմպոզիտորը կիրառում է կարճ կետային հնչյուններ ենթադրվող հարմոնիկ համալիրից, այսինքն՝ հենց նրանք, որոնք թույլ են տալիս լսել ֆունկցիոնալ հիմքը՝ իրենց հնչողության սահմաններից դուրս թողնելով ենթադրյալ հնչյունները: Առաջին ֆրագի կրկնության մեջ արդեն իսկ մեղեդին տարբերակման է ենթարկվում: Դա տեղի է ունենում պարզ ձևով: Մի փոքր ձևափոխվում են ինտոնացիոն դարձվածքները՝ ճիշտ այնքան, որքան հարկավոր է, որպեսզի մեղեդին ավելի նրբագեղ դառնա, բայց միևնույն ժամանակ պահպանի իր ինտերվալային քայլերը:

Օրինակ 2



Այլ կերպ ասած՝ վարիացիայի է ենթարկվում ոչ միայն մեղեդին, այլև նրա ինտոնացիոն կորիզները:

Գ. Վ. Սարաջևի պիեսների ժողովածուի առաջաբանի հեղինակը տալիս է «երկհարկանի վարիացիա» բնորոշումը, որը դիպուկ նկարագրում է այս վարիացիոն տեխնիկան:

Երգի մեղեդու երկրորդ ֆրագի վարիացիաները տարբերակումներով կրկնվում են հինգ անգամ: Այսինքն՝ առաջին ֆրագի երկու կրկնությունները հավասարակշռվում են երկրորդի հնգապատիկ կրկնողությամբ: Բանն այն է, որ երգի երկրորդ ֆրագի յուրաքանչյուր միկրովարիացիա աստիճանաբար ավելի բարդանում է և շարադրանքի ընթացքում ներկայացնում զարգացման հատուկ ալիք՝ ի հաշիվ աստիճանաբար խտացող ֆակտուրայի, որը պսակվում է

հաշվարկված մոտիվային դարձվածքով: Տվյալ տրանսկրիպցիայի անբացատրելի երևույթներից մեկն այն է, որ միջին մասն ընթանում է նույն տոնայնության մեջ, որում շարադրվում է Ռ. Անդրիասյանի «Կաքավիկ» տրանսկրիպցիայի մի մասը՝ «A-dur»: Եթե հաշվի առնենք «Es-dur»-«A-dur» եռատոն հարաբերակցությունը, ապա դրանում ևս դիտարկվում է որոշակի նմանություն՝ ինչպես Ռ. Անդրիասյանի ստեղծագործության, այնպես էլ՝ հայ ավանդական երաժշտությանը բնորոշ լուրիական լադի հիմքի առկայության առնչության հետ:

«Ալազյազ» երգի երեք անցկացումները ներկայացնում են ներմասային վարիացիոն ցիկլ, վարիացիա՝ գրեթե նույնությամբ շարադրված և գունեղ ներդաշնակված թեմայով:

Երկրորդ վարիացիայում մեղեդու եզրափակիչ հատվածը փոխադրվում է վերևի ռեգիստր՝ երկրորդ օկտավա, իսկ մեղեդին, ենթարկվելով վարիացիոն փոփոխությունների, ոչ միայն հարմոնիզացվում է, այլև հարստացվում է վարընթաց կոնտրապունկտային հենարանային գծերով:

Վերջապես, երրորդ վարիացիայում հեղինակը տեղերով փոխում է առաջին և երկրորդ նախադասությունները:

Ռեպրիզային բաժինը նույնությամբ վերարտադրում է էքսպոզիցիան, սակայն վերջում տեղի է ունենում այն, ինչ Ռ. Անդրիասյանի տրանսկրիպցիայում տեղի էր ունեցել երաժշտական պատկերի սկզբում: Վերընթաց պասսաժը, որը ֆորչյազ հիշեցնող սեկունդաներ է պարունակում, վերարտադրում է կաքավի ընթացքն ու թուխքը դեպի երկինք: Եվ այդ իմաստով պատկերավորության գաղափարը թեև չի տարածվում ամբողջ դրամատուրգիական մտահղացման վրա, սակայն այնուամենայնիվ առկա է:

Պիեսի դրամատուրգիան զուտ երաժշտական է: Այն կրկնակի վարիացիա է կոնցեպտուալ եռամասնության մեջ: Ծայրի բաժինները «Կաքավի երգի» թեմայով վարիացիոն շարք են ներկայացնում, իսկ միջինը՝ «Ալազյազ» թեմայով վարիացիա:

Դասական վարիացիաներից այս պիեսը տարբերվում է նրանով, որ երկու թեմաներով վարիացիաները շարադրված են ոչ թե հաջորդաբար, այլ ձևի տարբեր բաժիններում, ինչն էլ մեզ թույլ է տվել

անվանել «կրկնակի համակենտրոնացված վարիացիաներ»⁵, իսկ վարիացիոն սկզբունքը՝ նույնանման սկզբունք:

Հարկավոր է ուշադրություն դարձնել այն հանգամանքի վրա, որ Ռ. Անդրիասյանի և Գ. Սարաճյանի տրանսկրիպցիաներում կերպարայնության արտացոլման համար ասոցիատիվ պատկերավորության հանգամանքը կարևորագույն բաղադրիչ է: Այսինքն՝ տրանսկրիպցիաներն ստեղծելիս կոմպոզիտորները զուգահեռաբար անց են կացնում երկու փոխկապակցված դրամատուրգիական գծեր: Մեկը զուտ երաժշտական գիծն է, որը կայանում է կերպարը ներկայացնող վարիացիոն հնարներում, իսկ մյուսը՝ պատկերավոր, որը դրսևորվում է երաժշտական զուգահեռների միջոցով: Արդյունքում ստեղծվում է ունկնդրի գիտակցության մեջ իմաստավորվող տեսանելի շարք, որը ծառայում է որպես կերպարի դրսևորման միջավայր: Իսկ այդ երևույթի գոյությունն ունենալու փաստն ինքնին կարելի է համարել բուն հայկական մշակութային ավանդույթ, քանի որ հայ երաժշտական մշակույթը, ինչպես և արվեստի մյուս տեսակները, միտում ունի արտահայտելու ընդարձակ և հագեցած բովանդակություն փոքր ձևերի մեջ: Բավական է հիշել, օրինակ՝ Թորոս Ռոպինի մանրանկարները կամ միջնադարյան հայկական այլ ձեռագրեր, նաև հայկական եկեղեցիների ճարտարապետական առանձնահատկություններ, որոնք թեև օժտված են ոչ մեծ չափերով, սակայն հսկա են թվում՝ շնորհիվ իրենց էության:

Ani ARUSHANYAN

MANIFESTATIONS OF VARIATION PRINCIPLES IN ARMENIAN PIANO TRANSCRIPTIONS

A combination of Armenian musical and variation thinkings has been uniquely reflected in the piano transcriptions by Robert Andriasyan and Georgi V. Sarajyan, wherein the songs by Sayat-Nova and those noted by famous Komitas serve as a variation theme. The unique embodiment of musical picturesqueness in said transcriptions may be considered as a pure Armenian variation thinking.

⁵ «Կրկնակի համակենտրոնացված» եզրը պայմանական է, քանի որ երաժշտագիտության մեջ այդպիսի բնորոշում չի հանդիպում:

STYLISTIC FEATURES OF MANSION BUILDINGS IN NEW JULFA

Introduction

In order to have a better architectural understanding of New Julfa's historical mansions, the study of architectural stylistic differences, that separate these houses from the other type of buildings of the same era, deem necessary. The article explains the construction of residential buildings and tries to make a comparison between the New Julfaian style and other regions of Isfahan. Construction and arrangement of the different spaces and the formation of the main halls are among the other issues through which one can distinct the specificities of the new Julfa's buildings. Comparative method will be employed in examining the structural details.

The Establishment of New Julfa

Isfahan was the capital city of Iran in the 17th century under the Safavid dynasty. During the war between Iran and Ottomans, Armeians brought to Iran in three different periods. The first immigration of Armenian people by shah Abbas was from Ararat land to Isfahan . New Julfa constructed on the southern bank of "Zayanderood" river (literary means fertile river in Farsi) by those people. In this way, the so called communities, established their own residential homeland, not only with their houses but also with public establishments such as churches , schools, meeting areas such as squares, bathes and bazaar . In the 2nd wave of immigration, Shah Abbas brought mostly Artisan Armenians from Gars, Yerevan, Nakhijevan, Julfa (which later New Julfa earned its name from this old city), Ardubad and Agues. These people were resided in the southern bank of "Zayanderood" river. The 3rd wave of immigrants were mainly group of merchants from Yerevan and Tabriz who found their settlements in the extension of the older area. Most of the resident community of New Julfa, were from different areas, cities and regions, with different dialects, habits and life styles [1] .

Itinerary Narratives

By considering the narrations of travelers, one can learn a lot about Isfahan and New Julfa. For instance, Harbart talks about the well-built houses; all faced to “Zayanderood” river and wide streets, surrounded with grape trees and provide shadowed pedestrians. Harbart gives enough information about the vineyard of new Julfa. Ulevea is deeply impressed with the grape product of New Julfa per “jarib” (ca. 1.600m.) . He talks about two distinct, old, and new parts of New Julfa. The old section built by Shah Abbas the first, and the new section, with better houses and beautiful streets surrounded with trees, was established by Shah Abbas the second. Five parallel streets were directed from east to west. Alvaruse account the houses as 3000, Sharden accounts the houses as 3400 ~ 3500.

Uleareos had admired the houses as being well built and fortified. He knows them as equal to Isfahan houses. Taruna believes that the houses of New Julfa, are closer to human spirit than the houses of Isfahan.

Madam Devallafva (after Safavids period), Describes New Julfa as not much populated region, with clayed and adobe made houses, surrounded and hidden by drab elevated walls. Ditches... constructed in the middle of the clean and organized streets. Old trees, on both sides of main streets, were providing enough shadow for pedestrians to provide them from blazing summer sun. [2, P.71, 80]

Building Construction and Techniques

Julfa, as already have mentioned was built and established by Armenian immigrants under Safavid era. People who found their inheritance in Julfa were mostly rich traders, who could provide enough financial support for constructing buildings with special and unique style by using local material and methods. These buildings were distinct from the other buildings of Isfahan due to expressing Armenian architectural features. Babayan and Babaie in their joint work under the title of New Elites of Safavid Iran, are describing Armenian architecture idiom and its stone material as fundamentally different from central Iranian building traditions. The fact that the churches and houses of the Armenians of New Julfa closely approximate the local Isfahan style and materials has puzzled [3. P, 173].

New Julfa's churches interior and the plan are similar to their prototypes in Armenia while the outlier and facades are similar to its

environmental samples in Isfahan. This fact existed in the plan of houses that creates the New Julfas unique architecture.

Privacy and “Hashti”

In historical houses of Isfahan, the entrance located a few steps from the street side. The entrance directly attached to the “hashti” or dividing space, the one end of sinusoid corridor connected to “hashti” and the other end connected to the main yard. This was a common pattern in most of the houses of the region, which lead privacy to different segments of the house, and in the same time, conceals the private sphere from the public sphere.

In historical houses of New Julfa, the same pattern followed with the exception of the corridor which was connected to “hashti,” and main yard straight forward. The privacy provided with the segmentations and divisions of the inner spaces.

The Form of the Main hall

In historical houses of Isfahan, the most important area that gives local and status identity to the house is the rectangular hall. Between the hall and yard, “eyvan” or semi open space is observable. Service rooms are located on the right and left sides of the hall in a symmetrical manner. The stairs toward the second floor found in either the service rooms or corners of the hall.

In New Julfa houses, the main entrance is connected to the hall immediately. The hall is in cross form. Hall’s important part is its magnificently ornamented middle area, with the double height, of the usual scales. (Fig 2 and Fig 3)

At the other side of the entrance in the both historical type of the houses, Isfahan and New Julfa, a royalty area named “shah neshin” is located. This area is a bit higher than the ground level and has vantage view all over the house (Fig. 1)

The Structure of the Dome

Functionality and technique of domes construction has a long history in Iran. The main function of domes is in covering the different type of ceilings. Two layered domes that are quite common, requires special technique. Circled plan deems necessary for dome construction and mounting. Due to this fact, the rectangular plan, should transformed in to circular plan. There are many techniques of transformation such as

“patgin”, “patgana”, “sakonj”, “filpoosh”. Basement, transformational body and eventually dome itself are the three stages of dome construction.

Iranian mosques are carrying bigger arch type domes with construction of double layered shells made of bricks while in Armenian Republic, domes of the churches are single layered made of stone. These patterns are employed in house planning of the both countries [4]. In New Julfa most of the churches are carrying small and low height domes, with double layered shells.

Dome also was used for covering the ceilings of the houses in Isfahan. The dome mounted in the center of roof. The illumination was provided from small circular opening, placed on the highest point of the dome. Shape of the dome creates pleasant condition for the inside space. One of the fantastic advantages of domes construction is that one part of it always remains in shadow, so that the inner space is cool and pleasant in warm seasons. The internal surface of the dome carries ornamentation, specific to Isfahan called “mogharnas” which categorized as art work. In New Julfa, “Moghanras” is replaced by “kar bandi”, which it is a part of construction. Illumination provided through surrounded small openings all around the dome.

“Torange”, as a main decorative unit, placed in the highest middle point of interior dome, usually decorated with elegant artwork.

“Hoz”or Waterfront Structure

Waterfront in Iranian architecture specially in Isfahan, is a sample of life, purity, and reflection of sky and heaven. “Hoz” usually constructed at front of the “Shahneshin” close to the entrance area of the building or right in the middle of the garden. “Hoz” provides enough moist and pleasant condition especially in warm days of summer.

In New Julfa, “hoz” has not been applied in the gardens but instead was applied in the middle of the hall. In other word, “hoz” changed its location from exterior into interior.

Window Openings

In the houses of Isfahan, all windows installed from inside and the outside walls are blind. Windows in architectural style of Isfahan are made either by transparent or colored glasses under the European influence. Windows with large scales are another unique feature of houses in Isfahan.

In the houses of Julfa, usage of the colored glass windows “ Orsi”, was quite popular.

Paintings and Ornamentations

Paintings and ornamentations were everywhere with precise details. The artwork follows geometrical forms in repeated manner had a great reputation. This style of work was the requirement of religion and culture of area

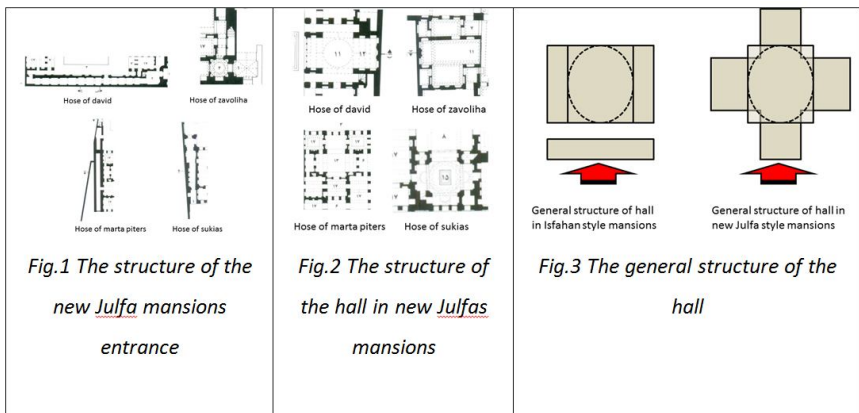
Conclusion

The universalistic elements are existed in architecture everywhere. Knowing the climatic condition, local building material, forms, culture, and etc. All are the common knowledge that must be known and applied by architects, and in this stage the houses of Isfahan and Julfa are not exceptional.

New Julfa style created under “Safavid” era. Julfa’s architecture has a close link to Isfahan due to its neighboring relation. Beside all similarities, still it is possible to claim that the New Julfa’s style is a result of combined architectural methods of Armenian and Iranian which distinct Julfa’s style from others, due to the cultural needs. The style, which later was not limited only to Isfahan and Julfa but other places as well.

References

1. Mariam. History of creation of Julfa, <http://www.hamkelasy.com>, article of city planning (shahrsaze)
2. Mokhtari, Reza and Ali Reza Esmaili. Isfahan Art through the Eyes of Travellers (from Safavids to Decline of Qajars): Scenery of Isfahan/ Julfa, parish for Armenians, 2006.
3. Babayan, Kathryn and Sussan Babaie, Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran. 2004 .
4. Hovsapien, Shahan. Architecture of Churches in Isfahan, Paiman, (40) Summer 2007.
5. Shoja Del, Nadereh. Architectural Evolution in Isfahan New Julfa, Farhang Paiman, (40) Summer 2008.



Արման ԼՈՒԿԱՍ

ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ ԱՊԱՐԱՆՔՆԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՈՃԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Նոր Զուղայի ապարանքների ճարտարապետությունը ըստ էության միահյուսում է տեղական՝ պարսկական առանձնահատկությունները, ինչպես նաև հայկական ժառանգորդության տարրերը: Նշվածի լույսի ներքո հոգևածում վերլուծվում են ապարանքների մասին եղած պատմական տեղեկությունները, հատկապե՛ս յին-տարածական տվյալները, շինարվեստն ու ճարտարապետական մանրամասները:

ԿՈՆՏՐԱԲԱՍԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Կոնտրաբասը հնչողությամբ ամենացածր ձայնասահմանն ունեցող լարային աղեղնավոր երաժշտական գործիքն է և առավել քիչ ուսումնասիրվածը աշխարհում: Ժամանակակից կոնտրաբասը ստեղծվել է լարային աղեղնավոր գործիքների հիմնականում երկու՝ ջութակի և վիոլայի ընտանիքներից: Այն զարգացման երկար ճանապարհ է անցել և պահպանել է վերոնշյալ երկու ընտանիքներից բնորոշ առանձնահատկությունները:

Մի շարք գործիքագետներ պնդում են, որ կոնտրաբասի ձևավորումը սկսվել է Վերածննդի դարաշրջանում (14-16-րդ դդ.) վիոլայի ընտանիքից, հատկապես բաս գործիքների զարգացման ընթացքում (1, էջ 5): Այլ մշակութաբան-գործիքագետներ գտնում են, որ ժամանակակից կոնտրաբասն առաջացել է ջութակի ընտանիքից, մասնավորապես բաս ջութակից: Համենայն դեպս անվիճելի է, որ օգտագործվող առաջին գործիքները պատկանում էին վիոլայի դասին: Բոլոր գործիքագետները նշում են կոնտրաբասի և նրա դասին պատկանող գործիքների լայն օգտագործումը 16-18-րդ դդ. երաժշտության մեջ:

Վիոլայի ընտանիքում սկզբնական շրջանում գործածվել է երեք տեսակի վիոլա՝ դիսկանտ, ալտ և տենոր վիոլա (*viola da gamba*): Վերջինս անսամբլում բասի դեր էր կատարում: Վերոնշյալ բոլոր գործիքները գրիֆի վրա ունեին լաղեր (այս ընտանիքում առանց լաղերի է միայն *viola d'amour*-ը) և անկախ չափերից՝ նվագելիս ուղղահայաց դիրքով հենում էին ոտքերին (2): Այստեղից էլ վիոլա դա գամբայի անվանման ծագումը¹: Վերջինս դառնում է վիոլայի ընտանիքի ամենահայտնի գործիքը: Ավելի ուշ վերը թվարկված վիոլաների շարքում սկսում է գործածվել ևս մեկը՝ մեծ բաս վիոլա դա գամբան (*Violone*): Իր արտաքին տեսքով վերջինս նման է վիոլա դա գամբային, սակայն 15-20 սմ-ով երկար է (135-140 սմ), ինչպես նաև

¹ Gamba՝ խաղերենից թարգմանաբար նշանակում է ծունկ:

ներառում է ավելի ցածր ռեգիստր (1, էջ 5): Վերջինս, ինչպես վիոլա դա գամբան, ուներ 6-7 լար: Հավանաբար ցածր ռեգիստր ներառող երաժշտական գործիքների ստեղծումը կապված է *basso continuo*-ի առաջացման և տարածման հետ: Այդ շրջանի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում բասային նվագաբաժինը սկսեց արտաբերել առանձին մեղեդային գծեր, որն անհրաժեշտություն առաջացրեց հզորացնել և ամրացնել բասի տեմբրը: Հավանաբար հենց սա էլ պատճառ հանդիսացավ, որ ստեղծվի վիոլայի ընտանիքի գործիքներից մեկը՝ *կոնտրաբասային վիոլան*: Ըստ Ադամ Քարսի գրքի՝ պահպանված ամենահին բալետի պարտիտուրում², որը պատկանում է Փրանսիացի կոմպոզիտոր Բալտազար Բոժուայոյին (1582), բասի նվագաբաժնի վերնագրում նշված է «*bassus*» բառը (3, էջ 32): Հավանաբար այն գրվել է այն գործիքի համար, որը մենք այսօր անվանում ենք «կոնտրաբաս»: Ըստ Ռայմոնդ Էլզարի գրքի՝ կոնտրաբասային վիոլան առաջին անգամ իր ստեղծած օպերային նվագախմբում օգտագործել է Կլաուդիո Մոնտեվերդին իր «Օրփեոս» օպերայում (1607), որտեղ նվագախմբի կազմում ընդգրկել է երկու կոնտրաբասային վիոլա (4, էջ 15):

Կոնտրաբասային վիոլայի կառուցվածքի մասին առաջին հիշատակվող տեղեկությունը ստացել ենք 17-րդ դ. սկզբին: Գերմանացի կոմպոզիտոր, գործիքագետ Միքայել Պրեստորիուսը (1571-1621) գրել է, որ համեմատած վիոլոնի հետ՝ կոնտրաբասային վիոլան անհրաժեշտ է օգտագործել մեկ օկտավ ցածր՝ կրկնապատկելու համար բասային տեմբրը, ինչպես նաև կոնտրաբասային վիոլայի նոտագրումն անհրաժեշտ է իրականացնել իրական հնչողությունից մեկ օկտավ բարձր (5): Չնայած իր մեծ չափերին (երկարությունը՝ 180-200 սմ)՝ կոնտրաբասային վիոլան ուներ 5 լար: Այն իր հնգալար կառուցվածքով կարծես ապացուցում է, որ ժամանակակից կոնտրաբասն առաջացել է կոնտրաբասային վիոլայից: Կոնտրաբասի գրիֆը լադեր չունի, որը հատուկ է ջութակի ընտանիքի գործիքներին, սակայն ընդգրկում է կոնտրաբասային վիոլայի կառուցվածքի գլխավոր տարրերը՝ գրեթե նույն չափերը, կվարտային լարվածքը և այլն:

² Ballet comique de la Roynie.

Ըստ մեր ուսումնասիրությունների՝ ժամանակակից քառալար կոնտրաբասի ստեղծումը կապվում է գործիքագործ Միքելե Տոդինիի (1616-1690) անվան հետ, որը կոնտրաբասային վիոլայի հիմքի վրա ստեղծել է կոնտրաբաս գործիքը (6): Ֆ. Վարնեկիի «Կոնտրաբաս» գրքում նշված է, որ առաջին անգամ կոնտրաբասը նվագախմբում օգտագործվել է 1700թ. Նեապոլում, ապա նույն տարում՝ նաև Վիեննայում (3, էջ 39):

20-րդ դարից սկսած բացի սիմֆոնիկ նվագախմբից, կոնտրաբասը լայնորեն օգտագործվում է նաև կամերային, փողային, էստրադային, ժողովրդական գործիքներից կազմված նվագախմբերում, ինչպես նաև տարակազմ անսամբլներում, ջազում:

Կոնտրաբասի մոտաքր Հայաստան և կատարողական դպրոցի ստեղծումը կապված են գերմանացի տաղանդավոր կապելմայստեր, դիրիժոր, կոմպոզիտոր Վիլհելմ Ավգուստի Շպեդլինգի (1874-1944) գործունեությամբ հետ: Որպես կոնտրաբասահար՝ նա ուսումնաստացել է Դրեզդենում, սակայն Շպեդլինգը ոչ միայն հիմնալի կոնտրաբասահար էր, այլև միաժամանակ տիրապետում էր նաև փողային բոլոր գործիքների կատարողական արվեստին: 1900թ. ընդունել է ռուսական քաղաքացիություն, տեղափոխվել է Ռուսաստան և ծառայել է զինվորական նվագախմբերում: 1914 թ. Վ. Շպեդլինգը հրավիրվել է Երևան և սկսել է աշխատել Երևանի կայագործի փողային նվագախմբի կապելմայստերի պաշտոնում: 1923 թ. հրավիրվել է աշխատանքի Երևանի նորաստեղծ կոնսերվատորիայում և հիմնել է փողային գործիքների դասարանը՝ միաժամանակ դասավանդելով կոնտրաբասի դասարանում (7, էջ 9): 1925 թ., երբ Արշակ Աբգարի Աղամյանը սկսել է սիմֆոնիկ նվագախմբի հիմնադրման աշխատանքները, Շպեդլինգն ակտիվ մասնակցություն է ունեցել նվագախմբի ստեղծմանը: Վերջինս բաղկացած էր ուսանողներից, սակայն աշխատանքներին ակտիվ մասնակցում էին նաև կոնսերվատորիայի անդրանիկ դասախոսները: 1925 թ. Երևանի կոնսերվատորիայի նվագախմբի (Արշակ Աղամյանի ղեկավարությամբ) խմբակային նկարում արդեն երևում են նրա առաջին ուսանողները՝ Վառլամ Դովթուխչյանը և Վարդան Հակոբյանը: Երկու տարի անց նրա ուսանողներն արդեն ամբողջությամբ ներգրավված էին նվագախմբի աշխատանք-

ներում: Ի դեպ, այդ ժամանակ Վ. Ա. Շպեոլինգը՝ բազմակողմանի զարգացած երաժիշտ, գլխավորում էր ֆազոտահարների խումբը:

1931թ. հայ երաժշտարվեստը մեծ կորուստ է կրել. Վ.Ա. Շպեոլինգը, որպես գերմանացի, խորհրդային իշխանությունների կողմից ձերբակալվում և աքսորվում է համակենտրոնացման ճամբար: Վ.Ա. Շպեոլինգին աքսորելուց հետո մոտ մեկ տասնամյակ Երևանի կոնսերվատորիայում դադարեցվում են կոնտրաբասի դասարանի աշխատանքները: Այս տարիներին (1931-1940) Երևանի սիմֆոնիկ նվագախմբում, ինչպես նաև նորաստեղծ օպերային թատրոնի նվագախմբում աշխատում էին Վ. Ա. Շպեոլինգի աշակերտները:

1940 թվականից Երևանի կոնսերվատորիայի կոնտրաբասի դասարանը «վերածնվեց», քանի որ Հայաստան հրավիրվեց ազգությամբ ուկրաինացի Միխայիլ Յակովլևիչ Սվիրկոն: Նա աշխատում էր Երևանի համերգային և օպերայի թատրոնի միացյալ նվագախմբում:

1948 թ. արդեն հայտնի կոնտրաբասահար Սերգեյ Շավարչի Ղազարյանը (1918-1990) սկսում է դասավանդել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում և հիմնավորապես զբաղվում կոնտրաբասի կատարողական արվեստի հարցերով, տարբեր ստեղծագործությունների մեկնաբանմամբ: Նա ավարտել էր Թիֆլիսի կոնսերվատորիան (Նիկոլայ Վասիլևիչ Սավենկոյի դասարանը, ով համարվում է Հարավային Կովկասի կոնտրաբասի դպրոցի հիմնադիրը) և աշխատել Թիֆլիսի ֆիլհարմոնիկ և օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախմբերում:

1960-70-ականներին կոնտրաբասի կատարողական արվեստը զարգացում էր ապրում: Մոսկովյան «Музыка» և «Советский композитор» հրատարակչությունները մեծ տպաքանակով տպագրում էին մեթոդական ձեռնարկներ, մանկավարժական գրականություն, ինչպես նաև ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների հավաքածուներ: Այդ տարիներին փոխադրությունների ստեղծման շնորհիվ ընդլայնվեց կոնտրաբասի երկացանկը: Պարբերաբար անցկացվող «Անդրկովկասյան հանրապետությունների երիտասարդ երաժիշտների մրցույթն» ընդգրկում էր նաև կոնտրաբասահարների մրցույթը, որին մասնակցում էին անդրկովկասյան երեք երկրների կոնտրաբասահարները, այդ թվում՝ նաև Հայաստանից:

1974թ. Ս. Շ. Ղազարյանը հրատարակում է կոնտրաբասի համար հայալեզու առաջին մեթոդաբանությունը: Այս ուսումնական դասագրքում տրված են կոնտրաբասի օգտագործվող շտրիխները, դրանք կատարելագործելու ուղիները, ինչպես նաև առկա են մի շարք վարժություններ, էտյուդներ և պիեսների փոխադրություններ այլ գործիքների մասին գրականությունից կոնտրաբասի և դաշնամուրի համար (8):

Փաստորեն Ս. Շ. Ղազարյանը կոնսերվատորիայում կոնտրաբասի առաջին հայ դասավանդողն էր: Նրա շնորհիվ տասնյակ կոնտրաբասահարներ հաջողությամբ աշխատել և աշխատում են ոչ միայն Հայաստանի, այլ նաև խորհրդային մյուս երկրների առաջատար նվագախմբերում:

Կարելի է նաև նշել կոնտրաբասահար Լևոն Նալյանի անունը, որն այդ տարիներին դասավանդում էր Ռոմանոս Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում: Նա Մ. Սվիրելոյի ուսանողն էր:

XX դարում հայ կոմպոզիտորական դպրոցը վերելք էր ապրում: Արամ Խաչատրյանի, Առնո Բաբաջանյանի, Ավետ Տերտերյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի, Էդվարդ Միրզոյանի, Ղազարոս Սարյանի, Ադամ Խուդոյանի և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները հարստացրին երաժշտական արվեստը աննախադեպ նորամտծություններով: Նոր արտահայտչամիջոցների և տեմբրային հնարավորությունների օգտագործման շնորհիվ նաև զարգանում էին կոնտրաբասի օգտագործման հնարավորությունները: Նաև զբվեցին ստեղծագործություններ հատուկ մենանվագ կոնտրաբասի համար (Է. Արիստակեսյան, Սոնատ մենանվագ կոնտրաբասի համար, Գ. Հովունց, Երկու պիես կոնտրաբասի և դաշնամուրի համար, Հ. Ստեփանյան, Պրեյլուդ կոնտրաբասի և դաշնամուրի համար, Ռ. Կարապետյանց, Կոնցերտ կոնտրաբասի և դաշնամուրի համար և այլն): Կարևոր է նշել կոնտրաբասի դերը հայ կոմպոզիտորների նվագախմբային ստեղծագործություններում (Ա. Հարությունյան, Սիմֆոնիա, Ա. Խաչատրյան, Սիմֆոնիա թիվ 1, 2, 3, Ղ. Սարյան, Սիմֆոնիկ պաննո «Հայաստան» և այլն): Դա մեծ նշանակություն ունեցավ կոնտրաբասի արտահայտչամիջոցների և կատարողական տեխնիկական հնարավորությունների օգտագործման առումով: Հայ կոմպոզի-

տորներն առաջին անգամ անդրադարձան կոնտրաբասին և գրեցին ստեղծագործություններ կոնտրաբասի և դաշնամուրի համար:

Սակայն գրեթե չկան ուսումնասիրություններ, որոնք կբացահայտեն և կպարզաբանեն կոնտրաբասի համար գրված հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, ուսումնասիրված չեն կոնտրաբասի հայ կատարողական արվեստի ձեռքբերումները: Այսօր որակյալ կոնտրաբասահարների պակասն առաջին հերթին պայմանավորված է առկա նյութի, տեղեկությունների բացակայությամբ: Դրան գումարվում է նաև երաժշտական դպրոցներում դասավանդողների, ինչպես նաև գործիքների բացակայությունը, եղածների անմխիթար վիճակը:

Մեր օրերում, անկասկած, կան տաղանդավոր կոնտրաբասահարներ, երաժիշտ-կատարողներ, որոնք մեծ բարձունքների են հասել իրենց մասնագիտական գործունեության մեջ: Երիտասարդ կոնտրաբասահարները կարող են միայն ուսումնասիրել լարային-աղեղնավոր գործիքների կատարողական արվեստը, որը միայն ընդհանուր պատկերացումներ է տալիս: Իսկ ինչ վերաբերում է տարբեր դպրոցներն ուսումնասիրելուն, ապա այսօր եվրոպական երկրներում կոնտրաբասի դասավանդումը հիմնավորապես այլ ուղղությամբ է զարգացել և ամբողջովին տարբերվում է սովետական դպրոցի ավանդույթներից:

Վերջին տարիների կոնտրաբասի կատարողական արվեստում մեծ ձեռքբերում են կոնտրաբասահար Հայկ Կոնստանտինի Խաչատրյանի հաջողություններն աշխարհի լավագույն նվագախմբերում: Հ. Խաչատրյանն ավարտել է Յյուրիխի կոնսերվատորիան և այսօր աշխատում է «Մահլերի» կամերային և Յյուրիխի օպերային թատրոնի նվագախմբերում, Լյուցեռնի փառատոնային նվագախմբի մշտական անդամ է (Կլաուդիո Աբբադոյի ղեկավարությամբ): Երիտասարդ կոնտրաբասահարների համար նրա վարպետության յուրօրինակ դասերը նոր էջ են բացում հայ կոնտրաբասահարների կատարողական արվեստում: Արդյունքում երիտասարդ կոնտրաբասահարները ստանում են ժամանակակից երաժշտական մեթոդների մասին տեղեկություն, ինչպես նաև շարժվում են կոնտրաբասի կատարողական եվրոպական նոր դպրոցի ավանդույթներով:

Ինչպես ցույց է տալիս կոնտրաբասի զարգացման ճանապարհը, կոնտրաբասի կատարողական արվեստի փնտրտուքները շարունակ-

վում են, քանի որ դեռ կան բազմաթիվ չպարզաբանված հարցեր ու խնդիրներ՝ կապված կոնտրաբասը նվագախմբում և որպես մենակատար գործիք օգտագործելու հետ:

Օգտագործված գրականությունը ցանկ

1. Б. В. Доброхотов - Контрабас: История и методика, Москва “Музыка” 1974
2. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/12240/%D0%B2%D0%B8%D0%BE%D0%BB%D1%8B>
3. А. Карс. История оркестровки, перевод с английского, Москва, “Музыка”, 1990.
4. R. Elgar, Introduction to the Double Bass, *3rd Revised Edition*, Published by Author, Sussex, 1971.
5. <http://aceofbass.ru/venskij-pyatistrunnik-violone/>
6. www.7not.ru/contrabas/istoriya_contrabasa.phtml
7. А. Будагян Дмитрий Николаевич Лекгер, Ереван, “Крунк тпагратун”, 2012:
8. Ереванская государственная консерватория имени Комитаса-85, Ереван, Издательство ЕГК, 2008.

Sargis BALBABYAN

PERFORMING ART OF DOUBLE BASS IN ARMENIA

This article highlights several aspects of the performing art of Armenian music history, also the history and appearance of the double bass in Armenia. As it is stated the classes of the double bass and all wind instruments (woodwind and brass) were founded in 1920 in Yerevan Conservatory by the German musician Wilhelm Shperling.

Later, Sergei Kazarian led double bass classes in the conservatory who did many transcriptions of pieces and etudes as well as other compositions for double bass. Currently, his students work in many world-famous orchestras.

Besides, the article emphasizes the current problems of the development of the performing art of the double bass in Yerevan Komitas State Conservatory and in local orchestras.

«ԱՂՈԹՔՆԵՐ» ԵՐԿՍԵՌ A CAPPELLA ԵՐԳՉԱԽՄԲԻ ՀԱՄԱՐ ՄՈՒՇԵՂ ԻՇԽԱՆԻ ԽՈՍՔԵՐՈՎ

Կոմպոզիտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Գեղունի Չթչյանը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի Հայ երաժշտության նշանավոր ներկայացուցիչներից է (ծնվել է Լենինականում (այժմ՝ Գյումրի) մանկավարժների ընտանիքում 1929թ. օգոստոսի 30-ին): Սիմֆոնիկ, կամերային-գործիքային և վոկալ գործերի հետ մեկտեղ նրա ստեղծագործական ժառանգության մեջ կարևորագույն բնագավառ է խմբերգային արվեստն իր բազմազանությամբ: Այստեղ գերակշռում են հատկապես a cappella խմբերգերը, որոնք ընդգրկում են կերպարների բավականաչափ լայն շրջանակ. քնարական-հայեցողական թեմաների հետ մեկտեղ արտացոլվում են նաև էպիկական, հերոսական-ողբերգական և դրամատիկական թեմաները: Կոմպոզիտորի խմբերգերում արտահայտվում են նրա զգացմունքների նրբությունը, խորությունը և սերն առ հայրենիք: Ինչպես Առնո Բաբաջանյանն է ասել. «Գեղունի Չթչյանը կոմպոզիտոր է, որը սիրահարված է իր երկրին: Նրա խմբերգերը Հայաստանի, վերջինիս պատմության, բնության կերպարներ են՝ համապատասխան գունակազմությամբ: Եվ այս ամենը երաժիշտ - քնարերգուի յուրահատկության միջոցով, որն ապրում է զգացմունքների նրբությունը և պոեզիայի հմայքը» (3, էջ 92):

«Աղոթքներ» շարքում (երեք խմբերգից բաղկացած)՝ գրված 2000թ. երկսեռ a cappella երգչախմբի համար, Մ. Իշխանի խոսքերով, արտացոլված են կոմպոզիտորի մտորումները Հայ ազգի մասին և լուսավոր աղոթքներն առ Աստված: Առաջին խմբերգը (կամ առաջին աղոթքը) (Adagio) կոչվում է «Խաղաղություն ամենեցուն», որը բնույթով մի կողմից մեղմ է, հանդարտ, մյուս կողմից՝ ուժգին, հաստատական: Բանաստեղծությունը վերցված է Մ. Իշխանի «Արևամար» գրքից (1, էջ 160): Ըստ Հրանտ Թամրազյանի. «Սփյուռքահայ բանաստեղծի հոգևոր ուղին դժվարին է եղել, կարելի է ասել տառապալից: Դա ցույց է տալիս մայր ժողովրդից կտրված մարդու հոգևոր և ֆիզիկական հարվածների անվերջ մորմոքը, անվերջ երազը և

կարոտը (1, էջ 19): Բանաստեղծի «Արևամար» գիրքը, ինչպես նաև մի քանի գրքեր («Տուներու երգը», «Կրակը», «Կյանք և երազ», «Տառապանք», «Ոսկի աշուն») երանգներ են տալիս Հայրենի տան գաղափարին, հարստացնում նաև Հայրենի սիրո կենտրոնական հոսանքը: Ամբողջացնում է նաև մի հերոս, որին անվերջ տանջում է «տուներու» ցավը, որի աչքի առաջ մնացել է ավերված անցյալի մռայլ պատը (1, էջ 9): «Խաղաղություն ամենեցուն» բանաստեղծության մեջ նա աղոթում և խնդրում է Աստծուն «խաղաղություն մաղթել ամենքին և ամենուրեք, բայց մանավանդ խորշակահար Հայոց ազգի զավակներին»: Կոմպոզիտորը բանաստեղծութունից վերցրել է մի հատված, որով փորձել է արտահայտել ընդհանուր բովանդակությունը: Հիմնական ուշադրությունը սևեռված է «խաղաղություն մաղթե Տեր Հայր» խոսքերի վրա, որոնք տարբեր երանգավորումներ են ստանում:

Երկմաս այս ստեղծագործության նախաբանում վերոնշյալ խոսքերը հնչում են մի կողմից մեղմ, որպես խնդրանք, մյուս կողմից՝ ուժգին և փոքր-ինչ հաստատակամ (2, էջ 10, 1-11 տակտեր): Նշենք նաև, որ նախաբանը սկսվում է տակտի թույլ մասից մի քանի յամբական ուղիների շղթայումով, որի շնորհիվ հենց սկզբից նկատվում է ազգային երանգ: Բացի դրանից, նախաբանի սկիզբը ազդարարվում է միևնույն հնչյունի չորսանգամյա կրկնողությունամբ, որը ասերգայնություն է հաղորդում: Այնուհետև այդ կրկնողություններին միանում է ավելի երգային բնույթի հատված՝ բաղկացած երկարացված վերջավորությամբ կառուցվածքներից (2, էջ 10, 1-5 տակտեր): Այս ամենը բնորոշ է ամբողջ առաջին խմբերգին: Նախաբանում բասերի և տենորների մեղմ, գծային արտահայտմանը հաջորդում է բոլոր ձայների միաժամանակյա ակորդային հակադրվող հնչողությունը (2, էջ 10, 3-5 տակտեր): Այն նախապատրաստում է առաջին մասը, որտեղ տենորների և ալտերի, այնուհետև նաև բասերի ու սոպրանոների պատմողական բնույթի բաժինները հնչում են համեմատաբար հանդարտ ու լայն (2, էջ 10-11, 12-22 տակտեր): Այստեղ հաստատվում է ֆամաժոր տոնայնությունը՝ սկզբում որպես հարմոնիկ, իսկ հետո՝ բնական, որը մի կողմից՝ անկայունություն, մյուս կողմից լուսավոր երանգ է հաղորդում: Երկրորդ մասը զուգահեռ ու-միևնուրում է (2, էջ 11-12, 23-41 տակտեր): Այն կարելի է դիտել նաև որպես նախաբանի

և առաջին մասի մշակում: Այստեղ կոմպոզիտորը ասերգային երգեցողությունը հմտորեն միաձուլում է երգայինի հետ, ակորդային շարադրանքը՝ գծայինի հետ՝ ստեղծելով կապակցված, սահուն և հարուստ հնչողություն: Երկրորդ մասը սկսվելով մեղմ, հանգիստ, աստիճանաբար դառնում է լարված՝ հասնելով գագաթնակետին: Նույնիսկ այս պարագայում հնչողությունը չի դառնում ագրեսիվ. «խնդրանքը և աղերսանքը», ձեռք բերելով հաստատակամ երանգավորում, դառնում են ավելի խորը և ազդեցիկ: Դրան նպաստում են մեղեդու աստիճանաբար վերընթաց շարժումը, հետզհետե աճող ուժգնացումը, ակորդային շարադրանքը, որից հետո եկող կուլմինացիան «խաղաղություն, խաղաղություն, խաղաղություն ամենեցուն» խոսքով դառնում է պաթետիկ և առավել լարված (2, էջ 12, 37-41 տակտեր): Կուլմինացիան, հաստատվելով ավանդական S-D ակորդային հարաբերության վրա, մի կողմից ցույց է տալիս լարվածության աճից հետո հնչողության ձգտումը և անցումը դեպի առավել հանգիստ, կայուն վիճակի, մյուս կողմից՝ կոմպոզիտորի մտքի, «խնդրանքի ու աղերսանքի» պարզությունը և հասանելիությունը: Այս ամենին հաջորդում է վերջաբանը, որի սկզբում դեռ պահպանված ուժգնությունն անմիջապես հետևում է մեղմ, հանգիստ, ակորդային շարադրանքով ընթացքը, որը, սակայն, կարճատև է, քանի որ խմբերգն ավարտվում է ուժգին, հաստատուն ակորդներով: Այս ամենի հետևանքով «մաղթե խաղաղություն, Տեր Հայր» խոսքերում «խնդրանքի և աղերսանքի» երանգավորումների հետ մեկտեղ կարծես նշմարվեց նաև «պահանջի» ինտոնացիան:

«Խաղաղություն ամենեցուն» խմբերգին, կարելի է ասել, բնորոշ է ասերգամեղեդային պատմողականությունը: Հիմնականում հանդիպում է մեղեդաբանաստեղծական շարադրանքի սիլաբիկ տեսակը. յուրաքանչյուր հնչյունին համապատասխանում է մեկ վանկ, որով շեշտվում են բառի իմաստը, տեքստի արտահայտչական և գաղափարական կողմերը: Չնայած դրան՝ առկա է նաև երգայինի գործոնը: Վերջինս արտահայտվում է երկարացված վերջավորությամբ կառուցվածքներով, որոնք հիմնականում հանդիպում են ֆրագմենտների կամ տողերի ավարտական մասերում: Իսկ միևնույն հնչյունի կրկնողությունները տարբեր հաճախականությամբ, միանման և երբեմն տարբեր տեղություններով, ասերգայնություն հաղորդելով, ստեղ-

ծում են նաև ութմիկ կառուցվածքի բազմազանություն: Բացի դրանից, խմբերգին բնորոշ են ֆրագավորման անսովոր դրսևորումները: Ֆրագները, շնորհիվ հաճախակի հանդիպող լիգաների, պահված հնչյունների, ավարտվում են սպասվածից ավելի շուտ կամ ուշ, որի հետևանքով թվում է, թե մետրը խախտվում է, չնայած որ ամբողջ խմբերգի համար այն ընտրվել է հստակ: Կոմպոզիտորը, չեչտը դնելով խոսքի և ինտոնացիայի վրա, խախտում է բանաստեղծությունից տողերի պարբերականությունը՝ շնորհիվ կրկնվող բառերի և բառակապակցությունների:

Հաջորդ՝ երկրորդ խմբերգը (կամ աղոթքը), որը կոչվում է «Բեթղեհեմի աստղը», բնույթով ավելի հանգիստ է և լայնաշունչ (Largo): Բանաստեղծությունը վերցված է «Ոսկի աշուն» գրքի «Հասկաքաղ» բաժնից (1, էջ 113-114): Կոմպոզիտորը երկուսից ընտրել է երկրորդը, որտեղ բանաստեղծը Աստծուն դիմելով խնդրում է. «որպես Բեթղեհեմի աստղը վառող անհուն լույս, հույսի շող տալ ուղեկորույս մարդկանց, իսկ երկրին՝ խաղաղություն»: Խմբերգը մեկմասանի է, սակայն ունի ներքին եռամասնություն: Սկսվում է բոլոր ձայների երկար տևողություններով, խորալային բնույթի, մեղմ ու խորհրդավոր հնչողությամբ, որը նախապատրաստում է մենակատար սոպրանոյի մուտքը (2, էջ 13, 1-17 տակտեր): Վերջինս, ընթանալով դո-մաժորում, մեղմ, եթերային և լուսավոր բնույթով թվում է, թե մարմնավորում է Բեթղեհեմի աստղի կերպարը, որը լուսարձակում է երկնքից: Նշենք նաև, որ մենակատարի բաժնում գերիշխում է հայ երաժշտության մեջ տարածված ութմիկից քորիյամբը (- Ծ Ծ -): Չնայած, ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս խմբերգին, բնորոշ է հիմնականում մեղեդաբանաստեղծական շարադրանքի սիլաբիկ տեսակը, այնուամենայնիվ, հնչողության մեղեդիական ընթացքի, հաճախ հանդիպող թռիչքների և երկարացված վերջավորությամբ կառուցվածքների շնորհիվ հաղորդվում է երգայնություն: Առաջին մասում ստատիկ շարադրման հետ մեկտեղ անշան շարժունություն է նկատվում: Վերջինս երկրորդ մասում դառնում է առավել ակնհայտ, որը սակայն կարճատև է (2, էջ 13-14, 18-26 տակտեր): Երկրորդ մասը, սկսվելով լուսավոր դո-մաժոր տոնայնությունից, աստիճանաբար անցում է կատարում դեպի զուգահեռ՝ լյա-մինոր, որից հետո ավանդական S-D հարաբերությամբ ակորդ-

ներին հաջորդում է երրորդ մասը՝ ռեպրիզը (2, էջ 14, 27-53 տակտեր): Վերջինս տեսակով տրանսպոզիցիոն է. ի տարբերություն առաջին մասի՝ այն հնչում է լյա-մինորում և փոքր-ինչ փոփոխված է: Եթե առաջին մասում ստատիկ և աննշան շարժուն ընթացքները համադրվում էին, ապա ամբողջ ռեպրիզն ընթանում է անընդհատ կրկնվող մեկ ակորդի հնչողության վրա, որն էլ իր հերթին տոնիկային ձայնառություն է, իսկ դրա ֆոնի վրա մենակատար սոպրանոյի բաժինը մեղմ, երգային բնույթով հետզհետե «ով անհուն լույս, տուր մեզ հույս» խոսքերի վրա գալիս է առավել ստատիկ վիճակի և աստիճանաբար մարում: Ռեպրիզը կարելի է դիտել նաև որպես վերջաբան, որտեղ ակորդային շարադրանքը, ի տարբերություն առաջին և երկրորդ մասերի, պարզեցված է և թափանցիկ:

Ազատ մեկնաբանելով բանաստեղծությունը՝ կոմպոզիտորը խախտում է սողերի պարբերականությունը՝ չնորհիվ տարբեր բառերի և բառակապակցությունների («Բեթղեհեմի», «ով», «կախե նորեն, մեր երկնքեն», «ով անհուն լույս տուր մեզ հույս», «տուր հույս»):

Երրորդ խմբերգը (կամ երրորդ ադոլթքը) կոչվում է «Փառք Քեզ Տեր», որը վեհ, հանդիսավոր և լուսավոր բնույթի է (Maestoso moderato): Բանաստեղծությունը վերցված է «Իրիկնալույս ռումբերի տակ» շարքից (1, էջ 197): Կոմպոզիտորն օգտագործել է միայն առաջին քառյակը, որտեղ շեշտը դնում է հիմնական իմաստի՝ Արարիչի փառաբանման վրա: Բանաստեղծը «փառք է տալիս Տիրոջը, որ ինքն ապրում է, և ամեն անգամ դառնալով նրա օրհնաբեր արևածագի վկան, բաց աչքով է տեսնում լույսը բարի»: Խմբերգը մեկմասանի է, ունի նախաբան և վերջաբան: Նախաբանը, որին բնորոշ է հաղթական և ասերգային բնույթը, սկսվում է ձայների կանոնիկ մոտաքով՝ բասից դեպի սոպրանո հաջորդականությամբ, որը հետո պահվելով, որպես ակորդ «փառք Արարիչ, փառք Քեզ Տեր» խոսքերի վրա կրկնվում է մի քանի անգամ ուժգին հնչողությամբ և դրանով ազդարարում սկիզբը (2, էջ 15, 1-9 տակտեր): Ստեղծագործությունը մեկմասանի է, որն իր հերթին բաժանված է տարաբնույթ երեք ավարտուն ենթակառուցվածքների: Դրանցից առաջինը, ի տարբերություն նախաբանի, համեմատաբար հանդարտ է (2, էջ 15-16, 10-25 տակտեր): Բասերի, տենորների ու սոպրանոների ասեր-

գային և պատմողական բնույթի բաժնից հետո սոսորանոյի բաժինը հնչում է ավելի երգային՝ շնորհիվ երկարացված վերջավորությունների, կառուցվածքների, չնայած այստեղ էլ հաճախակի հանդիպող նույն հնչյունի կրկնությունները ինչպես միևնույն, այնպես էլ տարբեր տեղություններով և երբեմն նաև տարբեր ժամանակահատվածներում որոշ չափով պահպանում են ասերգայնության գործոնը: Շարադրանքը պարզից աստիճանաբար դառնում է բարդ:

Երկրորդ ենթակառուցվածքի սկիզբը բնորոշվում է խիտ, հագեցված ակորդային շարադրանքով, ուժգին հնչողությամբ (2, էջ 16, 26-38 տակտեր): Այս մասը կարելի է դիտել որպես առաջին ենթակառուցվածքի մշակում, քանի որ զարգանում է վերջինիս թեմատիկ նյութը, որից հետո շարադրանքի պարզեցման հետևանքով երգեցողությունը մեղմանում է:

Հաջորդ՝ երրորդ ենթակառուցվածքում հնչողությունը հետզհետե ուժգնանում է շնորհիվ մեղեդու վերընթաց սեկվենցիաներով շարժման, որը նախապատրաստում է խմբերգի կուլմինացիան (2, էջ 16-17, 39-54 տակտեր): Վերջինս ազդարարվում է D7 և T46 ակորդներով, համապատասխանաբար դո-մաժոր և մի-մաժոր տոնայնություններում՝ հաղորդելով լուսավոր և պայծառ հնչողություն (2, էջ 16-17, 43-45 տակտեր): Այս ենթակառուցվածքում կոմպոզիտորը, անընդհատ կրկնելով «լույսդ բարի» խոսքը, ստեղծում է այն լույսի կերպարը, որը միշտ կուղեկցի մարդուն: Խմբերգի վերջաբանում անցնում է նախաբանի թեման փոքր-ինչ ծավալուն՝ ձեռք բերելով եզրափակիչի դեր: Այստեղ դո-մաժորից բացի նշմարվում են դո-մինորի տարրերը, սակայն վերջում հաստատվում է լուսավոր, պայծառ և հաղթական դո-մաժորը: Ի դեպ, նշենք, որ ամբողջ խմբերգն ընթանում է նույն տոնայնությունում, որն էլ ապահովում է հանդիսավոր, հաղթական և լավատեսական բնույթը: Խմբերգում հմտորեն համադրվում են մեղեդաբանաստեղծական շարադրանքի սիլաբիկ և մեղեդիական տեսակները, բարդ, խիտ և պարզ ու թափանցիկ ֆակտուրաները, որոնցով էլ պայմանավորված է հնչողության սահուն ընթացքը: Բանաստեղծության տողերի պարբերականության հաղթահարումը բերում է չափի ներքին անհավասարության, չնայած ընդհանուր ընտրված հստակ մետրի առկայության:

«Փառք Քեզ, Տեր» խմբերգն այս բոլոր առանձնահատկություններով կարելի է դիտել որպես նախորդ երկու խմբերգերի ամփոփում, ընդհանուր տրամաբանական ավարտ և ամբողջ շարքի եզրափակիչ ու ընդհանրացնող մաս:

Այսպիսով, շարքի վերլուծություն արդյունքում հանգեցինք հետևյալ եզրակացություններին.

1. Խմբերգերը լրացնում են մեկը մյուսին և միմյանց կապված են թե՛ ընդհանուր տրամաբանական ընթացքով, թե՛ կառուցվածքային ու բովանդակային առանձնահատկություններով:
2. Կոմպոզիտորը ազատ ձևով է մեկնաբանում բանաստեղծությունը: Շնորհիվ կրկնվող բառերի և բառակապակցությունների հիմնականում խախտելով բանաստեղծական սողերի պարբերականությունը՝ ընդգծում է ընդհանուր բովանդակությունը և գլխավոր չեղար դնում խոսքի և ինտոնացիայի գաղափարական իմաստի վրա:
3. Ձևի առումով ընտրված են երկմաս (I խմբերգ) և մեկմասանի (II և III խմբերգեր) կառուցվածքները՝ նախաբանով ու վերջաբանով: Ընդ որում, մեկ մաս ունեցող կառուցվածքի մեջ նկատվում է ներքին եռամասնություն (II և III խմբերգերում):
4. Խմբերգերին հիմնականում բնորոշ է ակորդային ֆակտուրան: Այն երբեմն խիտ և բարդ է, երբեմն պարզեցված և թափանցիկ:
5. Լադային տեսակետից բնորոշ է եվրոպական մաժոր-մինոր համակարգի կիրառումը: Հիմնականում օգտագործել է զուգահեռ տոնայնություններ:
6. Խմբերգերում առկա են նաև ֆրագավորման անսովոր դրսևորումներ: Ֆրագները, շնորհիվ հաճախակի հանդիպող լիգաների, պահված հնչյունների, ավարտվում են սպասվածից ավելի շուտ կամ ուշ, որի հետևանքով մետրը թվում է, խախտվում է, չնայած որ ընտրվել է ընդհանուր հստակ չափ: Դա առավել ակնհայտ է I-ում:
7. Ռիթմի տեսանկյունից հաճախ հանդիպում են հայ երաժշտությունից տարածված յամբական և քորիյամբ (II խմբերգում՝ հատկապես մենակատար սոպրանոյի բաժնում) տեսակները:
8. Խմբերգերին հատուկ է նաև դինամիկ երանգների օգտագործման կոնտրաստային սկզբունքը:

9. Հիմնականում բնորոշ է ասերգամեղեդային պատմողականությունը: Առավել հանդիպում է մեղեդաբանաստեղծական շարադրանքի սիլլաբիկ տեսակը. յուրաքանչյուր հնչյունին համապատասխանում է մեկ վանկ, որով շեշտվում են բառի իմաստը, տեքստի արտահայտչական և գաղափարական կողմերը: Չնայած դրան, առկա է նաև երգայինի գործոնը, որն արտահայտվում է հիմնականում ֆրագների կամ տողերի ավարտական մասերում հանդիպող երկարացված վերջավորութամբ կառուցվածքներով:

10. Երգչաձայները մեծ մասամբ միաձուլված են: Որոշ դեպքերում յուրաքանչյուր ձայն մերթ ընդ մերթ ձեռք է բերում որոշակի ինքնուրույնություն, մեկ այլ դեպքում մեղեդին հանձնարարվում է որևէ ձայնի (հաճախ սոպրանոյին), իսկ մնացածներն ապահովում են հարմոնիկ հենքը:

Հարմոնիսները հիմնականում հանդես են գալիս ավանդական հարաբերություններում, միևնույն ժամանակ հաճախ ներդրված ձայներով՝ ստեղծելով խիտ և հագեցած շարադրանք:

Այսպիսով, Գ. Ջլիշյանի «Աղոթքներ» խմբերգային շարքն իր գաղափարական, արտահայտչական և լեզվական ինքնատիպ առանձնահատկություններով հանդերձ կարելի է դասել այդ բնագավառում նրա լավագույն ստեղծագործությունների շարքում:

Օգտագործված գրականության ցանկ

1. Մուշեղ Իշխան, Ուխտագնացություն / բանաստեղծություններ, Երևան, «Նաիրի», 1994, 224 էջ:
2. Ջլիշյան Գեղունի, Խմբերգեր / երգչախմբային ստեղծագործություններ, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2010, 88 էջ:
3. Амагуни Сусанна. Жизнь и творчество Гегуни Читчян, Ереван, “Арчеш”, 2003, 164 стр.

“PRAYERS” FOR A MIXED A CAPPELLA CHORUS BASED ON MUSHEGH ISHKHAN’S POEMS

After a brief introduction of the figurative content of Geghuni Chitchyan’s a cappella choruses, we focused on the composer’s choral series “Prayers”, based on Mushegh Ishkhan’s poems. This article is an analytical study of said work. Presented are our conclusions about the language peculiarities and the original interpretation of the selected poems, manifested by the composer in choir music.

ՄԱՇՏՈՅՅԱՆ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ Հ^{ՄԻ} 7976 ՁԵՌԱԳՐԻ ԱՍՏՎԱԾԱՄՈՐ ՆԿԱՐԻ ՇՈՒՐԶ

Աստվածամոր նկարը ստանձված է Մաշտոցյան Մատենադարանի Հ^{ՄԻ} 7976 ձեռագրի Ա. կաղմաստառին: 185 թերթից բաղկացած հայատառ թուրքերեն ձեռագիրը գրվել է 1837 թվականին Կ.Պոլսում անհայտ գրչի կողմից: Վերջինս պարունակում է Հովհաննես Հյունքեարպեյենտյանի (Սէլիսի, մահ. 1837 թ.) բանաստեղծությունները, ինչպես նաև Ճէհտի և Գրիգոր վարդապետի տաղերը¹:



Ձեռագիրը 1938 թվականի սեպտեմբերին ՀԽՍՀ Լուսժողովմատի որոշմամբ Մատենադարանին Կուլտուր-պատմական թանգարանի կողմից հանձնված 1298 միավորից բաղկացած ձեռագրական հավաքածուի մասն է կազմում: Բավականին հարուստ և արժեքավոր այս հավաքածուն գոյացել է 1922-1938 թթ. ընթացքում, երբ Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո, Մատենադարանի հետ զուգահեռ, ձեռագրերի հավաքման ու կենտրոնացման գործին ձեռնամուխ է լինում նաև 1922 թվականին հիմնադրված Կուլտուր-պատմական թանգարանը: Գիտական չրջանակ-

¹ Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, հ. Բ, կազմեցին Օ. Եգանյանը, Ա. Զեյթունյանը, Փ. Անթաբյանը, Երևան, 1970, էջ 646-647: Ցուցակ հայերեն ձեռագրերի հայատառ թուրքերեն նիւթերի եւ հայատառ թուրքերեն ձեռագրերի. Երեւանի Մաշտոցեան Մատենադարանի եւ Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի ձեռագրեր, կազմեց Հ. Ստեփանեանը, Երևան, 2008, էջ 88:

ներում հայտնի «Կուլտուր-պատմական թանգարանի հավաքածուն» կամ «Գրական թանգարանի հավաքածուն», կամ էլ ուղղակի «Երևանի հավաքածուն» հիմնականում կազմված է Նոր Նախիջևանի, Նոր Բայազետի, Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի, Կարինի Սանասարյան վարժարանի, Թիֆլիսի Հայոց ազգագրական ընկերություն, Ախալցխայի Սուրբ Փրկիչ եկեղեցու, Երևանի Ալեքսանդր Մյասնիկյանի անվան հանրային գրադարանի, բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի, Կարապետ Կոստանյանի, Երվանդ Շահազիզի, Ստեփան Կանայանի, Աշոտ Հովհաննիսյանի և մի շարք այլ անձանց, ինչպես նաև Անդրպետաուի և Լուսժողկոմատի՝ Հայաստանի զանազան վայրերից հավաքված ձեռագրերից²։ Մաշտոցյան Մատենադարանի Հ^ր 7976 ձեռագիրը այս հավաքածուի մաս կազմող 123 ձեռագրերից մեկն է, որոնց նախկին պատկանելությունը, ցավոք, անհայտ է³։

Կտավում, որը պահպանված վիճակում ունի 15,3x11 սմ չափեր, Աստվածամոր դիմանկարն է՝ լուսապսակով։ Փոքր-ինչ չրջադարձով պատկերված դեմքից խորիմաստ և միաժամանակ թախծոտ հայացքն ուղղված է հանդիսատեսին։ Աստվածամայրը մուգ կապույտ թիկնոցով է, որի գլխանոցի տակից երևում է սպիտակ գլխաշորը։ Թիկնոցի բացվածքում՝ գլխաշորի տակ, նկատելի է կարմիր հանդերձանքը։ Կարմիրն ու կապույտը խորհրդանշում են երկրային և երկնային սկիզբը։ Հմտորեն պատկերված հանդերձանքի ծալքավորումից դատելով՝ Աստվածամոր ձեռքերը կրծքի մոտ իրար սեղմված են. նրա ձեռքերի դիրքը, մտախոհ հայացքը և նրբին, հազիվ նշմարելի ժպիտը կարծես ստիպում են դիտողին հասկանալ, որ Տիրամայրը փորձում է ինչ-որ բան ասել, և ակամայից հիշում ես 16-18-րդ դարերում հատկապես հայ մանրանկարչական արվեստում⁴ տարածված «Բարեխոսություն» տիպը, երբ հանդիպակաց էջերից մեկում պատկերվում էր Քրիստոսը, իսկ մյուսում՝ Մարիամ Աստվածածինը, որը հիշեցնում էր Հիսուսին իր կերած մայրական՝ մարդկային կաթը, որի համար և միջնորդում է Ահեղ դատաստանի ժամին թողություն

² Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, հ. Ա, կազմեցին Օ. Եգանյանը, Ա. Զեյթունյանը, Փ. Անթաբյանը, Երևան, 1965, էջ 147-150։

³ Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, հ. Ա.... էջ 163։

⁴ Օրինակ Մաշտոցյան Մատենադարան ձեռ. Հ^ր 294 (14բ-15ա), 5579 (23բ-24ա), 6093 (27բ-28ա), 11200 (20բ-21ա) և այլն։

տալու մարդկանց վրա ծանրացած մեղքերին: Աստվածամայրը Հանդես է գալիս որպես բոլոր Հավատացյալների մայր, մարդկանց պաշտպան ու բարեխոս⁵:

Կտավի գունապնակն այնքան էլ հարուստ չէ, սակայն հագեցած է գուներանգների հիանալի անցումներով, և առաջին հայացքից թվացող գծային գերիշխումը, որն առավել ակնառու է դեմքի պատկերման մեջ, նկատելիորեն իր տեղը գիջում է գույնին, երբ հայացք ես ուղղում Հանդերձներին: Նկարչին հաջողվել է գունային հակադրություն շնորհիվ շեշտել Աստվածամոր դեմքը, որն ավելի է ընդգծված սպիտակ գլխաշորով: Միևնույն գործոնին են նպաստում նաև մուգ հետնագույնը, սպիտակադեղնավուն լուսապսակը և դեմքի վրայի բավական հաջող պատկերված լույսի ստվերագծումները: Տպավորություն է ստեղծվում, որ վարպետն աշխատել է արհեստական լույսի ներքո, որի արտացոլանքը կարելի է տեսնել պատկերված կերպարի աչքերում:

Աստվածամոր պատկերի գետեղված լինելը մի ձեռագրում, որ ստեղծվել է Կ.Պոլսում, մեզ ենթադրել է տալիս, որ այն հավանաբար ստեղծվել է միևնույն միջավայրում և ժամանակի ընթացքում կրելով որոշակի վնասվածքներ՝ մկրատվել և իր հանգրվանն է գտել բանաստեղծությունների ժողովածուում: Մեր ենթադրությունն օգտին է խոսում նաև այն, որ հայ արվեստի նոր շրջանի (17-րդ դար – 18-րդ դարի առաջին կես) պատմության մեջ իրենց ներգրվումն ունեն նաև պոլսահայ արվեստագետները, որոնց ստեղծագործությունները մինչև օրս էլ սպասում են իրենց բարեխիղճ ուսումնասիրողներին:

Ինչպես Պալյան գերդաստանի ներկայացուցիչները տասնամյակներ շարունակ եղել են արքունի ճարտարապետներ, Տատյանները՝ վառուդապետներ, Տյուղյանները՝ ոսկերիչներ, Մանասներն էլ եղել են սուլթանների պաշտոնական նկարիչները 17-19-րդ դարերում⁶: Ոչ միայն արևմտահայ, այլև թուրքական իրականության մեջ առաջինը Մանասներն էին, որ զբաղվեցին հաստոցային գեղանկարչությամբ: Նրանց հռչակն այնքան մեծ էր, որ անգամ այլ երկրներից էին գալիս

⁵ Հակոբյան Հ., Հայոց տերունական սրբապատկերները, Երևան, 2003, էջ 105-107:

⁶ Ստեփանյան Գ., Նկարիչ Մանասներ // «Տեղեկագիր», 1963, Հ^ր 12, էջ 77:

նրանց մոտ պատվերներ տալու⁷։ Այս գերդաստանի ստեղծագործողների առավելություններից մեկն այն է, որ նկարիչների գործունեությունը չի պարփակվել պալատական պարիսպների մեջ։ Մեծ մասամբ կրթություն ստանալով Եվրոպայում և որպես դիվանագետներ ծառայելով Փարիզի, Վիեննայի, Վենետիկի թուրքական դեսպանատներում՝ նրանք շփվել են աշխարհիկ կյանքի հետ՝ որպես ներշնչանքի աղբյուր ունենալով իրական կերպարներ։ Միաժամանակ կապված են եղել նաև հայ իրականության հետ՝ հայկական եկեղեցիների, մատուռների, կրոնական հաստատությունների համար ստեղծելով սրբապատկերներ, և վերջապես վրձնել են հայ հարուստների յուզաների դիմանկարներ։ Մանասենների գերդաստանի գործունեությունը տևել է 1600-ականների սկզբից մինչև 19-րդ դարի վերջը⁸։ Սերնդեսերունդ գործած մոտ 10 Մանասենների մասին թեև կան մի շարք հիշատակություններ, սակայն նրանց ստեղծած արվեստի գործերի զգալի մասի գտնվելու վայրը մնում է անհայտ⁹, իսկ տպագիր նյութերում նրանց գործերի վերատպությունների եզակի օրինակներ կարելի է գտնել¹⁰, բացառություն է կազմում Գ. Քյուրքմանի աշխատությունը, որտեղ անդրադարձ կա այս սերնդի ինը ներկայացուցիչների, որոնցից յոթի ստեղծագործություններից կան բերված վերատպություններ¹¹։ Սրանց գումարվում է նաև այն փաստը, որ այդ շրջանում բավական շատ են անստորագիր նկարները։

⁷ Հակոբյան Հ., Հայոց տերունական սրբապատկերներ... էջ 145։

⁸ Մարտիկյան Ե., Հայկական արվեստի պատմություն, գիրք Առաջին, XVII-XIX դդ., Երևան, 1971, էջ 190-191։ Ղազարյան Մ., Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում, Երևան, 1974, էջ 134-137։ Մանասենների գերդաստանի, մանափորապես վերջին շառավիղների՝ Ռուբենի, Սեպուհի, Ալեքոյի, Գասպարի, Մաքսուդի և Ժոզեֆի մասին տե՛ս Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 30-31։ Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Հասարակության Մ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009, էջ 245։ Ղազարյան Վ., Հակոբյան Հ., Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն, Երևան, 2012, էջ 233-234։

⁹ Ստեփանյան Գ., Նկարիչ Մանասեններ... էջ 78-82։

¹⁰ Տե՛ս Sakizian A., Pages d'Art Armenien, fig. 75.

¹¹ Kürkman G., Armenian Painters in the Ottoman Empire (1600-1923), 2 vol, Istanbul/Turkey, 2004, II vol, pp. 582-91, 593, 712-721.

Մանասենների գերդաստանին անդրադարձած անհատները (Թոդերինի, Չարք, Ա. Սագդյան, Գ. Ստեփանյան, Գ. Քյուրքման և այլք) առանձնակի խոսում են օժտված գեղանկարիչ Բարսեղի որդի Ռաֆայելի մասին, ով մասնագիտական կրթությունը ստացել էր Խոսրիայում: Վերադառնալով Պոլսի՝ Հիմնականում զբաղվել է սրբանկարչությամբ. Պոլսի հայկական եկեղեցիների պատվերները հիմնականում կատարել է Ռաֆայելը¹²: Եղել է արքունի նկարիչ Թուրք սուլթաններ Մահմուդ Առաջինի (1730-1754), Օսման Երրորդի (1754-1757) և Մուստաֆա Երրորդի (1757-1774) իշխանության տարիներին և նրանց կենդանության օրոք վրձնել սուլթանների դիմանկարները¹³: Ռաֆայել Մանասեի մյուս գործերի մեջ կարելի է հիշատակել «Մայրը և դուստրը բաղնիքում», «Աջ ձեռքին աղեղ բռնած և մեջքին նետ ունեցող կինը», «Ահեղ դատաստանի օրը», «Աջ ձեռքին նետ, ձախին ողկույզ բռնած կինը», «Հարսնաքույրը», «Վարդաջրով սրվակ բռնած երիտասարդը», «Փոքրիկ Վեներան», «Զմերուկի մի կտոր բռնած պալատական տիկինը»¹⁴: Նշանավոր պալատական նկարիչ, նաև երաժշտագետ Ռաֆայել Մանասեն վախճանվել է 1780թ. (Թաղված է Էդիրնեքափրի հայկական գերեզմանատանը)¹⁵:

Մատենադարանի Հ^{որ} 7976 ձեռագրի մաս դարձած Աստվածամոր յուզանկարի ոճական համեմատությունը մի շարք օրինակների հետ¹⁶, ինչպես նաև նկատի ունենալով ձեռագրին սոսնձվելու ժամանակը, մեզ ենթադրել են տալիս, որ վերջինս 18-րդ դարի ստեղծագործություն է: Իսկ հաշվի առնելով Պոլսում այդ ժամանակահատվածում մեծ հռչակ վայելած Մանասեններին, հնարավոր է, որ վերջինս

¹² Ստեփանյան Գ., Նկարիչ Մանասեններ... էջ 82: Հակոբյան Հ., Հայոց տերուհական սրբապատկերները... էջ 146:

¹³ Ստեփանյան Գ., Նկարիչ Մանասեններ... էջ 79:

¹⁴ <http://akunq.net/am/?p=129#respond> Նկարներից մի քանիսի նկարագրությունները տե՛ս Գ. Ստեփանյանի վերը նշված հոդվածի 81-82 էջերին:

¹⁵ <http://akunq.net/am/?p=129#respond>:

¹⁶ «Աստվածամայրը մանկան հետ» (17-րդ դ., Էջմիածնի Մայր տաճարի Ավագ խորանի բեմապատին), «Սևանի Աստվածամայրը» (17-րդ դ., Հայաստանի ազգային պատկերասրահ), «Աստվածամայրը մանկան հետ» (18-րդ դար, Հայաստանի ազգային պատկերասրահ), «Աստվածամոր փառքը» (18-րդ դար, Էջմիածնի վեհարանի թանգարան), «Զննջող ակն» (18-րդ դար, Էջմիածնի վեհարանի թանգարան) և այլն:

ներանցից որևէ մեկի ստեղծագործությունն է՝ չբացատրելով նաև Ռաֆայել Մանասեին, ով աչքի է ընկել իր վարպետությունը. Աստվածամոր դիմագծերի կառուցվածքը, գունապնակը որոշակիորեն մոտ են Ռաֆայելի ստեղծագործություններից մի քանիսին՝ «Վարդաշրով սրվակ բռնած երիտասարդը», «Արքայազն Սելիմը», «Չալմայով երիտասարդը», «Աղեղնաձիգ կինը»¹⁷, թեև չպետք է մոռանանք թվարկված ստեղծագործությունների աշխարհիկ բնույթը:

Զուտ ենթադրություններ անելով և չունենալով հստակ հիմնավորումներ, որի պատճառներն արդեն ներկայացրինք, կարևոր ենք համարում կտավի շրջանառության մեջ դնելու փաստը՝ հուսալով, որ հետագա ուսումնասիրողները լույս կսփռեն Մաչտոցյան Մատենադարանի ձեռագրական հավաքածուում իր հանգրվանը գտած միակ յուղաներկ կտավի շուրջ ծագած հարցերի վրա:

Davit GHAZARYAN

THE HOLY VIRGIN OIL PAINTING IN MANUSCRIPT 7976 IN THE MESROP MASHTOTS MATENADARAN, YEREVAN

The oil painting of the Holy Virgin is glued to lining A of manuscript 7976, kept in the Mesrop Mashtots Matenadaran. The manuscript was written in 1837 in Constantinople by an unknown scribe. The now extant 15.3 x 11 cm fragment of the canvas pictures the Holy Virgin, dressed in a dark blue mantle. The stylistic comparison of said painting with such, created in the XVII-XIX centuries (bearing in mind the time period, when the oil painting was glued to the manuscript) allows us to attribute this work to the XVIII century. The painter is assumed to belong to the Manase family (supposedly, Raphael Manase), who were the Ottoman sultans' official court painters in the XVII-XIX centuries.

¹⁷ Kürkman G., Armenian Painters in the Ottoman Empire... pp. 717, 721, 715, 719,

**ՄԻԽԱՅԻԼ ԿՈԿՏԱԵՎԻ ԳԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ
«ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏԸ» ԻԳՈՐ ՅԱՎՐՅԱՆԻ ԵՎ
ԼՈՒՍԻՆԵ ՀԱԿՈԲՅԱՆԻ ԿԱՏԱՐՄԱՄԲ
(համեմատական վերլուծության փորձ)**

Միևնույն ստեղծագործության կատարողական մեկնաբանությունների միմյանցից ծայրահեղորեն տարբերվող և անգամ միմյանց նկատմամբ հակադարձ մեկնաբանական մոտեցումների իմաստով ամենահատկանշական օրինակներից մեկը Միխայիլ Կոկտակի դաշնամուրային «Կամերային սոնատի»¹ կատարումն է դաշնակահար, երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Իգոր Յավրյանի և նրա ուսանողուհու՝ Լուսինե Հակոբյանի կողմից, որը ներկայումս Ի. Յավրյանի մասնագիտական դասարանի ասիստենտն է: Այստեղ գործ ունենք հակադարձ կապի ինքնատիպ դրսևորման հետ:

Իրինա Զոլոտովայի բնութագրական կարծիքը միանգամայն ճշգրիտ ցույց է տալիս մանկավարժ դաշնակահարների կատարողական յուրահատկությունը: Ահա թե ինչ է նա գրում մոսկովյան իզոլմենովյան դպրոցի ներկայացուցիչների, մասնավորապես Ի. Յավրյանի վերաբերյալ. «Ավելի ուշ սերնդի հայ մանկավարժների համար բազմաշերտայնությունը, որը համագումարում է բազմադիմությունը, մասամբ այն բնորոշ գիծն է, որի միջոցով բացահայտվում է նրանց մանկավարժական ձեռագրի էությունը: Վերցնենք, օրինակ, Մոսկովայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Լև Վլասենկոյի երեք սաներին՝ Իգոր Յավրյան, Կարինե Օհանյան, Սուրեն Զաքարյան, ովքեր ներկայումս երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսորներ են:

Առաջին դեպքում (Ի. Յավրյան) մեր առջև համերգային պիանիդո մասշտաբային, հանդուգն եռանդունություն, դաշնամուրային ֆակտուրայի խնայող, ռացիոնալիզացված կատարողական հնարների

¹ Кокжаев М. Камерная соната, Москва, “Советский композитор”, 1990.

և ընդգծված ծավալային, ռեղիսֆային հնչյունավորման ճկուն համակցություն է»²:

Կատարողական մեկնաբանությունների մասին խոսելիս մենք առաջին հերթին ենթադրում ենք հեղինակային գաղափարն ընթերցելու մոտեցումը և այդ ընթերցումը համերգային դահլիճում հասարակությանը ներկայացնելը: Մեր ընտրությունը որոշակի դիտավորության արդյունքում է կանգ առել կոմպոզիտոր, պրոֆեսոր Մ. Կոկժակի միանգամայն յուրահատուկ սոնատի վրա, որը հեղինակն անվանել է կամերային:

Մ. Կոկժակի դաշնամուրի համար գրված «Կամերային սոնատը» մենք դասում ենք կոմպոզիտորական ինքնատիպ տեխնիկայով գրված ստեղծագործությունների շարքին³: Մ. Կոկժակի սոնատային ցիկլում առկա են դաշնամուրային տեխնիկայի մի շարք կատարողական ինքնատիպ հնարներ, որոնք կոնցեպտուալ – դրամատուրգիական կտավի շարադրման ընթացքում ասոցիատիվ – կերպարային նշանակություն ունեն և ընդհանուր համակցության ժամանակ առաջ են բերում ստեղծագործության գաղափարի վերարտադրման տեսանկյունից մի շարք շատ կարևոր խորհրդանշական ընդհանրացումներ:

Ընդհանուր գծերով երկու մեկնաբանությունները նման են, և երկու դեպքերում էլ դրամատուրգիական առանցքը, ըստ մասի իմաստային բովանդակության, թե՛ դասախոսը, թե՛ ուսանողը մատուցել են մոտավորապես միանման: Ոչ էական տարբերություններ են դիտարկվում երաժշտական ընթացքի դինամիկ և տեմպային հագեցածության հնարներում, սակայն դա անխուսափելի է, երբ խոսքը անհատական կատարման մասին է:

Պրոֆեսոր Ի. Յավրյանի փորձառությունն արտահայտվել է այն հանգամանքում, որ նա ճշգրտորեն հետևել է հեղինակային ցուցում-

² Золотова И. Пути развития пианизма в Армении, Ереван, “Комитас”, 2011, стр. 251.

³ Նկատենք, որ համաձայն կոմպոզիտորի մտահղացման՝ մասերի հերթականությունը կարող է լինել կամայական: Յավոբ, հրատարակության մեջ այդ մասին նշված չէ: Կոմպոզիտորը մեզ տեղեկացրեց, որ այդպիսի նշումը հանվել է հրատարակչի կողմից: “Советский композитор” հրատարակչությունը սոնատի հրատարակման ժամանակներում չէր թույլատրում ստեղծագործության ձևի նկատմամբ այդպիսի ազատ վերաբերմունք:

ներին⁴: Նա բացառիկ զգուշավորություններ է վերարտադրել ծայրաստիճան բարդ երաժշտական կառուցվածքը, ոչ միայն պահպանել է երաժշտական ձևի համաչափությունները, այլև կոմպոզիցիայի ընդհանուր տրամաբանությունը՝ համապատասխան՝ կատարելապես ճիշտ տեղաբաշխել առանձին հատվածների տեմպային և դինամիկ բոլոր հարաբերությունները: Դրա հետ մեկտեղ, երաժշտական հյուսվածքի սոնորիստական առանձնահատկությունները նա ներկայացրել է ոչ միայն տեմպային և դինամիկ, այլև տեմբրային հակադրություններով, ինչը տվյալ մասի կերպարային շարքին հաղորդել է իմպրեսիոնիզմի գեղագիտությունը բնորոշ որոշ հատկանիշներ:

Ի. Յավրյանի ուսանողուհին՝ Լ. Հակոբյանը, պատրաստվելով Ստեփան Էլմասի⁵ անվան հանրապետական երկրորդ մրցույթին, իհարկե, խորհրդակցելով իր դասախոսի հետ, մեկնաբանության իր մոտեցումն արտահայտել է նույն տրամաբանությամբ, ինչը դրսևորվել էր դասախոսի կատարման մեջ: Սակայն Լ. Հակոբյանի մոտեցման մեջ տեմպերի և հատկապես հնչողության դինամիկայի հակադրություններն ավելի կտրուկ են, և, չնայած դասախոսի կատարման հետ սկզբունքային նմանությանը, սոնորիստական հնարների որակներն արդեն չեն նույնանում դաշնակահարուհու իմպրեսիոնիստական ստեղծագործական կողմնորոշման հետ⁶: Լ. Հակոբյանի կատարման մեջ հակադրության ընդգծումը ռոմանտիկական կերպարի ընկալումը որոշակիորեն տեղավորում է նրա որոշարկումից (կոնկրետիզացիա) հետո: Ընդհանրացված խորհրդանշական ռոմանտիկականության հատկանիշը լրացվել է էքսցենտրիկության որոշ գծերով, որակ, որը բնորոշ է որոշակի, այլ ոչ թե ընդհանրացված պերսոնաժին:

Առաջին մասում կոմպոզիտորը ներկայացրել էր ինչ-որ ընդհանրացված ռոմանտիկական կերպար, որն ավելի շուտ անձնավորված չէ, և նրա միջակայքը ինչ-որ երաժշտական տարածություն է,

⁴ Մեր ուսումնասիրությունները կատարվել են Մ. Կոկժակի 50-ամյակին նվիրված հոբելյանական համերգի ձայնագրության հիման վրա (1996):

⁵ Նշված մրցույթին Լ. Հակոբյանը գրավել է առաջին տեղը, և հենց Մ. Կոկժակի «Կամերային սոնատի» կատարումն է մրցութային հանձնաժողովի վրա առավել վառ տպավորություն թողել մրցույթի երրորդ փուլում:

⁶ Մեր ուսումնասիրությունները կատարվել են Ս. Էլմասի անվան հանրապետական երկրորդ մրցույթի ձայնագրության հիման վրա (1999):

որը թվում է, թե ոչնչով սահմանափակված չէ և տիեզերական է: Չնայած Ի. Յավրյանի և Լ. Հակոբյանի կատարողական մեկնաբանությունները տարբեր են, այդ կերպարային համալիրի մարմնավորումները նման էին, թեև որոշ չափով զանազանվում էին միմյանցից:

Երկրորդ մասում երկու կերպարների՝ հերոսականի և քնարականի համադրությունը կարելի է պատկերացնել անձնավորված՝ հորիզոնական համադրության հնարի շնորհիվ: Համարձակվենք հաստատել, որ տվյալ դեպքում, ինչպես նաև բոլոր այն դեպքերում, երբ խուսքը սոնատային ձևի մոդելի մասին է, հենց հորիզոնական համադրությունն է ծառայում անձնավորման տպավորությանը: Եվ էքսպոզիցիոն համադրության մեջ երկու կերպարների հակադրությունը, ցուցադրելով դրանց էություն տարբերությունը, առաջ է բերում իրական կյանքի իրողությունների հետ կապված ասոցիատիվ համեմատություն, որտեղ երկու հակադրվող երևույթները կյանքի աղբյուրն են, գործնականորեն բոլոր քաղաքակիրթ երևույթների հիմքը, վերջապես ուղղակիորեն կապված են հակադրությունների միասնություն փիլիսոփայական կատեգորիայի հետ:

Լինելով Ի. Յավրյանի ուսանողուհին՝ Լ. Հակոբյանը, անկասկած, իր դասախոսի հետ խորհրդակցությունների արդյունքում կառուցել է մեկնաբանական մոտեցումների այնպիսի պլան, որը մոտ է նրա ղեկավարի մեկնաբանական տարբերակին: Սակայն Լ. Հակոբյանը նախապատվությունը տվել է դրամատուրգիայի հերոսական - քնարական կերպարային առանցքի բացահայտմանը: Կերպարների նրա մեկնաբանությունները ծայրաստիճան արտահայտիչ են, իսկ երբեմն՝ նաև չափազանցությունների հասցված: Դրա հետ միասին բավականաչափ լավածր և վերարտադրվածը նույնպես բավարար չափով արտահայտիչ և ռելիեֆային է: Փոքր-ինչ ավելի մթազնվել և երկրորդ պլան է մղվել մոնոգրամներից բաղկացած հորիզոնական առանցքը: Նախորդող ամբողջ նյութի քնարական - ումանտիկական համատեքստում այս էպիգրաֆ բացարձակապես բնական կերպով լրացնում և եզրափակում է ընդհանուր ձևը: Սակայն Մ. Կոկժանի «Կամերային սոնատի» կատարողական այս տարբերակում կերպարայնությունը մեկնաբանվում է քնարական - ումանտիկական հարթության վրա՝ կապվելով մարդկային փոխհարաբերությունների բնաստեղծական քնարականության հետ: Իսկ տիեզերական էությունը

երաժշտական ուսման տիկայի համար ծառայում է որպես կերպարային ֆոն, որը մարմնավորվել է դաշնակահարուհի Լ. Հակոբյանի վերաբերմամբ հնչյուններում:

Պրոֆեսոր Ի. Յավրյանի մեկնաբանական ծրագիրը տարբերվում է ստեղծագործության փիլիսոփայական բովանդակության խոր ըմբռնումով: Նրա կողմից կատարողական բոլոր միջոցները միաված են հնչյուններում «երկրային» և «տիեզերական» կերպարների համաչափական հարաբերությունների արտացոլմանը: Օգտվելով իր վարպետությունից և պահպանելով սոնատի մասերի հաջորդականությունը հրատարակչի առաջարկած տարբերակով՝ կատարողը հասել է գաղափարի մարմնավորման բարձրագույն կետին, որի էությունն է մի կողմից՝ մարդկային մտքի ձգտումը դեպի աստղերը, դեպի աշխարհի այն տեսանկյունի մասը, որտեղ թաքնված է Տիեզերքի գաղտնիքը, մյուս կողմից՝ բարձրագույն Գիտակցությունը, միգուցե նաև Աստվածային միտքն ըմբռնելու ցանկությունը: Գլխավոր գաղափարն այս երկուսի փոխադարձ կապն է:

Լ. Հակոբյանը համարձակ արարք է կատարել և փոխել է սոնատի մասերի հերթականությունը: Նախ նվագել է երրորդ մասը, այնուհետև՝ առաջինը, վերջում՝ երկրորդը: Մասերի այդպիսի վերադասավորությունը, որն առաջարկել է սոնատի հեղինակը, անգամ ցիկլի առանձին մասերը բավականին միանման կատարելու պարագայում ծայրահեղորեն փոխում է կերպարային շարքի բովանդակությունը:

Գործ ունենալով Սոնատ - «տրանսֆորմեր»-ի հետ՝ Լ. Հակոբյանը մասերի հաջորդականությունը հարմարեցրել է ստեղծագործության՝ իր սեփական պատկերացմանը: Ամենևին չբացառելով սոնատի դրամատուրգիայի փիլիսոփայական գիծը՝ դաշնակահարուհին շեշտադրել է սոնատի քնարական առանցքը: Կոմպոզիտորը, կատարողին ընձեռելով մասերը տեղափոխելու հնարավորություն, անկասկած նկատի է ունեցել սոնատի դրամատուրգիան զանազան տարբերակներով ներկայացնելու հենց այդ հնարավորությունը, ինչը երաժշտության մեջ բավականին հազվադեպ երևույթ է: Սակայն տվյալ դեպքում այդ երկու քննարկվող կատարումները դարձել են կոմպոզիտորական մտահղացման իրականացման ակնհայտ հաջողվածություն համոզիչ ապացույց, քանի որ դրամատուրգիայի երկու տարբերակներն էլ գեղարվեստական առումով կատարելապես հավա-

սար արժեք ունեն, թեև, ըստ իմաստային նշանակության, էականորեն տարբերվում են միմյանցից:

Իսկ ինչ վերաբերում է դասախոսի և ուսանողի միջև գոյություն ունեցող հակադարձ կապին, ապա տվյալ դեպքում, Ի. Յավրյանի խոստովանությամբ, ուսանողուհու կատարողական մեկնաբանության տարբերակը իրեն համոզել է: Ավելին, լինելով առաջադեմ անհատականություն, Ի. Յավրյանը ստեղծագործական ազատության տվյալ ձևը միանգամայն օգտակար և արդյունավետ է համարել: Կատարողական արվեստի տեսանկյունից նորույթ է առաջադրվել կոմպոզիտորական միտքն ընթերցելու ընթացքի մեջ: Մանկավարժական դիրքերից ևս Ի. Յավրյանը բարձր է գնահատել այսպիսի փորձը: Իր ուսանողների մեջ զարգացնելով կամքի ազատությունը՝ Ի. Յավրյանը գտնում է, որ տվյալ ստեղծագործական իրադարձությունը կարևոր ձեռքբերում է ուսանողների գիտակցության մեջ ստեղծագործական հավատամք դաստիարակելու համար:

Իհարկե, սա ամենևին չի նշանակում, թե Ի. Յավրյանն ինքը կփոխի տվյալ ստեղծագործության կատարողական մեկնաբանության սեփական գիրքորոշումը, սակայն լիովին ընդունում է իր ուսանողուհու կատարմամբ այլ տարբերակի համոզիչ մատուցումը: Իսկ դա նշանակում է, որ պրոֆեսոր Ի. Յավրյանի ջանքերով մանկավարժական պրակտիկայում ընդլայնվել է սկզբունքային տվյալների շրջանակը, ինչն իր հերթին այլ ուսանողների հետ և այլ ստեղծագործությունների վրա տարվող աշխատանքի պարագայում կհանգեցնի նոր, գեղարվեստական առումով արժեքավոր արդյունքների:

Susanna GHAZARYAN

**MICHAEL KOKJAEV'S "CHAMBER SONATA" BY IGOR
YAVRYAN AND LUSINE HAKOBYAN
(comparative analysis of the experience)**

This paper presents a comparative analysis of the interpretations of Michail Kokjaev's "Chamber Sonata" by the Professor of Yerevan Conservatory Igor Yavryan and his student Lusine Hakobyan. Both performances under discussion have become convincing illustrations of the remarkable success in implementing the composer's idea. Both versions of the dramatic composition are of equal artistic expression, although vary considerably in their semantic value.

ՖԱՐԱՀ ՕՍՈՒԼԻԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Իրանցի արդի հռչակավոր գեղանկարչուհի Ֆարահ Օսուլին ծնվել է Իրանում 1953 թվականին: Նա 15 տարեկանից սկսել է զբաղվել գեղանկարչությամբ և մոտք է գործել արվեստի աշխարհ: Ակադեմիական կրթությունը սկսել է նախ գեղանկարչության, ապա գրաֆիկայի բաժնում: Նա զբաղվել է նաև թատրոնով, լուսանկարչությամբ, քանդակագործությամբ և անիմացիայով: Սակայն ինչպես ինքն է ասում, ողջ կյանքում գեղանկարչությունը եղել է իր առաջին մասնագիտությունը: Ֆարահ Օսուլին մոտ 100 անհատական և խմբային ցուցահանդեսների է մասնակցել: Նրա ոճը հիմնականում մանրանկարչության և ժամանակակից գեղանկարչության համադրությունն է: Օսուլիի աշխատանքների մեջ կարելի է նկատել Սեֆեյան ժամանակաշրջանի գեղանկարիչների ազդեցությունը: Շահ Աբաս Առաջինի օրոք Սպահանը դարձավ Իրանի մայրաքաղաքը և վերածվեց արվեստի կենտրոնի: Այդ քաղաքում ծնվեցին բազմաթիվ արվեստագետներ: Նրանց մեջ կար մի գեղանկարիչ, որի ազդեցությունը մինչ օրս տեսանելի է Իրանի գեղանկարչության մեջ: Նրա անունը Ռեզա Աբբասի էր: Նա Իրանի գեղանկարչության պատմության մեջ առաջին անգամ նկարեց մարդկանց առօրյա կյանքը: Այդ նկարներից են՝ «Զվարճասեր երիտասարդները», «Դերվիշները» և գծերով, սպիտակ ֆոնի վրա կամ գունավոր արված դիմանկարները: Ֆարահ Օսուլին ազդվել է հենց այս գեղանկարչից: Հատկապես կոր գծերում և ալիքներում: Կարելի է տեսնել այլ մանրամասներ, որոնք ազդված են Սեֆեյան ժամանակաշրջանից: Նրա կարծիքով կանայք և տղամարդիկ տարբեր ձևերով են նայում աշխարհին, ինչը անտեսվել է արդի գեղանկարչության մեջ: Հենց այս պատճառով էլ նա նախընտրում է իր փորձը որպես կին ցույց տալ սեփական ստեղծագործություններում: Օսուլիի նախասիրություններից են նաև հին և արդի բանաստեղծությունները գեղանկարչության վերածելը: Դրանցից են Սաադիի, Հաֆեզի ստեղծագործությունները, Շահնամեն և ժամանակակից բանաստեղծուհի Ֆորուզ Ֆարուզգադի բանաստեղծությունները:

Ի՞նչ հեղափոխությունից հետո ինքնություն հարցն ավելի գրավեց նրա ուշադրությունը, և նա սկսեց պրպտել մանրանկարչություն մեջ՝ հետադարձ հայացք նետելով իր ինքնությունը որպես կին: Նա ազդվեց նաև իրանական կարպետների երկրաչափական նախշերից: Նրա ստեղծագործությունները կարելի է դասել երկրաչափական արատրակտ ոճի մեջ: Այս ստեղծագործությունների մեջ անկասկած կա նաև Հնդկաստանի, Չինաստանի և Ճապոնիայի արվեստի հետքը: Ֆարահ Օսուկիի ստեղծագործությունները խիստ ֆեմինիստական են: Նրան հետաքրքրում է կանանց ճակատագիրը ոչ միայն հեքիաթներում, այլև իրական կյանքում: Սակայն պետք է ասել, որ նրա բոլոր ստեղծագործությունների մեջ կարելի է տեսնել իրանական գրականության ստվերը:

Այս ստեղծագործություններում, որ տեսնում ենք, առկա է հենց գեղանկարչուհու դիմանկարը: Մի կին, որի ձեռքերին նստել են երկու հրեշտակներ, և մայրը նկարում է այդ հրեշտակները ձեռքերին, որոնք հենց իր երեխաներն են: Սակայն նա նույնիսկ ժամանակ չունի, որ թեքվի դեպի պատուհանը, որովհետև պարտավոր է պահպանել և՛ իր աշխատանքը, և՛ իր երեխաներին: Այստեղ խնդիրը այն մայրերն են, ովքեր զբաղված են աշխատանքով: Այստեղ նա բավարարվում է ոչ իրական պատկերով: Վերջին տասնամյակներում Իրանի գեղանկարչության ասպարեզում կին գեղանկարիչների թիվը բավականին ավելացել է: Դա այն դեպքում, երբ ոչ վաղ անցյալում կանայք համարյա աննշան դեր ունեին գեղարվեստում, և չկային կանանց ստորագրություններ ստեղծագործություններ: Սակայն այսօր պետք է ասել, որ գեղանկարչության բաժնի չրջանավարտների 70 տոկոսը և Իրանի նորարարական գեղանկարչության միությունն անդամների 60 տոկոսը կանայք են: Իսկ անցյալում կանանց թիվը այս բաժիններում շատ սահմանափակ էր, և ավելի հաճախ կանանց ստեղծագործությունները գնահատվում էին տղամարդկանց կողմից: Իսկ այսօր տեսնում ենք բազմաթիվ ստեղծագործություններ, որոնց հեղինակները կանայք են:

Տեխնիկան, որ օգտագործում է Ֆարահ Օսուկին, հիմնականում գուլաշ է և էյր բրաշ: Նա նաև շատ նրբերանգներով ֆիգուրաներ է պատկերել գրիչով, այնպիսի կտավների վրա, որոնք ունեն անհարթ մակերես:

Այս պատկերը, որ կոչվում է «Ֆրիդան, Ֆորուլը և ես», վերարտադրություն է Ֆրիդա Քալոյի գեղանկարչությունից: Այստեղ կա նաև իրանցի բանաստեղծուհի Ֆորուլ Ֆարոխզադի բանաստեղծությունը և մի կին, որը կտրում է մազերը մկրատով, ինչպես և Ֆրիդա Քալոյի գեղանկարչության մեջ: Առաջին Հայացքից, երբ նայում ենք պատկերին, թվում է, թե այն գեղեցիկ է: Սակայն երբ անդրադառնում ենք դրա մանրամասներին, հասկանալի է դառնում, որ այն շատ ավելի տխուր է, քան մենք առաջին Հայացքից զգում ենք: Կինը այնպես է կտրում իր մազերը, որ գլխի մաշկը կտրվում է, և արյուն է թափվում: Պատկերում նկատելի է նաև Ֆորուլ Ֆարոխզադի բանաստեղծությունը, որում նա ասում է. «Ինչու չոյանքը տարան վարսերի ամոթխած կուտությունը»: Պատկերի շուրջը տեսնում ենք ինչու բառը: Զեափորման Համար օգտագործվել են մկրատ, փամփուշտ և սպանող, ոչնչացնող գործիքներ: Այս պատկերում տեսնում ենք, որ կինը ինքն իրեն արյունոտում է, և ինքը, մազերը կտրելով, ժխտում է իր կին լինելը: Կադրի ձևավորման Հարցում օգտագործվել են Հին գրքերի ձևավորման նմուշներ: Սա Սեֆեյան գեղանկարչության ժամանակակից տարբերակն է:

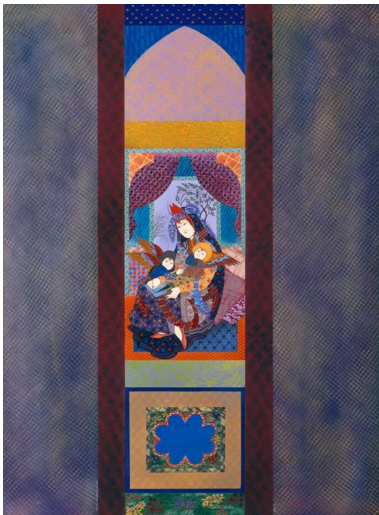
Հաջորդ ստեղծագործությունը կոչվում է «Կամուրջը, Ֆորուլը և ես»: Այստեղ հեղինակը ներշնչվել է Ադամի և Եվայի թեմայով գեղանկարչությունից և կոնկրետ Ռուբենսի «Ադամի և Եվայի վտարումը դրախտից» ստեղծագործությունից: Իսկ նախազարդ օձը, որ տեսնում ենք պատկերում, վկայում է այն մասին, որ հեղինակը ցանկացել է ցույց տալ զենքը և Ադամի կողմից այն սպառնալիքը՝ Եվայից խնձորը խլելու Համար: Նա փորձել է այսպիսով ժխտել այն պատմությունը, որ մշտապես եղել է, փոխելով այն հօգուտ Եվայի: Պատկերում տեսնում ենք նաև փշալարեր, որ հեռվից նման են ծաղիկներին: Կարծես այս փշալարերը ցույց են տալիս, որ Ադամը և Եվան բանտում են: Ստեղծագործության մեջ կալիգրաֆի ձևով պատկերված է նաև Ֆորուլի բանաստեղծությունը. «Ահա և ես, միայնակ մի կին. սառը եղանակի նախաշեմին: Երկրի ապականված էության ըմբռնման և երկնքի տրտում ու պարզ հուսախաբություն և բետոնե այս ձեռքերի հուսախաբության նախասկզբին»:

Այնուհետև կրկնվում է միայն այս բառակապակցությունը՝ «Միայնակ կին, միայնակ կին»:

Հաջորդ ստեղծագործությունը բարու և չարի հավաքածուն է: Իսկ այս տեսությունը պատկանում է նախախաղածական ժամանակաշրջանին: Այնուհետև այդ թեմային անդրադարձել է նաև Հաֆեզը իր ստեղծագործություններում: Այս պատկերում տեսնում ենք, որ սատանան և հրեշտակը կռվում են իրար դեմ: Հաջորդ պատկերում նրանք սիրահարվում են իրար: Եվ երրորդ պատկերում հրեշտակը լքում է սատանային: Քանի որ բնականաբար այնտեղ, որտեղ կա չարը, չի կարող գոյատևել բարին: Եվ այն դեպքում, երբ չարի գրկում տեսնում ենք երկու մանուկ հրեշտակներ, որոնցից մեկը բարին է, մյուսը՝ չարը: Սա ցույց է տալիս, որ այս կռիվը ավարտ չունի, և եթե ծնվի միայն բարին կամ միայն չարը, այս աշխարհի վիճակը կպարզվի: Սակայն նրանց ներկայությունը աշխարհում մշտապես գոյություն ունի չարի և բարու կռիվ: Կարծես բարին ու չարը միմյանց լրացնում են: Նաև այն, որ աշխարհում ոչ մի բան բացարձակ չէ, իսկ այս բարու և չարի համակցությունից ծնվում է մեկ այլ բարի ու չար:

Zahra MALEQI

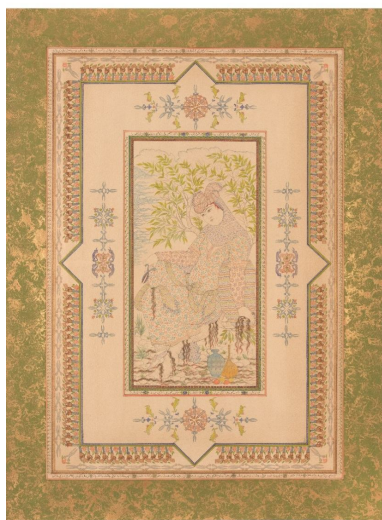
FARAH OSOULI'S PAINTINGS



Well known Iranian contemporary artist, **Farah Osouli**, was born in 1953 in Iran. She is well known internationally. Farah Osouli started painting at the age of 15 and she got her diploma in painting from Girl's high school of Fine Arts, Tehran and B.A in graphic design in 1977 from Faculty of Fine Arts, Tehran University, Iran. She was active in almost all art fields such as Cinema, Theatre, animation, sculptor and photography, but as she says in her own words during our conversation, "In my whole life painting was my only love and never I was apart from it". Farah Osouli had

more than 100 solo and group exhibitions in different countries. Her paintings are mixture of Iranian classic miniatures with modern style. Her miniatures are similar

to Safavied School style. **Safavied School** was during the regime of first Shah Abbas of Iran in 17th century, Isfahan was the capital city and center of Art of Iran, and during this period of time many artists lived there. One such artist was “Reza Abbasi” and till today one can see influences of his works. He was the first artist in Iranian art history who started painting daily human's life subjects, for eg. Sketches of happy young people, Sufis and portrait on white or colorful background which is his typical style seen in cloths and detail in his paintings. So Farah Osoli also somehow follows his style in her works (as a contemporary artist) by using classical poems of poets (Hafez, Sadi, Ferdosi etc.) and a modern Poet (Forogh Farokh Zad). As a woman in Islamic society after the Islamic revolution of Iran, Finding her identity, became more important to her and so she started using composition of Safavied style, and renewing European artist's art piece in abstract geometric form. Farah Osoli's works are full of feminine feel.



In mythologies and literatures she always follows women's destiny. Here we see a self-portrait. We see a woman sitting with 2 angels in her hands, they are her children. Farah Osoli in this painting wants to show life of working women. They have to look after their children and home while working. In the picture the woman is painting a tree, though behind her there is a beautiful scenery. She doesn't even have the time to turn and view the beautiful scenery and paint that. The technique which Farah Osoli uses in most of her paintings is a mix of Gouache and Air Brush on cardboard like drawing very tenderly figure.

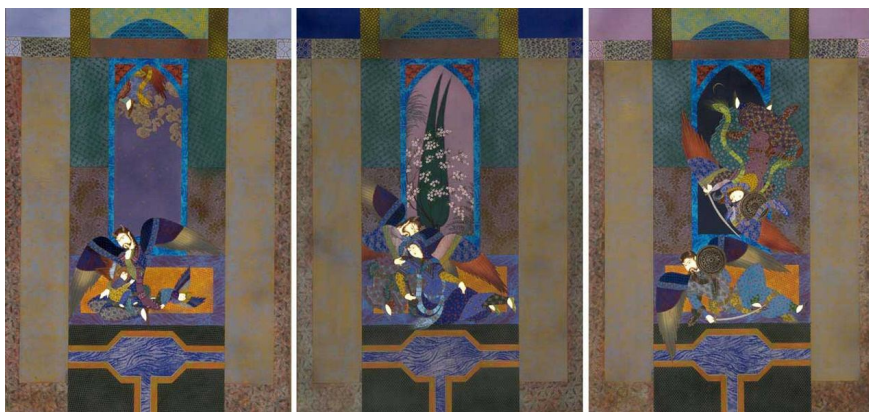
(Frida Frogh and me) This is reproduction of Frida Kahlo's painting with Iranian contemporary poet FROGH FAROKHZAD's poem. Here we can see a lady cut her hair same like in Frida Kahlo's painting. When we look at this painting at the first moment we see this painting very different, but if you look carefully and focus we can notice the details. Woman cut her hair from root with skin. By cutting hair she may want to reject her femininity. Around the picture Forogh's poems are

written with a repetition of (WHY) and WEAPONS. We can call this kind of composition updated version of Safavied painting.

This painting's name is, (Paul, Forogh and me) which is a reproduction of Paul Rubens "Adam And Eva". Here by showing a snake above the painting and the way Adam is putting the gun towards Eva, painter wants to change the theme of the original story and Portray Eva as innocent. Fencing wire is symbol of jail, it seems both of them are in the jail. Again around the picture is calligraphy, Forugh Farrokhzad's poems are written all around the picture, which help to reveal their situation .



“A Triptych” The eternal story of the battle of good and evil symbolized here as man and woman in this picture, Angel and Devil. In the first piece the angel and devil are fighting each other. In the second one they love each other. In the third piece the angel has gone and the devil remains with two off springs. One good and one evil. To continue the eternal saga. No good is absolute nor is any evil.



**ՍՔ. ԹԱՂԵ ԵԿԵՂԵՅՈՒ ԶԱՐԳԱԳՈՏՈՒ ՆԱԽԱՏԻՊԻ
ԽՆԴԻՐԸ ԵՎ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Ուշմիջնադարյան Հայ արվեստը, որն ընդգրկում է 17-18-րդ դդ., կազմում է Հայ արվեստի անքակտելի մասը: Այս ժամանակաշրջանում կառուցված հուշարձաններն ու կոթողները հստակորեն կապված են նախորդ դարաշրջանների մշակութային նվաճումների հետ և կրում են վերջիններիս ազդեցությունը: Այս տեսանկյունից բացառություն չէ նաև Սք. Թաղե եկեղեցու արտաքին հարդարանքի համակարգը: Սք. Թաղե վանքը գտնվում է իրանական Ատրպատակա-նում ժամանակակից Ջուղա քաղաքից ոչ հեռու: Սք. Թաղեի վանքի քանդակները բաժանվում են հետևյալ գոտիների:

Առաջին գոտին, որը համահավասար բարձրությամբ ընդգրկում է և՛ զանգակատան, և՛ եկեղեցու արտաքին ճակատը, ներառում է հայկական արքայական զինանշաններ, բուսական քանդակային ներդիրներ, Սուրբ զինվորների և հոգևորականների քանդակներ: Երկրորդ գոտին երկշարք որթագալարն է: Երրորդ գոտին ներկայացնում է սրբերի, առաքյալների և թագավորների: Ընդ որում այս գոտիաշարերից յուրաքանչյուրն ունի հստակ տարանջատում: Այն եզրագծված է բարձր ռելիեֆ ունեցող շրջանակով: Գոտիների թվաքանակի ճշտմանը խանգարում է անավարտ զանգակատունը: Միայն առաջին գոտին է իր շարունակությունը գտել զանգակատան հարդարանքում: Հարդարանքի ստորին հատվածում առյուծների և բուսական պաննոների առկայությունը վերաբերում է միայն զանգակատա-նը, իսկ եկեղեցին այդ հատվածում զուրկ է որևէ զարդաքանդակից:

Սք. Թաղե եկեղեցու արտաքին հարդարանքի համակարգում կարևոր տեղ է գրավում երկշարք գոտիաշարը, որն անմիջական զուգահեռներ ունի Աղթամարի Սք. Խաչ եկեղեցու (915 – 921թթ.) որթագալարի հետ, և փաստորեն վերջինս Սք. Թաղե եկեղեցու զարդագոտու նախատիպն է: Աղթամարի Սք. Խաչ եկեղեցու որթագալարի գոտին առավել ամբողջական տպավորություն է թողնում բոլոր գոտիների հետ մեկտեղ, ռելիեֆն այստեղ անհամեմատ ավելի ուժեղ է և որպես ամուր օղակ, շրջանցելով ամբողջ հուշարձանը, համախմբող,

միավորող դեր է կատարում: Այն ունի միայն մեկ շարք բարձրություն¹: Աղթամարի Սբ. Խնչ եկեղեցին անմոռանալի են դարձնում պատկերաքանդակները: Արևելյան ճակատի որթագալարի բարձրադիր հատվածի կենտրոնում նստած է Գազիկ արքան, երկու կողմերում որդիներն են, ավելի հեռու՝ պահպանիչ խորհրդանշանները: Գազիկ արքան, ըստ էության, հանդես է գալիս որպես Արծրունյաց նախահոր ժառանգորդ, նրա գործերի շարունակող, Գազիկ արքայի կողմից ստեղծված Վասպուրական-դրախտավայրը՝ նրա սիմվոլիկ մարմնավորումը, որպես մի հեքիաթային խաղողի այգի:

Որթագալարում շատ են տարբեր կենդանիների որսի տեսարանները՝ արջ, նապաստակ և այլն: Որթատունկի գոտու հիմնական թեմաները մարմնավորում են խաղաղ աշխատանք, անդորր կյանք և պայքար այդ խաղաղությունը խախտող թշնամիների դեմ: Եթե հարավային ճակատի աջակողմյան նիստերի բարձրաքանդակները ներկայացնում են բերքահավաքը, գինի պատրաստելը, տոնախմբություններն ու զվարճալիքները, ապա ձախակողմյան նիստերին պատկերված են այգին պահպանելու և բերքը հափշտակողներից պաշտպանելու և պահակների ու հովիվների միջև այդ հողի վրա ծագած կռվի տեսարանները, բազմաթիվ են նաև մարդ-կենդանի կռվի տեսարանները:

Սբ. Թադե եկեղեցին (17-րդ դ.) այն հուշարձանն է, որը ուշմիջնադարյան քանդակի աղթամարյան հարդարանքի կրողն է: Սբ. Թադե եկեղեցու երկշարք գոտին օղակում է եկեղեցու հյուսիսային և հարավային պատերն ամբողջությամբ, իսկ արևելյան և արևմտյանը՝ մասնակիորեն: Պատճառն այն է, որ Նոր կամ Ճերմակ եկեղեցին, որը 17-րդ դարի կառույց է, Մայր եկեղեցուն կցվել է արևելյան կողմից, իսկ արևմտյան կողմից գլխավոր մուտքն է:

Զարդագոտին տեղադրված է որմնակամարաչարի վերևում, որտեղ ստորին գոտիաշարը բաղկացած է միմյանց հյուսված բուսական զարդատարրերից, իսկ վերևում՝ աստվածաշնչյան և աշխարհիկ պատկերաքանդակներից, որտեղ զարդատարրը սյուժետային տեսարանները միմյանցից առանձնացնելու և միևնույն ժամանակ զարդագոտին միավորելու դեր է կատարում: Ա. Հախնազարյանի և մեր դիտար-

¹ Մնացականյան Ս., Աղթամար, Երևան, 1983, էջ 121-122:

կուճները ցույց են տվել, որ հյուսիսային և հարավային կողմերում գոտու պատկերները նույնությամբ կրկնվում են, ընդ որում երկու դեպքում էլ կենտրոնական հատվածում արեգակի պատկերն է, և գործողություններն ուղղված են վերջինիս, այսինքն՝ արեգակը դիտարկվել է որպես էպիկենտրոն, որից սկիզբ են առնում կյանքը, բուսական և կենդանական աշխարհը:

Արևին աջ և ձախ կողմերից նմանօրինակ հերթականությամբ հաջորդում են հետևյալ տեսարանները՝ վիշապի հեքիաթային կերպարանքով կենդանի երախի մեջ եղջերու, ևս մեկ վիշապ՝ երախում շուն, թփի առջև ծնկաչոք մարդ՝ մուրճը ձեռքին, զինվոր, որը մի ձեռքով նիզակն է բռնել, իսկ մյուսով՝ թամբած ձիու սանձը, մի սիրամարդ: Պատկերաշարը շարունակում են հովազը որսը հոշոտելիս և մի մարդ՝ ձեռքը մեկնած գահին բազմած իշխանավորին: Սբ. Թադե եկեղեցու զարդագոտու քանդակների դասավորությունն ամբողջովին տարբերվում է Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցուց: Վերջինում ոչ մի ճակատ չի կրկնում մյուսին, աչքի է ընկնում պատկերաքանդակների բազմազանություն, սակայն Սբ. Թադեում կան առանձին հորինվածքներ, որոնք չեն հանդիպում Աղթամարում և դուրս են նրա խորհրդաբանությունից: Ծերմակ եկեղեցու արևի սկավառակը այդ օրինակներից մեկն է:

Այս երկշարք գոտին արվել է մաս առ մաս, ապա հարակցվել է միմյանց ըստ սյուսետային հերթականության, որի արդյունքում պատկերի մի մասը քանդակված կարող է լինել մի սալիկի վրա, իսկ մարմնի մյուս հատվածը՝ հաջորդ սալիկի: Այստեղ վիշապի ամբողջ մարմինն ու զոհի գլուխը քանդակված են աջակողմյան սալիկի վրա, իսկ վիշապի կնճիթն ու զոհի մարմինը՝ ձախակողմյան: Սալիկներն ագուցված են միմյանց՝ կազմելով ամբողջ գոտու մի մասը, սակայն հողմահարություն արդյունքում զոհի մարմինը եղծվել է պարանոցի հատվածում, որի պատճառով սալիկների միացման կարը ակնհայտ երևում է:

Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու զարդագոտու վրա կռվի տեսարաններ հաճախ են հանդիպում, սակայն Սբ. Թադեում ոճական առանձնահատկությունների չնորհիվ պատկերները միանգամայն տարբերվում են Աղթամարի Սբ. Խաչից: Այս հուշարձանների մշակութային անջրպետը 7 դար է և, հետևաբար, գեղարվեստական ար-

տահայտչամիջոցները պատկերազրական տեսանկյունից տարբեր են, և առկա են ոճային տարբերություններ: Աղթամարի Սբ. Խաչում կենդանիներն ավելի «կաշկանդված» տեղադրություն ունեն, շարժումները ճկուն ու նույնքան էքսպրեսիվ չեն, որքան Թադեոս և միևնույն ժամանակ ավելի բարձր ռելիեֆ ունեն: Ճերմակ եկեղեցու քննվող կենդանաբանդակները, ինչպես նաև ամբողջ գոտին առհասարակ, ունեն նուրբ և հարթային մշակում: Շարժումներն ազատ են ու անկաշկանդ, սակայն ակնհայտ է, որ քանդակագործը հաշվարկել է հորինվածքի յուրաքանչյուր մանրամասը:

Սբ. Թադեոս քանդակագործը ալիքաձև գծերով առանձնացրել է վիշապի ականջի և կնճիթի եզրերը: Ձկան պատկերաքանդակը ևս անուշադրություն չի մատնվել, հատկապես ուշագրավ են մարմնի թեփուկները: Այս պատկերաքանդակի և հաջորդի միջև ընկած տարածությունը զբաղեցնում են բուսական զարդատարները: Քանդակագործը յուրատեսակ բուսազարդեր է օգտագործում, սակայն հետաքրքրական է, որ առաջին անգամ հանդիպում է խաղողի ողկույզ, որը տեղադրված է վիշապի պոչի անմիջապես վերևում: Եթե Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու գոտին լի է խաղողի փարթամ ողկույզներով, որով սնվում են կենդանիներն ու թռչունները, իսկ մարդիկ, գինի պատրաստելով, խնջույք են անում, ապա Սբ. Թադեոս խաղող հանդիպում ենք գոտու՝ միայն վերը նշված հատվածում: Ընդ որում խաղողին հաջորդող ծաղկազարդը հանդիպում ենք նաև Սբ. Խաչում, բայց անհամեմատ ավելի քիչ օգտագործված և չունի Սբ. Թադեի նրբին մշակումը: Այսպիսով, տեսնում ենք, որ Սբ. Խաչի գոտում գերիշխում է խաղողը, իսկ Սբ. Թադեի Ճերմակ եկեղեցու գոտում՝ բազմատեսակ ծաղկային և բուսական զարդերը՝ տարբեր ոճավորումներով: Այս հանգամանքը գուցե պետք է բացատրել արևելյան ազդեցությամբ, քանի որ ուշմիջնադարյան արվեստում բուսազարդերի նմանատիպ չքեղ և ազատ օգտագործումը բացառիկ երևույթ էր:

Թադեն առաջարկում է պատկերազրական և խորհրդաբանական նոր տեսակետներ, թեև մեծամասամբ սնվում է Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու որթագալարից: Այս եկեղեցու արևմտյան ճակատում ևս առկա է թփերի մեջ նստած մի ֆիգուր, իսկ արջին նետահարելու տեսարանում որսորդը հենվել է աջ ծնկին, իսկ ձախը ծալել ուղիղ անկյան տակ: Կեցվածքի այս ձևը հայտնի է հինարևելյան բարձրա-

քանդակներում, որտեղ նետաձիգները պատկերված են այդ դիրքով³։ Փաստորեն Սբ. Թադեի եկեղեցում պատկերված Հորինվածքը անմիջական զուգահեռներ ունի Սբ. Խաչ եկեղեցու գոտու հետ, որտեղ արվեստագետը պատկերել է լայնեզր գլխարկով, արևի տակ աշխատող գյուղացու՝ մուրճը ձեռքին, ինչպես Աղթամարում տեսնում ենք բահով գյուղացու։ Գուցե մուրճը խորհրդանշում է այգու, երկրի կառուցումն ու շենացումը, իսկ գյուղացին՝ դրա իրագործող ուժը։

Սբ. Թադե եկեղեցու գոտում, որը խորհրդանշում է այգին, բացի կենդանիներից հանդիպում ենք թռչունների՝ ինչպես տվյալ օրինակում ձիու քանդակին հաջորդում է սիրամարգը։ Ընդհանուր առմամբ հայ քանդակագործության և հատկապես մանրանկարչության մեջ բազմաթիվ թռչունների պատկերների ենք հանդիպում, որոնք տարատեսակ դիրքերով են ներկայացված և աչքի են ընկնում անհատական մշակմամբ։ Ճերմակ եկեղեցու գոտու սիրամարգի քանդակը տրված է անմիջապես ծաղկազարդի մեջ և արտաքինից գրեթե չի զանազանվում։ Սիրամարգի ներկայությունը սովորաբար կապվում է իրանական արվեստի ու կենցաղի հետ, քանի որ հայ քանդակագործության մեջ սիրամարգի կերպարը տարածված չէր, իսկ ուշ միջնադարում միայն Սբ. Թադեի եկեղեցում ենք հանդիպում և հետևաբար ակունքները պիտի փնտրել ժամանակաշրջանի մշակութային ազդեցությունների ոլորտում։ Մեր դիտարկումները ցույց են տալիս, որ սիրամարգի պատկերաքանդակը բացառիկ էր ամբողջ գոտում, մինչդեռ անհամեմատ շատ են կենդանիների քանդակները։

Գոտին երկու կողմից շարունակում է հովազի կողմից եղնիկի հոշոտման տեսարանը։ Ամրագրվել է այն պահը, երբ եղնիկն ընկել է ցած և հայտնվել հովազի երախում։ Նկատենք, որ պատկերաքանդակի այս մեկնաբանումը օրինաչափ է Սբ. Թադեում։ Ավելի ճիշտ ըմբռնելու համար նկատենք, որ Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու որթագալարում կենդանիների քանդակների հանդիպում ենք հետևյալ պայմաններում՝ խաղաղ աշխատանքային, որսի տեսարաններում, մարդկենդանի հակամարտությունում՝ երբեմն հումորային մեկնաբանություններով։ Սբ. Խաչի գոտում չկա ուժեղի կողմից թուլիի հոշոտման տեսարան։ Քանդակագործը ամրագրում է այն պահը, երբ արդեն

³ Մնացականյան Ս., Աղթամար, էջ 123։

պարզ է մարտի ելքը, և թույլ կենդանին է զոհը: Կարծում ենք՝ Սբ. Թադե եկեղեցու գոտին, ստեղծվելով պետականությունից և թագավորությունից զուրկ ժամանակաշրջանում, արտացոլում է ժամանակի տրամադրությունները և զավթիչների կողմից հայ հասարակության հալածանքների արձագանքը: Այսպիսով, արվեստը, մնալով միջնադարյան խորհրդաբանություն շրջանակներում, արտացոլում է ժամանակի տագնապներն ու հույզերը:

Գոտին աջ և ձախ կողմերից շարունակում է գահին նստած թագավորի քանդակը, որի առջև կանգնած կինը դիմում է նրան: Թագավորը ներկայացված է հայկական ճառագայթաձև թագով: Թագավորի առջև կանգնած կինը ներկայացնում է իշխանուհու, որն ինչ-որ բան է հանձնում թագավորին: Բուն էությունը հասկանալու համար անհրաժեշտ է կանգ առնել այս պատկերաքանդակի վրա: Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու գոտու արևելյան ճակատին ներկայացված է Գագիկ արքան իր երկու որդիների հետ, և ամբողջ գոտին Վասպուրական դրախտավայրի արտացոլումն է, որտեղ մարդիկ խաղաղ ապրում ու աշխատում են իրենց տերերի հետ: Այստեղից հարց է ծագում, թե Սբ. Թադեի ձերմակ եկեղեցու զարդագոտու՝ վերը քննարկվող հորինվածքում ով է պատկերված: Այստեղ կրկին պետք է հիշատակել, որ ուշմիջնադարյան հայ արվեստը զուրկ է ազգային պետականությունից, և հետևաբար քանդակագործը տվյալ ժամանակի արքայի նկատի չի ունեցել: Սա նաև պարսից արքա Աբասը չէ, քանի որ հագուստի և թագի ձևերը իրանական չեն: Հիշենք հնում հայտնի ինվեստիտուրայի՝ իշխանահանձնման տեսարանը: Այն հանդիպում ենք Նախի Թուստամի բարեխեֆներում. Ահուրա Մազդան Սասանյան թագավորին է փոխանցում օղակը, որով երկնային իշխանությունը տրվում է նրան: Օղակից երկու ժապավեններ են կախված՝ բարու և չարի ընտրությունը: Սբ. Թադեի ձերմակ եկեղեցու գոտում պատկերված է ինվեստիտուրայի փոխակերպված տարբերակ: Այստեղ ազնվագարմ կինը երիտասարդ, գրեթե պատանի թագավորին է հանձնում երեք օղակները, որոնք իշխանություն են խորհրդանշում, իսկ մյուս ձեռքում ժապավենն է: Փաստորեն սասանյան պատկերագրությունը կրկնվում է վերաիմաստավորված և աշխարհիկացված տարբերակով: Եվ բնական է, որ հանդիպում է Թադեի՝ 17-րդ դ. հուշարձանում, քա-

նի որ տվյալ ժամանակաշրջանում Հայաստանի այս տարածքը գտնվում էր իրանական պետության կազմում:

Քանդակագործն անդրադարձել է հայ իրականության՝ ժամանակաշրջանի ամենանվիրական երազանքի՝ պետականության վերականգնման գաղափարին: Հենց այս ժամանակաշրջանում են հայերը մեկնում Եվրոպա նման խնդրանքով: Ուշ միջնադարում են հայրենիքի ազատագրման և պետականության վերականգնման ծրագրեր առաջադրել Իսրայել Օրին, Հովսեփ Էմինն ու Շահամիր Շահամիրյանը: Այս տեսանկյունից արվեստը մնում է «էլիտար», քանի որ արտացոլում է մտավորականության պահանջները:

Պատկերաքանդակներից առավել հետաքրքրաշարժը եկեղեցու պատկերաքանդակն է: Ուշագիշտ դիտելիս նկատում ենք մի շարք տարբերություններ: Նախ նշենք, որ պատկերված է եռահարկ չինություն՝ փակված գմբեթով, սակայն տարբերությունն այն է, որ եթե արևմուտք ձգվող հատվածում եկեղեցին ունի մեկ մուտք՝ պսակված եռակամար համակարգով, ապա արևելյան հատվածում նույն չինությունն ունի երկու կամարաձև մուտքեր: Առանձնացված են գլխավոր և երկրորդական մուտքերը. առաջինն ավելի բարձր է, իսկ երկրորդը՝ համեմատաբար ցածր: Այս օրինաչափությունը գործում է նաև Հյուսիսային ճակատում, սակայն ավելի անարվեստ և անփուլթ մշակմամբ, ինչը տեղիք է տալիս մտածելու, որ տարբեր վարպետներ են աշխատել գոտում: Մեր կարծիքով եկեղեցին ներկայացնում է երկնային Երուսաղեմը, և փաստորեն աշխարհիկն ու կրոնականը միահյուսված են Սբ. Թադեոս: Նկատենք, որ եկեղեցու քանդակը չի կարող պատկերել Ճերմակ եկեղեցու մոդելը, քանի որ վերջինս պատկերված է արևելյան ճակատի Հյուսիսային մասում. Զաքարիա Ծործորեցին ձեռքերում պահում է եկեղեցու մանրակերտը: Թերևս այսպանով ավարտվում է Սբ. Թադեոսի վանքի Ճերմակ եկեղեցու ուսումնասիրությունն այս հատվածը, որը սակայն հետագա դիտարկումների կարիք ունի:

Ճերմակ եկեղեցու գոտին բացահայտ սերվում է Աղթամարի Սբ. Խնաչ եկեղեցու քանդակներից: Ֆրանսիացի հետազոտողը Սբ. Թադեոսին նշել է, որ այսքան չքեղ հարդարանքը քիչ է ընդունված և շատ լավ արտահայտում է հիմնովի՝ Սիմեոնի փառասիրությունն ու իշխանատենչությունը: Նա ծնունդով Վանա լճի մերձակայքից էր և

ընականաբար պետք է նախանձեր Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու չքեղությունը: Որոշ նշաններից (բուսազարդերով գոտի, ռազմիկ, սրբերի պատկերներ) կարելի է հասկանալ, որ նա ցանկացել է ընդօրինակել այն: Բացի իր երևելի ոգեշնչողից՝ Գագիկ թագավորից, նա օգտվում էր արվեստի բազմաթիվ մարդկանց օգնությունից, ինչով էլ պայմանավորված է գործի հավաքական, կոսմոպոլիտ ոճը⁵: Միևնույն ժամանակ անհերքելի է այն փաստը, որ ձերմակ եկեղեցու զարդագոտու քանդակները, ձևավորվելով ուշմիջնադարյան ժամանակաշրջանում և գեղարվեստական միջավայրում, արտահայտում էին 17-18-րդ դդ. պատմական արձագանքներն ու իրականությունը: Ինչպես վերը պարզաբանեցինք, մի շարք հորինվածքներ, որոնք հանդիպում են Սբ. Թադեոս, իսպառ բացակայում են Աղթամարի Սբ. Խաչում, ինչպես Արևի, Երկնային Երուսաղեմի, նավի պատկերները: Եթե Սբ. Խաչում արտացոլված են Գագիկ թագավորի և նրա իշխանությունների անդրոգ ժողովրդի խաղաղ և ուրախ կյանքն ու կենցաղը, ապա Սբ. Թադեոս պետականության վերականգնման երազանքի արտահայտությունն է, որի ուղին պայքարն է: Այս միտումը նկատելի է զարդագոտու բոլոր հատվածներում, ընդ որում Սբ. Թադեոս երևույթները հեքիաթային մեկնաբանություն են ստացել ի տարբերություն Սբ. Խաչի համեմատաբար իրապաշտական մոտեցման: Ձերմակ եկեղեցու զարդագոտու ֆիգուրները նրբագեղ են, թեթև, շարժուն, լի ներքին ուժով՝ ի տարբերություն Սբ. Խաչի «ծանրաշարժ» և մարմնեղ ֆիգուրների: Փաստորեն քանդակագործությունը բարձր ունիեֆից ձգտել է հարթայնության և նրբության:

Lilit KARAPETYAN

THE PROBLEM OF ST. TADE ORNAMENTAL CORDON'S ARCHETYPE AND COMPARATIVE ANALYSIS

Our article is called The problem of St. Tade ornamental cordon's archetype and comparative analysis. It touches upon St Tade – Akhtamar connections which are appeared in exterior design system. It is specifically discussed these two

⁵ **Thierry M.**, Monuments arméniens du Vaspurakan, Paris, 1983, p. 495.

churches' ornamental cordon's similarity, iconographical system and stylistic differences. Especially we discuss in detail similar iconographical compositions which are in St. Khach of Akhtamar and St. Tade. In the end of our article we emphasize the way which has developed the sculpture from 10 to 17 ages.

ՆԻԿՈՒ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆԻ ԵՐԳԵՐԻ ԼԵԶՎԱՌՃԱԿԱՆ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Ն. Գալանդերյանի երգերն ու ռոմանսները հրատարակված են նրա երկերի լիակատար ժողովածուի «Յոյսերի եւ յոյգերի մրմունջներ» խորագիրը կրող առաջին 3 հատորներում: Հեղինակային վերնագիրը՝ նշված երգերի ձեռագիր տեսքերում, պայմանականորեն կապված է նաև նրա ինքնակենսագրականում տեղ գտած մի արտահայտության հետ, որն արտացոլում է կոմպոզիտորի իրական զգացումները: Բովանդակալից ինքնակենսագրականում Ն. Գալանդերյանը ձևակերպում է իր ստեղծագործական ուղին և հավատամքը: «... - Ծեբելդան (Վրաստան) մինչ այդ սովորածներս ի մի է հաւաքել եւ ինձ տւել է ունեցած **յոյսերս ու յոյգերս** դրսեւորելու եւ թղթին յանձնելու ունակութիւնը, որը որպէս ժառանգութիւն կ'թողնեմ մեր ապագայ սերնդին: Թէհրանը աւելի ուժեղ կերպով դրսեւորել է այդ **յոյսերն ու յոյգերը** ու դրել է բոլորովին մասնագիտական ճանապարհի վրայ: Եւ այժմ անսայթաք շարունակում եմ», - գրում է Ն. Գալանդերյանը¹: Այս հատվածը չափազանց բնութագրական է երաժիշտ-արվեստագետի կայացման առումով և հնարավորություն է ընձեռում մեր ուսումնասիրությունը տանելու իր իսկ կողմից հիմնավորված հունով, որում արտահայտվում են երգի հանդեպ նրա տածած սերն ու վերաբերմունքը: Հաղթահարելով հոգեկան անբավարարվածության և անկումային տրամադրությունների փուլերը՝ կոմպոզիտորը, ի վերջո, ստեղծագործական փնտրտուքների արդյունքում իր համար բացահայտեց հայ երգի անսահման հորիզոնները: 30 տարեկան էր, երբ ձեռքն առավ Ալ. Իսահակյանի «Երգեր ու վերքեր» ժողովածուն, որը ներշնչանքի աղբյուր դարձավ նրա առաջին ստեղծագործության «Ախ աչերդ արև ու մութ» երգի ստեղծման համար: Երաժշտամասնագիտական կանոնավոր կրթության բացակայությունը լրացնելով երաժշտամանկավարժական փորձով և բնատուր օժտվածությամբ՝

¹ Ն. Գալանդերյանի ինքնակենսագրականը հրատարակված է «Դու նորից եկել ես» երգերի ժողովածուում, Երևան, 1999 թ.:

կոմպոզիտորը շարունակեց բեղմնավոր երթը իր ներաշխարհին հոգե-
հարազատ և այն առավել համահունչ արտահայտող երգի ժանրի աս-
պարեզում:

Երգի ժանրը Ն. Գալանդեբյանի ստեղծագործական ժառանգու-
թյան մեջ զբաղեցնում է կենտրոնական տեղ: 3 Հաստորում ընդգրկ-
ված են հեղինակի բոլոր երգերը՝ շուրջ 330 երկ: Հոգվածի խնդրո
առարկա երգերը ներկայացված են միաձայն գրառմամբ՝ ձայնի հա-
մար, առանց նվագակցության կամ ներդաշնակման: Բացառությու-
ն է կազմում Դևի (Մ. Ղարաբեկյան) բանաստեղծություններով գրված,
11 երգից կազմված «Դու նորից եկել ես» ժողովածուն, որտեղ
ընդգրկված երգերն ունեն հեղինակային ներդաշնակում: Ա. Երեմյա-
նի «Երգահան Նիկոլ Գալանդեբեան» գրքում² հիշատակվում է ավելի
քան 500 բանաստեղծություն, որոնց տեքստերը օգտագործել է Ն.
Գալանդեբյանի իր երգերի համար: Ծանոթանալով Ն. Գալանդեբյանի
ֆոնդի նյութերին³, մեզ չհաջողվեց հայտնաբերել մնացած 200 երգե-
րը միաձայն տարբերակով, սակայն հանդիպեցինք բազմաթիվ երգերի
երկու, երեք, երբեմն բազմաթիվ տարբերակների, ինչպես նաև դրանց
մշակումներին զուգերգի և խմբերգի համար, շուրջ 50 անտիպ երգեր
էլ՝ ձայնի և դաշնամուրի համար: Հայաստանի Հանրային հեռուստա-
տեսություն և ռադիոյի տեսադարաններում պահվում են Ն. Գալան-
դեբյանի երգերի ձայնագրություններ, որոնք կատարվել են էստրա-
դային տարբերակով՝ առայժմ մեզ անհայտ հեղինակային մշակումնե-
րով: Ն. Գալանդեբյանի բազմաթիվ երգեր նախորդ դարի երկրորդ կե-
սից չըջանառվել են կատարողական երկացանկում և շարունակում են
կենցաղավարել առ այսօր: «Մոռանալ», խոսք՝ Վ. Տերյանի, «Տոթը
այրեց», խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի, «Կապույտ աղջիկ», «Հուսահատ
տղա» և անշուշտ «Դու նորից եկել ես», ըստ Դևի խոսքերի, երգերն
ու ռոմանսները մեծ ժողովրդականություն են վայելում: «Սիրտս նո-
րից քեզ հուշեց», խոսք՝ Լ. Բզնունու, «Հեյ, մարալ աղջիկ», խոսք՝ Շ.
Կուրդիյանի, և վերոհիշյալ երգերը պահպանվել են Հովհաննես Բա-

² Երգահան Նիկոլ Գալանդեբեան (նրա կեանքի եւ երաժշտական արուեստի
հիմնական գծերը), խմբ.՝ Ա. Երեմեան, Թեհրան, 1947 թ.:

³ Ն. Գալանդեբյանի մահից 4 տարի անց՝ 1948 թ., կոմպոզիտորի աղջիկները նրա
արխիվը հանձնեցին Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի պետական
թանգարան, որտեղ և այն գտնվում է առ այսօր:

դայանի, Ռուբեն Մաթևոսյանի և այլ անվանի երգիչների կատարումներով: Դրանք սիրված երգեր են՝ քաղաքային ֆոլկլորի, ժողովրդական երգի և դասական ուսմանի ոճն ու շունչը ներառած:

Անտիպ, ներդաշնակված բոլոր երգերի միաձայն տարբերակներն ընդգրկված են «Յոյսերի եւ յոյգերի մրմունջներ»-ի Հատորներում: Առաջին Հատորի նախաբանի հեղինակը⁴ նշում է բանաստեղծությունների նախընտրելի հեղինակների շրջանակը, մեկնաբանում հրատարակության պատրաստվող նյութերի ընտրության սկզբունքները:

Մենք ճշգրտել ենք նախաբան-հոդվածում պարունակվող տեղեկությունները երգերի հեղինակների մասին, դասակարգել 25 ժողովրդական երգեր, Կոմիտասի և Զիվանու երգերի մշակումները, առանձնացրել 9 հեղինակային երգ (երաժշտություն և խոսք՝ Ն. Գալանդերյանի) և անհայտ հեղինակների բանաստեղծական տեքստով 12 երգ: Մեծաքանակ երգերի թեմատիկ ոլորտներն ավանդական են: Հիմնական, գերակշիռ մասը կազմում են քնարական, սիրային երգերը. հանդիպում են խոհական, հովվերգական, հայրենասիրական, պանդխտության, նաև կենցաղային թեմատիկա պարունակող երգեր: Դրանք ամբողջապես նոտագրված են լադահարմոնիկ ֆունկցիոնալ մտածողության շրջանակներում: Անհրաժեշտ է շեշտել, որ Ն. Գալանդերյանի միաձայն տպագրված երգերը միայն կարող են ենթադրել այս և հաջորդիվ ընդհանրացումները հարմոնիկ լեզվամտածողության մասին: Երգերի մեծ մասի համար հստակ ենթադրելի է դասական ֆունկցիոնալ հարաբերակցության հենքը, ինչպես նաև շեղումները դեպի զուգահեռ տոնայնություններ: Մեղեդիները գրեթե միշտ սկսվում են տոնիկական կամ դոմինանտային տոնով և ավարտվում տոնիկայով: Թեմատիկայի տրամաբանությունից ելնելով՝ բնականորեն ընկալելի է նաև երգերի գերակշիռ մասի (մոտ 180-ի) մինորային լադային թեքումը: Կոմպոզիտորն ունի իր նախընտրելի տոնայնությունները՝ պայմանավորված երգերի հուզական-արտահայտչական ոլորտներով: Պայմանական խումբ ենք համարում այն երգերը (մոտ 90), որոնք թեև գրաված են եվրոպական նոտագրությամբ, սակայն

⁴ Ն. Գալանդերյանի երգերի «Յոյսերի եւ յոյգերի մրմունջներ» 3 Հատորի կազմողն ու նախաբանի հեղինակը Յոդիկ Բեքարյանն է:

Հնչողությամբ համապատասխանում են հայկական ժողովրդական լադային լեզվամտածողությանը: Վառ օրինակ կարող են ծառայել «էսօր եարս» (օր. 212), խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի, «Հովն անուշ» (օր. 290) խոսք՝ Ն. Գալանդեղյանի, «Գինով եմ, գինով» (օր. 99), խոսք՝ Գ. Աղթամարցու, «Կանցնին օրերն» (օր. 349), խոսք՝ Հ. Թումանյանի, «Հեյ, մարալ աղջիկ» (օր. 351), խոսք՝ Ա. Երեմյանի, բազմաթիվ այլ երգեր և ժողովրդական երգերի մշակումներ:

Մետրոառիթմական պատկերներն ու ձևակառուցողական օրինաչափությունները միատիպ են: Ակնառու է երկմաս և եռմաս չափերին տրվող նախապատվությունը: Նկատելի առանձնահատկություններից պետք է նշել մետրական տրոհման նախասիրությունը, քանի որ կոմպոզիտորը հաճախ է դիմում մեղեդային ձայնի հապաղումների և կանխիկների, ինչը մետրառիթմական պատկերում առաջացնում է խիստ մետրիկայի ձևափոխված ընկալում: Մեղեդիական բազմազանությունն պայմաններում, այնուամենայնիվ, հնարավոր է առանձնացնել որոշակի մետրառիթմական դարձվածքներ, որոնք նույն տեսքով հաճախ են հանդիպում տարբեր ժանրերի հարող երգերում: Բնորոշ են ուրիշական այնպիսի դարձվածքներ ևս, որոնք, պահպանվելով գրեթե բոլոր տակտերում, նպաստում են երգի ուրիշախնայունացիոն հենքի ձևավորմանը ամբողջական կառույցի մակարդակում: Կրկնվող ուրիշական դարձվածքը ընդգծում է թե՛ երաժշտական, թե՛ բանաստեղծական տեքստի արտահայտչականությունը, հաճախ էլ՝ ժանրային նրբերանգ ակնարկում:

Նշենք նաև, որ «Յոյսերի եւ յոյգերի մրմունջներ»-ի 3 հատորներում, ինչպես նաև Դևի խոսքերով գրված առանձին հատորյակում զետեղված 11 ներդաշնակված երգերում, գրեթե չեն օգտագործվում դինամիկայի նշանները: Դինամիկ արտահայտչականությունն ապաստակով կիրառվում են շեշտեր, տեմպային նշումներ և այլն: Արտիկուլյացիայի նշաններից կիրառված է միայն լեգատոն: Երգերին բնորոշ է հիմնականում միջին ռեգիստրը:

Ամենից ավելի կիրառվում է քառյակային կրկներգային ձևը: Երբեմն դիտելի են շեղումներ երգի ընդունված քառյակային ձևերից, հատկապես ժողովրդական երաժշտամտածողությանը մոտ երգերում: Ընդհանուր առմամբ երգերը կառուցվում են չկրկնվող կառույցվածքի

քառակուսի պարբերություններով, երբեմն ընդլայնված, լրացումով, կրճատումով կամ որևէ նախադասության կրկնողությամբ:

Չնայած մեղեդիական բազմազանությանը՝ երգերը թե՛ ձևի, թե՛ ձևականությունական միջոցների ընտրությամբ մեծապես պայմանավորված են բանաստեղծության ձևի առանձնահատկություններով. փոքրածավալ բանաստեղծական քառյակները ստանում են համապատասխան ծավալ, առավել լայնաշունչները համեմատաբար մեծ երգեր են դառնում, քառյակային շարադրանքից դուրս բանաստեղծությունները, կապված նաև թեմատիկայի հետ, խախտում են դասական ձևերի սահմանները: Վերջիններիս ականառու օրինակներից են Վ. Տերյանի, Ավ. Իսահակյանի խոսքերով գրված բազմաթիվ երգեր: Երբեմն, տեքստում հանդիպող բացականչական ձայնարկություններին համապատասխան, պարբերությունում հանդիպում են մեկ կամ երկու տակտ տևող նախատակտեր կամ լրացումներ, որոնք, կարծես, արտակառուցվածքային են և ավելի բնորոշ աշուղական մտածելակերպին:

Առավել ինքնուրույն և ավարտուն երգերն աչքի են ընկնում համոզիչ մեղեդիական լուծումներով՝ կապված տեքստի ինտոնացիոն և իմաստային կուլմինացիաների երաժշտական համահունչ արտահայտման հետ: Մետրաոլիթմական մտածողությունը համեմատաբար քիչ է նպատակամղված դեպի դրամատուրգիական զարգացումը: Իսկ երբեմն էլ, հեղինակին բնորոշ մետրական տրոհումը հանգեցնում է տեքստային ինտոնացիոն շեշտադրումների խախտմանը: Այս երևույթը, ինչպես նաև կոմպոզիտորի հաճախակի միջամտությունները բանաստեղծական տեքստերում, թույլ են տալիս առաջադրել Ն. Գալանդերյանի լեզվամտածողությանը վերաբերող մեր տեսակետը. կոմպոզիտորը առաջնորդվում է մեղեդային զգայականության սկզբունքով, երգի ժանրի պարագայում՝ նաև բանաստեղծական բովանդակության հուզական ելևէջների երաժշտական ընկալմամբ: Մեղեդային մտածողությունն առաջնային է:

Կոմպոզիտորի ստեղծած մեղեդիները թերևս իրենց ամբողջությամբ մեջ ոճապես միատիպ են և հենվում են տիպական դարձվածքների կիրառման հաստատուն համակարգի վրա, որը բյուրեղացել է Ն. Գալանդերյանի երգարվեստում: Սակայն ամեն մի առանձին դեպքում մեղեդային դրսևորումները, դրանց արտահայտչական գծագրերը անհատականացված են: Յուրաքանչյուր մեղեդի կառուցվում է երգի

Թեմատիկային հատկապես բնորոշ պատկերավորություն հաղորդելու սկզբունքով: Ինտոնացիոն վառ և տպավորիչ դարձվածքները բացահայտում են բանաստեղծական տեքստում պարունակվող զանազան զգացմունքային երանգները: Լավագույն օրինակներն են՝ «Ախ, ես սիրո ճամբին» (օր. 528), խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի, «Ոչ տրտունջ, ոչ մրմունջ» (օր. 40), «Հրաժեշտ» (օր. 45), «Աշուն է, անձրեւ» (օր. 108), խոսք՝ Վ. Տերյանի, «Բլբուլին» (օր. 5), խոսք՝ Շ. Կուրդինյանի, «Սիրտս նորից» (օր. 551), խոսք՝ Լ. Բզնունու, երգերը, որոնք առանձնապես ներգործուն են իրենց մեղեդիական արտահայտչականությամբ, ավարտուն կառույցներով, բանաստեղծական տեքստի իմաստային մեկնաբանության պատկերավոր բնույթով:

Ներդաշնակված երգերի ժողովածուի կապակցությամբ հարկ է նշել, որ այդ երգերի մեղեդիներում երբեմն հանդիպում են տարբերակումներ: Նվագակցությունը թեև մասամբ լրացնում և հարստացնում է մեղեդին, սակայն որպես դաշնամուրային նվագամաս պարզունակ է, իսկ երգի համատեքստում՝ երկրորդական: Հիմնականում ֆունկցիոնալ ակորդների, դրանց չրջվածքների, արպեջուստիպ կամ աստիճանական քայլերով կառուցվող նվագակցությունը հարուստ է հարմոնիկ տեսանկյունից և չի նպաստում երաժշտական կերպարների առավել ամբողջական բացահայտմանը: Թափանցիկ ֆակտուրաները գրեթե երբեք չեն կրկնում մեղեդային գիծը: Նվագակցության բոլոր բաղադրիչները կրավորական գործառույթ ունեն:

Ամփոփելով Ն. Գալանդերյանի երգերի քննական վերլուծությունը՝ կարող ենք հաստատել, որ կոմպոզիտորի ծավալուն ժառանգությունը հառնում է իբրև միաձույլ երգաստեղծություն՝ իրեն ներհատուկ հաստատուն լեզվաոճական դրսևորումներով: Փոքր-ինչ անբնական կլինի այդ երգաստեղծության բյուրեղացման ընթացքը սխեմատիկ չրջանների բաժանելը: Մենք հետամուտ չենք նման տրոհման, թեև ստեղծագործությունների ծավալը ասես ենթադրում է դա: Մեր խնդիրն էր ներկայացնել և արժևորել կոմպոզիտորի մեղեդային շտեմարանի հարուստ ու գունագեղ բնութագրական հատկանիշները: Ն. Գալանդերյանի արվեստում կարելի է առանձնացնել գոհարներ, որոնց սնող ակունքները բազմազան են. դրանք սերում են թե՛ ժողովրդական երգից, թե՛ քաղաքային երաժշտական մշակույթից և թե՛ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական արվեստից և թե՛ հոգևոր երաժշ-

*տուրքունից, սակայն խնդրի դիտարկումը այս տեսանկյունից դուրս է
գալիս թե՛ մեր հոգվածի, թե՛ երգի ժանրի շրջանակներից:*

Shushan AIVAZYAN

LINGVOSTYLISTIC CHARACTERISTICS OF NIKOL GALANTERYAN'S SONGS

The article is dedicated to the research analysis of N. Galanderyan's songs. The wealth of the colorful aspects of the composer's melodic treasury is characterized and valued. In N. Galanderyan's art, one can single out gems, which nourishing sources are diverse: they originate both from folk songs and urban musical culture, as well as from professional composer's art and spiritual music.

ՄԻՔԱՅԵԼ ԹԱՐԻՎԵՐԳԻԵՎԻ «ՖԻԳԱՐԵՆԿՈՅԻ ԱՄՈՒՄՆՈՒԹՅՈՒՆԸ» ՕՊԵՐԱՆ

«Կոմս Կալիոստրո» և «Սպասում» օպերաների Հաջողությունից հետո Միքայել Թարիվերգիևը գրում է նոր կատակերգական օպերա՝ «Ֆիգարենկոյի ամուսնությունը», որի վրա աշխատում է 1989-1990 թվականներին՝ Հավատացած բեմադրություն Հաջողությունը: Նա Համոզված էր, որ օպերան պահանջված կլինի հենց Կամերային թատրոնի կողմից: «Երբ ես գրում էի այս օպերան, ինը ձայնանի անսամբլները, որոնք Հայտնվում են, ինչպես պահանջվում է կատակերգական օպերայում, ես սարսափելի ծիծաղում էի: Աշխատանքից ահռելի հաճույք ստացա: Առհասարակ կարծում եմ, որ սա իմ լավագույն օպերան է: Բայց այն դեռ բեմադրված չէ. կանգնած եմ Կամերային թատրոնի հեղինակների հերթում: Դե ինչ, չէ՞ որ ես ինքս եմ ասել Պոկրովսկուն, որ սա միակ հերթն է, որտեղ ես պատրաստ եմ կանգնել»¹:

Օպերայի կլավիրը Թարիվերգիևը փոխանցում է երգչուհի Մարիա Լեմեշևային և նրա ամուսնուն՝ Կամերային թատրոնի նվագախմբի ղեկիժոր Վլադիմիր Ագրոնսկուն: Որոշ ժամանակ անց Ագրոնսկին վերադարձնում է կլավիրը՝ առանց մեկնաբանությունների²: «Ոչ ոք, բացի հեղինակից, այսօր այդ օպերան չի էլ լսել: Մնացել է միայն կլավիրը՝ նվագախմբային նշումներով, սևագիր ձայնագրությունը, այսինքն՝ այն սևագիրը, որը ձայնագրել է ինքը՝ հեղինակը: Աշխատանքը պարտիտուրի վրա նա ընդհատեց և այլևս ոչ մեկի ցույց չտվեց: Ինչ-որ իմաստով այս օպերան հանելուկ է, որի գուշակումը դեռ առջևում է», - անձնական գրույցում նշում է կոմպոզիտորի այրին:

Վերա Թարիվերգիևան երկար մտորեց, թե ինչու Լեմեշևան չարձագանքեց նոր աշխատանքին, չվստահեց Թարիվերգիևին, ինչ-

¹ Таривердиев М. Я просто живу, М., 2004, стр. 216.

² Հարկ է նշել, սակայն, որ նրանց համար դա բարդ ժամանակաշրջան էր. մահացել էր Մարիայի միակ որդին, և, բնական էր, որ օպերայի համար հարմար պահ չէր:

պես վստահում էր միշտ: Ի՞նչ կար այդ օպերայում, նրա ոճում, ինչը նրանք չէին կարող հասկանալ: Եվ ամեն անգամ այդ մտորումները հանգում էին նրան, թե ինչի մասին է օպերան. «Այն (օպերան) ստեղծվում էր նոր պայմաններում, այլ ժամանակի համատեքստում: Եվ հերոսները նոր էին: Դրանք բոլորովին այլ մարդիկ էին: Դրանք երիտասարդ էնտուզիաստներ չէին «Ո՞վ ես» հարցը տվող և պատասխանը փնտրող, և ոչ էլ «Կալիոստրոյի» ռոմանտիկ սիրահարված կերպարները: Չկան նրանց մեջ մոգեր, կախարդներ, սիրո սպասող ռոմանտիկ կին: Նրանք բոլորն ապրում են այլ բանով: Նրանց դերերի բեմական կյանքի պատկերում դրված են բոլորովին այլ շեշտեր: Այն ժամանակ՝ ութսունականների և իննսունականների սկզբի սահմանագծում, այդ հերոսները նոր-նոր սկսեցին ձևավորվել: Նրանք ժամանակի ընդհանրացված նշաններ չէին: Այն ժամանակ նրանք ընկալվում էին որպես պայմանական, արհեստական, տարօրինակ «զգեստափոխված» մարդիկ անցյալից: Սակայն պարզվեց, որ նրանք մարդիկ էին՝ ոչ հեռավոր ապագայից: Դա այն ժամանակն է, որում տեղ չկա ռոմանտիզմին, և նորաձև չէ զգացմունքների բնական արտահայտումը: Հերոսների շարժիչ ուժն է մանր հաշվարկը և չարժիտությունը: Հենց նրանք են այսօր դուրս եկել կյանքի նախաբեմ: Դասական ձևերը դառնում են «Ֆիգարենկոյի ամուսնություն» օպերայում երիզապատում նոր իրավիճակների, նոր շարժումների և կյանքի ոճի արտահայտման միջոց: Ինչպես միշտ, Միքայել Թարիվերդիեն ատալ անցավ ժամանակից, ավելի ճիշտ, ըմբռնեց այն, ամրագրեց, արտացոլեց»³:

Տասնամյակներ շարունակ Միքայել Թարիվերդիեն հանդես էր գալիս ընդդեմ ստորություն: Նա գրում էր երաժշտություն, որի մասն էր անցյալի ու ներկայի բարձրարժեք պոեզիան, նա հորդորում էր իր համերգների ունկնդիրներին, անմիջական երկխոսությունների ժամանակ, անհրաժեշտության մեջ դերի բարձրագույն ձգտման, նա հրատարակում էր թերթերի էջերին վիճաբանական հոդվածներ թեթև ժանրի, երգի, հեռուստատեսության դերի, դասականությունը պաշտպանելու անհրաժեշտության մասին: Իսկ հիմա համատարած ու համընդհանուր ճղճիմություն է:

³ Таривердиева В. Биография музыки, М., 2004, стр. 555-556.

Իր վերջին հարցազրույցներից մեկում Միքայել Թարիվերդիևն ասել է. «Առաջ ես հանդուգն էի և հույս ունեի ազդել այն բանի վրա, ինչը հնչում է շուրջբոլորը: Իսկ հետո հասկացա. ոչ ոք ոչինչ չի կարող փոխել հնչող աշխարհում: Եվ ե՛ս չեմ կարող: Իսկ հիմա նաև չեմ ուզում»⁴:

Կոմպոզիտորի մահից հետո՝ 2012-ին, Վերա Թարիվերդիևան նախաձեռնում է օպերայի գործիքավորումը⁵: Օպերայի առաջին գործողությունը գործիքավորում է Վաչե Շարաֆյանը, իսկ երկրորդը՝ Էդուարդ Հայրապետյանը: Ինչպես նեց Վաչե Շարաֆյանը. «Մինչ օպերան գործիքավորելը՝ հասկանալու համար Թարիվերդիևի նվագախմբային ոճը, ուսումնասիրել եմ կոմպոզիտորի մյուս ստեղծագործությունները, սակայն աշխատել եմ չծանրաբեռնել նվագախումբը՝ խուսափելով հետագա բարդություններից (նկատի ունեմ բեմադրություն պահել): Կլավիրում եղել են որոշակի նշումներ, որոնք հնարավորինս փորձել եմ պահպանել»⁶:

Նվագախմբի կազմն է՝ ֆլեյտա, հորեյ, ֆագոտ, երկու չեփոր in B, երկու փող in F, լիտավներ, կլավեսին, լարային խումբ:

«Ֆիգարենկոյի ամուսնությունը» օպերան, ըստ էության, «Ֆիգարոյի ամուսնություն» փոխակերպված տարբերակն է: Լիբրետոյի հեղինակներ Միխայիլ Կոզլովսկին և Ֆեոդոր Ֆիլիպովը պահպանեցին Բոմարշեի կատակերգության հիմնական սյուժետային գիծը, ինը հերոսներին՝ ճանաչելիորեն փոխելով նրանց անունները: Օպերայի հերոսներն են՝ Ֆիգարենկո Նիկոլայ (վարսահարդար) - տենոր, Սյուզանովա Վարվառա (Ֆիգարենկոյի հարսնացուն, տղամարդկանց վարսահարդար) - սոպրանո, Ալմավիվով Եվգրաֆ (քաղսովետի գործկոմի փոխնախագահ) - բարիտոն, Ալմավիվովա Ռոզալյա (Ալմավիվովի կինը, խանութի տնօրեն) - սոպրանո, Քերուբինով (թղթակից-ֆելիետոնիստ) - բարիտոն, Անտոնիոնով (քաղաքային զբոսայգու տնօրեն) - տենոր, Ֆանեչկա (Անտոնիոնովի դուստրը, Ալմավիվովի քարտուղարուհին) - մեցցո-սոպրանո, Բագուլյով (լրատվամիջոցների

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Таривердиева В. Влиятельных друзей у Микаэла не было, “Собеседник”, М., 2013, N 18 (15-21 мая), стр. 15.

⁶ Վաչե Շարաֆյանի հետ անձնական զրույցից, 2013թ.:

աջ ձեռքը, ով նրանց տեղյակ է պահում քաղաքի անցուղարձին) - բաս, Բարտոլոմիչ - դրամատիկ տեսոր:

Օպերայի բովանդակությունը.

Գործողությունն առաջին: Նախաբան: Օպերայի հերոսները-դերասանները ներկայացնում են իրենց դերերը, և միևնույն ժամանակ հենց այստեղ հնչում են երկու կարևորագույն գաղափարներ. «Կյանքը նման է արվեստի և ընդհակառակը», «Ճակատագիրը, ինչպես նաև դերերը չեն ընտրում, այսօր դու թագավոր ես, վաղը՝ ծառա»:

Տեսարանն առաջին: Գավառական քաղաքի զբոսայգու սրճարանում հանդիպել են Քերուբինովն ու Բազուկյովը: Վերջինս գրել է թերթի խմբագրություն, որ Անտոնիոնովն ապօրինաբար վաճառում է զբոսայգու ծաղիկները: Սակայն Քերուբինովը տեղեկացնում է նրան, որ բոլոր թղթերը տեղում են, այսինքն՝ ամեն ինչ օրինական է: Բազուկյովը համաձայն չէ. նա համոզված է, որ Անտոնիոնովի գողությունը պարտակում է Ալմավիովը, ով ոչ միայն աշխատանքային, այլ նաև այլ կապերով է կապված Անտոնիոնովի դստեր՝ Փանեչկայի հետ: Քերուբինովին հստակ փաստեր են անհրաժեշտ:

Տեսարան երկրորդ: Զբոսայգի են մտնում Ալմավիովյան և Բարտոլոմիչը, կանգ են առնում ամառային սրճարանի մոտ՝ Քերուբինովից և Բազուկյովից քիչ հեռու: Բարտոլոմիչն առաջարկում է նկարել խանութի կոլեկտիվին աշխատանքի պահին և ուղարկել խմբագրություն. դա կլինի լավ գովազդ: Ռոզալյա Տրոֆիմովնան սպառնում է Բարտոլոմիչին, որ լավ չլինելու դեպքում վերջինս խանութում այլևս չերևա: Բարտոլոմիչը հեռանում է:

Տեսարան երրորդ: Ալմավիովյան տեսնում է Բազուկյովին և Քերուբինովին, ում դեմքով չի ճանաչում: Նա հասկանում է, որ դա Մոսկվայից ժամանած՝ ֆելիետոններ գրող հատուկ թղթակիցն է: Նա մոտենում է ու ներկայանում: Քերուբինովը տեղեկացնում է նրան, որ ահագանգեր կան՝ կապված քաղաքում կատարվող յուրացումների հետ, սակայն ինքը դեռ փաստեր չունի: Ալմավիովյան, հասկանալով գործի լրջությունը, անմիջապես առաջարկում է նորաձև սպորտային հագուստ, որից Քերուբինովը հրաժարվում է: Ալմավիովյան չի հանձնվում ու այս անգամ առաջարկում է կոստյում, որը չի էլ ցուցադրվել, այնքան սահմանափակ է եղել քանակով ու մնացել է միայն

այդ մեկը, որ «ծանոթի միջոցով» նրան է առաջարկում: Ալմավիվովան հեռանում է: Բազուկյովը հասկացնում է Քերուբինովին, որ հենց նա կոստյումը վերցնի, կրնի նրա թակարդը: Բայց Քերուբինովն առաջարկում է սեփական տարբերակը. ինքը կվերցնի կոստյումը, Ալմավիվովան կկարծի, որ այլևս Քերուբինովը կլռի, իսկ այդ ժամանակ կմոտենա Բազուկյովը և կբռնի նրան կաշառակերության պահին: Այդ ընթացքում կստուգեն նաև բոլոր թղթերը:

Տեսարան չորրորդ: Վարսավիրանոց. Ֆիգարենկոն համեմատում է իրեն Ֆիգարոյի հետ և նշում, որ իրենք նման են անունով և մասնագիտությամբ, սակայն Ֆիգարոն խորամանկ էր ու ճարպիկ, ինչը նա չի կարող ասել իր մասին: Ներս է մտնում Ռոզալյա Տրոֆիմովնան: Վերջինս խնդրում է Ֆիգարենկոյին մի յուրահատուկ սանրվածք անել: Գալիս է Սյուզանովան, ով, չճանաչելով Ալմավիվովային, անվանում է նրա ամուսնուն բյուրոկրատ և հորդորում Ֆիգարենկոյին շուտ գնալ նրա մոտ իրենց գործի համար: Հանկարծ հասկանում է, թե ինչ է արել ու ներողություն է խնդրում Ռոզալյա Տրոֆիմովնայից: Հենց այդ ժամանակ Ալմավիվովան տեղեկանում է, որ Ֆիգարենկոն ու Սյուզանովան ցանկանում են սեփական վարսավիրանոց բացել, իսկ դա հնարավոր է միայն քաղսովետի թույլտվությամբ դեպքում: Երիտասարդ զույգը խնդրում է Ալմավիվովային դառնալ իրենց բարի փերին: Վերջինս խոստանում է բարեխոսել նրանց համար՝ փոխարենը պահանջելով իրավունք՝ ամառ թե ձմեռ այդ սրահում հարդարել իր մագերը՝ չիմանալով ինչ բան է հերթը, և որ քաղաքում իր սանրվածքը լինի ամենանորածը: Ֆիգարենկոն և Սյուզանովան համաձայնում են:

Տեսարան հինգերորդ: Նախագահի տեղակալի աշխատասենյակ. Ալմավիվովը փորձում է համոզել Քերուբինովին, որ նա զուր է անհանգստանում: Ծիշտ է, Բազուկյովը հիանալի հասարակական գործիչ է, սակայն երբեմն սիրում է «ջուր ծեծել»: Այդ պահին Փանեչկան հայտնում է, որ հայրիկն ուղարկել է ծաղիկները, սակայն Բազուկյովը պտտվում է մեքենայի շուրջը և սպառնում, որ գնալու է պետական վերահսկողություն: Ալմավիվովը փորձում է շտկել իրավիճակը և լռեցնել Փանեչկային. չէ՞ որ սենյակում կողմնակի անձ կա: Բայց Փանեչկան չի հասկանում ու շարունակում է: Ներս է մտնում Ֆիգարենկոն, ներկայանում ու ներկայացնում իր խնդրանքը՝ սեփական

վարսավիրանոց բացելու կապակցությամբ: Նա ընտրել է նույնիսկ վայրը, ամեն բան պատրաստ է, մնում է միայն Ալմավիվովի ստորագրությունը: Վերջինս տալիս է իր համաձայնությունը՝ պերճախոս ճառ ասելով և հորդորելով, որ այսուհետև հարցերն իր հետ լուծի, ոչ թե կնոջ միջոցով: Քերուբինովը մտածմունքների մեջ է. մի՞թե Ալմավիվովն իրոք դեմոկրատ է, թե այդքան հմուտ խաղում է: Բայց ի՞նչ է սա: Հանկարծ Ալմավիվովի խոսքերից Քերուբինովն ու Ֆիգարենկոն հասկանում են, որ ոչինչ էլ չեն հասկացել. ճիշտ է, նա կողմ է, բայց ժողովուրդը դեռ պատրաստ չէ փոփոխությունների, ու հենց որ մեկին թույլ տան բացել սեփական գործ, բոլորը կվազեն մասնավորի հետևից. մտածելն անգամ սարսափելի է, թե ինչ կլինի այդ ժամանակ: Քերուբինովը հասկանում է, որ Ալմավիվովը սրիկա է, բայց ինչպե՞ս դա բացահայտել: Փանեչկան զեկուցում է, որ քաղսովետից մարդիկ են եկել: Քերուբինովը հեռանում է:

Տեսարան վեցերորդ: Վարսավիրանոց: Սյուզանովան հիշում է, թե ինչպես առաջին անգամ հանդիպեց Ֆիգարենկոյին, և ինչպես ծնվեց փոխադարձ զգացմունքը: Նա հասկանում է Ֆիգարենկոյի տխրության պատճառը՝ կապված սեփական վարսավիրանոց ունենալու հետ: Այդ պահին ներս է մտնում Ալմավիվովը, նստում բազկաթոռին ու խնդրում հարդարել մազերը: Բայց նա գերված է Սյուզանովայի գեղեցկությամբ, նույնիսկ մի հայացքը բավական էր՝ սիրահարվելու համար: Սյուզանովան հիշեցնում է Ալմավիվովին, որ վերջինս կին ունի, ինչին նախագահի տեղակալը պատասխանում է, որ դա խնդիր չէ, ու երեկոյան հրավիրում է աղջկան իր ամառանոց, որպեսզի առանց վկաների հանգիստ գրուցեն:

Տեսարան յոթերորդ: Հանրախանութ: Ալմավիվովյան և Քերուբինովը գրուցում են Մոսկվայի մասին, թղթակցի աշխատանքի մասին: Քերուբինովը պատմում է, թե ինչպես մի քաղաքում նա բացահայտեց ինչ-որ պետի մեքենայությունները: Ալմավիվովյան հասկանում է, որ շատ մոտ է նաև իրենց մոլթ գործերի բացահայտումը, ու որպեսզի չեղի խոսակցության թեման, առաջարկում է փորձել կոստյումը: Հենց փոխելու պահին ներս է մտնում Ալմավիվովը և սարսափելի զայրացած տեսածից՝ դուրս վռնդում Քերուբինովին:

Տեսարան ութերորդ: Հանրախանութում կատարվածը մտածել էր Ալմավիվովյան՝ ցուցաբերելով խորամանկություն և ճարպկու-

թյուն: Ամուսիններն ուրախ են և զարմացած, թե որքան ճիշտ և համոզիչ խաղացին իրենց դերերը, թե որքան բնական էր Ալմավիվովի խանդը: Բայց, ավա՜ղ, նրանք շուտ էին ուրախացել. ողջ խոսակցությունը պատահաբար լսել էր Բագուկյովը, ում չէին նկատել ամուսինները, և նա չէր պատրաստվում լսել: Ներս է մտնում Բարտոլոմիչը. պայմանավորվածության համաձայն՝ նա եկել էր նկարելու խանութի կողեկտիվին: Բայց Ալմավիվովները զայրացած են, դրա ժամանակը չէ: Գլուխները կորցրած՝ նրանք վիրավորում ու նսեմացնում են Բարտոլոմիչին: Վերջինս երգվում է վրեժ լուծել և հեռանում է:

Գործողություն երկրորդ:

Տեսարան առաջին: Սյուզանովան Ֆիգարենկոյին պատմում է Ալմավիվովի հետ իր հանդիպման մասին: Նա որոշել է ընդունել վերջինիս խաղի կանոնները ու գնալ ամառանոց, իսկ հարմար պահին՝ սպառնալով բացահայտումով, նա ստորագրել կտա սրա՛հի բացման թույլտվության թուղթը:

Տեսարան երկրորդ: Անտոնիոնովն անհանգստացած է. նա զգում է, որ իրեն վտանգ է սպառնում և խնդրում է դատերը՝ Ֆանեչկային, լուծել այդ խնդիրը՝ ամուսնանալով ֆելիետոնիստի հետ: Սակայն Ֆանեչկան հակառակվում է հորը. չէ՞ որ սրտին չես հրամայի... և վերջապես ինքը երեխա է ունենալու: Անտոնիոնովն ապշած է. պարզվում է՝ երեխայի հայրը Ալմավիվովն է: Նա հիշեցնում է աղջկան, որ նախագահի տեղակալն ամուսնացած է: Ֆանեչկան պնդում է, որ սերը վեր է պայմանական կապերից: Անտոնիոնովը հեռանում է:

Տեսարան երրորդ: Ալմավիվովի ամառանոց, այգի. Ֆանեչկան եկել է Ալմավիվովի մոտ, ում զայրացրել է այդ այցը: Աղջիկը պատմում է, որ իրենք երեխա են ունենալու, սակայն Ալմավիվովը հիշեցնում է, որ կին ունի ու չի պատրաստվում թողնել նրան հանուն Ֆանեչկայի: Անտոնիոնովը, ով նույնպես մոտակայքում էր, հասկանում է, որ ինքն ու դուստրը պարտություն են կրել: Նա նորից է խնդրում դատերն ամուսնանալ Քերուբինովի հետ՝ փրկելով և՛ իրեն, և՛ հորը: Ալմավիվովն առաջարկում է նրանց մտնել տուն: Նրանք հեռանում են: Գալիս է Սյուզանովան: Ալմավիվովն առաջարկում է հանդիպել մեկ ժամ անց՝ այգու խորքում գտնվող խորդանոցում, քանի որ պատահաբար նրան այցելել են ընկերները, ու նրանք հանգիստ զրուցել

չեն կարող: Ալմավիվովը հեռանում է: Ներս է մտնում Ռոզալյա Տրոֆիմովնան: Նա չի նկատում Սյուզանովային, և ինքն իրեն խոսում է, թե ինչպես է երկրորդ անգամ խաբելու Քերուբինովին: Հանկարծ նա նկատում է Վարյային ու կարծելով, որ աղջիկը եկել է իր մոտ, խնդրում է մեկ ուրիշ օր գալ: Սյուզանովան ասում է, որ եկել է ոչ թե տիկնոջ, այլ նրա ամուսնու՝ Եվգրաֆ Նիկոլաևիչի մոտ: Կանայք որոշում են զբոսնել: Հենց այդ ժամանակ էլ Սյուզանովան կպատմի ողջ ճշմարտությունը: Նրանք հեռանում են: Գալիս է Քերուբինովը. նա համոզված է, որ իրեն հյուրասիրություն կամ այգով հիանալու համար չեն կանչել: Մոտենում է Բարտոլոմիչը: Նրանք ծանոթանում են: Զրույցի ընթացքում Բարտոլոմիչն ասում է, որ իր ֆոտոխցիկը միշտ հետն է և այդ պատճառով երբեմն շատ հետաքրքիր պահեր է ստացվում ամրակայել: Նա պատմում է, որ մի անգամ այս տան մոտ ինքը տեսավ, թե ինչպես հետևի դարպասների մոտ կանգնեց բեռնատար մեքենան, և Անտոնիոնովի գլխավորությամբ սկսեցին ծաղկանոց ծաղիկներ իջեցնել: Ալմավիվովը կանգնած էր մոտակայքում, ու հենց այդ կադրերն էլ ամրակայել է Բարտոլոմիչը: Քերուբինովը խնդրում է իրեն տալ նեգատիվը: Բարտոլոմիչը խոստանում է բերել այն և հեռանում է: Քերուբինովը որոշում է փոքր-ինչ քայլել, ապա վերադառնալ: Գալիս են Սյուզանովան և Ալմավիվովան: Վերջինս իմացել է ամուսնու ստորություն մասին և առաջարկում է Սյուզանովային զգեստափոխվել և իր փոխարեն գնալ ամուսնու մոտ ու բացահայտել նրա ստոր մտադրությունները: Զգեստափոխման պահին հայտնվում է Քերուբինովը և մոլորված կանգ առնում: Սյուզանովան վերցնում է Ալմավիվովայի հագուստը և փախչում: Իր հերթին Ռոզալյա Տրոֆիմովնան հաճնում է Վարյայի զգեստը, ակնոցներ դնում ու հեռանում: Գալիս է Ֆանեչկան ու, տեսնելով Քերուբինովին, գրկում է նրան և արագ-արագ կրկնում, որ սիրում է նրան, որ հավաքել է իրերը և պատրաստ է նրա հետ մայրաքաղաք մեկնել: Քերուբինովն ապշած է, նա փորձում է հասկանալ, թե ինչ է կատարվում: Ֆանեչկան ուզում է համբուրել նրան, Քերուբինովը հետ է քաշվում, նրանք վայր են ընկնում: Այդ պահին հայտնվում է Անտոնիոնովը ու կշտամբանքով ասում, որ իրենց ժամանակ փեսացուն տարիներով էր հարսնացուի հետևից գնում, բայց եթե նրանք որոշել են, ապա նա կտա իր համաձայնությունը ամուսնություն համար:

Քերուբինովը զայրացած է, այստեղ բոլոր մարդիկ, կարծես խաղի մասնակիցներ լինեն: Բայց նա ուրախ է, որ գործուղման ժամկետն ավարտված է, և այսօր ինքը հեռանում է ու երբեք այստեղ չի վերադառնա:

Տեսարան չորրորդ: Ամառանոց: Այգի, խորդանոց: Ֆիգարեն-կոյին այստեղ է բերել ոչ թե խանդը, այլ վախը Վարյայի համար: Այստեղ է նաև Վարյան, որ ցանկանում է տեսնել, թե ինչպես է կինը դաս տալիս դավաճան ամուսնուն: Գալիս է Ալմավիվովյան Սյուզանովայի հագուստով: Ալմավիվովյն սկսում է սիրահետել «Վարյային»՝ չհասկանալով կեղծարարությունը: Սյուզանովյան հիացած է Ալմավիվովայի խաղով: Ֆիգարենկոն քիչ-քիչ բորբոքվում է: Ալմավիվովյան շարունակում է իր ճարպիկ ու հնարամիտ խաղը և ամենահարմար պահին առաջարկում է ստորագրել փաստաթղթերը, որից հետո թույլ է տալիս համբուրել իրեն: Սյուզանովյան, ով թաքնված էր թփերի մեջ, ասում է, որ ինքը չէր կարող լինել այդքան ճարպիկ ու համոզիչ: Ֆիգարենկոն դուրս է վազում թփերից. ճիշտ է՝ գործն արված է, բայց ինչ գնով: Նա խլում է թղթերը և զայրացած պատռում դրանք: Ամեն ինչ բացահայտվում է: Ալմավիվովը վախենում է, որ երիտասարդները կտարածեն այս պատմությունը քաղաքով մեկ, և առաջարկում է գնալ այգի ու այնտեղ հանգիստ գրուցել և գալ ընդհանուր հայտարարի: Նա խոստանում է վերականգնել բոլոր փաստաթղթերը՝ հայցելով Վարյայի և Կոլյայի ներողամտությունը: Բայց վերջիններս չեն հավատում Ալմավիվովին և որոշում են բոլորին պատմել այս դեպքերի մասին: Ներս են մտնում Ֆանեչկան և Անտոնիոնովը: Ամեն ինչ կորած է. Քերուբինովը մեկնել է Մոսկվա, իսկ ամեն ինչում մեղավոր է Բարտոլոմիչը: Ալմավիվովը ծաղրում է Անտոնիոնովին. մի՞թե այդքան փտանգավոր է նրա համար այդ նկարիչը: Անտոնիոնովը պատմում է, որ նկարիչը Քերուբինովին է փոխանցել նեգատիվը, որի վրա կան շատ հետաքրքիր կադրեր, որոնք կարող են արատավորել իրենց ու հավաստի փաստ դառնալ իրենց գործում:

Տեսարան հինգերորդ: Ալմավիվովը հասկանում է, որ իրենց կարող է փրկել միայն հրաշքը: Այդ պահին ներս է մտնում Բարտոլոմիչը՝ Մոսկվայից ստացված հեռագրով: Բոլորը վախեցած են. մի՞թե արդարադատությունն այդքան շուտ իրականացավ: Բայց ոչ. հրաշք է կատարվել, հեռագրում բնավ վատ լուրեր չեն: Հավաքվածները

պահանջում են Ալմավիվովից կարդալ հեռագիրը: Պարզվում է, որ միութենական մինիստրություններից մեկը դառնում է պետկոմիտե, և նրան՝ Ալմավիվովին՝ որպես լավ աշխատողի, հրավիրում են Մոսկվա՝ գլխավորելու կոոպերատիվ ճյուղի գործունեությունը վերահսկող բաժինը:

Վերջաբան: Բոլոր ինը մասնակիցները հավաքվում են բեմի վրա, և ամեն մեկը ամփոփում է իր խաղացած մարդ-տեսակը, և նորից հաստատվում է այն միտքը, որ կյանքը նման է արվեստի և ընդհակառակը:

Կոմպոզիտորը «Ֆիգարենկոյի ամուսնությունն» անվանեց օպերա-գրոտեսկ: Ստեղծագործության հերոսները տիպաժներ են, որոնք գոյություն ունեն առօրյա կյանքում ու էլ ավելի ուռճացված են ներկայացված օպերայում: Գույե նրանք այդքան ճանաչելի չէին 20-րդ դարի 80-ական-90-ականների սահմանագծում, բայց կոմպոզիտորը, շնորհիվ իր հեռատեսությունից և միայն հանճարեղ մարդուն բնորոշ կանխագուշակման տաղանդի, կարողացավ ներկայացնել շատ մոտ ապագայի «հերոսներին», որոնց ծաղրելով ու հեգնանքով վերաբերվելով՝ ցույց տվեց իր համար անընդունելի մարդկային բնավորություններն ու արարքները:

«Ֆիգարենկոյի ամուսնությունը» գրված է օպերա-buffa-ի ավանդույթներով: Այս իմաստով տիպիկ են սյուժեն՝ լի կատակերգական բախումներով, թյուրիմացություններով, զգեստափոխումներով, օպերայի կառուցվածքը՝ կազմված երկու գործողությունից, որոնք ավարտվում են, ինչպես հարկն է, մեծ ֆինալով:

Ի տարբերություն մյուս օպերաների՝ «Ֆիգարենկոյի ամուսնություն» օպերայում բացակայում են ասերգերը. ամբողջ տեքստը երաժշտականացված է: Երկու գործողությունները բաղկացած են տասներեք տեսարաններից (օպերան սկսվում է նախաբանով և ավարտվում վերջաբանով)՝ առաջինը պարունակում է ութ տեսարան, երկրորդը՝ հինգ: Յուրաքանչյուր տեսարան ծավալվում է միջանցիկ զարգացմամբ, և շնորհիվ ծավալուն արիաների և երգերի բացակայությունից՝ գործողության կանգառ, որպես այդպիսին, չկա:

Այս ամենի հետ մեկտեղ, Թարիվերդիեր, դուրս գալով օպերա-buff-ի շրջանակից, ստեղծել է բնավորությունների ռեալիստական կա-

տակերգություն: Այնպիսի բնավորությունների, որոնք տիպական դարձան նոր ժամանակներում:

Օպերան սկսվում է նախաբանով, որը կարելի է բաժանել երեք մասի: Առաջին մասում դերասանները՝ օպերայի ապագա հերոսները նոնեստով հնչեցնում են համընդհանուր ճշմարտություններ, որոնք համապատասխանում են նաև հետագա ծավալվող գործողություններին. «Жизнь похожа на искусство, впрочем и наоборот» և «Как судьбу не выбирают, так не выбирают роль. Пусть вчера шута играл ты, а сегодня ты король.»: Երկրորդում ամեն մի դերասան ներկայացնում է իր հերոսին՝ տալով նրա բնութագիրը: Երրորդ մասն առաջինի կրկնությունն է: Նախաբանի ռեպրիզային կառուցվածքը, առաջինից դեպի երրորդ մաս ձգվող կամարը, ի սկզբանե ամբողջականություն են հաղորդում ոչ միայն պրոլոգին, այլև ողջ օպերային:

Ինչպես վերը նշվեց, նախաբանը պարունակում է գլխավոր հերոսների էքսպոզիցիան հետևյալ հերթականությամբ՝ Բազուկյով, Ալմավիպով, Ալմավիպովա, Անտոնիոնով և Փանեչկա, Սյուզանովա, Քերուբինով, Ֆիգարենկո:

«Ֆիգարենկոյի ամուսնությունը» օպերայում բացակայում են ավանդական արիաները, երգերը, ռոմանսները, այսինքն՝ մեներգային համարները: Գործողության սրընթաց զարգացմանը նպաստում են ոչ միայն հակադիր տեսարանների հաճախակի հերթադաշտայնությունները, այլ նաև անսամբլային համարները, որոնք կազմում են օպերայի ողջ դրամատուրգիական կառուցվածքը: Ի տարբերություն մյուս երեք օպերաների՝ «Ֆիգարենկոյի ամուսնություն» աչքի է ընկնում վոկալ շուտասեղաններով և զուրկ է Թարիվերդիեին բնորոշ մեղեդայնությունից: Օպերայի երաժշտական լեզուն ներծծված է ժամանակակից սուր հնչող ինտերվալներով (սեպտիմաներով, եռատոներով), մեծ թոփչքներով, խրոմատիզմներով, ինչը իր հերթին հանճարեղ արվեստագետի արձագանքն է բուն իրականությանը:

Թեև օպերայում չկան լայթթեմաներ և լայթինտոնացիաներ, սակայն հերոսներն օժտված են որոշակի բնորոշ հատկանիշներով: Օրինակ, Ալմավիպովին հատուկ են մեծ ինտերվալային թոփչքներ, եռատոնային քայլեր, Սյուզանովայի երգամասը տարբերվում է քնարականությամբ, Ալմավիպովային բնորոշ են և՛ կանացի, և՛, որտեղ

հարկն է, գործարար կնոջ հատկանիշներ, ինչն անմիջապես արտահայտվում է նրա երգամասում:

Օպերայում բարձրացնելով և՛ սոցիալական, և՛ հասարակական հարցեր, ծաղրելով ու հեգնելով դրանք, ցույց տալով բազում ծիծաղաշարժ, կատակերգական իրավիճակներ՝ Թարիվերդիեն իր ստեղծագործության հիմքում դնում է սիրո գաղափարի հաղթանակը, ինչպես իր նախորդ երեք օպերաներում:

Ճիշտ է, օպերան մինչ օրս չի հրատարակվել և չի բեմադրվել, բայց հաստատ համոզված ենք, որ ի վերջո այն կծնվի բեմում և կունենա երկարատև բեմական կյանք, ինչի մասին երազում էր կոմպոզիտորը՝ «Ֆիգարենկոյի ամուսնությունը» համարելով իր լավագույն օպերան:

Naira GRIGORYAN

“MARRIAGE OF FIGARENKO”: OPERA BY M. TARIVERDIEV

The present article is devoted to “Marriage of Figarenko”, the fourth and last opera by M. Tariverdiev. It was composed in 1989-1990, but, unfortunately, hasn’t been staged due to certain circumstances. The story of creation of the opera and its synopsis are presented in this paper. An analysis of the form-building, the musical and expressive means, used by the composer, as well as the general characteristics of the opera’s heroes are presented. The article contains quotations from Mikael and Vera Tariverdievs’ memories.

EARLY PHASE OF TOWN PLANNING AND RESIDENTIAL ARCHITECTURE DEVELOPMENTS IN NEW JULFA

The article is related to “**Stylistic Features of Mansion buildings in New Julfa**”. In order to introduce the Julfa historical mansions, it's necessary to over view the texture of new Julfa's city and study the early day's development. In order to do this study, first the article is going to observe the necessity of new developments. On this paper different methods of developments that are applied in new Julfa are introduced. After it the ways that new development are been done is studied.

Creation and location of new Julfa

New Julfa is been created in Shah Abbas period in 16 century. Inhabitation of this city was from immigrant community from Yerevan, Tabriz, Georgia, and (Gabr). The historic neighborhoods were; yeravan_ha, tabrizi_ha, chaharsu, sang tarash_ha, hagopjan, big square, small square and garagal.

New Julfa is located in south side of Isfahan. It's nearly possible to say that (Zaianda rood) river is dividing the Isfahan in to a two parts (new Julia is known the southern part). [1. P (16, 19)] In early days; cross-section of the of the (Hakim nazami) and (Nazar) roods, are dividing the new Julfa in to a four parts. In Iran, after Tehran, Isfahan is the second biggest city. The population in new Julfa has also grown and the city has been enlarged.

In diagram.1 the connection between Local community and historical zoning and traveler's attraction and new development is shown.

In Diagram.2 the main aims that architecture is getting created are shown that they change by time. And nowadays the new developments are essential.

In Diagram.3 Items that the historical city texture is created is shown and in Diagram. 4 Items that have brought the new development is shown.

The objectives which are observable on new development

- In order to employ car roads, it's nearly impossible to avoid touching the existing construction.

- The city is growing, which means that there are new buildings constructed next to the historical ones. The new constructed buildings are facing difficulties in having harmony with the historical city of New Julfa.
- the necessity of a new construction, requires a faster work on planning, which results in decreasing the quality of new buildings
- New Julfa was created by the local community while the new developments are organized by the government. [4. P (166,169)]

Historical zoning

The distinction of Historical zoning in the texture of new Julfa happens by used material in pedestrian. This method helps visitors to see the historical zoning and also protects the buildings from new development. This pedestrian diverges into several directions and on the end connects all buildings that are located at the historical residential zone.

The early development has some valuable architecture that suits the historical residential zone.

On the other areas of New Julfa and outside of the protected zone, new developments are replaced with the historical ones. It's worth mentioning, still there are historical mansions remaining from 16th century of Safavid period. [3. P (153, 159)]

Facadism

New construction behind of the historical buildings façade describes façadeism; this Method can only be used for the historical buildings that have got outside walls. In order to protect façade, nowadays technology is used and façade is being saved from new development. The method pursues this question: why the complete building should not be saved when the Manufacturers believe that only just preserving the façade is a reminder of the existed building.

The method had been created in the 1970AD the first experiment of this method was applied in Rejent Park in London. Till 1980AD this method was finding its advantages and growing, as it used in large scale.

For the buildings that structurally have remained but the function is not adaptable to the new needs, the new development could be done holistically or partly which means that development could be applied in any scale.

In (Picture. 1, 2) new development is hidden behind the historical walls. Walls are covering the new residential buildings. So the observer will see the historical faced, in the first glance. That is nothing but wall, then the building behind it. In this way, the old texture of the city is protected while the buildings are changed into new ones.

Comparison and similarities (morphology)

In this method the historical structure of the zone is being studied and after that the new construction is getting done by keeping a similarity of the place architecture and also parts of historical elements are getting protected. In this order foot prints of what had existed in past is shown on new development. This method saves a correlation between new development and historical texture and result will be new construction in historical contexts.

This type of new development reflexes the historical composition in a new way.

In (Picture. 3) façade of two buildings are shown, the left one is historical and the right one is a new construction. As it's observable, the proportions of the both buildings are the same. The elements like three windows in the second floor as well as the arched entrance are reused in the modern building.

In (Picture. 4) entrance of the house has observable proportions, and elements of historical buildings are reused in new context.

In (Picture. 5) historical elements are reused and they're functioning as same as before, but in new Proportions and scales.

Contrast

Highlighting the new building from the historical ones, in this style new construction is separated from the historical ones. Goal is to highlight the new building or at least change its texture as it would not be mixed with historical texture.

Pattern following

This type of new development is reusing one element from historical building in new fashion. It also tries to harmonies that part to its modern form to give the sense of historical building.

In (Picture. 6) "gereh chine" (brick settlements with empty spaces that are remained for light to pass throw it) is used as window on the side of

the entrance. In (Picture. 7) the arched form entrance and its stepped back space from the street is the historical element that has been used. In (Picture. 8) “Patgin” (stair form brick settlement that two different forms transformed to each other) is reused on faced of this building. In (picture. 9) colored tiles seen on facade are reused in order to express the openings.

Deconstructive

This type of new development has nothing to do with the past. It’s telling a story from the past up to now and its story is not been completed yet. On the façade of these buildings, several materials are used and some empty frames are observable and also uncompleted frames are shown too.

Conclusion

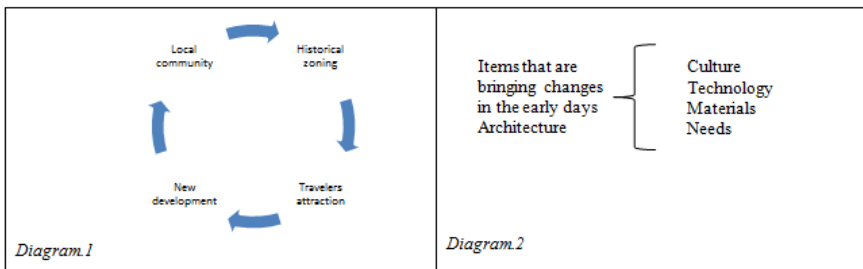
nowadays new buildings that are being constructed are not having the same value which the existed buildings had. In this article developments that had over looked to the pass are considered and also have been documented by their types.

It’s difficult to say that which of these methods has a better solution. Generally it can be seen that, any kind of new development it has got influences on city texture. To have continual stylistic view to the new development it’s important to study the stylistic features of new Julfa. After this study, following the historical patterns can be possible.

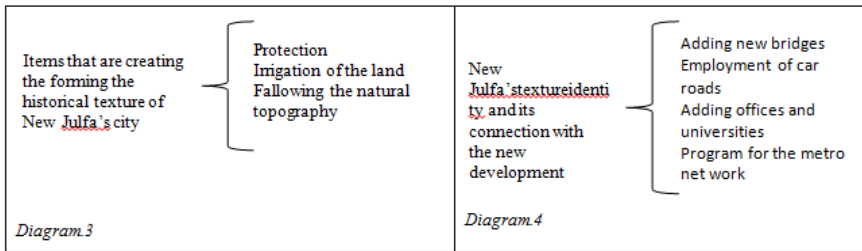
References

1. Andranikhoviyani/ Julfa/ cultural research office/1386h.sh
2. BahramGhadiri/ New Constructions in Historic Contexts/cultural research office/1385h.sh
3. GolamHosinPirnia/ Islamic Architecture of Iran/ university of science and industry/1383h.sh
4. MostafaKiani/ Pahlavi Period Architecture/ Nashr/ 1386h.sh

Index



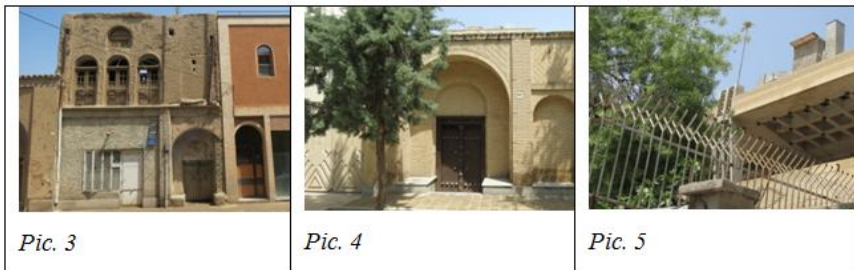
Proses of early development



Changes on new Julfa context



Facadism examples in New Julfa



Comparison and similarities (morphology) examples in New Julfa



Pattern following examples in New Julfa



Deconstructive examples in New Julfa

Արման ԼՈՒԿԱՍ

ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ ԿԱՌՈՒՅԱՊԱՏՄԱՆ ԵՎ ԲՆԱԿԵԼԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԸ

Հողվածում բնութագրվում են Նոր Զուղա քաղաքի տեղանքը, բնակավայրի զարգացման վաղ շրջանի առանձնահատկությունները:

Վերլուծվել են բնակավայրի տարածական ձևագոյացումը, գոտեվորումը և թաղամասի կառուցապատման առանձնահատկությունները:

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾ ԲՈՐԻՍ ԴԵԼՈՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՓՈԼԵՐԸ ԵՎ ՀԱՐԱԿԻՅ ԱԶԳԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Քանդակագործ Բ. Դիլոյանի կյանքի անժամանակ ընդհատումը պատճառ դարձավ մի շարք գործերի ու մտահղացումների անկատարություն: Ցավալի է նաև այն փաստը, որ անվերնագիր մնացին տարբեր տարիների նրա հեղինակած գրեթե բոլոր ստեղծագործությունները:

1997-ից հետո արվեստանոցի անմխիթար պայմաններից փրկելու համար վարպետի գործերի մի զգալի մասն իր արվեստանոց տեղափոխեց վանաձորցի քանդակագործ Սարգիս Ղարիբջանը՝ Բ. Դիլոյանի ժամանակակիցն ու մտերիմը: Սակայն, դժբախտաբար, այդ աշխատանքների ստույգ տարեթվերը և վերնագրերը չեն պահպանվել: Ենթադրվում է, որ հենց ինքը՝ վարպետը, շատ դեպքերում չի վերնագրել իր ստեղծագործությունները: Մեզ չեն հասել նաև այդ գործերին վերաբերող գրավոր տեղեկություններ: Ս. Ղարիբջանը, բավականին իրազեկ լինելով այդ խնդրին, փորձ է արել հնարավորինս ճշտել ստեղծագործությունների ժամանակը, տարեթվերը և վերնագրերը:

Բ. Դիլոյանի ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում նկատվում է երկու փուլ, որոնք տարբերվում են նյութի կիրառման, տեխնիկական և բովանդակային խնդիրների առանձնահատկություններով.

1. առաջին փուլ. խորհրդային շրջանի գործեր (1968/70 թթ.-1990-ականներ):

2. երկրորդ փուլ. հետխորհրդային շրջանի գործեր (1990-ականներից մինչև 1997 թ.):

Մինչև 1968 թվականը քանդակագործից քիչ գործեր են պահպանվել: Հավանաբար դրանցում գերիշխել են նատուրալիստական տարրերը, որոնք դեռ գալիս էին ուսանողական տարիներից: 1960-ականների վերջից Դիլոյանը դիմեց դեկորատիվ ոճի, որն առավել ցայտուն դրսևորվեց նրա ավելի ուշ շրջանի գործերում:

Ստեղծագործական առաջին շրջանն առանձնանում է նաև քանդակագործության տեսակների և ժանրերի քանակով՝ հուշարձաններ, հարթաքանդակներ, բոլորաքանդակներ, դիմաքանդակներ, թեմատիկ

կոմպոզիցիաներ և այլն: Այստեղ միաժամանակ նկատելի են դեկորատիվ-սիմվոլիստական, ինչպես նաև ռեալիստական դրսևորումներ: Վերջիններս առավել շատ երևում են դիմաքանդակներում, որոնցում վարպետը հաջողությամբ կարողացել է վերամարմնավորել պատկերահանվողի ճշգրիտ անատոմիական և դիմանկարային նմանությունները: Շատ դեպքերում դրանք արված են մեծ ընդհանրացմամբ և ձևերի երկրաչափականացմամբ:

Նման միտումներ մենք պարզորոշ տեսնում ենք «Ազատություն» (գիպս, 1975/80 թթ.) գործում: Այս կոմպոզիցիայում սևամորթ երիտասարդի դիմաքանդակը ռեալիստական է, ընդհանրացված և լուծված երկրաչափականացված մեծ հարթություններով՝ ունենալով կուբիստական ձևամտածողության տարրեր: Սևամորթ երիտասարդի կերպարն անբռնազբոս է, խրոխտ՝ պատրաստ մաքառելու ցանկացած բռնության ու անարդարության դեմ: Հորինվածքային առումով այն մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում: Միմյանցից առանձնացված ձեռքերը և դիմաքանդակը միևնույն ժամանակ հանդես են գալիս խիստ միասնականություն: Աջ ձեռքում դեպի վեր, ամուր բռնած կանթեղն է, իսկ մյուս ձեռքը՝ դեպի առաջ պարզած շարժումով, որ ամենից առաջ արտահայտում է մարդու անհագ ազատասիրությունը և ճկուն շարժման ներքին կորովը, որը դիտողին ակամայից համակում է հերոսի ներքին հուզումներով:

Այս չրջանում Բ. Դիլոյանը բազմիցս անդրադարձել է դիմաքանդակի ժանրին՝ տալով նրան տարաբնույթ մեկնաբանություններ: Զևերի ընդհանրացման և իրապաշտական ոգով է կատարված «Իմ աղջիկը՝ Անահիտը» (գիպս, 1974 թ.) գործը, որտեղ մանկահասակ աղջնակի՝ իրականին մոտ դիմագծերից բացի, քանդակագործը դիմել է համամասնությունների որոշակի փոփոխությունների՝ քանդակը դարձնելով սլացիկ ու երկարացված, սեեռուն հայացքին հաղորդելով փոքր-ինչ երազկոտ տրամադրություն: Իր բնական ձևերից ավելի երկարացված է պարանոցը: Որոշ դիմաքանդակներ քանդակագործը հասցրել է մեծ ընդհանրացման՝ ի ցույց դնելով միայն պատկերվողին բնորոշ և ընդգծուն համամասնությունները՝ միաժամանակ անտեսելով մանրամասները: Նման գործերից են «Կանացի դիմաքանդակը» (փայտ, 1980-ական թթ.), «Հայուհու դիմաքանդակը» (գիպս, 1975-80 թթ.):

Այս շրջանում մեծ թիվ են կազմում Բ. Դիլոյանի կերտած հուշարձանները, որոնք ևս աչքի են ընկնում մեծ ընդհանրացմամբ, կոթողայնությունամբ, ներդաշնակված ճարտարապետական համակառույցների հետ: Դրանք երբեմն հասնում են մեծ ծավալների, օրինակ՝ Վանաձորի «1941-45 թթ. Հայրենական մեծ պատերազմում զոհվածների հուշարձանի» հարթաքանդակները (230x330 և 330x250 սմ): Այս շրջանում քանդակագործը ծավալուն աշխատանքներ է կատարել շենքերի ֆրիզների ձևավորման գործում, որոնցից առավել հիշարժան են «Ավտոգենմաշ» գործարանի գլխավոր մուտքի եզրազարդի հարթաքանդակները՝ աշխատանքը և աշխատավոր մարդուն փառաբանող թեմաներով:

Բ. Դիլոյանի ստեղծագործական առաջին փուլում մեծ թիվ են կազմում բոլորաքանդակները: Այստեղ շատ հաճախ հանդիպում է «Ընտանիք» թեման: Դրանք երկֆիգուր կամ եռաֆիգուր կոմպոզիցիաներ են՝ ստատիկ, ներդաշնակ ամբողջականությունամբ: Ի տարբերություն այն գործերի, որոնցում Դիլոյանն առավելագույնս բացահայտում էր ջղաձիգ ութմը, նյարդային ժեստերը, այս հորինվածքում ամեն ինչ ենթարկված է անշարժության, կանոնավոր դասավորված սահմանափակ ձևերին: Հանդիպում են նաև կանացի մերկ առանձին ֆիգուրներ, որոնք խորհրդանշում են կանացի մեղմությունը, բարեձև ուղղաձիգ սլացիկությունը: Դրանցից է, օրինակ, «Ապագա մայր» (փայտ, 1972 թ.) կոմպոզիցիան: Այն սիմվոլիկ բնույթ է կրում, նկատվում են անատոմիական շեղումներ, որոնք թույլ են տալիս դուրս գալ իրատեսության ավանդույթներից և հասնել դեկորատիվ - սիմվոլիկ արտահայտության՝ ակնարկելով ապագա մոր և մանկան թեման: Որովայնին միահյուսված ձեռքերը միախառնվում են պտղի այլաբանական կերպարի հետ՝ առաջացնելով մանկան մոտալուտ լույս աշխարհ գալու մտապատրանքը:

Այսպիսով, քանդակագործ Բ. Դիլոյանի ստեղծագործական առաջին շրջանն ունի լայն հորինվածքային դիապազոն, նրանում ներառված են մի քանի ժանրեր, վերամարմնավորված ինքնահատուկ ստեղծագործական մտածողությամբ: Այս շրջանին հատուկ են եղել նաև իրատեսական, բնօրինակին հարազատ մնալու միտումներ, որոնք եթե ոչ ամբողջությամբ, ապա մասամբ տեղ են գտել Դիլոյանի մի շարք կոմպոզիցիաներում, ինչը գրեթե ամբողջությամբ բացառ-

վում է ստեղծագործական երկրորդ շրջանում: Առաջին շրջանի գործերին հատուկ է նաև մոտումենտալությունը, ինչը չենք գտնում հաջորդ շրջանի գործերում: Դա կապվում է այն որմնաքանդակների, ռելիեֆների, ճարտարապետական ձևերին համաձայնեցված գործերի, ինչպես նաև մեծածավալ այն քանդակների հետ, որոնք հետզհետե իրենց տեղը գիջեցին փոքրածավալ կամերային քանդակներին:

Ստեղծագործական երկրորդ փուլը աշխատանքների քանակով ավելի նվազ է և հապես տարբերվում է անցած տարիներին կատարված աշխատանքներից: Այստեղ ի հայտ են գալիս նորանոր դրսևորումներ՝ կապված մետաղի թափոններին նոր որակ ու իմաստ հաղորդելու, ինչպես նաև էլեկտրաեռակցման աշխատանքների հետ: Նախկինում հաճախակի դրսևորված ռեալիստական ավանդույթներն այստեղ փոխարինվում են նոր պայմանական ձևերով: Լիարժեք դեկորատիվ-սիմվոլիկ մեկնաբանություն ունի «Ընտանիք» (երկաթ, 1990-95 թթ.) եռաֆիգուր կոմպոզիցիան, որի բովանդակությունը ընտանիքի միասնականությունն է՝ արտահայտված ալիքաձև մետաղալարերի և սիմվոլիկ դիմապատկերների համադրությամբ: Նույնպիսի մեկնաբանություն են լուծված «Լացկանը» (երկաթ, 1990-92 թթ.), «Աղջկա դիմաքանդակ» (պղինձ, 1992-95 թթ.) գործերը: Ձևերով տարբերվում է «Վիշտ» կոմպոզիցիան. վերնագիրը պայմանական է (պղինձ, 1990-94 թթ.): Այն բոլորաքանդակ է, կարելի է դիտել տարբեր դիտանկյուններից: Սրանում առկա ռեալիստական կառուցվածքայնությունը միաժամանակ օժտված է առատ սիմվոլիկ տարրերով: Եթե ռեալիստական ավանդույթներն այստեղ վերաբերում են ընդհանուր կառուցվածքին, ապա սիմվոլիկան նրա առանձին ձևերի վերացարկված, իռացիոնալ ստեղծագործման մեջ է: Նույն ստեղծագործական մեթոդով է օժտված «Բռնադատվածներին» (պղինձ, 1991-95 թթ.) աշխատանքը, որը ինքնատիպ կառուցվածքից զատ ունի խոր գաղափարական իմաստ:

Բ. Դիլոյանի ստեղծագործական երկրորդ շրջանի քանդակները, հարկավ նորարարական են: Հիրավի այն իր լիբրալ զարգացումը կստանար, եթե վարպետը հանկարծամահ չլիներ: Դա էր պատճառը, որ, թեև ակտիվով ստեղծագործական նոր շրջան, ոգեշնչված նոր մտահղացումներով, տիրապետելով քանդակելու արվեստի նոր միջոցների, վարպետին, սակայն, բախտ չվիճակվեց հասնել նոր նվաճումնե-

րի: Թեպետ մեզ թողած սակավաթիվ ժառանգությունն էլ թույլ է տալիս կարծիք կազմելու, որակավորելու քանդակագործի տաղանդաշատ գործունեությունը, որն իր արժանի արձագանքը չստացավ կենդանություն օրոք:

Այս շրջանի գործերը կազմում են Դիլոյանի ողջ ստեղծագործական բովանդակային կորիզը, բացահայտում են վարպետի՝ ինքնատիպ ստեղծագործողի դեմքը: Այն արդիական է, համահունչ XX դարի մոդեռնիստական ձևամտածողությանը: Դիլոյանը կարողացել է մետաղի «թափոնը», որը շատերի կարծիքով պիտանի չէ այնպես վերաիմաստավորել և այնպես շնչավորել, որ վերջինս ամենահուզիչ ու արտահայտիչ ձևով բացահայտի, ներկայացնի մարդկային խոր հոգեբանություն, որ կարծր մետաղը արտահայտի կնոջ ամենանուրբ զգացումները, ընտանիքի ջերմությունն ու անդորրը:

Ահա այն ամենը, այն խնդիրները, որոնք Բ. Դիլոյանը կերտեց իր մտացածին նոր եղանակամիջոցներով, որոնք բացահայտում ու ներկայացնում են նրա ստեղծագործական երկրորդ շրջանն ամբողջությամբ:

Այս շրջանի գործերի մի զգալի մաս հավաքել և պահպանում է Ս. Լարիբյանը: Նրա նախաձեռնությամբ 2004 թ. Վանաձորի կերպարվեստի պետական թանգարանում բացվեց Բ. Դիլոյանի անհատական ցուցահանդեսը, որում ներկայացված էին վարպետի գրեթե վերջին աշխատանքները: Տեղում մեր կատարած դիտարկումներն օգնեցին ամբողջական պատկերացում կազմելու քանդակագործի ստեղծագործական երկրորդ շրջանի գործերի բովանդակության և նյութատեխնիկական իմաստավորման բացահայտումների մասին:

Ազդեցությունները և ստեղծագործական մոտիվները

Յուրաքանչյուր ստեղծագործողի հատուկ է ազդվել, հուզվել, փոխ առնել, ոգեշնչվել որևէ հանճարի գործերով: Դրանք այն ազդեցություններն են, որոնք ավելի հարազատ ու սրտամոտ են արվեստագետին, և կամա թե ակամա դրանք զգալի են արարվող ստեղծագործություններում:

Բ. Դիլոյանի ստեղծագործությունն ուսումնական տարիներից հետո կապված է մի շարք սկզբունքների հետ: Առաջին հերթին այն ելնում է ռեալիստական հիմքերից, այնուհետև ծեփակերտման եղանակը դառնում է ավելի ազատ ու անմիջական: Ապա Դիլոյանի ար-

վեստում երևացին ընդհանրացման և դեկորատիվ ոճավորման միտումներ: Մեծ ընդհանրությունների հետ միաժամանակ նրա քանդակներում սկսում են ցայտուն դառնալ երկրաչափականացված ձևեր, կուբիզմ հիշեցնող ծավալատարածական կերտվածքներ: Նորանարդային մտածողությունն ավելի շատ դրսևորվել է մոնումենտալ ստեղծագործություններում, որտեղ ընդհանրացված, պարզ, երկրաչափականացված ձևերի մեջ իշխում են չոշափելի ծավալները:

Գործունեության ընթացքում քանդակագործը դիմել է խիստ արտահայտիչ էսյուդ - քանդակների, որոնց միջոցով առավելագույնս արտահայտել է ուժը, կրքերի լարումը, ցասումը. դրանցից են «Ջուր», «Զայրույթ» քանդակները, որտեղ նկատվում են ավանգարդիստական միտումներ, մասնավորապես ֆուտուրիզմի ազդեցությունը:

«Ֆուտուրիզմը էապես սիմվոլիկ արվեստ էր, կոնցեպտուալ պատկերացումները պլաստիկ ձևի մեջ լուսաբանելու մի փորձ: Մինչդեռ կենդանի արվեստը սկսվում է զգացմունքից, ապա դիմում նյութի և ապա կողմնակիորեն ձեռք բերում սիմվոլիկ նշանակություն»¹:

1910-20-ական թթ. Խոսայիայում ֆուտուրիստները ձգտում էին արագընթաց շարժումը պատկերելու միջոցով ստեղծել ապագայի ինքնատիպ արվեստ: 1970-ականներին Բ. Դիլոյանը նույնատիպ դեգերումների մեջ էր՝ իր քանդակներով փորձելով բացահայտել ուրիշը, սլացքը, մարդկային ժեստերը:

Հարելով նոր ոճերին՝ քանդակագործն իր արվեստում չկորցրեց շատ կարևոր մի հանգամանք՝ հավատարմությունը ազգային մշակույթին, որն իր ցայտուն դրսևորումներն է գտել հատկապես հարթաքանդակներում: Այստեղ կան աղբյուրներ հայկական միջնադարյան մանրանկարչության և պատկերաքանդակի հետ: Դիտելով Բ. Դիլոյանի նմանատիպ ուղիեֆները՝ փորձում ենք վերհիշել 10-րդ դարի Աղթամարի Սբ. Նսաչ եկեղեցին: Հատկանշական է եկեղեցու որթատունկի գոտին, որից ազդվել և որով ներշնչվել է վանաձորցի քանդակագործը՝ որպես ելակետ ընդունելով ազգային ու բնությունը:

¹ Որդ Հ., Արդի նկարչության համառոտ պատմություն, Երևան, «Սարգիս Նսաչեց», 2002, էջ 83:

«Իսկ իմ ուսուցիչը ինքը բնությունն է, քարանձավների վրա փորագրություն անող իմ նախապապը և, իհարկե, Աղթամարի հրաշք քանդակները»², - նշել է քանդակագործը «Իրավունք» թերթին տված հարցազրույցում:

Այս և նմանատիպ հարթաքանդակներում Դիլոյանը գտվերգում է ընտանիքի թեման պտղաբերության խորհրդանշական մոտիվների հետ: «Առատություն» (գիպս, 400 x 95, 1971 թ.) գործը իսկապես ասվածի վառ ու պատկերավոր դրսևորումն է: Նրանում տեսնում ենք ամենուր տարածվող պտղաբերության դրվագները, երկար տարածված խաղողի որթագալարները՝ ծանրաբեռնված նուներով ու խաղողներով: Այստեղ խաղողը խորհրդանշում է պտղաբերությունը, իսկ նուռը՝ արյան, չարչարանքի խորհուրդները: Խաղողն ու նուռը մեզ հայտնի են միջնադարյան մանրանկարչությունից, Զվարթնոցի ու Աղթամարի հրաշակերտ կոթողների որմնաքանդակներից: Կենտրոնում ընտանիք ներկայացնող եռաֆիգուր հորինվածք է, ձախ կողմում՝ բերքահավաքի թեման՝ ֆիգուրների տարբեր գործողություններով, որոնք հիշեցնում են Սբ. Խաչ եկեղեցու խաղողի որթատունկի գոտու մոտիվները: Աջ կողմում քանդակված են գիրքը ձեռքին մի ֆիգուր և զնդանի մոտ աշխատող արհեստավորներ:

Այսպիսով, այստեղ ակնառու են Բ. Դիլոյանի արվեստի աղերսները ազգային կերպարվեստի հին ավանդույթների հետ: Մյուս հարթաքանդակներում ևս կարող ենք գտնել մասնակի այլ ազդեցություններ, հատկապես ազգային զարդարվեստից: Զարդաքանդակ վարդակները և նունենու ճյուղերով միահյուսված սիմվոլիկ ծառի տիպը նորովի լայն կիրառություն է գտել Դիլոյանի հարթաքանդակային կոմպոզիցիաներում:

Միջնադարյան զարդարվեստի ազդեցությունը Դիլոյանի արվեստի վրա կարևոր և էական նշանակություն է ունեցել: Վարպետը իրատեսական կերպարից անցում է կատարում դեպի միջնադարյան ձևամտածողությունը, որի արդյունքում մեծ նշանակություն են ստանում այլաբանությունները: Հրաժարվելով բնական ձևերի ճշգրիտ վերարտադրումից՝ քանդակագործը դրանք ներկայացնում է որոշ համամասնությունների խախտումներով, իսկ շրջակա միջավայ-

² «Իրավունք», 12, 24-30, թիվ 42, Վանաձոր, 1997, էջ 7:

րի առարկաները ստանում են խորհրդանշական իմաստ, ինչպես օրինակ՝ նուռը, խաղողը, երեխան:

Բ. Դիլոյանը, հետևելով ավանդույթներին, վերափոխում է դրանք, ներկայացնելով յուրովի, մասնավորապես կիրառելով այն սյուժեներում, որոնց թեման զուտ ազգային է: Քանի որ Դիլոյանը բազմաթանր ստեղծագործող է, ապա ստեղծագործական յուրաքանչյուր շրջանում, կախված քանդակի թեմայի ընտրությունից, փոխվում են նաև նրա մոտեցումները: Վերջին շրջանի քանդակներում օգտագործել է մետաղյա թափոններ, մետաղալարեր, մետաղաձողեր, եռակցման միջոցով ռեալիստական մեթոդները փոխարինելով նոր արտահայտիչ պայմանական ձևերով, ինչպես 1980-90-ական թթ. իրենց արվեստի ինքնատիպությունը հասած մի քանի տաղանդավոր քանդակագործներ (Գ. Բաղդասարյան, Գ. Ղազարյան, Ս. Ղազարյան, Գ. Դավթյան և ուրիշներ):

Նրա արվեստի հետագա զարգացման շրջաններում առաջ են գալիս նոր փոխառություններ, մասնավորապես կուբիզմից, որոշակի գաղափարական ընդհանրություններ ֆուտուրիզմից և էքսպրեսիոնիզմից, որով Դիլոյանը արտահայտել է իրերի ներքին դինամիկան և սրընթաց շարժումը:

Դեկորատիվ կերտվածքի հետ մեկտեղ Դիլոյանի արվեստում դրսևորվեց սիմվոլիզմը, որտեղ մարդը իր բնական արտաքին տվյալներից վեր է ածվում սիմվոլիկ էություն:

Դիլոյանի ստեղծագործական մեթոդը առհասարակ բնորոշ է XX դարի եվրոպական կերպարվեստին, սակայն այն իր յուրահատուկ արտացոլումն է գտնում նաև հայ նորագույն կերպարվեստում:

Aram HAMBARYAN

THE COMPOSITIONAL STRUCTURE OF SCULPTOR B. DILOYAN'S WORKS AND THEIR ARTISTIC VALUE

The sculptor B. Diloyan's art can be divided into two periods that differ from each other by the specific use of material, basing on the technical and content aspects. His early period is marked with a diversity of sculptural types and genres: statues, monuments, busts, thematic compositions. In all of them one can notice

both decorative symbols and realistic concepts. Meanwhile, the artworks of the later period are totally innovative and in line with the modernistic trends of the XX century. In them, the author rendered human feelings and emotions through compositions made of welded metal rod. His art definitely bears impacts of futurism, expressionism and symbolism, remaining, however, loyal to the traditions of the national school of art.

CLASSIFICATION OF THEATER BUILDINGS IN TEHRAN

Theater is a collaborative form of fine art that uses live performers to present the experience of a real or imagined event before a live audience in a specific place. Modern Western theater derives in large measure from ancient Greek drama, from which it borrows technical terminology, classification into genres, and many of its themes, stock characters, and plot elements. Greek theater buildings were called a theatron 'seeing place'. The theaters were large, open-air structures constructed on the slopes of hills. They consisted of three principal elements: the orchestra, the scene, and the audience. The Romans copied the Greek style of building, but tended not to be so concerned about the location, being prepared to build walls and terraces instead of looking for a naturally-occurring site, as well as transferred the building into urban space in behalf used substructures. In England, theaters were constructed of wooden framing, in filled with wattle and daub and roofed with thatch. They consisted of several floors of covered galleries surrounding a courtyard which was open to the elements.

During Italian Renaissance were built the first modern enclosed theaters having proscenium. Their structure was similar to that of Ancient theaters, with a cavea and architectural scenery, representing a city street. Contemporary theaters are often non-traditional, such as possessing very adaptable spaces having open stages, or theaters where audience and performers are not separated.

Theater background in Persia goes back to antiquity (641-1000 BC) (1). The first initiation of theater and phenomena of acting in people of the land could be traced in ceremonial theaters to glorify legendary and national heroes and humiliate the enemy like "Soug Sivash" or "MoghKoshi", and also dances and theater narrations, musical history of mythological and love stories that have been reported by Herodotus and Gezenphon (1). The Iranian professional theatre movement is especially active in Iran's main city, Tehran.

In order to characterize the theatre buildings in Tehran, hereby are presented the types of theatre buildings in world tradition at first. Then are documented the theatre buildings in Tehran. Consequently are concluded the theatre types used in Tehran.

A- Types of theater buildings are many and professionally classified according to the used stage type as following: (6)

B-

1. Proscenium stage: it's a "picture frame" placed around the front of the playing area of an end stage.
2. Thrust theatre: A Stage surrounded by audience on three sides. The Fourth side serves as the background.
3. End Stage: A Thrust stage extended wall to wall, like a thrust stage with audience on just one side, the front. "Backstage" is behind the background wall.
4. Arena Theatre: A central stage surrounded by audience on all sides. The stage area is often raised to improve sightlines.
5. Flexible theatre: Sometimes called a "Black Box" theatre, these are often big empty boxes painted black inside. Stage and seating not fixed.
6. Profile Theatres: Often used in "found space" theatres. converted from other spaces.
The Audience is often placed on risers to either side of the playing space, with little or no audience on either end of the "stage".
7. Sports Arenas: Sports arenas often serve as venues for Music Concerts. In form they resemble very large arena stage, but with a rectangular floor plan.

B- Theater buildings in Tehran

1. City theater complex (Fig.1).

The theater building is located in western side of Daneshjoo Garden and cross section of Valiasr. This theater building has got 30 years' experience in theater activities in Iran. Later the employers parking and the decoration workshops changed and transformed in to hall spaces are which

as; Ghashghayi, sayeh, Chaharsoo, No and Khane khorshid. The main hall in the ground level which was the first hall is prepared for shows which are designed multiple Personages.

2. City theater main hall (fig.1).

Tehran City Theater or Teatr-e Shahr is a performing arts complex in Tehran, Iran. Architect Ali Sardar Afkhami designed the main building in the 1960s, later expanded. The complex contains several performance spaces including Chaharsou Hall, Qashqai Hall, Sayeh Hall, and the Main Hall. The City theater complex in Tehran is one of the architectural masterpieces and it's currently the most important theater complex in Iran.

3. Chaharsoo hall (fig.2).

In 1975 the hall was opened in honor of the fiftieth anniversary of the theatrical Loretta. Chaharsoo was named because performing is possible from four sides or two sides or face to face. And, of course, was intended for experimental plays. Chaharsou Hall is located in the Cafeteria entrance. Behind the scenes, makeup and dressing rooms and bathrooms for the use of the service are performed. The hall has 2 input and from one of them there is a way to small balcony. The capacity of the hall is 115 people.

4. Ghashghayi hall (fig. 3).

In 1980 the hall named "Qashqai" But for many years it was used as a training hall. Theater performing started in this hall after March of 1998.

5. Sayeh hall (fig.4).

In 1998 the hall was used for Fajr International Theater Festival and after that was completely rebuilt in 2007.

6. Vahdat hall (fig.5).

Roudaki theater complex has been opened by the order of Mohammad Reza Pahlavi and Farrah is 1967. This hall was constructed for opera, ballet and Iranian and European music concert. This hall was named from famous poet Roudaki and this hall is known Roudaki hall opera house in the world. In 1982 after the revolution the hall has changed name to Vahdat.

7. Andishe hall (fig.6).

Andisheh theater hall was constructed in 1979 and it been constructed 2003 this hall is more specialized for Religion Theater.

8. Sanglaj hall (fig.7).

This theater hall is specialized for only Iranian theaters. Sangalaj Theater was built in the early 1961 by Mr. Babaeian began in October 1965. This hall is the oldest professional theater building active in Tehran. The theater, with an area of 1034 square meters was built.

9. Mehrab hall (fig.8)

Mehrab theater hall was constructed in 1981.

10. Molavi hall (fig 9).

Molavi Theater building after Kargah namayesh (theater work shop) and Khane namayesh (theater home) was the third and in main while theater work shop was that it been applied. In 2003 by the reason of reconstructing and restoration for 4 month it was closed on this time one other hall named Talar Koochak (small hall) was been added to this complex. After it the name of this hall changed to Molavi this hall specialized for Student Theater. This complex has got one waiting hall with ability of having photo exhibition, one buffet for guests.

11. Bahman theater hall (fig 10).

Bahman theater hall was been constructed 1991. At the present time this theater hall has got 4 halls for performing theater.

12. Mehr spectacle (fig 11).

Mehr theater hall was been constructed in 1998. This hall is more specialized for Religion Theater.

13. Iranshahr theater hall (fig. 12).

This complex has 2500sq. Area and the landscape is 600 sq. which contains 2 theater halls which is been opened in 2008. Construction of this theater is the biggest construction after revolution. There is a restaurant for the guests in this complex.

14. Ferdosi theater hall (fig 13).

Ferdosi theater hall is made by transformation of Vahdat hall work shop and for performing puppetry theaters. In 2004 is been opened. The first performance in this hall was Rostam & Sohrab puppetry opera

15. Niyavaran theater hall (fig14).

This hall is been constructed in 1969 Niyavaran has got 2 halls for performing which in known one of the active theater center in Tehran. Some of the international festivals like pantomime and Script reading is

been done in this complex. This complex has library and restaurant service also has got area for art exhibition.

16. Puppetry center (golestan & boostan, fig. 15).

The construction of this building started from 1964 till 1966 and the function was a library for children the theater has been opened in 1972 At 1979 the library was removed and this building functionally is specialized for puppetry theaters.

Conclusion:

According to the above performed documentation the theatre buildings in Tehran have the following records.

The theatre buildings in Tehran almost have small capacity.

b-The existing stage types belong to proscenium and black box stage types. Other examples do not exist.

c-The configuration of the halls are rectangular (Sanglaj, Ferdosi, Molavi, Iranshahr, Niavaran, Bahman, Andishe, Mehr, Mehrab), curvilinear (Vahdat hall) and trapezoid (City Theater Main hall, Chaaarsoo, Sayeh, Ghashghayi).

d- The buildings in the large and medium sizes are two story rises, but in the case of small instances is one story high.

References:

1. <http://www.theatrema.com/index.php?module=pagesetter&func=printpub&tid=1&pid=1210>
2. <http://www.fadjrtheaterfestival.com/fa/aboutus/6/>
3. <http://www.tebyan.net/newindex.aspx?pid=5910>
4. Iranian performance of Beethoven's 9th Symphony (BBC Persian)
5. <http://tvarijonas.com/#/theatre-typology>
6. <http://thesis.wuhuiping.com/index.php?displaynum=1536>
7. <http://www.ia470.com/primer/theatres.htm>

Appendix

Fig.1

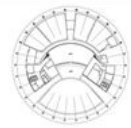
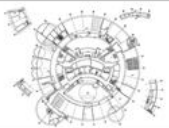
					
					
			Capacity: 571 people Scene : Proscenium		

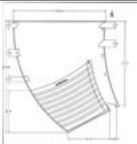
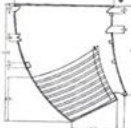
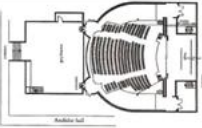
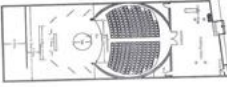
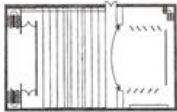
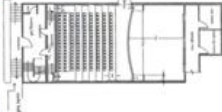
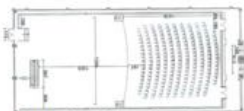
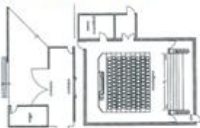
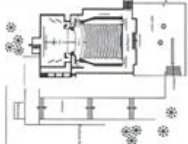
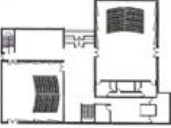
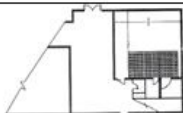
Fig.2- <u>Chaharsoo</u> hall		Capacity: 115 people Scene : Black Box
Fig.3 <u>Ghashghavi</u> hall		Capacity: 115 people Scene : Black Box
Fig4- <u>Savah</u> hall		Capacity: 103 people Scene : Black Box
Fig5-Vahdat hall		Capacity: 750 people Scene : Proscenium
Fig6-Andisheh Hall		Capacity: 600 people Scene : Proscenium
Fig7-Sanglaj hall		Capacity: 347 people Scene : Proscenium

Fig8-Mehrab hall		Capacity: 260 people Scene : Proscenium
Fig9-Molavi hall		Capacity: 170 people Scene : Black Box
Fig10- Bahman hall		Capacity: 1400 people Scene : Proscenium
Fig11-Mehrab hall		Capacity: 132 people Scene : Proscenium
Fig12- <u>Iranshahr</u> hall		Capacity: 212 people Scene : Proscenium
Fig13-Ferdosi hall		Capacity: 140 people Scene : Proscenium
Fig14-Niavaran hall		Capacity: 297 people Scene : Proscenium
Fig15-Puppetry center		
<u>Golestan</u> hall		Capacity: 130 people Scene : Black Box
<u>Boostan</u> hall		Capacity: 139 people Scene : Black Box

ԹԵՀՐԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՇԵՆՔԵՐԻ ԳԱՍԱԿԱՐԳՈՒՄԸ

Հոգւածում կատարվել է Թեհրանի թատրոնների կատալոգիզացիան: Տեսության մեջ եղած թատերական տիպերի հետ համեմատական կարգով դուրս են բերվել փաստագրված օրինակների տիպաբանական առանձնահատկությունները: Փաստորեն Թեհրանի թատրոնները, Բահման, Անդիշե և Ազգային սրահներից բացի, հիմնականում փոքր տարողությամբ են: Դրանցում տարածված են ուղղանկյուն և կորագծային դիտագահիժները, իսկ բեմական մասերը գերակշռությամբ խորքային և «բեմ դահլիճի վերջում» լուծումներով են:

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՐԽԻՎԻ ՄԻ ՏԵՏՐԻ ԱՆՏԻՊ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Եղիշե Չարենցի անվան գրականություն և արվեստի պետական թանգարանում պահվող Կոմիտասի արխիվում գտնվում են մի շարք նյութեր, որոնցից տեղեկանում ենք կոմպոզիտորի որոշ ծրագրերի մասին, որոնք կա՛մ անավարտ են, կա՛մ իրականացվել են, սակայն մեզ ամբողջությամբ չեն հասել: Արխիվի այդպիսի թղթերի էսքիզները մի շարք մտահղացումներ են բացահայտում: Դրանց մի մասում պարզագույն նշումներ են դիտարկվում, մյուսում՝ ստեղծագործական ընթացքի գաղտնիքներ, ևս մեկ հատվածում՝ արժեքավոր ստեղծագործությունների կայացած դրվագներ:

Կոմիտասի արխիվի թիվ 573 տետրում հանդիպում ենք զարմանալի և նաև ափսոսանք առաջացնող նյութերի: Դաշնամուրային ստեղծագործությունների էսքիզներ պարունակող այդ տետրում արժեքավոր տեղեկություններ ենք գտնում Կոմիտասի ստեղծագործական մտահղացումների մասին, թեև, ցավոք, նրանում ընդգրկված նյութերը սևագրեր են:

Այսպես, հայտնի է Կոմիտասի «Հովն անուշ» ժողովրդական երգի խմբերգային մշակումը, որի ստեղծագործական մոտեցումը հեղինակի հանճարեղ աշխատանքներից մեկն է¹: Քննարկվող տետրը պարունակում է «Հովն անուշ» երգի դաշնամուրային մշակումը:

Կոմիտասն ստեղծել է եռահարկ ֆակտուրա, որի մի շերտում ֆունկցիոնալ բասեր են, միջին ռեգիստրում՝ բուն թեմատիկ նյութը, և վերին շերտում կիրառված են հարմոնիկ երանգներն ընդգծող միջոցներ, որոնք թեմայի նկատմամբ փոխլրացնող մեթոդով են շարադրված: Եթե ձայնակարգային մեկնաբանությունը դեռևս հեռու է Կոմիտասի «հասուն» դաշնամուրային ստեղծագործություններից (գրված է մաժորում), ապա ֆակտուրային շարադրանքում կարող ենք արձանագրել նուրբ դետալներ, որոնք տանում են դեպի կոմի-

¹ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 148:

տասյան դաշնամուրային երկերի ոճը: Դա արտահայտվում է, օրինակ, օկտավային քայլերում, ինչը դաշնամուրային պարերից բացի, հիշեցնում է նաև որոշ երգերի մենակատարային մշակումները: Այստեղ դրսևորվում է նաև պոլիֆոնիկ միջոցների փնտրտուք, ինչն ակնհայտ է դաշնամուրային երեք ռեգիստրներում վերը նկարագրված երեք տարբեր թեմատիկ շերտերի փոխհարաբերություններում:

Օրինակ 1



Թեման շարադրվում է նաև դոմինանտային տոնայնության մեջ, ինչպես դա տեղի է ունենում «Հովն անուշ» երգի մշակման խմբերգային տարբերակում: Եթե խմբերգային մշակման մեջ կվինտային իմիտացիան դրսևորվում է որպես «մոնոդիկ ֆուգատո»², ապա վաղ տարբերակում այն դեռևս ավանդական տոնիկա-դոմինանտային իմիտացիա է: Հետևյալը եզրափակիչ հատվածն է.

Օրինակ 2³



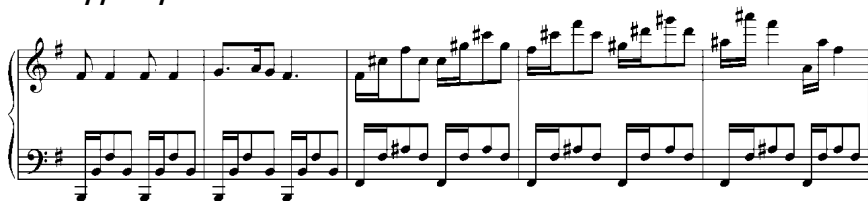
² Տերմինը՝ Ա. Բադդասարյանի, Имитационные структуры в произведениях Комитаса, автореферат диссертации, Москва, 1990, стр. 5.

³ Բանալու *fis* հնչյունը բնագրում դրված չէ, հավելվել է հոգվածի հեղինակի կողմից:

Թե՛ աջ, թե՛ ձախ ձեռքերի նվագամասերը շարադրվում են կվինտաներով: Դրանք գրված են մի դեպքում հարմոնիկ, մյուսում՝ մեղեդային տարբերակով: Ուշագրավ է բաց թողած տեղեկային տոներով համահնչյունների կիրառությունը, որը կոմիտասյան գրեկաոճի գլխավոր հատկանիշներից է առհասարակ:

Տարբերակներից մեկում թեմայի շարադրմանը հաջորդում է ռիթմական վարիացիոն զարգացում.

Օրինակ 3



Ավելի ստույգ՝ «Հովն անուշ» երգի ռիթմի հիման վրա Կոմիտասը ստեղծում է որոշակի ֆակտուրա, ինչը ողջ պիեսի զարգացման հիմքն է դառնում:

Ցավոք, Կոմիտասի ստեղծագործություններում առանձնակի հետաքրքրություն ներկայացնող այս պիեսի սեպտորը հնարավորություն չեն տալիս վերակազմելու նրա ամբողջական ձևը, սակայն, այնուամենայնիվ, կարելի է պատկերացնել, թե այն ինչպիսին պիտի լիներ ավարտուն տարբերակում: Անկասկած, պիեսը Կոմիտասի դաշնամուրային գործերի մեջ իր ուրույն տեղը պիտի գրավեր:

Քննարկվող տեսրում ինքնուրույն թեմատիկ նյութի վրա հիմնվող մեկ այլ հետաքրքիր ստեղծագործության էսքիզներ ենք հանդիպում: Պիեսի մի բաժինը գրված է 5/4 չափով և պարային բնույթ ունի.

Օրինակ 4





Մեկ այլ դեպքում նույն 5/4 թեման դրված է այլ ֆակտուրային պայմաններում:

Օրինակ 5



Այնուհետև նույն թեման զարգանում է ֆակտուրային շարադրանքի այլ սկզբունքներով, որոնք կարելի է բնորոշել որպես տարբերակային թեմատիկ զարգացում:

Տվյալ տեսքում շարադրված ևս մեկ ստեղծագործություն գրված է 6/8 չափով, արագ տեմպով: Ձախ ձեռքի Հավասարաչափ տևողությամբ հնչյուններով ֆունկցիոնալ բասերի ֆոնի վրա ընթանում է մեղեդին: Վարընթաց «կադացող» խրոմատիզմներ, ապա՝ օկտավային կրկնապատկմամբ վերընթաց գամմայակերպ շարժումներ. այսպիսին են Կոմիտասի ընտրած միջոցները: Ի դեպ, նույն թեման հանդիպում ենք նաև Կոմիտասի արխիվի թիվ 374 ծրարում պահվող նյութերում:

Օրինակ 6





Քննարկվող տետրում գտնվող դաշնամուրային ստեղծագործությունների օրինակները դրսևորում են տարբեր մոտեցումներ թե՛ թեմատիկ նյութի ընտրության, թե՛ մետրառիթմական կազմակերպման, թե՛ զարգացման սկզբունքների առումով: Նրանում պարունակվող պիեսների քանակը մեր շարադրածից ավելին է, բայց խնդիրն այն է, որ դրանք բոլորը ստեղծագործությունների էսքիզներ և սևագրեր են: Երբեմն դժվար է դրանց ընթերցումը: Այսպես, օրինակ, Կոմիտասը սևագրերում չի դնում բանալու նշանները, և այդ պատճառով պարզ չէ, թե ինչ տոնայնություն, ավելին, ինչ ինտոնացիա է նկատի ունեցել: Բայց կարևորում ենք այս տետրի բովանդակությունը՝ դարձյալ Կոմիտասի ստեղծագործական ընթացքը դիտարկելու համար, առավել ևս, որ խնդրո առարկա տետրում առկա են ուշադրություն թյան արժանի գործեր:

Մնում է միայն հուսալ, որ հետագայում տվյալ ստեղծագործությունների ամբողջական օրինակներն ինչ-որ կերպ կհայտնաբերվեն և իրենց արժանի տեղը կգտնեն Կոմիտասի ստեղծագործությունների շարքում, ինչպես նաև դաշնամուրային երկացանկում:

Tatevik SHAKHKULYAN

UNPUBLISHED COMPOSITIONS FROM KOMITAS' ARCHIVES

The article addresses a file from the great Armenian composer Komitas' archives. It contains sketches of the composer's unpublished piano works. Three of them, although incomplete, still give some idea of the composer's plans. Had they been finished, they would have become essential pieces of the piano repertoire of Armenian music. One of the works is based on the famous Armenian folk song "Hovn Anush" ("Sweet Breeze"). In the choral arrangement of this song, Komitas

presented a new type of imitation polyphony, typical for Armenian music. As for the piano version, it includes some noteworthy textural principles, as well as harmony, typical of Komitas' music. The other two piano works are based on composed material. However, they are interesting in terms of comprehending Komitas' creative process.

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Փանոս Թերլեմեզյանը՝ լինելով 19-20-րդ դարերի Հայ կերպար-վեստի իրապաշտական դպրոցի ականավոր ներկայացուցիչ, ոչ միայն տաղանդավոր շնորհալի արվեստագետ, այլ նաև հայտնի հասարակա-կան գործիչ էր։ Նկարչին նվիրված Ե. Մարտիրոսյանի հեղինակած մե-նագրությունն մեջ ներկայացված են արվեստագետի հանրային գոր-ծունեությունը վերաբերող ոչ բոլոր տվյալները։

Հարկ ենք համարում անդրադառնալ վերջիններիս և լրացնել այդ բացը։

Նկարչի հասարակական բնույթի աշխատանքները, թերևս, կա-րելի է բաժանել երկու ենթախմբի։ Առաջինը՝ քաղաքական-հեղափո-խական ենթատեքստ կրող, և երկրորդը՝ արվեստին առնչվող հասա-րակական գործունեություն։

Ապրելով և ստեղծագործելով շատ դժվար ժամանակաշրջանում՝ Թերլեմեզյանը չէր կարող անտարբեր և անմասնակից մնալ երկրում տիրող քաղաքական իրադրությունը։

1889-ին Թերլեմեզյանը հարում է սուլթանական կառավարու-թյան դեմ պայքարող երիտասարդական խմբավորմանը։ Անհրաժեշտ է մատնանշել, որ նկարիչը անուրանալի ներդրում է ունեցել Վանի ա-զատագրական պայքարի գործում, ակտիվ հասարակական-հեղափո-խական գործունեություն ծավալելով ոչ միայն հայրենի Վանում, այլ նաև Արևմտյան Հայաստանի որոշ նահանգներում, որի արդյունքում ստեղծվում են ազատագրական կազմակերպություններ։

Աշխատելով գյուղական միջավայրում, ծանոթանալով գյուղա-ցու կյանքին, տեսնելով այն ճնշումները, որոնք կիրառվում էին ժո-ղովրդի նկատմամբ թուրքական իշխանությունների կողմից՝ Թերլե-մեզյանը ստեղծում է հայգուկային խումբ և շրջում Արևմտյան Հա-յաստանի գյուղերով՝ ոտքի հանելով ժողովրդին հանուն ազատագրա-կան պայքարի։ Նա գլխավորում էր երիտասարդական մի գաղտնի կազմակերպություն, որը, անակնկալ հայտնվելով Վանի, Մուշի, Բիթ-

լիսի և այլ շրջաններում, արդար դատաստան էր տեսնում թուրք իշխանավորների հետ:

Նրա այս գործունեությունն անհետևանք չի մնում. կասկածի տակ է առնվում և որպես «անհուսալի տարր» ուսուցչի պաշտոնից հեռացվում¹: Նկարչի խոսքերով, նա, հրաժարվելով ուսուցչությունից, նվիրվում է հայրենիքի ազատագրության սուրբ գործին՝ որպես պրոֆեսիոնալ հեղափոխական կազմակերպիչ, քարոզիչ: Նա մի խումբ վանեցի հեղափոխական երիտասարդների հետ, ազատության գաղափարով ներշնչված, պատրաստ զոհողությունների և ամենահանդուգն արարքների, իր բոլոր ուժերը ծառայեցնում է ժողովրդի ինքնագիտակցությունն արթնացնելու և նրա ինքնապաշտպանությունը կազմակերպելու գործին:

Իսկ արդեն 1890-ականներին Թերլեմեզյանը վանում ստեղծում է հասարակական խմբեր, որոնք դաստիարակվում էին քաղաքական պայքարի, հեղափոխական և հայրենասիրական ոգով:

1889-ին Թերլեմեզյանը ճանապարհավորում է դեպի Մուշ, ծանոթանում տեղի բնակչության հետ, դնում հեղափոխական կազմակերպության հիմքերը:

Մուշում հանդիպումներ է ունենում տեղի հայդուկների հետ: Այս փաստը խոսում է այն մասին, որ Թերլեմեզյանն իր գաղափարակից ընկերների հետ միասին ցանկանում էր իրենց ազդեցության ոլորտը տարածել նաև Վասպուրականից դուրս²:

Մեկնում է Շատախ՝ Շաքիրի և Գորեի դեմ դիմադրություն կազմակերպելու համար³: Թերլեմեզյանը վստահ էր, որ միայն ուժով է հնարավոր հավասարության իրավունք ձեռք բերել, ուստի վճռական որոշում է ընդունում՝ ցույց տալ հաստատակամություն և արիու-

¹ Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Հայրենասեր նկարիչը // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1965, N 11, էջ 18:

² Տե՛ս Պողոսյան Հ., Վասպուրականի պատմությունից (1850-1900), Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1988, էջ 245:

³ Շաքիր և Գորե՝ Շատախում բնակվող քուրդ բռնակալներ: Գորեն, թեև թուրքական կառավարությունը նրան դատապարտել էր մահվան, ազատորեն շրջում էր: Շատախի ժողովրդին հարստահարողներից էր նաև Շաքիրը, որը անզուսպ կերպով կեղեքում էր ժողովրդին և վայրենի բռնակալ էր, տե՛ս Պողոսյան Հ., Վասպուրականի պատմությունից (1850-1900)...., էջ 245:

թյուն: Այդ կապակցությամբ նա գրում է. «Պայքարը սկսված է... Պետք է, որ հեղափոխական գործունեությունը զարգանա: Աշխատավոր ժողովրդի բարօրության և ազատության հաղթանակի համար չպետք է ափսոսանք մեր արյունը, թեկուզ այդ գաղափարների և ձգտումների իրականացումը մեր մահից հետո կատարվի»⁴:

Հեղափոխական աշխատանքը Շատախում համարելով ավարտված՝ նա վերադառնում է Վան: Իսկ մեկ ու կես ամիս անց՝ 1890-ի վաղ գարնանը, Թերլեմեզյանը ուղևորվում է Պարսկաստան՝ ռուսահայ և պարսկահայ հասարակության գաղափարներին, ձգտումներին ծանոթանալու և արգելված գրականություն բերելու Վասպուրական:

Այսպիսով, վերը շարադրվածը թույլ է տալիս փաստել, որ Փ. Թերլեմեզյանն անմիջական և կարևոր մասնակցություն է ունեցել և՛ 1890-ականներին Արևմտյան Հայաստանում ծավալված ազատագրական պայքարին, և՛ ավելի ուշ՝ 1915-ի Վանի ինքնապաշտպանական մարտերին:

Նկարիչը, լինելով 1915-ին արևմտահայությունը դեմ իրագործված ողբերգական իրադարձությունների ականատեսը, Վանի ինքնապաշտպանական մարտերի մասնակիցը, հետագայում ևս աչքի է ընկնում իր ազգանվեր գործունեությամբ՝ մասնակցելով հանրային որոշ միջոցառումների, որոնցից հատկապես անհրաժեշտ ենք համարում հիշատակել 1915-ի մայիսի 12-ին ձևավորված՝ վիրավորների ընտանիքները վերականգնող մի հանձնաժողովի մասին, որի նախագահն էր Փ. Թերլեմեզյանը⁵:

Արդեն հաջորդ տարի՝ 1916-ին, Փ. Թերլեմեզյանը մասնակցում է Եղբայրական օգնության՝ Պետրոգրադում կայացած առաջին հայկական համագումարին: Կազմվում է 9 հոգուց բաղկացած հանձնաժողով՝ Հայկական համագումարների կենտրոնական կոմիտե: Թերլեմեզյանը, որը ներկայացնում էր Թիֆլիսի Հայ փախստականների ընկերությունը, համալրում է այդ հանձնախմբի շարքերը: Այն լրագործված էր պատերազմի վիրավորներին օգնող Պետրոգրադի Հայկական ընկերության կողմից, որը կառավարությունից ստանում էր փախըս-

⁴ Թերլեմեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ծ-60, թպ. 3:

⁵ Տե՛ս Գրություն՝ ուղղված Թերլեմեզյանին // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-3176, N 59:

տականների համար տրվող նպաստներ, վերջինիս բաշխումը կատարվում էր համագումարից ընտրված հանձնաժողովի մասնակիցների կողմից:

Մասնաժողովի նպատակն էր համերաշխության կոչ անել, որ համայն հայութիւնը թե՛ Ռուսաստանում, թե՛ Եվրոպայում, թե՛ ԱՄՆ-ում, գիտակցելով պահի լրջությունը, միանար ընդհանուր գործին⁶:

Թերլեմեզյանի մասնակցությամբ հաջորդ հասարակական ձեռնարկը վերաբերում է նկարչի՝ ԱՄՆ-ում ապրած ժամանակաշրջանին: 1926-ի ապրիլի 25-ին հայաշատ Կալիֆոռնիա նահանգում ամերիկահայ հասարակական գործիչ Սահակ Զթեղյանի աջակցությամբ տեղի է ունենում ընդհանուր ժողով, որի ժամանակ շեշտվում է ՀՕԿ-ի մասնաճյուղ Հիմնադրելու անհրաժեշտությունը⁷: Այս համաժողովին իր մասնակցությունն է ունենում նաև Թերլեմեզյանը, որն իր ելույթում շեշտում է մեր կործանված հայրենիքի վերաշինության գործում ՀՕԿ-ի ստեղծման կարևորության հանգամանքը⁸:

Հիշատակենք Թերլեմեզյանի հասարակական այլ բնույթի ձեռքբերումները:

1905-ին Թիֆլիսում հիմնադրված «Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերության» (Кавказское общество поощрения изящных искусств) առաջարկով նկարիչը համալրում է այդ միության շարքերը՝ վերջինիս նվիրելով իր «Բրետոն: Բանվորուհի» (1900) աշխատանքը:

⁶ Տե՛ս Եղբայրական օգնություն Պետրոգրադի հայկական համագումարի մասնակիցների վերաբերյալ // Հայաստանի ազգային արխիվ, ֆոնդ-50, ցուցակ-1, գործ № 140:

⁷ ՀՕԿ (Հայաստանի օգնության կոմիտե) հասարակական կազմակերպությունը հիմնադրվել է 1921-ի սեպտեմբերի 13-ին Երևանում: ՀՕԿ-ի խնդիրն էր օժանդակել երկրի շինարարությանը, սերտ կապ հաստատել գաղութահայ աշխատավորների և խորհրդային Հայաստանի միջև: 1922-ին ՀՕԿ-ի հիմնադիր ժողովից հետո ստեղծվեցին տեղական մասնաճյուղեր ՍՍՀՄ հայաշատ քաղաքներում, Հունաստանում, Բուլղարիայում, Ֆրանսիայում, Ամերիկայում, Գերմանիայում և այլուր, տե՛ս «Հայկական սովետական հանրագիտարան», հ. 6, Երևան, Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1980, էջ 152-153:

⁸ ՀՕԿ-ը Կալիֆոռնիայում // Երևան, Փարիզ, 1926, մայիսի 16:

1910-ին՝ Օսմանյան սահմանադրութեան հռչակումից հետո, նկարիչը մեծ խանդավառութեամբ մեկնում է Պոլիս, որտեղ ստեղծագործական բուռն աշխատանք ծավալելուց բացի պոլսահայ անվանի նկարիչ Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանի հետ համատեղ բացում է նկարչական ստուդիա՝ տաղանդավոր հայ երիտասարդներին գեղարվեստական կրթութիւն տալու նպատակով: Ցավոք, այդ նախաձեռնութիւնը երկար կյանք չի ունենում թե՛ նյութական միջոցների անբավարարութեան, թե՛ քաղաքական պայմանների վատթարացման հետևանքով և թե՛ այն հանգամանքի պատճառով, որ պոլսահայ միջավայրը դեռ պատրաստ չէր նմանօրինակ կրթօջախի գոյութեանն ընդառաջելու⁹:

Երկու տարի անց՝ 1912-ին, արվեստագետը մասնակից է դառնում ևս մեկ հետաքրքիր ձեռնարկի, այն է՝ Վարուժանի և Հակոբ Սիրունու նախաձեռնութեամբ «Աստեղնատան» հիմնադրմանը: Վերջինս 12 անձից բաղկացած մտավորականների խմբակ էր, որի լիիրավ անդամներն էին Կոմիտասը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Վարուժանը, Սիամանթոն, Զապել Եսայանը, Կոստան Զարյանը, Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանը, Հրանտ Նազարյանը, Գեղամ Բարսեղյանը և Հակոբ Սիրունին¹⁰: «Աստեղնատան» ծրագրերի շարքում նախատեսվում էր տարեգիրք հրատարակել¹¹:

Քիչ ավելի ուշ՝ 1913-ին, Թերլեմեզյանին և մշակույթի մի խումբ գործիչների միավորում է հայ արվեստագետների միութեան հիմնադրման գաղափարը:

1913-ին Թիֆլիսում բնակվող հայ արվեստագետների մի խումբ նպատակադրվում է հիմնել հայ նկարիչների ընկերութիւն, որի հիմնադրումը իրականութիւն է դառնում միայն 1916-ի գարնանը: Միութեան անմիջական նախաձեռնողներն էին Փ. Թերլեմեզյանը,

⁹ Տե՛ս **Շիշմանյան Ռ.**, Բնանկարը ու հայ նկարիչները, Երևան, Հայպետհրատ, 1958, էջ 278: **Kürkman G.**, Armenian painters in the Ottoman Empire (1600-1923). In two volumes, Istanbul, Matusalem publications, 2004, volume 2, p. 804-810.

¹⁰ Տե՛ս **Սիրունի Յ.**, Ինքնակենսագրական նոթեր, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2006, էջ 194:

¹¹ «Աստեղնատան» ձախողումից հետո Սիրունու և Վարուժանի նախաձեռնութեամբ 1914-ին հրատարակվեց «Նավասարդ» տարեգիրքը:

Վ. Սուրենյանցը, Մ. Սարյանը, Ե. Թադևոսյանը, Ս. Խաչատրյանը, Գ. Լևոնյանը, Գ. Շարբաբջյանը և այլք: Այս կազմակերպության աշխատանքներին մասնակցում էին նաև Թիֆլիսահայ առաջավոր մտավորականության ներկայացուցիչները, այդ թվում՝ այնպիսի գրողներ, ինչպիսիք էին Հ. Թումանյանը և Ա. Շիրվանզադեն¹²: Ընկերության նպատակն էր հայերի մեջ տարածել գեղարվեստական կրթությունը, գեղարվեստական օջախներում վերստեղծել հայկական ոճը, ստեղծագործություններում մոտենալ ազգային ոգուն և կենցաղին: Այս նպատակներին հասնելու համար Անդրկովկասի մի շարք քաղաքներում ստեղծվում են մշտական պատկերասրահներ, թանգարաններ, գրադարաններ, լույս են ընծայվում պարբերականներ, կազմակերպվում են ցուցահանդեսներ, անցկացվում են դասախոսություններ¹³: Ընկերության գործերը կառավարում էին ընդհանուր ժողովը և կոմիտեն¹⁴: Հայ արվեստագետների միությունը սերտ հարաբերություններ է ունեցել վրացական գեղարվեստական և պատմաազգագրական ընկերությունների և անդրկովկասյան այլ մշակութային հաստատությունների հետ:

1917-ին Թերլեմեզյանը նույն կազմակերպության գործունեության հետ կապված կարևոր առաքելությամբ մեկնում է Ռոստով, որտեղ հիմնում է Հայ արվեստագետների միության մասնաճյուղը¹⁵:

¹² Տե՛ս Հարությունյան Վ., Հայ կերպարվեստագետների անդրանիկ միավորումը // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1956, N 7-8, էջ 26, Սարյան Մ., Արվեստի մասին, Երևան, «Սովետական գրող», 1986, էջ 211, Երկանյան Վ., Հայկական մշակույթը 1800-1917 թթ., Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1982, էջ 244: Սարգիսովսկի Ժ., Սարգիսովսկին և հայ գեղանկարչությունը // «Նավասարդ», Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Զ պրակ, էջ 183:

¹³ Միության բացումը և առաջին հանդիսավոր ընդհանուր ժողովը տեղի է ունեցել 1916 թվականի մայիսի 1-ին Արտիստական ընկերության դահլիճում Ա. Շիրվանզադեի նախագահությամբ, տե՛ս Հայ արվեստագետների միություն. 1916-17 տարեշրջանի գործունեության տեղեկագիր, Թիֆլիս, 1917, էջ 3:

¹⁴ Տե՛ս Հայ արվեստագետների միություն. Կանոնադրություն, Թիֆլիս, 1916, էջ 10-15, Սարյան Մ., Նամակներ (1908-1928թթ.), Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2002, էջ 193-194, Պրաստիկ արուեստներ // «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1917, N 6, էջ 263-264:

¹⁵ Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Ինքնակենսագրություն // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-170, N 384:

Թերլեմեզյանն աչքի էր ընկնում իր ակտիվ հասարակական գործունեությունը ինչպես արվեստի տարբեր բնագավառներում, այնպես էլ մշակույթի այլ ասպարեզներում: Ասվածի վկայությունը կարող է լինել 1913-ին Կ.Պոլսի Բերայի թաղամասի էսայան վարժարանի սրահում առաջին անգամ կազմակերպված Գրական դատը, որի քննարկման նյութն էր Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման¹⁶: Դատավարությունը նախագահում էր Գարեգին Խաթակը, դատախազն էր Հակոբ Սիրունին, իսկ ժյուրիի անդամների շարքերը, Փանոս Թերլեմեզյանից բացի, համալրում էին Կոմիտաս վարդապետը, Գրիգոր Զոհրապը, Ռուբեն Զարդարյանը, Դանիել Վարուժանը, Սիամանթոն, Սարգիս Մինասյանը և Թեոդիկը:

Ժյուրիի անդամների խորհրդակցությունից հետո ներկաներից ոչ ոք չի համարձակվում դատել նշված գրական աշխատանքը: Բոլոր ներկաները համակարծիք էին Գ.Զոհրապի այն մտքին, որ «նժարով չի կարելի դատել գրական երկը», ուստի մասնակիցները տեղի ունեցածը վերանվանեցին գրական վիճաբանություն: Արդյունքում հանձնախումբը մերժեց Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի վերաբերյալ դատական վճիռ կայացնելու որոշումը:

Թերլեմեզյանն իր անմիջական և կարևոր մասնակցությունն է ունեցել նաև մեկ ուրիշ միություն, այս անգամ՝ Կ.Պոլսի Հայ արվեստի տան ստեղծմանը:

1921-ին Կ.Պոլսում ծնվում է Հայ արվեստի տուն հիմնելու գաղափարը, որի նպատակն էր համախմբել Հայ գրողներին և արվեստագետներին, ստեղծագործելու ձգտում արթնացնել և ստեղծել մշակութային միջնորդ, հետամուտ լինել Հայ արվեստի զարգացմանը: Հանձնախմբի անդամներն էին Արշավիր Շահխաթունին, Երվանդ Օտյանը, Կոստան Զարյանը, Հակոբ Սիրունին, Վահան Թեքեյանը և այլք:

Միությունն ուներ 34 գործող և 40 թղթակից անդամներ, ընդ որում կազմակերպիչ հանձնախումբը ձևավորվում էր սփյուռքահայ արվեստագետներից:

Հայ արվեստի տան կանոնադրության համաձայն՝ ստեղծվում

¹⁶ Տե՛ս Վաչէ [Հակոբ Սիրունի, Ճողոպյան], Փարիզի մեր եղբայրակիցներէ ոմանք // «Նավասարդ», Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Ը պրակ, էջ 254:

են գրական, նկարչական-քանդակագործական, երաժշտական-պարային, թատերական, ճարտարապետական բաժիններ: Կազմակերպվում էին ասուլիսներ, գրական և գեղարվեստական երեկոներ, խրախուսվում էին արվեստի լավագույն գործերը:

Մշակութային այս հաստատությունում կարևորվում էին հայ նկարիչների, քանդակագործների, ճարտարապետների աշխատանքների ցուցադրության կազմակերպումը և պարբերականների հրատարակումը:

Հայ արվեստի տան Կենտրոնական խորհուրդը կազմված էր 6 ղեկավաններից և ատենապետներից¹⁷:

Ընկերության ստեղծմանը և հետագա գործունեությանն ակտիվորեն մասնակցում էր նաև Փանոս Թերլեմեզյանը, նա գեղարվեստական աշխատարանի և հրատարակության խմբագրության հանձնախմբերի անդամ էր, նաև «նկարչական» բաժնի ատենապետը¹⁸:

Ինչ խոսք, Կ.Պոլսում նմանօրինակ հաստատություն հիմնելու փաստն առաջնային նշանակություն ուներ, այն ստեղծում էր արարելու, ստեղծագործելու առողջ մթնոլորտ՝ միաժամանակ միավորելով հայ մշակույթի ականավոր գործիչներին:

Կարևորում ենք նկարչի գործունեությանն անդրադարձող, ամերիկյան չրջանին վերաբերող ևս մեկ նորահայտ իրողություն՝ 19-23-ին Թերլեմեզյանին, ղերասան Հովհաննես Աբեյանին և երաժիշտ Ալեքսանդր Ասլանյանին միավորում է մեկ ընդհանուր գաղափար, ծրագիր՝ Նյու Յորքի ամերիկահայ արվեստագետների միության ստեղծումը¹⁹: Քանի որ այս նախաձեռնության մասին այլ տեղեկություններ չգտանք, ուստի ստիպված ենք բավարարվել ասվածով:

Խորհրդային շրջանում ևս Թերլեմեզյանն ակտիվորեն անդամակցել է արվեստի տարբեր միությունների: Նկարչին հարազատ էին

¹⁷ Տե՛ս Հայ արվեստի տուն, 1921, Կ.Պոլիս, էջ 14, Авакян А. Из истории художественной жизни Армении: 1920-1932, Ереван, “Арминиус”, 2002, стр. 165.

¹⁸ Հայ արվեստի տան նկարչական բաժնի անդամներն էին Փանոս Թերլեմեզյանը (ատենապետ), Արամ Պաքաթյանը (ատենադպիր), Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանը:

¹⁹ Տե՛ս Նիւօրք գտնուող քանի մը եղբայրակիցներ // «Նավասարդ», Բուխարեստ, 1923, Ա հատոր, Դ պրակ, էջ 127:

հեղափոխության ավանդները, և նա մեծ ցանկություն է հայտնում ներգրավվել AXPP գեղարվեստական խմբավորման մեջ²⁰ :

1922-ին Ռուսաստանում կազմակերպված պերեդվիժնիկների 47-րդ ցուցահանդեսի շուրջ ծավալված բանավեճի ընթացքում ծնվում է AXPP (Հեղափոխական Ռուսաստանի նկարիչների ասոցիացիա) միավորման ստեղծման գաղափարը: Սկզբնական շրջանում միության անդամներն իրենց կոչում էին ժամանակակից հեղափոխական կենցաղը ուսումնասիրող նկարիչների ասոցիացիա, և միայն հետո այն վերանվանվեց AXPP: Առաջին համագումարի հայտարարության համաձայն՝ հեղափոխական նկարիչները պարտավոր էին ստեղծագործել ռեալիստական ձևերով՝ աշխատավոր հասարակությանը հասկանալի լեզվով, արտացոլել հեղափոխական իրականությունը և ակտիվորեն մասնակցել սոցիալիստական շինարարությանը²¹: Այս շարժման ներկայացուցիչները ձգտում էին իրենց արվեստում արտացոլել սովետական ժողովրդի սխրանքները, մշակվեց միության հայտնի բանաձևը՝ «բովանդակությունը ձև է ստեղծում» և կարգախոսը՝ «հերոսական ռեալիզմ»: Ընկերության բեղուն գործունեության արդյունքում ամբողջ Սովետական Միությունով մեկ բացվում են նոր մասնաճյուղեր²²: 1926-ին Հայաստանի կերպարվեստագետների միության ներսում առաջացած տարաձայնությունների հետևանքով այնտեղից հեռանում են Մ.Արուտչյանը, Ա.Սարգսյանը, Վ.Գալֆեջյանը և Գ.Գյուրջյանը, որոնք կազմակերպում են AXPP-ի Հայաստանի մասնաճյուղը²³:

1928-ին Թերլեմեզյանն ընտրվում է Հայաստանի Կերպարվես-

²⁰ Փանոս Թերլեմեզյանի նամակը՝ ուղղված AXPP խմբավորմանը // ՀԱՊ հուշածեղանային բաժին, Գ-30, Ի-366, N 115:

²¹ Տե՛ս Ассоциация художников революционной России (AXPP), (Сборник воспоминаний, статей, документов), Москва, ‘‘Изобразительное искусство’’, 1973, стр. 101.

²² Սկզբնական շրջանում ստեղծվեցին փոքր քանակով մասնաճյուղեր, սակայն գնալով դրանք շատացան՝ 1926-ին հասնելով 40-ի, տե՛ս Ассоциация художников революционной России (AXPP), (Сборник воспоминаний, статей, документов)...., стр. 312.

²³ Տե՛ս Գյուրջյան Գ., Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստի անցած ուղին // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1934, էջ 11:

տագետների ընկերությունն պատվավոր անդամ²⁴:

1930-ին AXPP-ի հայկական մասնաճյուղը վերափոխվում է Հայաստանի հեղափոխական նկարիչների ասոցիացիայի՝ Արա Սարգսյանի նախագահությամբ, Փ.Թերլեմեզյանի հետ միասին անդամագրված էին Գոհար Ֆերմանյանը, Վահրամ Գայֆեջյանը և այլք²⁵:

1932-ին Լուսժողկոմի որոշմամբ Թերլեմեզյանը նշանակվում է Պետական կուլտուր-պատմական թանգարանի «Աշխատանքի հերոսների և հարվածայինների գիլդիայի» ժյուրիի անդամ²⁶:

1937-ի մայիսի 16-ին Թբիլիսի է այցելում Հայաստանի կերպարվեստագետների 32 հոգուց բաղկացած պատվիրակությունը, որոնց մեջ էր նաև Փ.Թերլեմեզյանը: Այցի նպատակն էր ավելի հանգամանորեն ծանոթանալ Վրաստանի նկարիչների հետ և նրանց ստեղծագործություններին, դիտել «Անդրկովկասի բուլչեիկյան կազմակերպությունների պատմության շուրջ» խորագիրը կրող ցուցահանդեսը: Այս միջոցառման շրջանակում կայանում է Վրաստանի և Հայաստանի կերպարվեստագետների մտերմիկ հանդիպումը: Իսկ մայիսի 19-ին տեղի է ունենում Վրաստանի նկարիչների միություն վարչության ընդլայնված նիստը Հայաստանի կերպարվեստագետների մասնակցությամբ, որի ժամանակ ընդունվում է քանդակագործ Ռ. Թավաձեի առաջարկը, համաձայն որի Հայաստանի ժողովրդական նկարիչներ Փ. Թերլեմեզյանը, Մ. Սարյանը, Հ. Կոջոյանը դառնում են Վրաստանի խորհրդային նկարիչների միության պատվավոր անդամ²⁷:

Այսպիսով, մեր ներկայացրած նյութը վկայում է այն մասին, որ Փանոս Թերլեմեզյանը շոշափելի ներդրում է ունեցել թե՛ հայրենիքի և թե՛ Սփյուռքի հասարակական կյանքում:

²⁴ Գրություն՝ ուղղված Փ.Թերլեմեզյանին Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերությունից // ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-3212, N 45:

²⁵ Տե՛ս Авакян А. Из истории художественной жизни Армении: 1920-1932..., стр. 198.

²⁶ Գրություն՝ ուղղված Փ.Թերլեմեզյանին Կուլտուր-պատմական թանգարանի կողմից // ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-411, N 269:

²⁷ Տե՛ս Հայաստանի կերպարվեստագետները Թբիլիսիում // «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1937, N 9-10, էջ 21:

PANOS TERLEMEZYAN'S PUBLIC ACTIVITY

Panos Terlemezyan is one of the most prominent representatives of the realistic direction in the Armenian art of the XIX-XX centuries. In our article, the complete chronicle of the artist's public activity, social and cultural life is presented for the first time.

P. Terlemezyan had a notable contribution to public life both in Armenia and the Armenian communities abroad. The artist's public work may be divided into two groups - political-revolutionary activity and that related with art.

P. Terlemezyan was one of the leaders of the liberation movement of Van, and, as such, he participated in the heroic battle of Van (1915). The artist was one of the founders of the "Armenian Art Workers' Union" in Tiflis (1916), as well as of the House of Armenian Art in Constantinople (1921). P. Terlemezyan was also one of the three founders of the "Union of Armenian Diaspora Art Promoters" in New York (1923). In the Soviet years, P. Terlemezyan joined the "Association of Artists of Revolutionary Russia".

**ԴԻԶԱՅՆԻ ՉԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ
ՊԱՏՄԱԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐԱԿԱՆ ԸՆԹԱՑՔԸ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ 1960-80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ**

Մարդկային հասարակության զարգացման դեռևս ամենավաղ փուլերում մարդու մեջ սաղմնավորվել են նպատակայինի, համեմատաբար հեշտի, հարմարավետի, ավելի լավի, այնուհետև ավելի դիմացկունի, երկարակյացի նկատմամբ ընտրողական մոտեցումները: Հետագայում, երբ առաջ եկավ մարդու կողմից կերտված, ստեղծված առարկայի, գործիքի, աշխատանքի միջոցի, կառույցի հարմարավետության մասին պատկերացումը, դրան, ինչպես նաև ստեղծվող առարկայական աշխարհի ներդաշնակեցմանն ու կատարելագործմանը զուգընթաց, առաջացավ նաև այդ բոլորի ու միջավայրի գեղագիտական վերակազմակերպման հակումը, այսինքն՝ դիզայներական մոտեցումը:

Ավելի ուշ արդեն սկսեցին մարդու գեղագիտական գնահատականին արժանանալ իրեն շրջապատող միջավայրի, առարկաների, երևույթների, նրա կողմից ստեղծված արտադրանքի ու դրանց մարդկային նշանակության դրսևորումները:

Դիզայնի մասին տեղեկություններ կամ նրա տարրերի վերաբերյալ առանձին հիշատակումներ ու պատառիկներ կան դեռևս Հին Հունաստանի փիլիսոփաներ Արիստոտելի, Պլատոնի, Պոլիկլետեսի, Հերոֆոտոսի, Հին Հռոմի՝ Պլինիոս Ավագի, Վիտրովիոսի և այլոց աշխատություններում, Հին և միջին դարերի հայկական, հնդկական, չինական, ճապոնական, Մերձավոր և Միջին Արևելքի, եվրոպական աղբյուրներում: Ամփոփելով գեղարվեստական պրակտիկայի ու տեսական մտքի զարգացումը՝ դիզայնի մասին առանձնապես արժեքավոր մտքեր ու հիշատակումներ է թողել Լեոնարդո դա Վինչին (տե՛ս «Նկարչության մասին» տրակտատը): Դրանք իրենց արտացոլումը, ապա նաև հետագա զարգացումն են գտել միջնադարյան և Վերածննդի դարաշրջանի բազմաթիվ գիտնականների, պետական, հասարակական, կրոնական գործիչների աշխատություններում:

Գերմանական Վերածննդի խոշորագույն ներկայացուցիչ Ալբրեխտ Դյուրերը (1471-1528) գեղեցիկը, հետևաբար նաև դիզայնը, համեմատել է բնության գեղարվեստական ընկալման և դրա՝ մարդու կողմից վերարտադրման երևույթի հետ: Արդեն 17-18-րդ դարերում ուշագրավ գեղագիտական մտքեր են արտահայտել տարբեր ազգերի լավագույն մտածողները՝ ֆրանսիացիներ Կոնդիլյակը, Դյուբոնը, Դիդրոն, անգլիացիներ Հեթչեսոնը, Բյուրկը, գերմանացիներ Կանտը, Շեյլինգը, Հեգելը, ռուսներ Բելինսկին, Դոբրոյուբովը և այլք:

Գեղագիտական ճաշակի կամ, որ կարելի է նույնացնել, դիզայնի ամենատարբեր տարրեր են պարունակում ղեռնա ուրարտական արձանագրությունները: Հայ գեղագիտական մտքի զարգացման գործում նշանակալի ավանդ են ներդրել և այդ բնագավառի կարևոր հիշատակումներ ու ակնարկներ կան Ագաթանգեղոսի, Փավստոս Բուզանդի, Մովսես Խորենացու (մասնավորապես Տիգրանակերտի, Շամիրամակերտի, Երվանդաշատի, Երվանդակերտի կառուցման նկարագրություններում), Դավիթ Անհաղթի, Եզնիկ Կողբացու, Անանիա Շիրակացու, Մխիթար Գոշի, Ստեփանոս Տարոնացու, Արիստակես Լաստիվերտցու, Սամվել Անեցու, Կիրակոս Գանձակեցու, Ստեփանոս Օրբելյանի, Թովմա Մեծոփեցու, Հովհաննես Որոտնեցու, Հովհաննես Սարկավազի, Գրիգոր Տաթևացու, Ստեփանոս Լեհացու և այլոց աշխատություններում¹: Առանձնահատուկ պետք է նշել Մեսրոպ Մաշտոցի կողմից Հայերենի Հնչյունական համակարգը ճշգրտորեն արտահայտող, գեղեցիկ ու հարմար նորագյուտ տառաձևերի, նշանազների գծագրումը, մշակումը, նրանց վերջնական պատկերի ստեղծումը, որոնք ավելի քան 1600 տարի փոփոխություն չեն ենթարկվել: «406 թվականին գրերի գյուտը նշանակալիորեն նպաստեց մեր մշակույթի ինքնուրույնության պահպանմանն ու բուռն զարգացմանը: Այդ մշակույթի աչքի ընկնող ձյուղերից մեկը հանդիսացավ կազմավորվող հայկական դասական ճարտարապետությունը»²:

Հայկական բնակավայրերի, բերդերի, եկեղեցիների և այլ կառույցների գեղագիտական կողմերի մասին բազմաթիվ տեղեկություն-

¹ Տե՛ս Очерк развития эстетической мысли в Армении (под общей научной редакцией Я.И.Хачикяна), Москва, “Искусство”, 1976, стр. 12-72:

² Տե՛ս Աղաբաբյան Ռ., Հայ ճարտարապետության պատմությունը // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1965, հոկտեմբեր, թիվ 10, էջ 41:

ներ ու հաղորդումներ, արժեքավոր դիզայներական նկարագրություններ և բնորոշումներ են թողել Քսենոֆոնը, Ստրաբոնը, Պլուտարքոսը և շատ ուրիշներ:

«Դիզայն» բառը դառնում է անգլերեն design՝ նախագծել բառից և առաջին հերթին ենթադրում է գեղարվեստական նախագծում, սակայն միաժամանակ ընդգրկում է օգտակարի և գեղեցիկի համադրության գործընթացը³:

Ընդհանուր առմամբ գեղարվեստական նախագծման առանցքային մաս են կազմում մարդուն շրջապատող միջավայրի, նրա բաղադրամասերի, արտադրանքի ձևաստեղծման նկատմամբ մոտեցումներն ու գործընթացները, որոնք կապվում են արտադրանքի տեսակի, ձևի, օգտագործվելիք նյութի, պատրաստման տեխնոլոգիայի ու նշանակության հետ: «...գեկորատիվ արվեստը ներառում է կյանքի գրեթե բոլոր կողմերը՝ սկսած քաղաքների, փողոցների, հասարակական շենքերի ու բնակարանների արտաքին ձևավորումից մինչև հագուստի ձևավորումը»⁴:

Արվեստաբանական տեսանկյունից վերլուծելով և համադրելով 1960-80-ական թվականների հայկական դիզայնի 30-ամյա գործունեությունը՝ հանգում ենք այն եզրակացության, որ դիզայնն արդեն միասնական հանգույց էր և յուրահատուկ կապ էր հաստատում հոգևոր ու նյութական մշակույթների միջև՝ հանդիսանալով դրանց կապող օղակը: Այս իմաստով 20-րդ դարի 2-րդ կեսին Հայաստանում արդեն արդյունաբերության ոչ մի ճյուղ չէր կառավարվում առանց գեղարվեստական նախագծման (դիզայնի): Դիզայնը նախագծողի և նկարչի, արտադրողի և սպառողի համագործակցությունն է, որի արդյունքում զնահատական է տրվում արտադրանքի օգտապաշտական ու գեղագիտական որակներին: «Այսօր դիզայնի հիմնական

³ Տե՛ս Միքայելյան Մ., Տիպարային նախագիծը և մեր քաղաքների կառուցապատման էսթետիկան // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1960, մարտ, թիվ 3, էջ 25:

⁴ Տե՛ս Романычева Э.Т., Яцюк О.А. Дизайн и реклама // Компьютерные технологии: справочное и практическое руководство. Москва, ДМК Пресс, 2002, стр. 18:

խնդիրն է՝ առարկայական աշխարհն իր բազմաբնույթ ու բարդ փոխ-
հարաբերություններով ծառայեցնել մարդուն»⁵:

Հայաստանում արդյունաբերական դիզայնի կայացման ու զար-
գացման գործընթացների մանրամասն և համակարգված ուսումնա-
սիրությունը վկայում է, որ 20-րդ դարի 2-րդ կեսին հատուկ տեղ է
հատկացվել նախագծային գործընթացներին՝ որպես գեղարվեստա-
կան գործունեության ինքնուրույն տեսակի: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինս-
տիտուտի տնօրեն Ա. Աղասյանը, ուսումնասիրելով շրջապատող մի-
ջավայրի, արտադրանքի կերպի ու ոճի փոփոխության պատմական
միտումները, ամբողջական, ներդաշնակ ձևի վերափոխումների օրի-
նաչափություններն աշխարհում ընդհանրապես և Հայաստանում՝
մասնավորապես, վերլուծության ենթարկելով 1960-80-ական թվա-
կանների հայկական դիզայնի ձևավորման, կայացման և հանրայնաց-
ման ընթացքը, եզրակացնում է, որ «կազմելով խորհրդային կեր-
պարվեստի անբաժան մասը, ենթարկվելով դրան ներկայացնող գե-
ղարվեստական և գաղափարական ընդհանուր պահանջներին, խոր-
հրդաՀայ նկարիչներն ու քանդակագործներն իրենց ստեղծագոր-
ծության մեջ, այնուամենայնիվ, չեն կտրվում ազգային հողից, կա-
րողանում են ոչ միայն պահպանել, այլև խորացնել, առավել շեշտել
հայկական կերպարվեստի անկրկնելի, ուրույն գծերը»⁶:

Հայաստանում 1960-80-ական թվականների դիզայնի ձևավոր-
ման, զարգացման գործընթացների ու գեղագիտական և տեխնի-
կական հիմնախնդիրների ուսումնասիրությունը վկայում է, որ ար-
վեստի և մշակույթի ամենատարբեր ուղղությունների ու տեսակների
հետ մեկտեղ, դիզայնը՝ տվյալ ժամանակի ու հանրության մշակու-
թային գլխավոր չափորոշիչներից մեկը, լինելով արվեստի տեսակ,
մարդու գործունեության անմիջական արդյունք, որպես գիտություն
և արվեստի նոր, նախկինում երբևէ չեղած ճյուղ, Հայաստանում կազ-
մավորվեց և կայացավ պատմական զգալիորեն կարճ ժամանակա-
հատվածում: Բխելով արդիականություն պահանջներից՝ ժամանակա-

⁵ Տե՛ս Հայկական դիզայն, գործեր, հոգսեր // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1977, թիվ 12, էջ 15 (լրագրող Է. Դանեղյանի և դիզայներ Ա. Մելիքյանի Ներկայություն, Մ.Լ.):

⁶ Տե՛ս Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, էջ 231:

յին կարճ միջակայքում ղեկային երևույթին և նորագույն արվեստում նրա դրսևորումներին ու դերին անդրադարձան բազմաթիվ Հայ գիտնական-արվեստաբաններ, ղեկայներներ, գիտական և սիրողական մակարդակներում լույս տեսան բազմաբնույթ հոդվածներ, մենագրություններ, ուսումնասիրություններ: Դա լիովին տրամաբանական էր ու հասկանալի. քանզի ընդամենը մեկ-երկու սերնդաչափ ժամանակահատվածում հաստատվեց ու կայացավ մի նոր մասնագիտական ուղղվածության գործունեություն, որը հարկավոր էր ինչ-որ ձևով իմաստավորել ու առավել ևս հիմնավորել նրա՝ որպես առանձին, նոր մասնագիտության ինքնուրույն գոյություն իրավունքը, պահանջը ու անհրաժեշտությունը:

Արվեստաբան-հետազոտողներն սկսեցին հետաքրքրություն ցուցաբերել ղեկայներների գործունեության, աշխատելու կերպի ու ոճական սկզբունքների, ղեկայներական առանձնահատուկ լուծումների և այն հարցի նկատմամբ, թե դրանք ինչով են տարբերվում սովորական ինժեներական լուծումներից⁷: Միաժամանակ պետք է նշել, որ ղեկայնի մասին գիտելիքները ձևավորվում և զարգանում էին չհամակարգված ձևով, ինչը բնորոշ է նոր և բավականին կարճ ժամանակահատվածում ձևավորված ստեղծագործական ուղղությանը:

Անկախ պատմությունից, ղեկայնի արտադրանքին բնորոշ են որոշակի որակներ՝ գործառնականություն (սովորաբար տեխնիկական շահագործման նշանակությունը), կառուցվածքայնություն, շահավետություն և գեղագիտական արտահայտչականություն⁸: Փաստորեն արևմտյան զարգացած երկրներում հնարավոր է գտնել հասարակական կյանքի այնպիսի ոլորտ, որտեղ նկարիչ-նախագծողների, ղեկայներների գործունեությունը չդիտվի որպես տվյալ ոլորտի կազմակերպման անհրաժեշտ նախադրյալ⁹:

Գործնական ղեկայնի մասին գրքերի հեղինակները, որպես կիրառական ոլորտի ներկայացուցիչներ, բավականին մանրամասն

⁷ Տե՛ս Աղայան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009:

⁸ Տե՛ս Дижур А.Л. Дизайн в капиталистических странах, Москва, “Знание”, 1968, стр. 33:

⁹ Տե՛ս Гидион З. Пространство, время, архитектура, Москва, “Стройиздат”, 1984, стр. 319:

ուսումնասիրում և ներկայացնում են դիզայնի գործառնականու-
թյունը՝ հիմք ընդունելով աշխատանքի պայմանները և դիզայների
խնդիրները, բայց, որպես կանոն, քիչ բան են հաղորդում դիզայների
գործունեության բովանդակության մասին, մյուսները՝ տեսական դի-
զայնի մասնագետները, ներկայացնելով տեսությունը, նկարագրելով
գործի էությունը, բովանդակությունը, ամբողջովին անտեսում են
դիզայնի գործնական մասի իրական պայմանները՝ լավագույն դեպ-
քում վերապատմելով առաջինների տեսակետները¹⁰ :

Դիզայնի ընդհանուր պատկերն էլ ավելի է բարդացնում այն
հանգամանքը, որ դիզայնը հանդես է գալիս ոչ միայն ապրանքային
շուկայի և ապրանքային սպառողի ոլորտում, այլ նաև մշակույթի
ասպարեզում, որտեղ արժեքներն արտացոլվում են իրենց գեղագի-
տական բոլոր շեշտադրումներով ու կողմերով:

Դիզայնի պատմաժամանակագրական և փաստագրական այս
համառոտ ակնարկն արդեն թույլ է տալիս տեսնելու նրա արդիական
խնդրադրումների ամբողջ բարդությունն ու հակասությունները:
Այստեղ ակնհայտորեն մենք գործ ունենք բազմաշերտ երևույթի հետ:

Ընդհանրապես աշխարհում դիզայնի մասին գրականությունը
զանգվածային բնույթ է ստացել միայն նախորդ դարի 30-ական թվա-
կաններին. այդ ժամանակից էլ սկսած՝ ծավալվում են տարբեր դիրքո-
րոշումներ, ձևավորվում են դիզայնի անկախ և միաժամանակ նրա
գործնական ընթացքի հետ սերտորեն կապված տեսական նկարա-
գրության մոտեցումները:

1960-ական թվականներից առ այսօր Հայաստանում դիզայնի
մասին գրականությունն այնքան էլ չատ չէ և բավականին տարա-
բնույթ է: Հաճախ այդ գրականությունն են վերագրում նաև նախորդ
դարի վերջին տասնամյակներում արդյունաբերության, դեկորատիվ-
կիրառական արվեստի թեմաներով գրված հոդվածներն ու գրքերը:
Դիզայնի մասին առկա գրականության մեծ մասը կրում է նկարա-
գրողական բնույթ, որի դեպքում հիմնական բովանդակությունը կազ-
մում են նոր մասնագիտության հաջողությունների վերապատմում-
ները: Այդ մոտեցումն ունի իր հիմնավորումը, քանզի նկարչի

¹⁰ *См. у Зисль А.Я.* Искусство и эстетика. Введение в искусствознание, Москва, “Искусство”, 1967:

ղիզայներական գործունեություն չատ տեսանկյուններ ձևավորվել են առավել վաղ, քան ղիզայնն իրավունք ստացավ հանդես գալու որպես ինքնուրույն մասնագիտություն (ուղղություն):

Lilit MELIKYAN

THE COURSE OF HISTORICAL CHRONOLOGY OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF DESIGN IN ARMENIA IN THE 1960s-1980s

In the article, Armenian design is analyzed from the perspective of art criticism by juxtaposing it throughout the 30 year history between the 1960s and 1980s. The conclusion the author has arrived at is that design became a unique unifying link between spiritual and material cultures. In Armenia, in the second half of the XX century, not a single branch of industry managed without artistic design. Design is a collaboration of a constructor and artist, a manufacturer and consumer, which results in grading the product's utilitarian and aesthetic qualities.

ՄԵԶ ՇՐՋԱՊԱՏՈՂ ՄԱՍՈՆԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԳԱՆՇԱՆՆԵՐԸ

Ո՛չ քաղաքական և ո՛չ էլ կրոնական համակարգում խորհրդանշաններն այսքան հսկայական և վճռական դեր չեն խաղում, ինչպես մասոնությունում: Խորհրդանշանները տալիս են մտքերի ազատություն և անկաշկանդություն: «Լեզուն մասոնական մեր ժողովարաններում այլաբանական է», - այսպես ասում են հենց իրենք՝ մասոնները: Այսպիսով, մասոնները կիրառում են խորհրդանշանները և այլաբանական լեզուն այնպիսի մեծ հմտությամբ, որ նրանցից յուրաքանչյուրը կարող է հեշտությամբ և, իհարկե, անսխալ կերպով ճանաչել թշնամիներին, ինչպես նաև իրենց գաղափարախոսություն կողմնակիցներին: Ավելին, նրանք այս խորհրդանշանների միջոցով կարող են ստիպել անհաղորդներին կամ անտեղյակներին՝ հակառակ իրենց կամքի և ցանկություն ծառայել մասոնությանը: Միմյանց ճանաչելու համար մասոնները գործածում էին հատուկ արտաքին նշաններ՝ ձեռքսեղմման, դիմախաղի, բառային ակնարկների, առարկաների հետ վարվելու կերպեր, որոնք միայն իրենց էին հայտնի: Միմյանց գաղտնաբար աջակցելով՝ մասոնները ձեռք էին բերում բարձր դիրք, համբավ, պատիվ, ճանաչում, ֆինանսական վիթխարի հնարավորություններ: Սակայն պահանջվում էր երկու բան՝ խիստ գաղտնապահություն և բացարձակ հնազանդություն, որոնք խախտելու դեպքում հաճախ կարող էին հատուցել կյանքով:

Մասոններն Աստծուն համարում են «Տիեզերքի ճարտարապետ»: Մասոնական փրկիստոփայության մեջ կան բազում տարրեր՝ վերցված քրիստոնեությունից և այլ կրոններից, չնայած մասոնական եղբայրությունը կրոնական կազմակերպություն չէ, այն չի ենթարկվում եկեղեցուն, ու հենց մասոնությունը կրոնի առանձին ճյուղ չէ: Մասոններն ունեն խորհրդանշանների մի ամբողջ շարան, որոնց առաջին բաղկացուցիչ տարրերը փոխ են առել քրիստոնեությունից և հուդայիզմից:

Խորհրդանշանը արտաքին տեսանելի գաղափարազիր է, որը թաքցնում է ներքին հոգևոր իրականությունը: Շվեդ և ամերիկացի լեզվաբանների մի խումբ վիճակագրական մեթոդների շնորհիվ կոտ-

րել է 18-րդ դարի մասոնների գաղտնի՝ Կոպիալեի ծածկագիրը՝ 18-րդ դարի վերջին ստեղծված 105-էջանոց ձեռագիրը:

Արևելյան Գերմանիայի ակադեմիական արխիվներում հայտնաբերված գիրքը յոթնասունհինգ հազար լատինական տառ և առեղծվածային խորհրդանշաններ է պարունակում: Գիտնականներ Քեֆին Նայթը, Բեատա Մեյուեսին և Քրիստիան Շեֆերը կարողացել են վերծանել գրքի առաջին 16 էջերը: Այնտեղ ընդգրկված է հավանաբար աչքի վիրաբուժությունը և ակնաբուժությունը հետաքրքրվող գաղտնի միություն ծիսակատարությունների մանրամասն նկարագրությունը: Բնօրինակի լեզուն հայտնի էջը, այդ իսկ պատճառով գիտնականները սկզբից ենթադրել էին, որ խորհրդավոր նշանները ոչինչ չեն նշանակում, և ողջ իմաստը լատինատառ բառերի մեջ է թաքնված: Այնուհետև նրանք եզրակացրել են, որ գրքի բնագրի լեզուն գերմաներենն է, իսկ լատինական տառերը իմաստ չունեն: Շուտով պարզ դարձավ, որ լատինական տառերը բացականցելի դեր են կատարում, իսկ երկու կետերը ցույց են տալիս նախորդ բաղաձայնի կրկնությունը: Գիրքը լույս է սփռում 18-րդ դարի քաղաքական գաղափարների տարածման վրա: Այդ ժամանակաշրջանում սովորական երևույթ դարձած գաղտնի միությունները ազդեցություն են գործել Ֆրանսիայի և ԱՄՆ-ի հեղափոխությունների վրա: Այս ձեռագրում մեկնաբանություններ կան նաև մարդու բնական պահանջների մասին [3]:

Մեր իրականության մեջ մասոնական խորհրդանշանները ամենուր են՝ թղթադրամների, պետական կնիքների, տարբերանշանների, անձնագրերի, շենքերի վրա պատկերված:

Շատ քչերը գիտեն, որ մեկըղարանոց թղթադրամը լի է մասոնական խորհրդանշաններով:



Առաջին հայացքից այն կանաչ գույնի սովորական թուղթ է, որի վրա մասոն է պատկերված՝ ԱՄՆ-ի առաջին նախագահ Ջորջ Վաշինգթոնը: Թղթադրամի մյուս կողմում բուրգ է պատկերված, որը կազմված է 13 շարքերից. հենց սա է մասոնների ամենահայտնի նշանը՝ եռանկյունին, որի վերևի հատվածում աչք է պատկերված: Բուրգի առաջին շարքում գրված է հռոմեական այս մակագիրը՝ MDCCLXXVI, այսինքն՝ M - 1000 D - 500 C - 100 C - 100 L - 50 X - 10 X - 10 V - 5 I - 1 =

1776 (լուսավորիչների կազմակերպությունը հիմնադրվել է 1776թ. մայիսի 1-ին ճիզվիտ քաղաքում Ադամ Ուեիչկայտի կողմից): Լուսավորիչ բառը ծագել է Լյուցիֆերի անվանումից: Լուսավորչությունը շարժումը կոչված է հաստատելու «Համաշխարհային նոր կարգը», կամ «Մեկ Համաշխարհային կառավարություն»: Լուսավորչության ծննդյան օրը՝ 1776թ. մայիսի մեկը, նշված է ցանկացած ամերիկյան դոլարի վրա. երկու ամիս անց հիմնադրվեց Ամերիկայի Միացյալ Նահանգները, երբ բրիտանական 13 նահանգները միավորվեցին և 1776 թ. հուլիսի 4-ին հռչակեցին իրենց անկախությունը: Եթե դասավորենք MDCCLXXVI-ը, հետևյալ ձևով և գումարենք ներքևի շարքի թվերը, ապա կստացվի 666 թիվը: Բուրգի տակ՝ ժապավենի վրա, գրված է հետևյալ նախադասությունը՝



“NOVUS ORDO SECLORUM”, որի անգլերեն թարգմանությունն է՝ “New World Order”, իսկ հայերենը՝ «Նոր աշխարհակարգ»: Վերոհիշյալ բուրգի վրայի կանխատեսության աչքը կամ

ամենատես աչքը մասոնականության ամենակարևոր նշաններից է: Այն խորհրդանշում է մասոնականության գլխավոր աստվածությունը՝ «Տիեզերքի մեծ ճարտարապետին»: Ըստ Ավետարանի՝ Քրիստոսը համարվում է որպես գլխավոր անկյունաքար՝ «գլուխ անկյան»՝ այն քարը, որ շինողներն անարգեցին, նա եղավ անկյունի գլուխը: Այնինչ դիտելով բուրգը, միանգամայն ակնհայտ է դառնում, որ գլխավոր անկյունաքարը հեռացված է, և նրա փոխարեն տեղադրված է Կանխատեսության աչքը՝ Սատանայի խորհրդանիշը, որը փոխարինված է բուրգի գլխավոր անկյունաքարով: Ավետարանը այս մասին նախազգուշացնում է՝ ասելով. «Մէրը դեպի դրամը ամենայն չարեաց աղբիւրն է»: Պատահական չէ, որ Աստվածաշունչն զգուշացնում է մեզ՝ ասելով. «Արծաթասիրութիւնը ամէն չարիքների արմատն է» (Առաջին թուղթն առ Տիմոթէոս, 6:10): Մասոնների նախնիները եռանկյունին օգտագործել են սովորաբար «ամենատես աչքի» հետ: Մասոնականության ամբողջ պատմության մեջ դրանից ավելի կարևոր խորհրդանշան չկա: Դա «Տիեզերքի մեկ ճարտարապետի» խորհրդանիշն է: Իր ամբողջության մեջ «Նախախնամության (ամենատես) աչքը» անավարտ բուրգի կամ եռանկյունու «անկյունաքարն» է կազմում, որն ունի յուրահատուկ նշանա-

կուլթյուն: Մասոններն իրար մեջ այդ նշանն անվանում են Լուսաշող դելտա: Այս նշանը մասոններին հիշեցնում է Աստծո՝ ամեն ինչին տեղյակ լինելու մասին: Իսկ լիբերալ մասոնականություն մեջ Լուսաշող դելտան համարվում է լուսավորության խորհրդանշան: «Հայտնություն» գրքի 22-րդ գլխում (պարբերություն 16) Հիսուսը բացատրում է. «Ես եմ Դավթի արմատն ու սերունդը և առավոտյան պայծառ աստղը»: Մինչդեռ մասոնականների համար այդ արևը Քրիստոսը է: Ահա թե ինչ է գրում մասոն Արթուր Էդուարդ Ուեյթն այս առնչությամբ. «Նրա (կնոջ) աջ ձեռքում գլորեւան է, որի վրա մի ոգի է իր հավասարակշռությունը պահում: Նա մի ջահ է պահում ձեռքում, և ասում են, որ մասոնականության տեսակետից ներկայացնում է «Առավոտյան արևը» կամ «Լյուցիֆերին»: Իր ամբողջության մեջ խորհրդանշանը «նվաճող լույսի» առաջացումն է: Այսպիսով, ամեն անգամ, երբ մասոնականությունը խոսում է «լույսի» մասին, նկատի ունի «Լյուցիֆերին», որը «լույս բերողն» է կամ «լույս կրողը»: Աստվածաշունչը նույնպես նշում է, որ սատանան (Լյուցիֆերը) «ինքն էլ լույսի, հրեշտակի կերպարանքն իրար վերա է առնում» (Երկրորդ թուղթն առ Կորնթացիս, 11:14): Մեկ ուրիշ մասոն գրող Ֆոստեր Բեյլին ասում է. «Փուլ առ փուլ նրանք՝ իմաստություն կրողները, օգնում են թեկնածուի գիտակցության բացահայտմանը: Մինչև որ նա պատրաստ լինի «ընդառաջ զնալու լույսին» և իր հերթին դառնա լուսակիր՝ մեկն այն լուսավորիչներից, որոնք բարձրագույն օթյակին են օժանդակում մարդկությանը դեպի լույս առաջնորդելու գործում»: Այդ կազմակերպության նպատակն է հիմնել «աշխարհում նոր կարգ» կամ «համաշխարհային մեկ կառավարություն»:



Բուրգի վերևի մասում պատկերված «ANNUIT COEPTIS» նախադասությունը թարգմանաբար նշանակում է՝ «Նա է (Աստվածը) օրհնում մեր գործերը» կամ «Բոլոր նոր նախաձեռնությունների քաջալերանք»: Մտովի նկարում ենք Դավթի աստղը, և աստղի ծայրերի վրա պատկերվում են այս տառերը՝ ASNOM, որոնցից էլ ստանում ենք MASON բառը: Մեկընդարանոցի վրա անընդհատ կարող ենք հանդիպել 13 թվին, օրինակ՝ բուրգի 13 շարքերը, արծիվն իր մագիլներից մեկով պահել է 13 նետ (դրանք ուղղված են նրանց դեմ, ում հակառակվում են, իսկ

ավելի որոշակի՝ Աստծո դեմ, քանի որ «Սատանայի դյուժինը»՝ 13-ը, ներկայացնող այդ նետերն ուղղված են և՛ դեպի վեր, և՛ դեպի աջ: Ընդամենը հիշենք, որ Քրիստոսը համբարձվելուց հետո բազմեց Հոր աջ կողմում: Ընդունված է, որ աջը հաջողության, առաջընթացի, բարու և Աստծո խորհրդանիշն է, մինչդեռ ձախը՝ ճիշտ հակառակը), իսկ մյուս մագիլով պահում է ձիթենու 13 ճյուղեր, ճյուղերի վրայի 13 ձիթապտուղները, արծվի ներքևի մասի 13 շերտագծերը, մեկ-դուարանոցի հետևի աջ կողմի ԱՄՆ-ի պետական գերբավոր կնիքի վերևի մասի արտահայտված հնգաթև 13 աստղիկ (հնգանիստը կամ



հնգաթև աստղը մասոնների և ալքիմիկոսների ամենատարածված խորհրդանիշներից մեկն է, 13 աստղիկները պատկերված են «Դավթի աստղ» կոչվածի ձևով՝ իրար մեջ մտած երկու եռանկյունիների, որը հրեաների ազգային և Իսրայելի պետական խորհրդանիշն է:



Արծվի կտուցից դուրս եկող ժապավենի վրայի նախադասության 13 տառերը՝ «E Pluribus Unum», բուրգի վերևի նախադասության 13 տառերը՝ «Annuit Coeptis», թղթադրամի կենտրոնում պատկերված N տառը հին հունական այբուբենի 13-րդ տառն է: Ինչպես գիտենք, 13-ը և 666-ը սատանայի միատիկական թվերն են: Թղթադրամի լայնությունը 66,6 մմ է, իսկ երկարությունը՝ 15,7 սմ ($1+5+7=13$): Հնարավոր է գործարանային չնչին (+ / - 0,5 մմ) շեղում այդ չափերից: Եթե դուրար ավելի մանրամասնորեն զննենք, ապա բուրգի պատկերի տակ՝ թղթադրամի անկյունային մասում, կարող ենք տեսնել գանգի դեմքով դեպի վեր, իսկ մյուս կողմի աջ անկյունում՝ մասոնների կա-



րևորագույն խորհրդանշաններից մեկը՝ բուն: Մեկդուարանոցի հետևի (վերին) մասում գրված է IN GOD WE TRUST, որը հայերեն թարգմանվում է «Աստծուն մենք վստահում ենք»: Եթե «աստված» բառը դուրսի վրա է, և դուրսը իր վրա եղած այդ «աստծով» հանդերձ շատերի համար պաշտամունքի առարկա է, ապա ենթադրվում է, որ այդ աստվածը փողի աստվածն է՝ Մամոնան, սատանայի «մասնագիտացված» դրսևորումը, որը գորեղ է շատերի եսամոլությունը, գայթակղվելու թուլությունը:

Ուշագրավ է, որ վերոնշյալ բուրգը և «ամենատես աչքը» պատկերված են նաև հինգ հարյուր գրիվեն թղթադրամի վրա՝



, CBS ամերիկյան հոշորագույն հեռուստացանցի տարբերանշանի /լոգոյի/ վրա՝ , Նիքելոդեոն /Nickelodeon/ ամերիկյան հեռուստաալիքի տարբերանշանի վրա՝ , Մոսկվա , քրեական հետախուզության ինտերնացիոնալ շնորհաշանի վրա (MYP) , Նեկարագուայի զինանշանի վրա՝ , լուրասի զինանշան , Սալվադորի զինանշանի վրա՝ , Քեթրփիլը /Caterpillar/ հանրաճանաչ մեքենային՝ , տոռոնտոյի շնորհաշանի տարբերանշանի վրա՝  և ՝



նկարի հետևյալ պատկերը՝ , ok ժեստի այս պատկերը նույնպես նման է ճճԾ-ի, շույն էներգետիկ ընկ -ն թյուններից մեկի՝ «Գազպրոմ» ԲԲԸ-ի տնային վրայի -ն նման է մասոնության խորհրդանշանի՝ -ի G տառին, որի նշանակություններից մեկը Գեոմետր (Geometer) աստծո անվան առաջին տառն է [7]: Մասոնները Գեոմետր աստծուն անվանում են «Բարձրյալ»: Պարզվում է՝ այդ ուժը միակը չէ, որին երկրպագում են մասոնները. գոյություն ունեն բազմաթիվ աստվածություններ, որոնց մասոնները երկրպագում են: Դրանք են՝ Օսիրիսը, Բաքոսը, Դիոնիսոսը, Ադոնիսը և այլն:

Vananeh Malumyan

THE MASONIC SYMBOLS AROUND US

Neither in the political, nor in the religious systems, do symbols play such a big and decisive role as they do in masonry. Symbols impart freedom and ease to thoughts. “The masonic language is metaphoric in our meeting houses” – this is how masons say of themselves. Masons use their symbols and metaphoric language so skillfully, that any of them can easily and, of course, infallibly identify both the supporters of their ideology and their foes. In addition, through such symbols, they are able to induce the unadept and unconvertant ones to serve masonry against their will and wish. To recognize each other, masons use special signs when shaking hands, handling articles, using mimic or verbal hints, known only to them. By secretly assisting each other, masons reach higher position, gain fame, honor, recognition and tremendous means.

1960-80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԻՉԱՅՆԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ԲՆՈՒՅԹԸ

20-րդ դարի երկրորդ կեսին, Խորհրդային Հասարակարգի պայմաններում, սպառողական արժեքը ձևավորվում էր որպես լրացուցիչ ապրանքային արժեք, իսկ դիզայնը՝ լինելով առարկայական միջավայրի տեսողական և ֆունկցիոնալ հատկությունների ձևավորման միջոց, դարձել էր մարդուն շրջապատող միջավայրի, արդյունաբերական արտադրանքի և առարկայական աշխարհի նախագծման նոր և հիմնական բաղադրիչ:

Արդեն 1960-ական թվականներին Հայաստանում ևս դիզայնը, մասնավորապես գեղարվեստական նախագծումը, սկսեց կապվել ինչպես տնտեսության, այնպես էլ այդ Համակարգին մարդու կյանքի և գործունեության համար արտադրության միջոցներով ստեղծվող ներդաշնակ առարկայական միջավայրի ձևավորման սոցիալ-մշակութային, տեխնիկական և գեղագիտական գործընթացների հետ:

1959թ. տեղի էր ունեցել «Արդյունաբերական դիզայնի կազմակերպությունների միջազգային խորհրդի» (ICSID) առաջին գլխավոր Համաժողովը, որտեղ հիմնական միջազգային եզրույթ էր ընդունվել դիզայնը (*design*): ICSID խորհրդի անդամ էր դարձել նաև ԽՍՀՄ-ը, որտեղ 1960-ական թվականների սկզբից սկսեց ձևավորվել գեղարվեստական նախագծման կազմակերպման պետական Համակարգ: Դիզայներական գործունեություն սկսեցին իրականացնել հատուկ գեղարվեստա-կոնստրուկտորական բյուրոներ ունեցող կազմակերպությունները:

Հայաստանը, լինելով ԽՍՀՄ հանրապետությունների շարքում արվեստի, մշակույթի, արդյունաբերության, գեղարվեստական նախագծման առաջավոր դիրքերում, չէր կարող անմասն մնալ այս գործընթացներից: ԽՍՀՄ-ում ստեղծվել էր Տեխնիկական գեղագիտության Համամիութենական գիտահետազոտական ինստիտուտը, որը Համակարգում էր ողջ երկրում այդ բնագավառի աշխատանքները և պատահական էլ չէր, որ առաջիններից մեկը՝ 1963թ. այդ ինստիտուտի մասնաճյուղ բացվեց Երևանում: Այն անմիջապես սկսեց

ուսումնասիրել և համակարգել Հայաստանում դիզայնի, տեխնիկական գեղագիտության ձևավորման օրինաչափությունները, սկզբունքներն ու եղանակները, գեղանկարիչ նախագծողի (դիզայների) մասնագիտական ստեղծագործությունների և վարպետության զարգացման հիմնական գործընթացները:

Փաստորեն, 20-րդ դարի երկրորդ կեսին դիզայնը սկսեց ուրույն տեղ գրավել Հայաստանի մշակութային համակարգում: Մենք գործնականում ուսումնասիրել ենք 1960-80-ական թվականների հայկական դիզայնի ձևավորման ու զարգացման գործընթացները, տվել նրա հասարակական գործառույթի վերլուծությունը խորհրդային համակարգում: Այսօր կարևոր է ներկայացնել դիզայնի՝ որպես գեղարվեստանախագծային գործունեության իրականացման առանձնահատուկ ձևի, կազմակերպական կառուցվածքը 1960-80-ական թվականներին, որոշարկել դիզայնի գործունեության ոլորտի հանրագումարային արդյունքը՝ զանգվածային սպառման արտադրանքի սպառողական արժեքը: Ակնհայտ էր, որ սպառողական արժեքի դրսևորման բազմազանությունը խորհրդային Հայաստանի մշակույթի տվյալ համակարգում նպաստում էր դիզայնի գործառունության զանգվածային գիտակցության համընդհանրացմանը, որպես բարձրագույն արժեք, այդ առանձնահատուկ մշակույթի շրջանակներում, կենսունակորեն ձևավորում սպառողական կատարելակերպը: Հայաստանում ձևավորվեցին դիզայնի հեղինակային տեսությունները, որոնք որոշակի դեր խաղացին դիզայներական արհեստավարժ գաղափարաբանության կայացման, այդ գաղափարաբանության ըստ դիզայնի իրական շերտավորման տարանջատման գործում: Այս երևույթներին գնահատական է տրվել, հաշվի առնելով դիզայնի արդյունքի գեղագիտական նշանակության կարևորումը նրա կիրառական նշանակությունների համատեքստում՝ ստեղծագործությունների գնահատման տիրույթում հակադրելով արևմտյան դիզայնը մշակութային հասարակական մեխանիզմների տարրերի հարաբերակցությանը, գեղարվեստական արհեստավարժ ձևատեսությունների ու միջոցների փոխառությունը:

1960-80-ական թվականների հայկական դիզայնի հակիրճ բնութագիրը տալու նպատակով, հարկ է ներկայացնել, թե այդ աշխատանքի արդյունքն ինչպես է ներգործել Հայաստանում գեղար-

վեստանախազծային համանման գործունեություն զարգացման հարցի առաջադրման վրա:

«Գեղարվեստական նախագծման» և «տեխնիկական գեղագիտություն» զարգացման նախնական փուլում մեր երկրում բավականաչափ հստակություն բերող յուրացված էր միայն «դիզայնի» հասարակական պատվերի ձևավորումը: Առաջնային էր մտնում հստակ չափանիշների մշակումը, որի արդյունքում հայրենական կենցաղային (արհեստագործական) արտադրության որակը (նաև գեղագիտական) կհամապատասխանեցվեր միջազգային չափորոշիչներին: Այս պայմաններում միանգամայն բնական էր արևմտյան դիզայնի փորձին անդրադարձը, առավել ևս, որ արտադրանքի՝ տվյալ փուլում արդիական նշանակություն ունեցող չափորոշիչները ստեղծվել էին արևմտյան արտադրության, արևմտյան դիզայնի ազդեցության տակ: Սկզբնական շրջանում, դիզայնի տեսանկյունից, հայրենական և արտասահմանյան նմուշորինակների առանձին բնութագրիչների համեմատությունն ու հակադրումը, իսկ հայրենական արտադրանքի հետ հարաբերակցության մեջ այդ հակադրության բացասական արդյունքն էական խթանիչ հանդիսացան հոգուտ գեղարվեստական նախագծման եղանակներն արդյունաբերական արտադրության մեջ ներդնելուն:

Համեմատության այդ բացասական բնութագիրը, անկասկած, առաջին խթանի իր դերը խաղաց դիզայնի մասին անորոշ պատկերացումները գեղարվեստական անհրաժեշտ նախագծման որոշակի տեսության վերածելու գործում:

Վերլուծելով Հայաստանում դիզայնի կայացման և զարգացման ընթացքը 20-րդ դարի երկրորդ կեսին, կարելի է առավելագույնս հակիրճ բնութագրել Հայկական դիզայնի մասին հանրագումարային պատկերացումները, որոնք այսօր էլ ներառված են գեղարվեստանախազծային արդի գործունեության մեջ: Ելնելով վերոշարադրյալից կարելի է հանգել հետևյալ եզրակացություններին.

1. Հայկական դիզայնը 1960-80-ական թվականներին կենսունակ զարգացում է ապրել և ստեղծել արդյունաբերական արտադրության որակի դասական նմուշորինակներ: Հետևապես, Հայկական դիզայնի կողմից մշակված արհեստավարժ մեթոդների ու միջոցների

յուրացումը հայրենի գեղարվեստական նախագծման համար առաջնահերթ խնդիր էր:

2. Հայկական դիզայնը կայացել է խիստ կանոնակարգված տնտեսական հարաբերությունների զարգացման տվյալ փուլին հատուկ պայմաններում: Հայրենական և արտասահմանյան արտադրության նպատակները բավականաչափ տարբեր էին, հետևապես նաև Հայաստանում գեղարվեստական նախագծման սկզբունքները պետք է, որ տարբերվեին արևմտյան դիզայնի սկզբունքներից:

3. Ակնհայտորեն նշված դրույթների միջև հակասությունը փոփոխական էր, սակայն դրա համար հարկ էր, որ զարգանար դիզայներական գործունեությունը և դիզայնը, իսկ դա հնարավոր էր միայն դիզայնի որոշակի հանրագումարային արտադրանքի առկայության դեպքում: Քանի դեռ այդ խնդիրը լուծված չէր, երկու համոզմունքների միջև հակասությունը լուծվում էր յուրատեսակ կերպով, որից ելնելով՝ հարկ եղավ արևմտյան դիզայնի մեջ տարրորոշել առաջընթացային՝ «ճշմարիտ» և հակադրումային դիզայնը՝ սթայլինգը (staying):

4. Կամընտրական այդ տեսության ներմուծումն առանց դիզայնի որոշարկման, ամբողջության մեջ հակասությունը լուծում էր միայն արտաքինապես, իսկ իրականում, խորացնում էր այն՝ թույլ տալով ձևականորեն իրականացնել արևմտյան դիզայնի նվաճումների «քննադատական յուրացումը»: Անկասկած, նման ձևական միջոցի անբավարարությունը պետք է, որ էականորեն խանգարեր գործընթացին, իսկ առաջընթացային և ոճային դիզայնի միջև սահմանն այն աստիճան չէր համապատասխանում դիզայնի ծառայության ներքին իրական տարանջատումների դրույթներին, որ «վատ» և «լավ» դիզայնի տարանջատման ոլորտում հնարավոր էր դրսևորել ամենաազատական անհատական մոտեցում¹:

5. Այսօր, երբ արդեն պարզ է գեղարվեստանախագծային գործունեության և դիզայնի՝ որպես տվյալ տնտեսական հարաբերության մեխանիզմի, տարրերի միջև տարբերությունը, ակնհայտ է դառնում, որ արևմտյան դիզայնի կազմակերպչական ցանկացած ձևի

¹ *Styl Design в системе культуры. Тезисы конференций, совещаний, Москва, ВНИИТЭ, 1982, стр. 29:*

ուղղակի տեղափոխումը (ներդրումը) խորհրդային պայմաններում, առանց ամբողջական դիզայնի հետ նրա փոխադարձ կապի բոլոր ձևերի ամբողջական վերլուծության, անհնար էր: Դիզայներական կրթության ոլորտն արևմտյան դիզայնի բնագավառում տարաբնույթ կապերի ամբողջության մեջ ամրակալվում էր դիզայնի ընդհանրական համակարգում: Ակնհայտ էր, որ «ակադեմիական» դիզայնի ու դիզայնի իրական ծառայության միջև գոյություն ունեցող խզումը (բեկումը), գործունեության մասին պատկերացումների և գործունեության ձևերի անհամապատասխանությունները չէին կարող նմուշօրինակ հանդիսանալ մեր երկրում գեղարվեստանախագծային կրթության կազմակերպման համար, չնայած արևմտյան դիզայնի և գեղարվեստական նախագծման զարգացման մասին գիտելիքների խորացման ուսումնասիրությունը Հայաստանում ցույց է տալիս գեղարվեստական նախագծման անհրաժեշտ համակարգի մասին պատկերացումների անընդհատ հարստացման (համալրման) միտումը:

Նման համակարգի առաջին ընդհանրական տեսաբանական ուրվագիծը տրվել է Կ. Մ. Կանտորի «Գեղեցկություն և օգտակարություն» գրքում²: Պարզ է, որ այդ ուրվագծային նախագիծը կզարգանար, ինչպես նաև միաժամանակ կձևավորվեին և կձևակերպվեին այլ պատկերացումներ, այլ նախագծեր: Ակնհայտ է նաև, որ գեղարվեստա-նախագծային գործունեության և նրա ձևերի զարգացման համար խոչընդոտ կհանդիսանար հնարավոր նախագծերից մեկի միակ ճշմարտացիության հանիրավի արագացված ճանաչումն ի վնաս խնդրի առաջադրման այլ հնարավորությունների: Անկասկած, ոչ միայն այն, որ անհրաժեշտ էր գործունեության համակարգի բազմաթիվ նախագծերի միաժամանակյա և զուգահեռական զարգացում, այլ նաև այն, որ անհրաժեշտություն էր դրանց զուգահեռաբար իրականացումը գոյակցման փորձարարական տարբեր ձևերի և գեղարվեստական նախագծման ինքնաիմաստավորման մեջ:

Խոսելով Հայաստանում 1960-80-ական թվականներին գեղարվեստական նախագծման համակարգի յուրահատուկ բնույթի մասին արևմտյան դիզայնի հետ հարաբերակցության մեջ, հարկ է միա-

² Ст'я Кантор К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. Москва, "Искусство", 1967:

Ժամանակ հաշվի առնել այն հանգամանքը, որ դիզայներական գործունեության սպասարկման որոշակի բնութագրերը, որոշակի ժամանակահատվածում, անկասկած պետք է իրենց համանմանությունն ունենային խորհրդային պայմաններում: Չենք կարող հաշվի չառնել նաև այն, որ սպառումը ոչ միայն հասարակության վերարտադրության անհրաժեշտ տարր էր հանդիսանում, այլև իմաստավորվում էր որպես սպառում, դրանով իսկ ձեռք բերելով առանձնահատուկ նշանակություն: Հասարակական հարաբերությունների ողջ հանրագումարը որոշարկող պահանջմունքների նորմի և սպառման արդիական նորմի միջև ճեղքվածքի առկայության գիտակցումը ոչ միայն արագացրեց արտադրության զարգացումն անհատական սպառման միջոցով, այլև կենտրոնացված ուղադրություն առաջացրեց առհասարակ սպառման խնդիրների նկատմամբ: Տվյալ հասարակության անդամի նյութական և մշակութային խնդիրների (իրենց աճող բարդությամբ և տարբերակվածությամբ) բավարարման գիտակցումը թույլ էր տալիս ենթադրել, որ գեղարվեստական նախագծման համակարգի ընդհանրացված արտադրանքը հայկական դիզայնի ընդհանրական արտադրանքի որոշարկմանը համապատասխան, կարող էր լինել նոր սպառողական արժեքի ստեղծումը: Այդ դեպքում, բնականաբար, գեղարվեստական նախագծման համակարգի արտադրանքի որոշարկումը պահանջում էր նրա որակական փոփոխություն: Խոսքը վերաբերում է տվյալ ժամանակահատվածի հիմնախնդրային հարցին, երբ պետք էր հաշվի նստել ոչ միայն սպառողական արժեքի դերի, այլև նրա լրացուցիչ ապրանքային արժեքի ձևի հետ՝ կախված երկրի տնտեսության ապրանքային բնույթից: Սակայն, կանգ առնելով դիզայնի ընդհանրական արտադրանքի որոշարկման վրա, որոշակի սահմանների մեջ պետք է ներկայացնել նշված ժամանակահատվածում սպառողական արժեքի բնույթն իր նշանակությունների, դրսևորումների, հստակության մեջ: Երկրում գոյություն ունեցող հարաբերությունների առկա համակարգը, որում բացակայում էր տնտեսական կարգավիճակի մակարդակների կտրուկ տարբերակվածությունը, թույլ չէր տալիս ձևավորել սպառողական ընտրախավ՝ որպես յուրահատուկ շերտ, էականորեն իրար էին մոտենում նյութական ապահովվածության մակարդակները, բացակայում էին արհեստական հասարակական կարգավիճակային հարաբերությունները, որի հետևանքով սպա-

ռողական արժեքը ՀԷՐ կարող ձեռք բերել յուրահատուկ խորհրդանշական նշանակություն:

Միևնույն ժամանակ, հարկ է հաշվի առնել, որ արտահանման աճող պահանջները, որոնք մշակվել էին արևմտյան մշակույթի կողմից հասարակական որոշակի համատեքստի շրջանակներում, լրացուցիչ ապրանքային արժեքների մրցակցության պայմաններում նկարիչ-նախագծողներին ստիպում էին արևմտյան դիզայնի, նրա անընդհատելի իմաստավորման իմացություն և «հակաոճի» ու «ոճի» տրամաբանությունամբ աշխատելու ունակություն:

Հայ առաջատար նկարիչ-դիզայներները, իրենց ողջ առերևույթ ազատությամբ, որը երաշխավորված էր ազատ դիզայների կարգավիճակով, իրենց գործունեության մեջ խստորեն սահմանափակված էին անկախ դիզայնի ծառայության գոյության պայմաններով, որոնք ստեղծագործական գործունեության մեջ կաշկանդված էին գրեթե անխզելի ինքնասահմանափակմամբ: Նրանք կաշկանդված էին զանգվածային սպառման արտադրանքի առաջատար, կարգավիճակային նշանակությունների արդեն իսկ արհեստական շեշտադրմամբ, որոնք ներգրավված էին «գերհարմարավետության քաղաքակրթության» բնութագրական հատկանիշների մեջ:

Lilit MELIKYAN

ARTISTIC TECHNICAL ESSENCE OF THE ARMENIAN DESIGN OF 1960-1980S.

Article presents the processes of formation and development of design in Armenia in 1960-1980s and its unique place in the cultural system of Armenia. As a means of formation of the visual and functional attributes of the subjective environment, the analysis of the process of establishment of design in Armenia and its influence on the person's surrounding, as well as analysis of process of establishment of the new and main elements of projecting the industrial product and consumption articles are provided.

It is substantiated that in Armenia the design of the second half of XX century, in particular, the artistic design was linked to the economy as well as to the social-cultural, technical, and esthetic processes of formation of the harmonic consumption environment by the industrial means for the life and activity of an individual. The total notions, concerning the Armenian design, which nowadays is included in the contemporary artistic projecting activity, are briefly featured.

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

1. **Արտավազդ Եղիազարյան** - արվեստագիտություն թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող:
2. **Գայանե Ամիրադյան** - արվեստագիտություն թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող:
3. **Մարտին Հարությունյան** - արվեստագիտություն թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող:
4. **Աննա Աղամյան** - արվեստագիտություն թեկնածու, Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս:
5. **Արսեն Համբարձումով** - արվեստագիտություն թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող:
6. **Հռիփսիմե Վարդանյան** - Երևանի պետական համալսարանի դասախոս (գիտական ղեկավար՝ Ա. Աղամյան):
7. **Նաիրա Գրիգորյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
8. **Հովհաննես Մանուկյան** - արվեստագիտություն թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող:
9. **Լիլիթ Արսենյան** - Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ավագյան):
10. **Արեգ Հասրաթյան** - ճարտարապետություն թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, Երևանի ճարտարապետության և շինարարության պետական համալսարանի դասախոս:
11. **Լիլիթ Արտեմյան** - արվեստագիտություն թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող:

12. **Մանե Սլրտչյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող:
13. **Սոֆյա Ղազարյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ի. Զուր-տովա):
14. **Սոնա Մակարյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի Հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
15. **Անի Հայկազուն** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի Հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Աղասյան):
16. **Անի Առուշանյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Մ. Կոկ-ժակ):
17. **Արման Լուկաս** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենյան):
18. **Սարգիս Բալբաբյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ռուբեն Տերտերյան):
19. **Արմինե Աթոյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի Հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Կ. Զաղացյա-նյան):
20. **Դավիթ Ղազարյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Մ. Մաշ-տոցի անվան մատենադարանի գիտաշխատող, Երևանի պետա-կան Համալսարանի դասախոս:
21. **Սուսաննա Ղազարյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասա-տրյան):
22. **Զահրա Մալեքի** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպար-վեստի բաժնի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետու-թյուն, գիտական ղեկավար՝ Ա. Աղասյան):
23. **Լիլիթ Կարապետյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպ-արվեստի բաժնի Հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Զ. Հակոբյան):

24. **Շուշան Այվազյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Լ. Երնջակյան):
25. **Արամ Համբարյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Վանաձորի Հովհ. Թումանյանի անվան պետական մանկավարժական ինստիտուտի դասախոս:
26. **Սառա Մալեք Մոհամմադի** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենջյան):
27. **Տաթևիկ Շախկուլյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս:
28. **Մերի Կիրակոսյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ:
29. **Լիլիթ Մելիքյան** - ԽՍՀՄ-ի անվան Հայկական պետական մանկավարժական Համալսարանի դասախոս (գիտական ղեկավար՝ Հ. Հակոբյան):
30. **Վանանե Մայրումյան** - Հայաստանի պետական ֆիլհարմոնիա:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Արտապատգամ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ
ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԻՆՈՓԱՌԱՏՈՆԱՅԻՆ ԱԶԴԱԳՐԻ
ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ 1930-ԱԿԱՆՆԵՐԻՑ ՄԻՆԶԵՎ ՄԵՐ ՕՐԵՐԸ
(էջ 5-12)

Գալստնե ԱՄԻՐԱՂՅԱՆ
ՄԵԾ ՊԱՀՔԻ ԿԻՐԱԿԻՆԵՐԻ ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԸ ԱՆԹԻԼԻԱՍԱԿԱՆ
ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ
(էջ 13-22)

Մարտիրոս ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ
ԳԱՌՆՈՒ ԱՐՔՈՒՆԱԿԱՆ ԲԱՂՆԻՔԻ ԽՃԱՆԿԱՐԻ ՕԳՏԱԳՈՐԾՈՒՄԸ
ՈՐՊԵՍ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՄԻՋՈՑԱՌՈՒՄՆԵՐԻ ԳՐԱՖԻԿԱԿԱՆ ԴԻԶԱՅՆԻ
ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՏԱՐՐ
(էջ 23-28)

Աննա ԱԴԱՄՅԱՆ
ՏԻԳՐԱՆ ԶՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ
(էջ 29-35)

Արսեն ՀԱՄԲԱՐԶՈՒՄՈՎ
«ՈՍԿԵ ԾԻՐԱՆ» X ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԿԻՆՈՓԱՌԱՏՈՆԻ ՈՐՈՇ ՖԻԼՄԵՐԻ ԵՎ
ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏՈՒՄ ՓԱՍՏԱՐԿՄԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑԻ ՄԱՍԻՆ
(էջ 36-41)

Հովհաննես ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ
ԱՅԼԱԲԱՆԱԿԱՆ ՆԱՅՅՈՒՐՄՈՐՏՆԵՐԸ ՌՈՒԴՈԼՖ ԽԱԶԱՏՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(էջ 42-50)

Նաիրա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ
ՄԻՔԱՅԵԼ ԹԱՐԻՎԵՐԴԻԵՎԻ «ՄՊԱՍՈՒՄ» ՕՊԵՐԱՆ
(էջ 51-64)

Հովհաննես ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ
ՀԱՅ ԵՐԳԵՀՈՆԱՅԻՆ ԴՊՐՈՑԻ ՀԻՄՆԱԴԻՐԸ.
ՎԱՀԱԳՆ ՍՏԱՄԲՈԼՅԱՆ
(էջ 65-72)

*Լիլիթ ԱՐՍԵՆՅԱՆ
ՏԻԵԶԵՐՔԻ ԹԵՄԱՆ
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԶԱՐԴԱՐՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ
(էջ 73-81)*

*Արեգ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ
ՇԻՐԱԿԱՎԱՆԻ ԱՄԵՆԱՓՐԿԻՋ ԵԿԵՂԵՑՈՒ
ԾԱՎԱԼԱՏԱՐԱԾԱԿԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԻ ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ
(էջ 82-86)*

*Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԴԵԼԼԱԼՅԱՆԻ «ՆՎԻՐՈՒՄ ԿՈՄԻՏԱՍԻՆ»
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ
(էջ 87-93)*

*Մանե ՄԿՐՏՉՅԱՆ
ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(էջ 94-100)*

*Սոֆյա ՂԱԶԱՐՅԱՆ
ԵՐԵՎԱՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ՄՈՌԱՑՎԱԾ ԷՋԵՐ
(էջ 101-107)*

*Սոնա ՄԱԿԱՐՅԱՆ
ՊԱՎԵԼ ԼԻՍԻՅՅԱՆԸ՝ ՀԱՅ ԲԵՄԻ ԱՌԱՋԻՆ ԱՐՇԱԿ
(էջ 108-114)*

*Անի ՀԱՅԿԱԶՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆԻ ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ՊԱՆԹԵՈՆԻ ՀՈՒՇԱԿՈԹՈՂՆԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
(էջ 115-122)*

*Անի ԱՌՈՒՇԱՆՅԱՆ
ՎԱՐԻԱՅԻՈՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄԸ ՀԱՅ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ
ՏՐԱՆՍԿՐԻՊՑԻԱՆԵՐՈՒՄ
(էջ 123-130)*

Արման ԼՈՒԿԱՍ
ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ ԱՊԱՐԱՆՔՆԵՐԻ ԺԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՈՃԱԿԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
(էջ 131-136)

Սարգիս ԲԱԼԲԱՐՅԱՆ
ԿՈՆՏՐԱԲԱՍԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆԱՐՎԵՍՏԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
(էջ 137-143)

Արմինե ԱԹՈՅԱՆ
«ԱՂՈԹՔՆԵՐ»
ԵՐԿՍԵՌ A CAPPELLA ԵՐԳՉԱԽՄԻ ՀԱՄԱՐ ՄՈՒՇԵՂ ԻՇԽԱՆԻ ԽՈՍՔԵՐՈՎ
(էջ 144-152)

Դավիթ ՂԱԶԱՐՅԱՆ
ՄԱՇՏՈՅՅԱՆ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ Հ^Խ 7976 ՁԵՌԱԳՐԻ
ԱՍՏՎԱԾԱՄՈՐ ՆԿԱՐԻ ՇՈՒՐՋ
(էջ 153-158)

Սուսաննա ՂԱԶԱՐՅԱՆ
ՄԻԽԱՅԻԼ ԿՈԿԺԱԵՎԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ «ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏԸ»
ԻԳՈՐ ՅԱՎՐՅԱՆԻ ԵՎ ԼՈՒՍԻՆԵ ՀԱԿՈՐՅԱՆԻ ԿԱՏԱՐՄԱՄԲ
(էջ 159-164)

Զահրա ՄԱԼԵՔԻ
ՖԱՐԱՀ ՕՍՈՒԼԻԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
(էջ 165-170)

Լիլիթ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ
ՍՔ. ԹԱԴԵ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ԶԱՐԴԱԳՈՏՈՒ ՆԱԽԱՏԻՊԻ ԽՆԴԻՐԸ ԵՎ
ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
(էջ 171-179)

Շուշան ԱՅՎԱԶՅԱՆ
ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆԻ ԵՐԳԵՐԻ ԼԵԶՎԱՈՃԱԿԱՆ ԲԵՈՒԹԱԳԻՐԸ
(էջ 180-186)

Նաիրա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ
ՄԻՔԱՅԵԼ ԹԱՐԻՎԵՐԴԻԵՎԻ «ՖԻԳԱՐԵՆԿՈՅԻ ԱՄՈՒՄՆՈՒԹՅՈՒՆԸ» ՕՊԵՐԱՆ
(էջ 187-198)

Արման ԼՈՒԿԱՍ
ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ ԿԱՌՈՒՑԱՊԱՏՄԱՆ ԵՎ ԲԵԱԿԵԼԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԸ
(էջ 199-204)

Արամ ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ
ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾ ԲՈՐԻՍ ԴԻԼՈՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՓՈԻԼԵՐԸ ԵՎ ՀԱՐԱ-
ԿԻՑ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
(էջ 205-213)

Սառա ՄԱԼԵՔ ՄՈՀԱՄՄԱԴԻ
ԹԵՀՐԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՇԵՆՔԵՐԻ ԴԱՍԱԿԱՐԳՈՒՄԸ
(էջ 214-221)

Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ
ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՐԽԻՎԻ ՄԻ ՏԵՏՐԻ ԱՆՏԻՊ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
(էջ 222-227)

Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ
ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ
(էջ 228-238)

Լիլիթ ՄԵԼԻՔՅԱՆ
ԴԻԶԱՅՆԻ ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՊԱՏՄԱԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐԱԿԱՆ
ԸՆԹԱՅՔԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ 1960-80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ
(էջ 239-245)

Վահանե ՄԱԼՈՒՄՅԱՆ
ՄԵԶ ՇՐՋԱՊԱՏՈՂ ՄԱՍՈՆԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱՆՆԵՐԸ
(էջ 246-251)

Լիլիթ ՄԵԼԻՔՅԱՆ
1960-80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԻԶԱՅՆԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ԲԵՈՒՅԹԸ
(էջ 252-258)

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
(էջ 259-261)

*Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական ութերորդ նստաշրջան
(15-17 նոյեմբերի, 2013)*

Նստաշրջանի նյութեր

Восьмая научная сессия молодых армянских искусствоведов
(15-17 ноября, 2013)

Материалы сессии

Eightx Scientific Session of Young Art Historians
(November 15-17, 2013)
The materials of the conference

*Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Արմեն Մուրադյանի
Անգլերեն թարգմանությունը՝ Սվետլանա Մարդանյանի*

*Հրատ. պատվեր N
Ստորագրված է տպագրության՝ 20.03.2014թ.
Չափսը՝ 60 x 84^{1/16}, թուղթ N 1
16,625 տպագրական մամուլ:
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:
Գինը պայմանագրային:*

*ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ:*