



« Ն Ո Ր Ա Վ Ա Ն Ք »
ԳԻՏԱԿՐԹԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԴՐԱՄ

Հասմիկ Հմայակյան

ԶՐՈՒՅՑՆԵՐ ՀԱՅ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՄԱՍԻՆ

(Հարցազրույցների ժողովածու)

Երևան – 2008

ՀՏԴ 008 (479.25)
ԳՄԴ 71 (2Հ)
Հ 641

*Պատասխանատու խմբագիր՝
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՄԱՐՈՒԹՅԱՆ
պատմական գիտությունների դոկտոր*

Հմայակյան Հասմիկ

Հ 641 Զրույցներ հայ մշակույթի մասին (հարցազրույցների ժողովածու). - Եր.: «Նորավանք» ԳԿՀ, 2008. - 150 էջ:

Հարցազրույցների այս ժողովածուն, որում որպես հեղինակ և հարցազրուցավար հանդես է գալիս ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտի գիտաշխատող Հ.Հմայակյանը, նվիրված է հայ արվեստի ու մշակույթի մի շարք ճյուղերին (առասպելաբանություն, գորգարվեստ, հայ հնագույն երգ ու երաժշտություն, միջնադարյան մանրանկարչություն և ճարտարապետություն, հայ արդի գրականություն, կինո և խեցեգործություն, ինչպես նաև հուշարձանների պահպանության խնդիրներ): Հարցազրույցները կայացել են տվյալ բնագավառների անվանի մասնագետների հետ:

ԳՄԴ 71 (2Հ)

ISBN 978-9939-9000-1-8

© «Նորավանք» ԳԿՀ, 2008

ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Փոքր ժողովուրդների մշակույթը շատ ավելի ծանր բեռ ունի: Ու շատ ավելի խոր առաքելություն: Ես նկատի չունեմ գուտ ազգային ինքնապահպանության գերխնդիրները, թեպետ դրանց մշտական հրատապությունը ոչ մի կասկած չի առաջացնում: Գեղարվեստը հումանիզացնում է մեզ: Դրա վտանգավոր բացակայության կամ տազնապալի նահանջի դեպքում անխուսափելիորեն կոպտանում է հասարակության դիմագիծը: Օգոնային շերտի հուսալիությամբ մշակույթը պաշտպանում է մեզ ապամարդկայնացման որոգայթներից ու դառնում ուժացման հեռանկարները բացառող իմունիտետ: Միայն թե չմոռանանք, որ օգոնային շերտը, իր ամբողջ կենսատու հզորությամբ հանդերձ, նուրբ է ու խոցելի, և մեր անհետատես գործունեությունը կամ աններելի վրիպումները կարող են դրա քայքայման պատճառը դառնալ:

Դավիթ Մուրադյան
«Թե ինչն է փրկել Հոռմը»

Հայ ժողովուրդն իր հազարամյակների պատմության ընթացքում, անկախ սոցիալական ու քաղաքական պայմաններից, մշտապես ստեղծագործել է՝ ձգտելով համաքայլ ընթանալ համաշխարհային մշակութային գործընթացներին:

Պատմական այդ հսկայական ժամանակահատվածի ընթացքում Հայկական լեռնաշխարհում ձևավորվել են մեծ ու փոքր պետություններ, քաղաքական կազմավորումներ, այն բազմիցս դարձել է հզոր տերությունների շահերի բախման թատերաբեմ, ենթարկվել ամենատարբեր քաղաքակրթական ազդեցությունների և,

արդի եզրաբանությամբ՝ գլոբալացման գործընթացների (օրինակ՝ հեղինակի): Հայաստանի սահմանները շատ անգամներ վերաձևվել են՝ մերթ ընդգրկելով ողջ Հայկական լեռնաշխարհը, մերթ նվազելով՝ մինչև այսօրվա բոնցքաչափ, բայց անկախ Հայաստանը:

Սակայն թե՛ մեր քաղաքական հզորության գագաթնակետին, թե՛ մեր պետականության համար ծանր ժամանակաշրջաններում մշտապես կարողացել ենք պահպանել մեր քաղաքակրթական և ազգային ինքնությունը, մեր լեզուն, մեր մշակույթի ու կրոնափիլիսոփայական մտքի առանձնահատկությունը: Ընկալունակ ենք եղել քաղաքակրթական նոր ու արդիական գործընթացների նկատմամբ, կրելով ազդեցություններ՝ կարողացել ենք հարստացնել սեփականը՝ հիմքում պահպանելով ինքնատիպն ու ազգայինը:

Հաճախ ինքներս ենք ազդել այլ հզոր մշակույթների վրա (օրինակ՝ վաղ միջնադարյան եկեղեցական ճարտարապետությունը), իսկ երբեմն էլ եղել ենք աշխարհում նորի ու մարդասիրականի հաստատման առաջամարտիկները (առաջինն ենք Քրիստոնեությունն ընդունել որպես պետական կրոն):

Դեռ աշխարհի՝ Արևելքի ու Արևմուտքի բաժանումից շատ առաջ, երբ քաղաքակրթության բնօրրանը Հին Արևելքում էր, մենք այդ հին արևելյան քաղաքակրթության հյուսիսային սահմանն էինք կազմում, և այդ ժամանակներից սկսած ձևավորվել են մեր մշակութային ավանդույթներն ու կենսափիլիսոփայությունը: Միգուցե սա է պատճառը, որ մենք առ այսօր, բազմիցս փորձելով պատասխանել արևելյան, թե՛ արևմտյան արժեհամակարգի կրողն ենք հարցին, պարզում ենք, որ այս երկուսի մեջտեղում մենք մեր ուրույն տեղն ենք զբաղեցնում: Եվ դա՝ շնորհիվ այն բանի, որ կարողացել ենք հազարամյակների խորքից ժառանգաբար փոխանցել ու պահպանել մեր կայուն ազգային արժեքները՝ հասցնելով մինչև մեր օրերը:

Սակայն այսօր նոր հազարամյակի մարտահրավերներն այլ են: Նպատակը, թվում է, հին է ու ծանոթ, բայց ազդեցության

ձևերն ու միջոցները՝ գերժամանակակից: Այսօր հույսը դնել մարտահրավերներին դիմակայելու միայն մեր ժողովրդի իմունիտետի ու փորձի վրա՝ նույնն է, թե 21-րդ դարի հարուցած հիվանդությունները փորձենք բուժել ժողովրդական բժշկության մեթոդներով: Դրանք կարող են մի փոքր բարձրացնել դիմադրողականությունը, բայց ոչ ավելին: Այսօրվա գլոբալացման պայմաններում անհրաժեշտ է լուրջ ֆինանսական ներդրումներով, ազգային բովանդակությամբ և արդիական մտածողությամբ ու մոտեցումներով, մշակութային անվտանգությանը միտված պետական ծրագիր, որը կներառի մեր հոգևոր ու մշակութային բոլոր ոլորտները:

Ժամանակն է, թերևս, ահազանգեր հնչեցնելուց անցնել կառուցողական գործունեության, որը հնարավոր է իրականացնել պետության, հանրության և հատկապես վերջինիս մտավորական հատվածի համատեղ ջանքերով միայն:

Նման մտորումների արդյունքում էլ ծնվեց այս նախագծի գաղափարը: Այն նվիրված է հայկական արվեստի ու մշակույթի մի շարք բնագավառներին, որոնց վերաբերյալ իրենց տեսակետներն են հայտնում մեր ժամանակակից հեղինակավոր մտավորականներն ու արվեստագետները:

Ժանրային առումով այն հարցազրույցների շարք է, ինչը հնարավորություն է ընձեռում առավել մատչելի ձևով մատուցել նյութը՝ խուսափելով նեղ մասնագիտական եզրաբանությունից և խիստ գիտական ոճից: Դա հնարավորություն է ընձեռում նաև անդրադառնալ տվյալ բնագավառի հետ կապված այժմեական ու հրատապ խնդիրներին, որոնք կարող են պարզաբանման և շատ դեպքերում ունեն իրենց կոնկրետ հասցեատերը՝ տվյալ բնագավառի համար պատասխանատու համապատասխան պետական ու հասարակական մարմինները:

Հարցազրույցներում (որոնք կայացել են 2007թ. գարնանը և ամռանը) հակիրճ ներկայացված են տվյալ բնագավառի ծագման ու զարգացման պատմությունը, արդի վիճակը և բազմաբնույթ այլ

խնդիրներ: Հարցերը կազմելիս հեղինակը հնարավորինս հաշվի է առել ընթերցողների լայն՝ թե՛ մասնագիտական, թե՛ ոչ մասնագիտական շրջանակ և, մասնավորապես, երիտասարդությանը: Այսօր հատկապես երիտասարդների համար խիստ անհրաժեշտ է սեփական մշակութային ժառանգության մասին իրատեսական պատկերացում ունենալ՝ խուսափելու համար մեր մեջ նկատելիորեն արմատացած ծայրահեղական միտումներից՝ սեփական արժեքների գերազնահատումից և դրան հակառակ՝ թերազնահատումից: Այս երկու տարաբնույթ մտայնություններն էլ հավասարապես վտանգավոր են արդի համաշխարհայնացման պայմաններում:

Բնականաբար, մեկ աշխատանքի սահմաններում հնարավոր չէ անդրադառնալ հազարամյակների պատմություն ունեցող ժողովրդի մշակութային ողջ ժառանգությանը, այդ պատճառով ընտրվել է տասը բնագավառ, որոնք ներկայացված են տասնմեկ հարցազրույցներում:

ՄՏՈՐՈՒՄՆԵՐ ՀԱՅ ԱՌԱՍՊԵԼԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ

Հարցազրույցում հանգամանալից կերպով ներկայացվում է Մարգիս Հարությունյանի «Հայ առասպելաբանություն» (Բեյրութ, 2000թ.) աշխատությունը, որը հայ ընթերցողների նեղ շրջանակին է ծանոթ, քանզի տպագրվել է Բեյրութում: Հարցազրույցում խոսվում է հայ առասպելաբանության մեջ հնդեվրոպական հիմնական առասպելի բազմաբնույթ դրսևորումների, Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման պատճառների, հեթանոսության և քրիստոնեության օրգանական կապի ու մի շարք այլ հարցերի մասին:

Հարցազրույցը կայացել է «Պատմա-բանասիրական հանդեսի» գլխավոր խմբագիր, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության բանահյուսության տեսության և պատմության բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր *Մարգիս Հարությունյանի* հետ:

– *Ի՞նչ է առասպելաբանությունը:*

– Առասպելաբանություն և դիցաբանություն հասկացությունները թեև համարժեք են, այդուհանդերձ, մենք տարբերակում ենք տեսնում: Դիցաբանությունը վերաբերում է աստվածներին, և պատահական չէ, որ հայկական աստվածների մասին իր աշխատությունը գերմանացի մեծանուն գիտնական Գեյցերը վերնագրել է «Ուսմունք հայոց աստվածների մասին», քանզի դից` նշանակում է աստվածներ, և դիցաբանությունը առասպելաբանություն չէ:

Առասպելաբանությունը նախնադարյան մարդու առասպելաբանական աշխարհայացքն է բնության, աշխարհի կառուցվածքի, իրեն շրջապատող աշխարհի, ամեն մի երևույթի վերաբերյալ: Այս մոտեցմամբ եմ ես առաջնորդվում իմ ուսումնասիրություններում, և սա է ամենագիտականը:

– Դուք 2000թ. Բեյրութում հրատարակել էք Ձեր հեղինակած «Հայ առասպելաբանություն» գիրքը: Քանի որ Ձեր աշխատությունն ընթերցողների շատ նեղ շրջանակին է ծանոթ, ցանկալի կլիներ, որ ներկայացնեիք այն:

– Երբ ես նախաձեռնեցի այդ աշխատանքը, ելակետ վերցրի վերը նշված գիտական մոտեցումը: Իմ նպատակն էր ի մի բերել այն բոլոր տվյալները, որոնք իրապես վերաբերում էին մեր առասպելաբանությանն ու առասպելական մտածողությանը: Դրանք ոչ մի տեղ հավաքված և կարգավորված չէին, այստեղ պետք էր կարողանալ մեկտեղել այդ ամենը, և ինձ կարծես հաջողվեց դա: Սա իմ հասուն տարիների աշխատանքն է (քանզի ես առասպելաբանությամբ զբաղվում եմ դեռ 1950-ականներից), իմ պարտականությունն ազգիս առջև: Այս գիրքը դարձավ իմ տարիների գիտական գործունեության ամբողջացումը:

Իմ նպատակն էր քննել, զննել բոլոր այն հին առասպելական մտահայեցողությունները, բոլոր այն առարկաներն ու երևույթները, բոլոր ընկալումները՝ հին ու նոր, որոնք պահպանված էին հայ հին մատենագրության, մեր բանավոր ավանդության մեջ, գրական-մատենագիտական երկերում, նաև հայոց լեզվում և բանահյուսական ու ազգագրական տարբեր ժանրերում: Եվ այս բոլոր փաստերի համադրմամբ միայն հնարավոր եղավ հասնել հաջողության:

– Փաստորեն, այս աշխատանքի արդյունքում մենք կարող ենք լիարժեք պատկերացում կազմել հայ ժողովրդի առասպելական մտածողության, աշխարհայացքի մասին:

– Երբ այդ տարբեր ժանրերում, տարբեր տեղերում ցրված բեկորները, ծեփոնները ի մի են բերվում, մեր առջև բացվում է մի այնպիսի հրաշք տիեզերական-առասպելաբանական պատկերացում, որ զարմանում ես ու հիանում, թե ինչպես է, որ այս ամենը եղել է և մենք չենք իմացել այդ մասին:

Ես այստեղ վերականգնել եմ տիեզերական ծառի (տիեզերքի նախնական կառուցվածքի հիմնական ձևը), սարի և սյան մասին հայ ժողովրդի պատկերացումները, որոնք երեքն էլ պահպանվել են մեր ժողովրդական ավանդության մեջ՝ տարբեր ժանրերում և տարբեր ձևերով:

Անդրադարձել եմ նաև նյութական մշակույթի հուշարձաններին և «Վիշապներ» կոչվող մեր քարակոթողներին ու նրանց պատկերագրության մեկնաբանությունը: «Վիշապներ» կոչվող քարակոթողներին՝ այդ մեծ ձկներին, ես տվել եմ նոր մեկնաբանություն:

Այս աշխատությունում ես վերականգնել եմ տիեզերաշինական արքետիպային մեր ընկալումները: Այնուհետև անդրադարձել եմ երկնային մարմինների ու լուսատուների հետ կապված պատկերացումներին՝ արև, լուսին, աստղեր, համաստեղություններ: Մեկնաբանել եմ հնդեվրոպական հիմնական առասպելի՝ ամպրոպային առասպելների և երևույթների դրսևորումները հայոց մեջ: Հայտնի է, որ այս «ամպրոպային առասպելի» լավագույն հետազոտողներն են եղել գերմանացի հայտնի առասպելաբաններ Յակոբ և Վիլհելմ Գրիմ եղբայրներն ու նրանց հետևորդները:

Պետք է նշեմ, որ իմ ելակետներում ես հետևել եմ հենց նրանց մեթոդներին, նրանց առաջ քաշած վերակազմություններին: Չնայած Գրիմ եղբայրների մեթոդը հետագայում քննադատվեց, սակայն Յակոբ Գրիմի «Գերմանական առասպելաբանությունը», իմ կարծիքով, դարակազմիկ և կոթողային աշխատանք է:

Այնուհետև, իմ աշխատության մեջ, բնության երևույթների ուսումնասիրումից հետո, «իջել» եմ երկիր, բնատարածք, հայկական բլուրներ, սարեր, գետեր, դաշտեր, աշխարհագրական լանդշաֆտ, հետո կենդանական, բուսական աշխարհ և արդեն հավա-

տալիքների մակարդակով անդրադարձել եմ մեր առասպելներին, մահվանն ու հանդերձյալ կյանքին, մի խոսքով՝ այն ամբողջ հավատալիքային հարստություններին, ինչ ունեցել ենք: Եվ ցույց եմ տվել, թե ինչպես է սրանց մեջ ուրվագծվում ժողովրդի նախնադարյան առասպելաբանական մտածողությունը՝ հիմք ընդունելով այն ըմբռնումը, որ առասպելաբանությունը նախնադարյան մարդու յուրատեսակ մտածողությունն է և աշխարհընկալումը:

– Ինչո՞ւ գիրքը տպագրվեց արտասահմանում:

– Ցավոք, ինչ-ինչ պատճառներով հնարավոր չեղավ այս գիրքը տպել այստեղ՝ Հայաստանում, չնայած գրեթե տասնհինգ տարի այն պատրաստ էր հրատարակության: Ես մասնակցեցի Համագգային մշակութային միության հայտարարած մրցույթին, շահեցի և ինձ առաջարկեցին գիրքը տպագրել Բեյրութում: Ես համաձայնեցի: Սակայն տպագրելուց հետո որոշ պայմաններ չպահպանվեցին. օրինակ՝ տպաքանակը պիտի տային հեղինակին, բայց այդպես չեղավ, միայն հարյուր օրինակ շատ դժվարությամբ տեղ հասավ: Ես բազմիցս խնդրեցի, որ գիրքն ուղարկվի այստեղ և այստեղ կազմակերպվի վաճառքը, բայց չհամաձայնվեցին և, փաստորեն, Հայաստանում այդ գրքից ոչ մի օրինակ չվաճառվեց: Գիրքը նման տխուր ճակատագրի արժանացավ, ուստի և Հայաստանում քչերին է ծանոթ: Դրում եղան մի քանի արձագանքներ՝ «Կամ» հանդես վերլուծականում (թիվ 5, Լոս Անջելես, 2002թ., էջ 246-247) տպագրվեց Վարդան Մաթևոսյանի գրախոսականը, որ շատ բարձր էր գնահատել գիրքը՝ նշելով, որ այն կարելի է դնել Մանուկ Աբեղյանի աշխատությունների կողքին և կարծիք էր հայտնել, որ աշխատությունն անպայման պետք է թարգմանվի արևմտյան որևէ լեզվով, որպեսզի չմնա սոսկ ազգային նեղ շրջանակներում: Բացի այդ, Կանադայից ինձ զանգահարեց Շաքե Տեր-Մելքոնյան-Մինասյանը՝ տեղեկացնելով, որ Կանադայում նշել են իմ ծննդյան 75-ամյակը: Այդ առթիվ կարդացած իր զեկույցում նա, անդրադառնալով այս աշխատությանը, նշել է, որ այն անպայման

պետք է թարգմանվի անգլերեն՝ ոչ միայն օտարներին հասանելի դարձնելու համար, այլ նաև այն պատճառով, որ մեր հայորդիների մեծ մասը Մփյուռքում, որոնք արդեն չեն տիրապետում մայրենի լեզվին, հնարավորություն ունենան գոնե օտար լեզվով ծանոթանալ իրենց ազգային մշակույթին:

Հայաստանում միայն Ալմաստ Զաքարյանը գրեց մի ընդարձակ գրախոսական, որում ևս շատ բարձր էր գնահատել այս աշխատանքը: Ես համոզված եմ, որ էլի արձագանքներ կլինեն Հայաստանում, եթե գիրքն այստեղ վաճառվեր: Ցավոք, միայն մի քանի մասնագետներ են ծանոթ այս աշխատությանը, ում որ հասցրել եմ նվիրել: Մեկական օրինակ տվել եմ Ազգային գրադարանին, Ակադեմիայի ֆունդամենտալ, Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գրադարաններին: Մատենադարանին անգամ չեմ կարողացել մեկ օրինակ տալ: Քանիցս դիմել եմ Բեյրութ, Համազգայինի վարիչներին, որ ուղարկեն ու այստեղ վաճառվի գիրքը և հասնի իր ընթերցողին:

– Ծանոթ լինելով Ձեր աշխատությանը՝ պետք է նշեմ, որ այն անհրաժեշտ է ոչ միայն նեղ գիտական–մասնագիտական շրջանակներին, այլև բանասիրական, պատմության և այն ֆակուլտետների ուսանողներին, ովքեր ուսումնասիրում են բանահյուսություն և առասպելաբանություն, և, ի վերջո, ցանկացած հայ մարդու, որն ուզում է պատկերացում ունենալ իր նախնիների առասպելական մտածողության և շատ ու շատ այլ հարցերի մասին: Ցավոք, նման աններելի բացթողումների մենք հանդիպում ենք ամեն քայլափոխի:

Հարցս հետևյալն է. հնդեվրոպական առասպելաբանությունը բավական լավ ուսումնասիրված է, անգամ ֆրանսիացի գիտնական Շ.Դյումեզիլը վեր է հանել հնդեվրոպական առասպելաբանության հիմնական գծերը, մասնավորապես, եռադասության սկզբունքը: Մակայն իր աշխատություններում նա չի կիրառել հայկական առասպելաբանական նյութը. ինչո՞ւ, արդյո՞ք հայկա-

կան առասպելաբանությունը որոշակի առանձնահատկություններ, տարբերություններ է դրսևորում հնդեվրոպականից, թե՛ այլ պատճառներ կան:

– Ասեմ, որ դյումեզիլյան տեսությունը լավ հիմք է բռնել մեզանում, և հենց նրա երիտասարդ ֆրանսահայ աշակերտներից մեկը՝ Ա.Ահյանը, այդ տեսության հիման վրա ուսումնասիրել է «Սասնա ծռեր» էպոսը: Այնուհետև, մեր ժամանակակից Ա.Պետրոսյանը «Արամի առասպելը» գրքում իր ուսումնասիրությունը հիմնել է դյումեզիլյան տեսության վրա: Բացի այդ, պատմաբաններից նույնպես, օրինակ՝ Մարգիս Պետրոսյանը, այս մեթոդով փորձել է ցույց տալ հայոց մշակութային պատմության որոշակի հարցեր: Ժ.Դյումեզիլն իսկապես քննության չի առել հայ առասպելաբանությունը, իր աշխատանքներից մեկում միայն փոքր-ինչ անդրադարձել է Արտաշես–Սաթենիկ առասպելային: Ա.Պետրոսյանի կարծիքով՝ պատճառներից մեկը կարող էր լինել այն, որ նա եղել է Կոստանդնուպոլսի համալսարանի պրոֆեսոր և զգուշացել է թուրքերից, սակայն ես համոզված չեմ դրանում: Իր մահվանից առաջ Դյումեզիլը Ա.Ահյանին խոստովանել է, որ դա իր պարտքերից մեկն է և ավստոսանք է հայտնել, որ չի անդրադարձել հայ առասպելաբանությանը:

– Կարո՞ղ ենք ասել, որ առասպելաբանությունը որպես գիտություն քաղաքականացված է:

– Ցավոք, հիմա բոլոր գիտություններն են փորձում քաղաքականացնել: Քիչ է, որ դա դրսում է կատարվում, մենք ինքներս էլ մեր ներսում ենք մշակութային շատ հարցեր քաղաքականացնում: Օրինակ՝ հայերենի ուղղագրության խնդիրը, որը շատ անմեղ հարց է թվում, այսօր ներքին քաղաքական քաշքշուկների խնդիր է դարձել: Ինչ վերաբերում է վերը նշված հնդեվրոպական և հայկական առասպելաբանության հարցին, նշեմ, որ առհասարակ հնդեվրոպաբանությունն այն ելակետն է, որով մենք առաջնորդվում ենք թե՛ մեր լեզվի, թե՛ մշակույթի խնդիրների ուսում-

նասիրություններում: Չէ՞ որ մեր լեզուն հնդեվրոպական է: Ճիշտ է, մեր մեջ շատ են ձուլվել առաջավորասիական և հինարևելյան ցեղեր, բայց մեր լեզվում հնդեվրոպական են այն արմատները, որոնք առաջնային ու նախնական են, էլ չեմ խոսում քերականական կառուցվածքի մասին. սրանք են լեզվի դասակարգման կարևորագույն պայմանները: Իսկ փոխառություններ բոլոր լեզուներում էլ կան: Այսպես է նաև առասպելաբանության մեջ: Օրինակ՝ վիշապի և վիշապամարտի հնդեվրոպական հիմնական առասպելը չափազանց շատ է վկայված մեր ավանդության մեջ և բանահյուսական տարբեր ժանրերում: Ես ծնվել եմ գյուղում, Մուշից, Ալաշկերտից, Խնուսից ներգաղթածների ընտանիքում, որոնք պահպանել էին թե՛ իրենց բարբառները, թե՛ հեքիաթներն ու զրույցները: Հետո, երբ մասնագետ դարձա, նկատեցի, որ այնպիսի հեքիաթներ կային, որ պատմվում էին միայն մեր գյուղում: Եվ այստեղից ինձ պարզ դարձավ տեղագրական-ժառանգական կապը, թե ինչպես էր այն հատվածը, որ գաղթել էր Մշո դաշտից, իր հետ բերել այդ հեքիաթները, որոնք 150 տարի առաջ Քարեզին Սրվանձոյանցը գրի էր առել: Եվ զարմանալիորեն նկատում եմ, որ Վիշապամարտի առասպելը մեր ցեղի արյան մեջ նստած ու քաղցկեղի նման տարածված է տարբեր դրսևորումներով: Եվ այդ է պատճառը, որ իմ գրքի երկրորդ գլխի մի ծավալուն հատվածը նվիրել եմ հնդեվրոպական այս հիմնական առասպելի դրսևորմանը հայոց բանավոր և վիպական ավանդության մեջ՝ հնուց մինչև մեր օրերը:

– Ինչպե՞ս էք գնահատում իրանական ազդեցությունը հայ առասպելաբանության վրա:

– Ես այսպես կասեմ. իրանական ազդեցությունը մեր երկրորդ ժառանգությունն է, և իրանական փոխառությունները չափազանց խորն են նստած մեր մեջ՝ հնուց ի վեր: Մենք, իմ կարծիքով, պետք է պարծենանք դրանով:

– *Հնդեվրոպական շերտը հիմնարար է մեր առասպելաբանության մեջ, սակայն Հայկական լեռնաշխարհում բնակվում էին նաև այլ ցեղեր ու ժողովուրդներ: Ի՞նչ ազդեցություններ, հետքեր են նրանք թողել, հնարավո՞ր է այդ ամենը վեր հանել:*

– Ես որքան հնարավոր է դուրս եմ բերել այդ ազդեցությունները: Ես դա տեսել եմ, օրինակ, Նեմրոթ սարի հետ կապված առասպելում, որը շատ հետաքրքիր է: Այստեղ ի հայտ է գալիս աշտարակաշինության հնագույն առասպելը, ոչ թե քրիստոնեական ժամանակաշրջանի, անգամ, հնարավոր է, ոչ սեմական, այլ հին արևելյան ավանդույթը: Որոշ դեպքերում նկատելի է մուսուլմանա-արաբական առասպելաբանության ազդեցությունը:

Մի շարք դեպքերում կարելի է ենթադրել ընդհանրություններ այլ ժողովուրդների առասպելների ու հավատալիքների հետ, հատկապես հնագույն շրջանում, բայց ապացույցները քիչ են: Ես չեմ կարող ենթադրությունների վրա հիմնված բաներ ասել, քանզի իմ վերաբերմունքով այս հարցերին ես ինձ համարում եմ Աբեդյանի աշակերտը (հոգևոր իմաստով), որն ունենալով անսպառ գիտելիքներ՝ երբեք ենթադրաբար ոչինչ չի գրել:

– *Կարո՞ղ եք որևէ առանձնահատկություն նշել, որ բնորոշ է հայոց հին տիեզերաբանական պատկերացումներին:*

– Եթե փորձենք ինչ-որ չափով վերակազմել հին հայոց տիեզերաբանական ու կատարածաբանական պատկերացումների յուրահատկությունն ու տարբերությունը, օրինակ, իրանականից ու սկանդինավյանից, ապա կարելի է փաստել, որ մեր պատկերացումներին առանձնահատուկ է եղել լավատեսությունը, չարի մշտական պարտության ու բարու հաղթանակի գաղափարախոսությունը, որը յուրահատուկ է հայոց դարավոր վիպական ավանդությանը՝ պայմանավորված, անշուշտ, ժողովրդի պատմական տառապանքի փորձով և լավագույն ապագայի նկատմամբ ունեցած խոր հավատով:

– *Հեթանոսությունից քրիստոնեության անցումը մեր հոգևոր-մշակութային պատմության մեջ հին արժեհամակարգի հետ մշակութային խզոնում էր, թե՛ հնի օրգանական շարունակություն:*

– Իմ կարծիքով՝ քրիստոնեական կրոնի քողի տակ, միայն նոր անուններով և տարբեր մակարդակներով, ծվարել է հայոց նախաքրիստոնեական կրոնական հավատալիքների և պաշտամունքային ողջ համակարգը:

Առհասարակ աշխարհի բոլոր էթնոսների հոգևոր մշակությունում ժողովրդական հավատալիքներն իրենց վաղնջականությամբ և ավանդականությամբ կազմում են ամենապահպանողական շերտը և դժվար են ենթարկվում նորացման կամ փոխակերպման: Դրանք, անցնելով կրոնների տարբեր համակարգերի միջով, գրեթե չկրելով ազդեցություններ՝ շարունակում են պահպանել իրենց վաղնջական կենսունակությունը՝ հասնելով մինչև մեր օրերը:

Չմանրամասնելով և չնշելով բազում փաստեր, որոնց ես անդրադարձել եմ իմ հոդվածներում, ասեմ միայն, որ իմ խորին համոզմամբ հայոց հեթանոսական և քրիստոնեական կրոններն իրենց խորքով միմյանցից շատ հեռու և տարբեր հասկացություններ չեն. երկուսն էլ հիմնված են նույն կամ համանման առասպելների, ծեսերի, պաշտամունքների վրա, երկուսն էլ առաջնորդվել են կրոնական գրեթե միևնույն մտահայեցողություններով և ձգտումներով, և այդ տարանուն համակարգերը հայոց կրոնաէթնիկական միևնույն մտածողության պատմականորեն միմյանց հաջորդող տարբեր դրսևորումներ են, ազգային-կրոնական ոգու տարբեր ու բազմաշերտ արտացոլումներ և կազմում են հայ ժողովրդի հոգևոր-կրոնական մշակույթի միասնական ժառանգությունը:

– *Ինչո՞ւ հայ ժողովուրդն առաջինն ընդունեց քրիստոնեությունը որպես պետական կրոն:*

– Հայոց մենթալիտետի, էթնիկական մտածելակերպի, ազգային հոգեկերտվածքի կարևորագույն հատկանիշը *ազատախո-*

հույությունն է: Այդ ազատամտությունն էր, անշուշտ, պատճառը, որ հեթանոսական կրոնների թանձր տիրապետության պայմաններում հայերն առաջիններից մեկը եղան, որ ընդունեցին, տարածեցին, հետագայում առաջինը պետական կրոն հռչակեցին քրիստոնեական նոր վարդապետությունը, որում նրանք տեսնում էին կրոնական նոր աշխարհայացք, նոր մտածողության տարրեր, որոնք հակադիր էին իր դարն ապրած հեթանոսական կրոնի ավանդությանը: Եվ զարմանալին այն է, որ հայերը եղան թե՛ առաջինը քրիստոնեություն ընդունող, թե՛ առաջին ադանդավոր ազգերից մեկը, ինչը դարձյալ բխում է վերը նշված ազատախոհությունից:

– Դուք ընդունո՞ւմ եք այն տեսակետը, որ հայ գրականության մեջ վերածնունդ եղել է, և այն սկզբնավորվել է եվրոպակահից շատ ավելի վաղ՝ անցնելով զարգացման իր ուրույն ուղին:

– Այո, Թոնդրակյան շարժման ժամանակ արդեն սկսվում է մեր մտավոր վերածնունդը գրականության մեջ և մշակույթի այլ բնագավառներում: Եվ քանի որ քրիստոնեական ադանդները ծագումնաբանորեն կապված են հեթանոսական աշխարհայացքի հետ և քրիստոնեության մեջ էին ներմուծում արտաքին աշխարհի շատ գաղափարներ, ապա կարելի է հավաստել, որ քրիստոնեական ադանդավորների գաղափարախոսությունն ու ուսմունքը փոխանցիկ կապ ու օղակ էին հանդիսանում հեթանոսական ազատ աշխարհայացքի և քրիստոնեական նոր վարդապետության միջև: Իսկ Հայկական վերածննդի՝ այդ նոր մտավոր ու մշակութային շարժման հիմքում ընկած էին հենց հին հեթանոսական աշխարհիկ գաղափարների վերածնունդն ու նորոգ զարգացումը: Հետևաբար՝ հայոց ադանդավորական ուսմունքները պետք է դիտել ու արժևորել պատմական հեռանկարի այս համատեքստում:

Եվ ես միանգամայն համաձայն եմ Աբեղյանի այն ձևակերպման հետ, որ Հայկական վերածնունդն ավելի վաղ սկսվեց, քան Եվրոպայում: Այն սկիզբ առավ Նարեկացիով՝ X դարում և տվեց Ն.Շնորհալի, Մ.Գոշ, Ֆրիկ, Կ.Երզնկացի, հայրեններ:

Ավարտելով ասեմ, որ հայ ժողովուրդն իր էթնիկական կազմավորման վաղնջական ժամանակներից ի վեր ստեղծել է աշխարհընկալման և աշխարհաճանաչման կրոնահավատալիքային մի ամբողջական համակարգ, որը նրա պատմական ողջ գոյության ընթացքում, ենթարկվելով համապատասխան զարգացման ու փոխակերպումների, ներառել և համաձուլել է պատմականորեն ծագած կրոնական նոր համակարգերի տարրեր, ինքն էլ իր հերթին փոխադարձորեն ներազդել վերջիններիս վրա: Սակայն այդ բոլոր համակարգերն էլ փոխկապակցված են, և նրանց մեջ գերակայում է ազգային ինքնատիպ կրոնաբարոյական մտածողությունը:

Գրականություն

1. *Ա.Զաքարյան, Մարգիս Հարությունյան*, Հայ առասպելաբանություն. գրախոսական, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 2001, թիվ 2, էջ 291-304:
2. *Ս.Հարությունյան*, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000:
3. *Ս.Հարությունյան*, Հայ հոգևոր-կրոնական մշակույթի միասնականության հարցի շուրջ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 2002, թիվ 2, էջ 3-29:

ՀՈՌՈՎԵԼՆԵՐԸ ՈՐՊԵՍ ՀԱՅ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՔՆԱՏԻՊ ԺԱՆՐ

Հոռովելները աշխատանքային, հողագործական երգի տեսակներ են, որոնք ծագել են հեռավոր անցյալում: Սակայն ոչ բոլոր հողագործ ժողովուրդներն ունեն հոռովելներ: Հայկական հոռովելների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այս ժողովրդական ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում մի շարք առանձնահատկություններով: Նրանցում խիստ փոխկապակցված և փոխպայմանավորված են երաժշտությունն ու տեքստը, բացի այդ, հոռովելներում առկա է ծիսաառասպելաբանական ենթաշերտ: Հաշվի առնելով այս ամենը՝ մենք հոռովելների մասին հարցազրույցը վարեցինք թե՛ երաժշտագետի, թե՛ ազգագրագետ-երաժշտագետի (Էթնոերաժշտագետի) հետ՝ երևույթն առավել համակողմանի ներկայացնելու համար:

Հարցազրույցը կայացել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, երաժշտագետ *Ջավեն Թազակյանի* հետ:

– *Ի՞նչ է հոռովելը և ի՞նչ տեղ է այն զբաղեցնում մեր ավանդական երգարվեստում:*

– Հայկական երգարվեստում հոռովելներն առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում և իրենց ծիսական հիմքով, հուզական ներաշխարհով խիստ ինքնատիպ են: Այլ երգատեսակներից վերջիններս առանձնանում են նրանով, որ ժողովրդի կողմից չեն ընկալվում որպես երգ: Չեն ասում հոռովել երգել, ասում են հոռովել կանչել: Նրանցում երաժշտությունն ու խոսքը խիստ միաձուլվ

են, հնարավոր չէ անջատել մեկը մյուսից: Հոռովելներում խիստ ընդգծված են խոսքի առոգանությունը, շեշտը, և վերջինիս հիմքով ձևավորվում է մեղեդին: Երբեմն այն ընդմիջվում է խոսքով, որը սովորական խոսք չէ, այլ առոգանացված և մոտ է երաժշտությանը: Հոռովելների պարագայում խոսքն ու երաժշտությունն այնքան են մերձենում, որ հնարավոր չէ տարանջատել միմյանցից: Զգացմունքները, որոնք հորդում են խոսքի ու երաժշտության միջոցով, բխում են հայ մարդու էությունից և խստագույնս հիմնված են հնուց եկած ավանդույթների վրա:

– Այլ ժողովուրդների մոտ կա՞ն նմանատիպ երգեր, դրանք ինչո՞վ են նման կամ ինչո՞վ են տարբերվում մեր հոռովելներից:

– Հողագործական երգեր ունեն շատ ժողովուրդներ: Հոռովելի տիպը հանդիպում ենք ֆրանսիացիների, վրացիների մեջ: Ֆրանսիացիների մեջ հոռովելների առկայության մասին վկայում է Ժորժ Սանդի նկարագրությունը, որից պարզվում են մեր հոռովելների հետ այդ երգերի ունեցած մի շարք ընդհանրությունները:

– Իսկ ի՞նչ կասեք վրացական հոռովելների մասին:

– Վրացական հոռովելները խիստ տարբերվում են հայկականից: Որոշ շրջանների, մասնավորապես՝ Ջավախքի հոռովելները որոշակի նմանություններ են հանդես բերում վրացականի հետ, քանզի գոյատևելով միևնույն միջավայրում՝ կարող էին փոխադեցություններ կրել միմյանցից, և դա բնական է, սակայն իրականում վրացականն արմատապես տարբերվում է հայկականից: Նախ՝ նրանց հոռովելները բազմաձայն են, որն էլ թելադրում է նրանց շարադրակերպը, հանդիպում են անգամ հնգաձայն հոռովելներ: Հայկական հոռովելները միաձայն են՝ մոնոդիկ, որը ներառում է պոլիֆոն անցումներ, որով հարստանում է ընդհանուր հոռովելի հոմոֆոն հյուսվածքը: Մեր մոնոդիկ երգին յուրատեսակ բազմաձայնություն են հաղորդում հողագործական աշխատանքի ընթացքում առաջացած ձայները՝ հողի ճողփյունը, հոտաղների և

վարի մյուս մասնակիցների բացականչությունները, գութանը գործի դնելուց առաջացած ձայները, որոնք մի յուրատեսակ ձայնային հենք ու հիմք են ստեղծում, որոնց վրա էլ ծավալվում է հոռովելը: Առանց հողի, հողը փորելու հոռովել չի ստեղծվում: Հողը փորելու աշխատանքից դուրս հոռովելներ չեն երգվում:

Հոռովելները գրի առնելիս, անգամ հողից կտրված մարդը, որին խնդրում էինք հոռովել ասել, ներքուստ, իր մտապատկերում կենդանացնում և վերապրում է այն իրավիճակը, որում գոյանում է հոռովելը:

– Փաստորեն, հոռովելները ստեղծվում են կոնկրետ տեղում, ժամանակահատվածում և իրավիճակում, ինչն էլ հավանաբար պայմանավորում է նրանց ծիսական նշանակությունը և առանձնահատկությունը:

– Այո, հոռովել կանչելով ծիսական հիմքի վրա՝ մարդը դառնում է միջնորդ երկնքի և երկրի միջև, այդ կանչերգը դառնում է աղոթք առ Աստված, հոգեհաղորդակցություն բարձրյալի հետ, որով նա բարեկեցություն և բերրիություն է խնդրում:

– Իսկ ինչպիսի՞ն է հոռովելների երաժշտությունը, ինչպե՞ս կրնա թագրեք այն:

– Հոռովելների երաժշտական հենքը և կառույցն անչափ հետաքրքիր են: Երաժշտական մի կառույցից մյուսին անցնելով, տարբեր մտքեր և երևույթներ միմյանց հյուսելով է մարմին առնում հոռովելը: Մեր մյուս երգատեսակները չունեն անցումների այդ բազմազանությունն ու հարստությունը: Կոմիտասի գրառած «Լոռվա գութաներգում» առկա են տարբեր տրամադրություններ, աշխատանքային գործընթաց ներկայացնող դրվագների անընդմեջ հաջորդականություն, որը միահյուսվում է մի բարդ կառույցի մեջ: Պատահական չէ, որ երբ վրացիների մոտ, որոնք հոռովելները, ինչպես նշեցի, երգում են բազմաձայն և, թվում է, հնչերգային առումով պետք է ավելի հարուստ լինեն, ես երգեցի

հենց վերը նշված «Լոռվա գութաներգը», նրանք ապշել էին, թե ինչպես կարելի է մոնոդիկ կառույցում հասնել ներքին պոլիֆոն բազմաձայնության այդօրինակ կատարելության:

– Ո՞ր ձայնակարգերում են ստեղծվում հոռովելները, որո՞նք են բնորոշ:

– Կոնսերվատորիայում սովորելու տարիներին ես հոռովելների մասին ունեի այն պատկերացումը, թե նրանցում առկա են միայն փոյուզիական՝ փոքր միևնույն և երկակի՝ մաժորա-մինորային ձայնակարգերը, որոնք շատ տիպական են հայ երգի համար: Սակայն երբ ես ձեռնարկեցի հոռովելների համահավաք ժողովածուի կազմման աշխատանքները և շրջելով Հայաստանի շրջաններում՝ գրի առա բազմաթիվ հոռովելներ, հասկացա, որ նրանցում ձայնակարգերը սահմանափակ չեն: Այն տարիներին մեզ ծանոթ էին 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկզբին Կոմիտասի քսանութ, Սպ.Մելիքյանի, Ա.Քոչարյանի և այլոց կատարած մեխանիկական ձայնագրություններից վերծանված տասներկու հոռովելների նմուշներ, որոնք միասին շուրջ չորս տասնյակ էին: Եվ այդ էր պատճառը, որ մեզ այդ շրջանակներում էր պատկերանում հոռովելի երաժշտական կերտվածքը: Համահավաք անտիպ ժողովածուում ընդգրկվել են ոչ միայն առ այսօր Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանում տեղ գտած հոռովելները, այլև դաշտային աշխատանքների ընթացքում գրանցված Ախալքալաքի, Զանգեզուրի (Գորիսի), Արագածոտնի և այլ մարզերի 93 հոռովելներ: Հրատարակվածների հետ դրանց թիվը 135-ն է:

– Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ հոռովելը ծնվում է հողի հետ մարդու անմիջական աշխատանքի ընթացքում, կարելի է ենթադրել, թե այն, որպես ժողովրդական ստեղծագործության երգատեսակ, արդեն անհետացման եզրին է: Այս հարցում հաշվի առնելով հողամշակման եղանակի վերազինման հետևանքով բացասական անդրադարձը՝ այսօրվա գյուղի երիտասարդ սերունդը հիշո՞ւմ է արդյոք կամ կարո՞ղ է կատարել հոռովելներ:

– Հոռովելը հանպատրաստից և հանկարծաբանական ստեղծագործություն է: Գյուղացին իր հիշողության մեջ ունի ինչ-որ եղանակային, խոսքային բանաձևեր, սակայն ստեղծվելով տվյալ ժամանակում հանկարծաբանորեն՝ այս նոր երգը միահյուսելով, ինչպես նշեցի, իր ներսում ունեցած բանաձևի հետ, ստեղծում է իր հոռովելը: Այսպիսով, հոռովելը ամեն մի նոր կատարման մեջ նոր կերպարանք է ստանում: Այս ամենը հաշվի առնելով՝ կարող ենք ասել, որ ստեղծագործել կարող են այսօրվա տարեցները (70 և ավելի տարեկանները): Երիտասարդները (20-30 տարեկանները) կարող են հիշողությամբ երգել այն, ինչ լսել են իրենց պապերից, նրանք ունեն իրենց մտապատկերման մեջ հոռովելի նախատիպերը, և նրանց երգածն էլ կարող է հավաստի լինել, եթե համոզիչ է և անկեղծ, սակայն վերջիններիս մենք վերապահումով ենք մոտենում:

– Ես կուզենայի նշել, որ Դուք այս աշխատանքով փաստորեն փրկում եք մոռացումից մեր ժողովրդական ստեղծագործության ամենաինքնատիպ երգատեսակներից մեկը, և այդ աշխատանքը բարձր գնահատանքի է արժանի: Դուք նշեցիք նաև, որ գրառումներ եք կատարել Հայաստանի տարբեր մարզերում: Արդյոք հոռովելների մեջ դիտարկվո՞ւմ են տարբերություններ՝ ըստ շրջանների:

– Ասեմ, որ հիմնական կմախքը, սխեման բոլորինն էլ նույնն է, սակայն քանի որ հոռովելներում խոսքային տեքստը կարևորվում է, ապա ըստ բարբառների մեղեդին փոփոխվում է: Եվ ոչ միայն դա. մի դեպքում կարող է, օրինակ, աղոթքի հասվածը լինել մի տակտի, մի ուրիշ դեպքում՝ ավելի երկարի սահմաններում, կարող է երկարել այնքան, որ մի տուն դառնա. սրանք արդեն անհատական մոտեցումներ են: Բարբառային տարբերությունները կարող են որոշ տիպական փոփոխություններ մտցնել հոռովելներում: Չէ՞ որ ամեն մի բարբառ ենթադրում է կոնկրետ հնչեղություն և շեշտադրություն, որն էլ ազդում է հոռովելի եղա-

նակավորման և երաժշտության վրա: Չայնակարգն այն հենքն է, որը ձևավորում է եղանակավորման յուրահատկությունը: Բանաձևը մեկն է, սակայն բարբառային տարբերությունները միանալով երաժշտության հետ՝ կարող են այլ տեսակ ստեղծել: Եվ ըստ այդմ էլ իմ ուսումնասիրությունների ընթացքում առանձնացրել եմ հոռովելների մի քանի բարբառային տեսակներ. արցախյան, նրա մի տարատեսակը հանդիսացող Լոռվա, Վայոց ձորի, Ջավախքի, Արագածոտնի և այլն:

– *Իսկ Արևմտյան Հայաստանից կա՞ն պահպանված հոռովելներ:*

– Այս հարցը խիստ բարդ է, քանզի եթե հաշվի առնենք ներգաղթերն ու տեղաշարժերը, որոնց արդյունքում ներգաղթողն իր հետ բերում է իր բարբառը, իր հոռովելները, ապա հարցը խիստ դժվարանում է: Օրինակ, եթե մենք Ախալքալաքից գրանցում ենք հոռովելներ, ապա Արևելյա՞ն, թե՞ Արևմտյան Հայաստանից ենք գրանցում: Չէ՞ որ այնտեղ ներգաղթել է Կարինի բնակչությունը: Եթե պատմական Հայաստանի այս կամ այն շրջանից մենք չունենք պահպանված հոռովելներ, դա չի նշանակում, թե դրանք չեն եղել, պարզապես մեր ձեռքի տակ չկան: Նշեմ միայն, որ դեռ բոլորովին վերջերս մենք կարծում էինք, թե Վանում, Ալաշկերտում, Մուշում հոռովելներ չեն ստեղծվել, սակայն արդեն գտնվել են այդ շրջաններից մեզ հասած նմուշներ:

– *Ձեր ուսումնասիրությունը կատարելիս, փաստորեն, պետք է տիրապետեք նաև հայերենի բարբառային, լեզվական առանձնահատկություններին, որը խիստ բարդացնում է աշխատանքը:*

– Նման աշխատանքի համար, բնական է, որ պետք է տիրապետել հայոց բարբառներին, իսկ պակասը լրացվում է այլոց ուսումնասիրություններով: Այն ավարտին հասցնելու համար մեկ մարդու, անգամ մի խումբ մարդկանց կյանքը բավարար չէ, քանզի առանձնահատկություններն ու նրբերանգները հաշվի առնելով,

որոնք միլիոնավոր են, անհրաժեշտ է տեսական, սերնդեսերունդ աշխատանք, երիտասարդների ներգրավում, դպրոցի ստեղծում, համակարգչային հատուկ ծրագրերի կիրառում, որպեսզի հնարավոր լինի այդ ողջ նրբերանգային առանձնահատկությունները (տարբեր տեսանկյուններից) հաշվառել, տիպաբանել և մեկնաբանել:

– Դատելով ասվածից՝ հոռովելների ուսումնասիրությանը պետք է մասնակցեն թե՛ երաժշտագետներ, թե՛ ազգագրագետներ, թե՛ լեզվաբան-բարբառագետներ և պատմաբաններ:

– Այո, և դրա համար անհրաժեշտ է տասնյակ տարիների անընդհատ և նվիրյալ աշխատանք: Բնական է, որ հոռովելները պետք է ուսումնասիրվեն ամենատարբեր մասնագիտությունների ուղղությամբ: Երաժշտագիտական վերլուծության հետ կապված՝ ես բարձրացրել եմ խնդիրներ, որոնց հնարավոր եմ գտել պատասխանել: Սակայն կան հարցեր, որոնք իմ կողմից չեն լուսաբանվում, և այս գործընթացը կարոտ է շարունակության:

Գրականություն

1. *Մ.Բրուտյան*, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություններ, Երևան, 1971:
2. *Ջ.Թագակչյան*, Հանպատրաստից երաժշտական մտածողությունը հայոց ավանդական աշխատանքային երգերում, Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները, Երևան, 2004, էջ 443-447:
3. *Ջ.Թագակչյան*, «Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր» համահավաք ժողովածուում հոռովելների ինքնության խնդիրների շուրջ, Հայ արվեստի հարցեր, թիվ 1, Երևան, 2006, էջ 128-143:

**ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԾԻՍԱԱՌԱՍՊԵԼԱԲԱՆԱԿԱՆ
ՊԱՏԿԵՐԱՑՈՒՄՆԵՐԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄԸ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՈՌՈՎԵԼՆԵՐՈՒՄ**

Հարցազրույցը կայացել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, պատմական գիտությունների թեկնածու, էթնո-երաժշտագետ (ազգագրագետ-երաժշտագետ) *Հռիփսիմե Պիկի-յանի* հետ:

– Ձեր ազգակցանի հետ հարցազրույցից պարզ դարձավ, որ վերջին տարիներին կազմակերպվել են գիտարշավներ՝ հոռովելներ գրանցելու նպատակով: Ձեր կարծիքով, որ չափո՞վ են պահպանվել դրանք ժողովրդի հիշողության մեջ:

– 1996թ. Արվեստի ինստիտուտի գիտարշավային խումբը (ղեկ.՝ Կ.Խուդաբաշյան, մասնակիցներ՝ Ձ.Թագակցյան, Հ.Պիկի-յան, Ա.Սուրաբյան, Ա.Պետրոսյան) Լոռվա մարզում նպատակադրվել էր ճշտել, թե որքանով է ժողովրդի հիշողության մեջ պահպանվել Կոմիտասի գրանցած «Լոռվա հոռովելի» տարբերակը, և ժամանակն ու երկրագործական մշակույթի փոփոխություններն ի՞նչ «խմբագրումներ» են կատարել հոռովելի գործառույթի և կատարման կերպի մեջ: Եվ Ալավերդի քաղաքում, Սանահին, Հագվի, Աքորի, Ակներ գյուղերում ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ տարեց բանասացների գերակշիռ մասը գիտի հոռովել կանչել: Գրեթե բոլոր 65-70 տարեկանները կարողանում են հողը վարելու գործընթացի մանրամասները նկարագրելով՝ վերապատմել ողջ արարողակարգը: Հետագա արշավախմբերի ընթաց-

քում (1997թ.) ջանում էինք հնարավորինս մեծ թվով հոռովելներ ձայնագրել և գրանցել երևույթի կենցաղավարումը՝ արարողակարգի մանրամասն նկարագրությամբ:

– *Անդրադառնանք հոռովելի հետ կապված արարողակարգերին և նրանց ծիսաառասպելաբանական նշանակությանը:*

– Ըստ ավանդույթի, հողը վարելու ընթացքում հոռովել կանչելը պարտադիր էր՝ անկախ կատարողի ձայնային-երաժշտական տվյալներից: Այն կոչվում էր ոչ թե երգ, այլ խոսք, և հոռովելը չեն երգում, ինչպես արդեն նշվեց, այլ կանչում են:

Շատ որոշակի է հոռովելի հնչյունային տեքստի գործառույթը, որը համընթաց էր վարի գործընթացին. 1. նախապատրաստական փուլ, 2. սկիզբ (աղոթք, օրհնություն, փառաբանություն, գոհունակություն), 3. բուն աշխատանքային գործունեություն, 4. հանգիստ, 5. աշխատանքային գործունեության շարունակություն, 6. ավարտ (ամփոփում), 7. շնորհակալություն, փառաբանություն:

Հոռովելը կատարվում էր իբրև ամբողջական արարողություն, որ կանոնակարգված էր ժամանակի, տարածության, գործողության, դերակատարների և նրանց վարքագծի, համապատասխանաբար նաև երաժշտախոսքային տեքստերի մակարդակում:

– *Կարելի՞ է ասվածից ենթադրել, որ այդ արարողակարգը խիստ մշակված էր և փոխանցվում էր սերնդեսերունդ:*

– Այո, և անգամ կատարման ողջ ընթացքն ուներ ավանդաբար հաստատագրված և խիստ որոշակի դերաբաշխում: Հոռովել կանչողը գութանավարի ղեկավարն էր՝ մաճկալը, որի ձեռքում է գութանի կամ արորի ղեկը՝ մաճը: Նա օրենքով պետք է լինի ամուսնացած, միջին տարիքի, սերունդ ունեցող, առողջ տղամարդ: Իսկ վարին մասնակցող չամուսնացած երիտասարդները կարող էին սոսկ ձայնակցել լծկաններին (եզներին) ուղղված կանչ-հորդորների, երգվող տեքստի կրկնակային հատվածների, կրկներգերի ժամանակ:

Յուրաքանչյուր անգամ հոռովելն անհրաժեշտ էր սկսել արարչին և արևին ձոնված ասերգային աղոթք-փառաբանությամբ, ապա միայն պիտի հնչեր հողը հաջողությամբ վարելուն նպատակաուղղված բուն տեքստը, նաև բարի ցանք ու հունձք ակնկալող հմայական խոսքերը՝ մաճկալի մենակատարմամբ: Այս ամենը կատարվում է պարբերական-շարունակական սկզբունքով:

– *Այս ամենը, հավանաբար, վկայում է հոռովելի ծիսական նշանակության և նրա հնագույն առասպելաբանական ակունքների մասին:*

– Հոռովելը ոչ թե, ընդունված կարծիքի համաձայն, սոսկ աշխատանքային երգ է, այլ տիեզերաստեղծ առասպելի և նրա գլխավոր ծեսի երաժշտապոետիկ ծածկագիրը, որն անընդհատ պետք է վերծանել, բացել:

Ընդհանրապես գութանով հողը վարելու գործընթացը, ըստ գիտական վարկածի, վիշապամարտ և տիեզերաստեղծ առասպելի յուրովի դրսևորումն է, իսկ գլխավոր հերոսը՝ մաճկալը, Ամպրոպային աստծո փոխակերպումը: Հերկված հողի պտղաբերության գործառույթի հետ ունեցած կապի լավագույն վկայությունն է հենց միայն այն, որ, օրինակ, մութն ընկնելուց հետո, աշխատանքից դուրս, նոր հերկված ակոսները, ըստ XIX դարի վերջի որոշ ազգագրական տվյալների, դառնում էին նաև սիրային հանդիպումների վայրեր: Միայն թե դրանք հասարակության կողմից ընդունված՝ «թույլատրված» վայրեր էին, նոր ամուսնացած և տակավին երեխա չունեցող գույգերի համար և «արգելված» վայրեր երիտասարդ սիրահար չամուսնացած գույգերի համար: Այդ ակոսներում ու վարած հերկերում սիրային հանդիպումների ընդունված ժամկետը մինչև առաջին ծիլի դուրս գալն էր, որից հետո՝ մինչև բերքահավաք, նման հանդիպումները խստորեն արգելվում էին:

– *Դուք Ձեր հողվածներից մեկում անդրադարձել էք հոռովելի ծիսաառասպելաբանական սյուժեներից մեկին, որը կապված է հողի արգասավորման արարողակարգի հետ և մեծ հետաքրքրություն կարող է ներկայացնել ընթերցողի համար:*

– Հոռովելների հրատարակված բանաստեղծական տեքստերը դիտարկելիս ես նկատեցի տարբեր հատվածներում հանդիպող կախման կետերի: Հաճախ դրանց նախորդող և հաջորդող խոսքերը չեն կապվում միմյանց հետ, առկա են աշխատանքի գործընթացի հետ ուղղակի առնչություն չունեցող՝ սեռական վարքագիծ ակնարկող բառեր կամ արտահայտություններ, կնոջ մարմնի նկարագրություններ, անգամ հայհոյական խոսքեր: Ամենատարածվածը երիտասարդ կնոջը գրկելու, համբուրելու, մոտակա ակոսները տանելու, «միտքը ծռելու», «ճիժ վաստակելու» մոտիվներն են, որոնք և՛ ակնառու են ու կարդացվում են տողերից, և՛ բխում են ենթատեքստից: Կան նաև գութանավարի մասնակիցներին «հաց բերող» և «հացը ուշացնող» կանանց հայհոյելու մասին ակնարկներ, և ուշագրավ է, որ նման արտահայտություններից հետո կրկնվում են «Զորանա՛ս, հոտաղ, գորանա՛ս...» բացականչությունները: Առաջին հայացքից անհավանական է այն, որ հոռովելի ընթացքում կնոջ ու տղամարդու միջև մտերմիկ հարաբերությունների ակնարկները կամ ուղղակի նկարագրություններն ուղղված են ոչ թե ընդհանուր առմամբ իգական սեռի հասցեին կամ որևէ անորոշ ներկայացուցչի, այլ վարին մասնակցող տղամարդկանց հետ արյունակցական-խնամիական կապ ունեցող կոնկրետ կանանց ու աղջիկների՝ մաճկալի կնոջը, ներկա տղամարդկանցից որևէ մեկի քենու, *բաջու*, *խանբաջու*, նախշուն հարսի, կարմրաթուշ աղջկա կերպարներին:

– *Իսկապես անհավանական է այս երևույթը, քանզի հաշվի առնելով հայ ավանդապահ, գյուղական միջավայրը, մեր ժողովրդի հոգեկերտվածքը՝ նման երևույթներն անհարիր են թվում: Ինչո՞ւ է դա բացատրվում:*

– Դաշտային հարցումների և հրատարակված ազգաբանական նյութի համադրմամբ հոռովելներում վերականգնվում է մաճկալին և հողագործներին հաց բերող իգական սեռի ներկայացուցիչների միջև ընթացող ծիսական երկխոսությունը, որը կանոնակարգված է խոսքային, վարքագծային և նշանային մակարդակներում և պտղաբերությանն ու հողի արգասավորմանն ուղղված սեռական-հմայական գործողությունների փոխակերպումն է:

Գիտարշավների ժամանակ բազմիցս աշխատել ենք տարբեր սեռի բանասացների կարծիքն ու վերաբերմունքը ճշտել այս երևույթի նկատմամբ, և նրանք չեն թաքցնում նման երկխոսության փաստը:

Ըստ նրանց, երբ հաց բերող կինը կամ աղջիկը բավականաչափ հեռանում էր, սակայն դեռևս հողագործների տեսադաշտից չէր անհետանում, մաճկալը նայում էր նրա հետևից ու հայհոյում: Կինը չէր լսում ասված խոսքերը, այլ ընկալում էր խոսքի ընդհանուր բովանդակությունը: Ի տարբերություն նրա, մաճկալի կողմից իբրև հայհոյանք ձևակերպվող սեռական ցանկությունը պարզորոշ լսում էին վարի բոլոր մասնակիցները, որոնք էլ արձագանքում, ձայնակցում էին նրան: Եվ այս երևույթի նկատմամբ ավանդապահ գյուղացու խաղաղ վերաբերմունքից, հատկապես մաճկալին ձայնակցող արյունակից տղամարդկանց վարքից պարզորոշ է, որ խոսքը ոչ թե կենցաղային միջադեպի, այլ կարգաբերված ծիսական իրողության մասին է: Ուշագրավ է, որ հայհոյանքը լսած կինը քթի տակ «Տեր Աստված, մեղա ...» կանչելով հեռանում է, իսկ հայհոյանքի չարժանանալու դեպքում զայրանում և վիրավորվում է, որ Հայաստանի տարբեր շրջաններում ուղեկցվում է նույնակերպ բանաձևային առանցք ունեցող տեքստով, գործրինակ.

«Ալ գութա՛ն, ալ գութա՛ն հոտաղ, մաճկալ լա՛լ գութան...» (Լոռի):

Եվ «լալ» բառն ունի ոչ միայն համրի, այլ այստեղ ձեռք է բերում նաև առնականությունից գուրկ լինելու նշանակությունը:

– Փաստորեն, այս դեպքում էլ հայ կինն է դրսևորում ավանդական պահվածքին հակասող վարքագիծ և, այդուհանդերձ, ինչո՞ւ հենց «հայհոյանք» է ասվում, ինչո՞ւ է դա բացատրվում:

– Ի տարբերություն առօրեականի, ծիսական հայհոյանքն, անշուշտ, հեթանոսական արմատներ ունի, և տարբեր ժամանակաշրջաններում տարբեր իմաստավորումներ է ստացել՝ ներառելով այլևայլ առասպելաբանական կերպավորումներ, սակայն բոլորի հիմքում ընկած է Հողի և Երկնքի սրբազան ամուսնությունը, որի արդյունքում ծնունդ է առնում կյանքը՝ պտղաբերությունը: Ուստի հայհոյողը ծիսական արարողակարգում, կարծեք, վերամարմավորում է Ամպրոպային աստծուն: Սա է պատճառը, որ հայհոյանքը ծիսական բնույթ ունի և պարտադիր տեղ է գրավել պտղաբերություն և ծնունդ ակնկալող բոլոր ծեսերում՝ հարսանեկան, Նոր տարվա, երկրագործական և այլն: Երկրագործական ծիսակարգում հայհոյողը կերպավորվում է իբրև աստվածային վարող, աստվածային ցանող հերոս և գուգավորվում հողի հետ: Սրանով էլ հաճախ բացատրվում են ծիսական հայհոյանքի մյուս գործառույթները՝ ընկալվելով իբրև չարխափան ուժ, աղոթք, հմայանք: Կուզենայի նշել, որ այս գաղափարները բազմիցս քննարկվել են գիտության մեջ, և նույնիսկ առանձին աշխատություններ են նվիրվել դրանց պարզաբանմանը (տե՛ս Բ.Ն.Ուսպենսկու աշխատությունը):

Ընդհանրապես, մեր ազգագրական նյութը թույլ է տալիս բացահայտել հազարամյակների խորքում առաջացած ծիսական երևույթների արմատները, մի շարք սովորույթների ծիսաառասպելաբանական հիմքերը:

Լինելով շատ ավանդապահ ժողովուրդ՝ հայերը, ինչպես տեսանք, առ այսօր պահպանել են հազարամյակների հնության

արձագանքները, և մեր ազգագրական նյութի ուսումնասիրությունը կարող է նպաստել նաև այլ ժողովուրդների, մանավանդ հնդեվրոպական ընդհանրությանը պատկանող ազգերի հնագույն պատկերացումների, կենցաղավարման, անգամ արվեստի որոշ տեսակների, օրինակ՝ երգի առաջացման նախապայմանների բացահայտմանը:

– Իսկ, օրինակ, հայկական հոռովելների կամ ընդհանրապես աշխատանքային երգերի և այլ ժողովուրդների նմանատիպ ստեղծագործությունների հետ համադրումներ կատարվո՞ւմ են մեր կամ օտար ուսումնասիրողների կողմից:

– Ես իմ աշխատանքի ընթացքում որքան հնարավոր է ուսումնասիրել եմ դա: Օրինակ, սլավոնական, ֆրանսիական հողագործական երգերի կատարողական ավանդույթի հետ մեր հոռովելներն ընդհանրություններ ունեն, հնարավոր է նաև երաժշտության ուսումնասիրության դեպքում ևս եզրեր գտնել: Ինչպես նաև հնարավոր է ընդհանրություններ գտնել հին հունական նմանատիպ երգերի հետ:

Վրացիներն, օրինակ, արդեն հրատարակել են իրենց հոռովելների երաժշտագիտական ուսումնասիրությունը: Մենք նպատակ ունենք մեր հոռովելների համահավաքի հրատարակումից հետո կազմակերպել միջազգային գիտաժողով՝ նվիրված ընդհանրապես տարբեր ժողովուրդների աշխատանքային երգերին, որը կարող է շատ հարցերի պատասխան տալ, բացի այդ, նաև մեր նյութը հնարավոր կլինի ներկայացնել օտար ուսումնասիրողներին:

– Բնականաբար, դա կապված է մեծ միջոցների և ծախսերի հետ, ինչպե՞ս էք պատկերացնում դրա իրականացումը:

– Հույս ունենք, որ կգտնվեն հովանավորներ, որոնք կուզենան աջակցել նման աշխատանքի իրականացմանը:

Գրականություն

1. *Մ.Աբելյան*, Թուելիք, թուելեաց երգ, *Մ.Աբելյան*, Երկեր, հ. Ա, Երևան, 1966, էջ 161-164:
2. *Վ.Բրդյան*, Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, Երևան, 1972:
3. *Լ.Երնջակյան*, *Հո. Պիկիչյան*, Հիմն արևին. «Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում, Երևան, 1998:
4. *Կոմիտաս*, Լոռվա գութաներգը Վարդաբլուր գիւղի ոճով.- *Կոմիտաս*, «Յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ», հասաքեց Ռ.Թերլեմեզեան, Երևան, Պետ. հրատարակչութիւն, 1941:
5. *Հո. Պիկիչյան*, Երկրագործական ծիսակարգը «Հոռովելի» ենթատեքստում, «Հանդէս ամսօրեայ», 2002, թիվ 1-12, էջ 441-461:
6. *Ж.Тьерсо*, История народной песни во Франции, М., Всесоюзное издательство Советский композитор, 1975.
7. *Б.Н.Успенский*, Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. - Studia Slavica, Hungary, 1983, вып. 29, с. 61.

**ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԻՑ ԶՈՒՌՆԱՅԻ
ԵՎ ԴՈՒԴՈՒԿԻ ԾԱԳՄԱՆ, ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԵՎ ԾԻՍԱԿԱՆ
ՊԱՐԵՐԳԵՐԻ ՇՈՒՐՁ**

Հարցազրույցը նվիրված է հայկական նվագարաններից գուռնայի և դուդուկի ծագմանը, հայկական երգին ու երաժշտությանը բնորոշ ձայնակարգերին, հայկական հնագույն ծիսական երգեցողության որոշ սյուժեների վերլուծությանը:

Հարցազրույցը կայացել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, Կոմպոզիտորների միության անդամ *Կարինե Խուդարաշյանի* հետ:

– Ձեր հոդվածներից մեկում՝ «Հայ-փոյուզիական և հայ-խեթական կապերը երաժշտագիտության տեսանկյունով», Դուք անդրադարձել եք հայ-խեթա-փոյուզիական երաժշտական ընդհանրություններին և փորձել եք պարզաբանել գուռնայի և դուդուկի ծագմանը վերաբերող հարցեր: Որտեղի՞ց են ծագում գուռնա և դուդուկ երաժշտական նվագարանները:

– Զուռնան և դուդուկը տարածված են շատ ժողովուրդների, ինչպես նաև հայերի մեջ: Դրանք հնագույն երաժշտական գործիքներ են և որ դեռևս հիմնավորց ժամանակներից նմանատիպ նվագարաններ գոյություն ունեն Հայաստանի տարածքում, դրա մասին վկայում են Սևանում հնագիտական պեղումների ժամանակ (Ք.ա. II հազարամյակ) գտնված մի մանրաքանդակ, ինչպես նաև արձաթե ռիտոնը, որը հայտնաբերված է Էրեբունու պեղումների ժամանակ և թվագրվում է Ք.ա. V–IV դդ.:

– *Բայց որքան ինձ հայտնի է, օրինակ՝ թուրքերն այդ գործիքը համարում են իրենցը:*

– Ավելին: Մի առիթով ես հանդիպեցի Փարիզի ժողովրդական նվագարանների թանգարանի փոխտնօրենի հետ, որը ծագումով հայ էր: Երբ ես նրան հարցրի, թե իրենց թանգարանում ցուցադրված են արդյոք դուդուկն ու գունան, նա դրականորեն պատասխանելով նշեց, որ այնտեղ վերջիններս ներկայացված են որպես թուրքական նվագարաններ: Իմ վրդովմունքը մեծ էր, քանի որ, ինչպես նշեցի, դուդուկն այնքան հին ծագում ունի, որ այն ժամանակ թուրքերը դեռևս գոյություն չունեին, և որոշեցի գնալ դուդուկի հետքերով:

Երկար ժամանակ, մինչև մեր օրերը, բառարաններում կամ գիտնականներն իրենց աշխատություններում ավելու նվագարանը սխալ կերպով թարգմանել են «ֆլեյտա, սրինգ», թեև Կուրտ Զաքար՝ մեծագույն գերմանացի երաժշտագետը, դեռ 1914թ. հրատարակած իր աշխատության մեջ ավելուր նկարագրում է որպես հորոյատիպ, երկլեզվակ փայտափողային նվագարան՝ եղեգնյա լեզվակներով: Այսինքն՝ ֆլեյտան ավելի սրնգի նման գործիք է, իսկ ավլուսները՝ գունայի և դուդուկի: Իմ ուսումնասիրության ընթացքում ես պարզեցի, որ ամենուր հունարեն ավլուսը թարգմանված էր ռուսերեն «ֆլեյտա»: Եվ դա սխալ էր, քանզի նրանք անտեսում էին այն փաստը, որ նկարներում արտացոլված նվագարանի տեսքը և այդ պատկերներում երաժիշտների շուրթերի պահվածքը ոչնչով նման չեն սրնգին կամ ֆլեյտային:

– *Ի՞նչ է հունական ավլուսը և որտեղի՞ց է այն ծագել:*

– Ավլուսը հույները համարում էին փոյուզիական նվագարան, և աղբյուրներում գրված է, որ փոյուզիացիներն են այն բերել Հունաստան: Այն կառուցվածքով, տեմբրով և գործառությանը (ծիսական և առօրյա) նման էր մեր դուդուկին (զլանաձև ավլուսը՝ թավշե ձայն ունեցող), եղերերգային (էլեգեյոն) և ողբագին մեղեդիների կատարմանը բնորոշ նվագարան էր: Իսկ մյուս տիպը՝

կոնաձև ավլոսը, սուր և գորեղ ձայն ուներ, որով նվագել են Կիբելային, Դիոնիսոսին, Ատտիսին նվիրված բացօթյա տոնախմբությունների ժամանակ, նաև հարվածային նվագարանների երաժշտության ուղեկցությամբ:

Ակնհայտ է, որ նվագարանի այդպիսի նկարագրությունը և նրա գործառույթը զուգորդվում են հայկական դուդուկի և գուռնայի նկարագրությանն ու գործառույթին:

– *Փաստորեն, ավլոս, դուդուկ, գուռնա եզրերը Դուք մե՞կ շարքում եք դիտարկում:*

– Այո, առաջին անգամ այդ դասակարգումը կատարել է հայ անվանի երաժշտագետ Արամ Քոչարյանը, սակայն այլ երաժշտագետներ երբեք մեկ շարքում չեն դիտարկել այս եզրերը: Եվ կարելի է ասել, որ վերը նշված կոնաձև ավլոսը հայկական գուռնան է, իսկ երկփողանի ավլոսը մեր դուդուկն է: Եվ Էրեբունիից հայտնաբերված ուրարտական ռիտոնի վրա պատկերված երկփողանի ավլոսահար կինը նվագում է երկու ավլոս–դուդուկի վրա:

– *Կարո՞ղ ենք այսօր ճշգրիտ կերպով ասել՝ հայե՞րն են գուռնան և դուդուկը փոխառել փռյուզիացիներից, թե՞ հակառակը: Ինձ հայտնի է, որ լուվիական տեքստում նույնպես պահպանվում է «գուռնա» հնչողությամբ երաժշտական գործիքի անվանումը, և Ջ.Գրեյպիինը այն համադրում է հայկական գուռնայի հետ:*

– Ես չեմ կարող ստույգ ասել, թե ով ումից է փոխառել: Ընդհանրապես հնագույն նվագարանների մասին խոսելիս դժվար է միանշանակորեն պնդել նրանց ծագման մասին ճշգրիտ տեսակետ, անգամ Ա.Քոչարյանը նվագարանների մասին գրելիս նրանց ներկայացնում է ոչ թե բուն հայկական, այլ որպես ժողովրդական նվագարաններ Հայաստանում, որովհետև դարերի հեռվից դժվար է այդ հարցի միանշանակ պատասխանը տալ: Սակայն հայտնի է, որ փռյուզիական բառերի իմաստը և ծագումնաբանությունը լեզվաբանները հաճախ «վերծանում» են հայերենի

հետ համեմատելով: Հետևաբար, այս դեպքում, չներկայացնելով լեզվաբանական վերլուծությունը, որը բերված է իմ հոդվածում, ասենք միայն, որ այն հանգում է ընդհանուր հնդեվրոպական արմատի, ընդհանուր նվազարան է և ընդհանուր ու միանման գործածություն է ունեցել: Ավելացնենք նաև, որ այդ նվազարանը Հռոմում կոչվում էր «տիբիա», և պատահական չէ, որ «Գլադիատոր» ամերիկյան ֆիլմն ուղեկցվում է դուրդուկի նվազով՝ Ջիվան Գասպարյանի կատարմամբ:

– Այժմ անդրադառնանք հայկական երաժշտությանը բնորոշ ձայնակարգերին: Կարո՞ղ ենք այսօր պնդել, որ այս կամ այն ձայնակարգը բուն հայկական է, կամ որ խիստ բնորոշ է մեր երաժշտությանը:

– Բուն հայկական ձայնակարգ գոյություն չունի: Հայկական ավանդական երգերում առկա են բազմաթիվ ձայնակարգեր, որոնք բնորոշ են և այլ եվրոպական, ասիական, անգամ աֆրիկյան ժողովուրդների երաժշտությանը: Սակայն կարելի է փաստել, որ հայ ժողովրդական երգերում գերակշռում են փոքրալար (մինոր) ձայնակարգերը, որոնք, ըստ միջնադարյան տերմինաբանության, կոչվում են դորիական և էոլական, իսկ համաձայն հին հունական տերմինաբանության՝ փոյուգիական և հիպոփոյուգիական: Հայկական ժողովրդական երգերին, կարելի է ասել, որ խիստ բնորոշ է այն ձայնակարգը, որը ժամանակակից գիտնականներն անվանում են նախադիատոնիկ կամ հեքսատոնիկա (այդ ձայնակարգի վերին քառալարը անկիսատոն է՝ բացակայում է քառալարի մի աստիճանը): Հայկական երգերում գերակշռող այդ հեքսատոնիկ ձայնակարգի մասին ուսումնասիրություններ են կատարել մեր հայ երաժշտագետներ Ք.Քուշնարյանը, Հ.Հարությունյանը: Իսկ հայտնի ռուս երաժշտագետ Վ.Բեյլանը նշում է, որ չկա ժողովուրդ, որ այդքան երգեր ունենա այդ ձայնակարգում, որքան հայերը:

– *Ի՞նչ է «սպոնդեիկ» ձայնակարգը, որին Դուք անդրադարձել եք Ձեր հոդվածներում:*

– Սպոնդեիկ ձայնակարգի կազմը առ այսօր վիճահարույց է, որովհետև միակ աղբյուրը, որտեղից կարելի է տեղեկություններ քաղել այդ ձայնակարգի կազմության մասին, Պլուտարքոսի աշխատությունն է, որտեղ § 11 և § 19-ում բերված են իրարամերձ նկարագրություններ: Մենք մեր ուսումնասիրություններում ելնում ենք այս աշխատության § 19-ում ներկայացված անկիսատոն ձայնակարգի (չինական գամմա) նկարագրությունից, որի հիմքի վրա երգվում էին գինու գոհաբերության երգերը: Ըստ նույն Պլուտարքոսի և այլ հին հույն գիտնականների, պատմիչների, փիլիսոփաների՝ «փոյուզիական» և «սպոնդեիկ» ձայնակարգերը, ինչպես և ավլոս նվագարանը, հունական երաժշտություն է մուտք գործել փոյուզիացիների կողմից՝ մոտավորապես Ք.ա. 6-րդ դարում: Անկիսատոն ձայնակարգերը կամ նրանց մնացորդներն առկա են բազմաթիվ հայկական երգերում (այդ մասին տե՛ս Սպ.Մե-լիքյանի և Ք.Քուշնարյանի աշխատություններում):

Սրանց վառ օրինակներից են «Սասնա ծռեր» էպոսի երգվող դրվագները, որոնք, իմ կարծիքով, իրենց ինտոնացիոն արտահայտմամբ արտացոլում են հեթանոսական ծիսական արարողության ժամանակ երգվող աղոթքները:

– *Բացի ձայնակարգերի հետ կապված խնդիրներից, ի՞նչ հարցեր եք շոշափել Ձեր գիտական աշխատություններում:*

– Իմ հոդվածներում ես անդրադարձել եմ նաև հայ ավանդական երգերի տաղաչափության հարցերին, որոնք պարզաբանելիս հենվել եմ Կոմիտասի ուսումնասիրությունների և մեթոդաբանության վրա: Իմ աշխատություններում անդրադարձել եմ նաև մեր հնագույն երգերի և պարերի ակունքների բացահայտմանն ու ծագմանը, որը կատարել եմ սեմանտիկ (իմաստաբանական) վերլուծության մեթոդով: Այդ հարցերով հետաքրքրվողները, անգամ մասնագետ չլինելով, կարող են հասկանալ իմ հոդվածները: Որ-

պես օրինակ կարող եմ բերել «Անահիտ դիցուհու պաշտամունքի երաժշտաբանաստեղծական վերապրուկները» հոդվածը, որում փորձել եմ մի շարք հայկական ժողովրդական պարերգեր մեկնաբանել որպես տաճարային ծիսական պարերգեր, որոնք, իմ կարծիքով, պահպանվել են հեթանոսական ժամանակաշրջանից: Իմ ուսումնասիրության արդյունքում ես գտա մոտ երեսուն նմուշ այն պարերգերից, որոնք կապված են սրբազան ամուսնության և ծիսական մարմնամերկացման հետ:

Հետագոտվող երգերում ամենաուշագրավ բաղկացուցիչն է տեքստերի բովանդակությունը, որոնք հնարավորություն են ընձեռում վերականգնել պտղաբերության և ջրի, Մեծ մոր՝ Անահիտ դիցուհուն նվիրված ծիսակարգերը: Ծիսական մարմնամերկացմանը վերաբերող երգերն իմ կողմից բաժանված են երեք խմբի՝ առաջին խմբում են «Զիմ գլխի ֆաթեն կիտամ», «Զիմ վզի վզնոց կիտամ», «Ծանդր ու թփին ծամթել կտրավ» և նման երգերը: Երկրորդ խմբի երգերը սկսվում են «Զինչ ու զինչ» բառերով, իսկ երրորդինը՝ «Չեմ ու չեմ» բառերով: Ուշագրավ է, որ առաջին խմբի երգերը կատարվում են հարց ու պատասխանի ձևով՝ հանդիսանալով աղջկա և պատանու կամ քրմի և քրմուհու միջև կայացող ծիսական երկխոսություն: Անգամ երգերում «ծամթելիկի» հետևից ջուրը մտնելու գործընթացը ծիսական լվացման արարողության արձագանքն է: Սա, փաստորեն, մեկ հավելյալ փաստարկ է այն առումով, որ հայկական Անահիտ դիցուհու պաշտամունքն իր ծագմամբ և ծիսակարգով հանգում է հինարևելյան մայր աստվածուհիների պաշտամունքին՝ Իշտարին, Շավուշկային, Կիբելային, ինչը վկայում է նրա վաղեմության մասին:

– Վերադառնալով ասվածին՝ հարց է առաջանում, արդյո՞ք հեթանոսական ծիսական երգերին բնորոշ ձայնակարգերը պահպանվել են հետագայի հայկական քրիստոնեական երգերում:

– Ես այդ հարցը մանրամասնորեն չեմ ուսումնասիրել, բայց ըստ Բ.Քուշնարյանի և Ն.Թահմիզյանի ուսումնասիրությունների՝

մասամբ պահպանվել են, մասամբ էլ՝ փոփոխվել:

Ավարտելով՝ կուզենայի նշել, որ հայկական երաժշտությունը դարերի ընթացքում իր մեջ խմորել է բազում ելևէջներ և ձայնակարգեր, կրել է արևելյան երաժշտության ազդեցությունը, անգամ մեր եկեղեցական երաժշտությունը լի է արևելյան ելևէջներով, սակայն այդ ամենը չի խանգարում վերհանել այն հնագույն շերտերը, որոնք, ինչպես տեսանք, պահպանվել են մեր հայ երգերի մեջ:

Կուզենայի մեջբերել Կոմիտասի խոսքերը. «Բայց աշխարհի ո՞ր երաժշտությունն անխառն ու անապակ է, մեր գիտցածով՝ միայն անասուններունը, որոնք նույն ձայնն ու նույն ելևէջը կերգեն, զի փոխառության շնորհք չունին»:

Գրականություն

1. *Կ.Նուրաբաշյան*, Կարոս-խաչ վիպերգի կրոնա-առասպելաբանական արմատները, «Կարոս-խաչ» ժողովածու, Երևան, 2000:
2. *Կ.Նուրաբաշյան*, Հայ-փոյուզիական և հայ-խեթական կապերը երաժշտագիտության տեսանկյունով, Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները, Երևան, 2004:
3. *Կ.Նուրաբաշյան*, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքի երաժշտաբանաստեղծական վերապրուկները, Պար, երաժշտություն, Երևան, 2004:
4. *Կ.Նուրաբաշյան*, Հայ ծիսական պարերգը համեմատական երաժշտագիտության տեսանկյունից, Պար, երաժշտություն, Երևան, 2004:

ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՁ (IV-VIIդդ.)

Հարցազրույցը նվիրված է հայկական վաղ միջնադարյան եկեղեցական ճարտարապետությանը, նրա ինքնատիպությանը և այլ ժողովուրդների ճարտարապետության վրա ունեցած ազդեցությանը: Այն կայացել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի վարիչ, ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ *Մուրադ Հասարայանի* հետ:

– «Հայաստանը թանգարան է բաց երկնքի տակ». այսպես են հաճախ բնութագրում մեր հայրենիքը հատկապես իր ճարտարապետական հնագույն հոյակերտ հուշարձանների շնորհիվ: Ինչպես կրնոթագրեք ճարտարապետության դերը մեր ազգային մշակույթի և արվեստի մեջ:

– Հայկական ճարտարապետությունը հին և միջնադարյան Հայաստանի մշակույթի ամենակարևոր բնագավառն է: Եվ աշխարհում մեր հին մշակույթն առաջին հերթին ճանաչում ու բարձր են գնահատում մեր ճարտարապետությամբ և ճարտարապետական հուշարձաններով: Ինչո՞ւ: Մեր մշակութային այլ բնագավառները, ժանրերը ևս արվեստի բարձրարվեստ նմուշներ են թողել, օրինակ՝ մանրանկարչությունը: Բայց աշխարհում մանրանկարչական այլ հզոր դպրոցներ էլ կան, օրինակ՝ բյուզանդականը, միջնադարյան արևմտաեվրոպականը ևս բարձր մակարդակ ունեն: Ճիշտ է, հայ մանրանկարչությունը շատ ինքնատիպ է և բարձրարվեստ, սակայն առաջին պահպանված նմուշները թվագրվում են IX դարով, չնայած մենք տեղյակ ենք, որ այդ

ավանդույթները ձևավորվել են դեռևս V դարից սկսած, բայց չեն պահպանվել: Մենք ունենք հրաշալի միջնադարյան գրականություն, Նարեկացի, որ համաշխարհային մեծություն է, և մեր մյուս միջնադարյան գրողները, բայց գրականությունն ու պոեզիան օտարին ներկայացնելու համար անհրաժեշտ է թարգմանել: Իսկ թարգմանելիս բնագրի ողջ խորությունը, ներշնչանքն ու արվեստը, արժեքն ու հմայքը հաճախ չեն արտահայտվում, բացի այդ, շատ հայ գրողների ստեղծագործություններ թարգմանված չեն: Իսկ ճարտարապետության դեպքում այլ է, նրա հուշարձանները կանգուն են, և ես կուզենայի շեշտել, որ մենք ունենք ազգային ճարտարապետություն, ի տարբերություն աշխարհի բազում ժողովուրդների, որոնք ազգային արվեստ ու ճարտարապետություն չունեն:

– *Հայկական լեռնաշխարհը հազարամյակների պատմություն ունի, և հնագույն մշակույթի ու քաղաքակրթության հետքերը սփռված են ողջ Հայաստանի տարածքով, որոնք ի հայտ են գալիս հնագիտական պեղումների և ուսումնասիրությունների արդյունքում: Ինչպիսի՞ն է Հայկական լեռնաշխարհի հին շրջանի ճարտարապետությունը:*

– Դեռ քարե դարից սկսած՝ Հայկական լեռնաշխարհը հարուստ է ճարտարապետական կառույցներով: Մեր տարածքում հայտնաբերվել են Հին աշխարհի այնպիսի կարևոր և բացառիկ բնակավայրեր, ինչպիսիք են Շենգավիթը և Մեծամորը (IV-III հազարամյակ): Շենգավիթն իր մշակույթով և ճարտարապետությամբ այդ ժամանակաշրջանի համար ամենաառաջադեմ բնակավայրերից է: Իսկ Մեծամորի բացառիկությունն այն է, որ այստեղ հայտնաբերվել է մետաղամշակման և մետաղաձուլական կենտրոն: Մեծամորում առաջին անգամ հանդիպում են պաշտամունքային կառույցներ, բացօթյա զոհասեղաններ, զոհարաններ, ինչպես նաև ուշագրավ գտածոներ: Այնտեղ գտնվել է, օրինակ,

Ք.ա. II հազարամյակի կեսերով թվագրվող հին ասուրական կշռաքար՝ սեպագիր արձանագրությամբ և նույն ժամանակաշրջանի եգիպտական բզեզի քանդակ՝ հիերոգլիֆներով: Այս գտածոները վկայում են այն մասին, որ մոտ 3-3500 տարի առաջ Հայկական լեռնաշխարհի բնակչությունը Հին աշխարհի զարգացած այդ երկրների՝ Եգիպտոսի և Ասորեստանի հետ ունեցել է առնչություններ, առևտրական կապեր, որոնք էլ հանգեցրել են նաև մշակութային կապերի: Հայկական ճարտարապետության հիմքերը ամուր են և նրա ավանդույթները գալիս են հնագույն ժամանակներից:

– Հայկական լեռնաշխարհում Ք.ա. IX-VI դարերում ստեղծվում է առաջին հզոր տերությունը՝ Ուրարտուն, պետականության բոլոր ատրիբուտներով: Հայտնի է, որ ուրարտական տերության էթնիկ և լեզվական պատկանելության վերաբերյալ տարակարծություններ կան մասնագիտական շրջանակներում: Ո՞րն է Ձեր կարծիքը Ուրարտուի ճարտարապետության մասին:

– Ճարտարապետության պատմության համար այդ տարակարծությունը էական դեր չի խաղում, քանզի Արարատյան թագավորության գոյության ժամանակ, Ք.ա. IX-VI դարերում, Հայկական լեռնաշխարհում ինչ-որ կառուցվել է, ապա կառուցվել է հայ բնակչության կողմից: Ուրարտացիները, ըստ իս, եղել են իշխող դինաստիա: Ինչ լեզվախմբի և էթնոսի ներկայացուցիչներ են եղել նրանք, դա չէ էականը, այլ այն, որ այդ պետության թողած նյութական մշակույթը ստեղծվել է հայերի կողմից: Ես կարծում եմ, որ Էրեբունի, Թեյշեբաինի ամրոցները և այլն կառուցել են տեղի բնակիչները՝ հայերը: Իշխող դինաստիայով չի կարելի որոշել մշակույթի պատկանելությունը: Օրինակ՝ Արշակունիների դինաստիան ևս հայկական չէր, բայց մենք մեր մշակույթի պատմության մի կարևոր հատված ենք ունեցել Արշակունիների ժամանակ, սկսած նախաքրիստոնեական, հելլինիստական ժամանակաշրջանից մինչև քրիստոնեության ընդունումը՝ նույն Արշակու-

նինների կողմից: Այդ օտար դինաստիաները շատ արագ ասիմիլացվում են: Եվ այն ողջ մշակույթը, որ ստեղծվել է Հայաստանի տարածքում օտար դինաստիայի իշխանության պայմաններում, հայկական է, հայ ժողովրդի կողմից ստեղծված:

– Ի՞նչ զարգացում ապրեց ճարտարապետությունն ուրարտական ժամանակաշրջանում:

– Ուրարտում ճարտարապետությունը բարձր զարգացման հասավ, որովհետև կարծր քարի՝ բազալտի մշակման աստիճանով ուրարտական Հայաստանի հետ չէր կարող համեմատվել այդ ժամանակաշրջանի որևէ այլ արևելյան երկիր: Ժայռափոր ուրարտական կառույցները, ջրանցքները, հզոր ամրոցները՝ Թեյշեբահինին և Էրեբունին, Վանի միջնաբերդը՝ ճարտարապետական հզոր կառույցներ են: Եվ այս ժամանակաշրջանում ստեղծված շինարարական արվեստի ավանդույթները հետագայում ժառանգել է հայ միջնադարյան ճարտարապետությունը:

– Հայոց նախաքրիստոնեական, հեթանոսական կրոնի մասին վկայություններ պահպանված են պատմական աղբյուրներում, որտեղ վկայված է նաև բազում հեթանոսական տաճարների և շինությունների մասին՝ նվիրված, Արամազդ, Անահիտ, Աստղիկ, Վահագն, Նանե և այլ հեթանոսական աստվածներին: Մակայն դրանք բոլորն էլ ավերվել են քրիստոնեության ընդունումից հետո: Ի՞նչ է պահպանվել այդ ժամանակաշրջանից:

– Ցավոք, մեր նախաքրիստոնեական կրոնին վերաբերող տաճարները, պաշտամունքային կառույցները, քանդակները չեն պահպանվել, դրանց մասին միայն վկայություններ կան պատմական աղբյուրներում: Հելլենիստական շրջանից էլ նույնպես շատ քիչ բան է մնացել, միայն Գառնիի ամրոցը: Գառնին վկայում է այդ ժամանակաշրջանի մեր շինարարական տեխնիկայի բարձր մակարդակի մասին: Ճարտարապետական ոճով այն հունա-հռոմեական պերիպտեր է, որի տիպը տարածված է Փոքր Ասիայում

և այլ վայրերում, և Գառնին որպես հայկական ճարտարապետական հուշարձան ներկայացնելը սխալ է: Բայց մենք ունեցել ենք նախաքրիստոնեական մեր սեփական տաճարները, որոնք տարբերվել են Գառնիի տաճարից, սակայն ոչ մեկը չի պահպանվել, և մենք այսօր կարող ենք միայն դրանց ենթադրական վերակազմությունը տալ:

– Փաստորեն, կարելի է ասել, որ քրիստոնեության ընդունումը երկակի՝ դեր ունեցավ մեր մշակույթի պատմության մեջ:

– Քրիստոնեության ընդունումը, մի կողմից, շատ մեծ դրական դեր ունեցավ հայ ժողովրդի պատմության և մշակույթի մեջ, բայց մյուս կողմից՝ մենք զրկվեցինք մեր նախաքրիստոնեական պաշտամունքային ճարտարապետությունից և քանդակագործությունից: Պատկերացրեք, եթե Կոստանդին Մեծը Հռոմեական կայսրության քրիստոնեության ընդունումից հետո հրամայեր իսպառ ավերել հունական և հռոմեական բոլոր անտիկ տաճարները և ոչնչացնել բոլոր քանդակներն ու արձանները, ապա հնարավոր չէ պատկերացնել, թե մարդկության քաղաքակրթության զարգացումը որքան վտանգված կլիներ, քանզի հայտնի է, որ հելլենիստական, անտիկ արվեստի ավանդույթների հիման վրա ստեղծվեց Վերածնունդը, որն էլ իր հերթին ծնունդ տվեց Ժամանակակից քաղաքակրթությանն ու մշակույթին: Բարեբախտաբար, դա տեղի չունեցավ այն ժամանակ:

– Ինչո՞ւ Հայաստանում նոր կրոնի ընդունումը նման ծայրահեղ դրսևորումներ ունեցավ:

– Որովհետև հայերն ընդհանրապես ծայրահեղական ժողովուրդ են: Այս նույն երևույթը մենք կարող ենք դիտարկել խորհրդային տարիներին, երբ պայքար էր ծավալվում կրոնի դեմ: Հայաստանում անթիվ եկեղեցիներ ավերվեցին, որոնք ճարտարապետական բարձրարվեստ կոթողներ էին: Դա հայկական ազգային հատկանիշներից է. նորը ընդունելով՝ քանդել հինը:

– *Ի՞նչ դեր ունեցավ քրիստոնեության ընդունումը հայկական ճարտարապետության մեջ:*

– Ունենալով հարուստ նախապատրաստական, ներածական պատմություն ճարտարապետության զարգացման մեջ՝ այսուհանդերձ, պետք է փաստել, որ մեր ազգային ճարտարապետությունը ստեղծվեց և զարգացավ քրիստոնեության ընդունումից հետո, և մեր ազգային ճարտարապետությունը քրիստոնեական է: Հատկապես վաղ միջնադարում, քրիստոնեության ընդունումից սկսած, IV դարից մինչև VII դարը, ստեղծվեցին մեր բոլոր մոնումենտալ շենքերի, եկեղեցիների տիպերը, դեկորի, հարդարանքի ազգային ձևերը: Այդ ժամանակաշրջանի ճարտարապետությունից մեզ են հասել միայն եկեղեցիներ, իսկ աշխարհիկ շինություններ, պալատներ չեն պահպանվել:

Եկեղեցական ճարտարապետության բնագավառում մենք ունենք մեծ ավանդ ընդհանրապես համաքրիստոնեական եկեղեցաշինական մշակույթի բնագավառում, որովհետև հայ ճարտարապետության ձևավորման և զարգացման առաջին փուլում (IV-VII դդ.) մենք ստեղծեցինք եկեղեցական շենքերի տիպեր, որոնք բնորոշ են Հայաստանին, և եթե հանդիպում են այլ վայրերում, ապա դրանք կրում են կամ հայկական ազդեցությունը, կամ կառուցված են մեր ճարտարապետների և վարպետների կողմից: Մաշտո մեծ նվաճում է՝ ունենալ զուտ ազգային ճարտարապետություն, քանզի քրիստոնյա շատ ժողովուրդներ, երկրներ չունեն:

– *Ինչո՞վ էր դա պայմանավորված, չէ՞ որ Հայաստանը գտնվում էր հզոր Բյուզանդիայի հարևանությամբ և նրա ազդեցության գոտում:*

– Այլ երկրներ վաղ միջնադարում ազդվում էին բյուզանդական ճարտարապետությունից, անգամ այնպիսիները, որոնք չէին գտնվում Բյուզանդիայի գերիշխանության տակ և դա բնական էր:

Բայց Հայաստանում IV դարից սկսած մեր եկեղեցու ճարտարապետությունը զարգացավ ինքնուրույն ուղով, և դա ունի իր

պատճառը: 451թ. Քաղկեդոնի ժողովից հետո հայկական եկեղեցու առանձնանալը հանգեցրեց ոչ միայն դավանաբանական տարաձայնության, այլ դրսևորվեց նաև եկեղեցական ճարտարապետության մեջ, որն ընթացավ զարգացման ինքնուրույն ուղով: Հայկական եկեղեցական ճարտարապետությունը հզոր ծաղկում ապրեց: Եթե մինչև այդ տիպերի մի մասը ընդհանուր էր ողջ քրիստոնեական աշխարհի համար, օրինակ՝ բազիլիկ եկեղեցիներ՝ միանավ, եռանավ, հետո փոքր խաչաձև, որ կառուցվում էին Հայաստանում, Սիրիայում, Փոքր Ասիայում, Բյուզանդիայում, ապա դրանից հետո մեր ճարտարապետությունը դարձավ ինքնատիպ: VI-VII դարերում մեր ճարտարապետությունը թռիչքային զարգացում ապրեց: Ստեղծվեցին համաքրիստոնեական ճարտարապետության գլուխգործոցներ: Ստեղծվեցին եկեղեցական տիպեր, որոնք հետագայում տարածվեցին այլ տեղերում:

– Ե՞րբ է սկսվում գմբեթավոր եկեղեցիների կառուցումը Հայաստանում:

– Հայաստանում արդեն IV-V դարերում առկա էին գմբեթավոր եկեղեցիներ: Իհարկե, համաշխարհային ճարտարապետության արևմտյան շատ ուսումնասիրողներ համարում են, որ ընդհանրապես Հայաստանի, Վրաստանի, Սիրիայի ճարտարապետությունները բյուզանդականից են ածանցված, սակայն փաստերը ցույց են տալիս, որ Հայաստանում են ստեղծվել առաջին գմբեթավոր եկեղեցիները: Եվ, իմ խորին համոզմամբ, առաջին գմբեթավոր եկեղեցին աշխարհում եղել է Էջմիածնի Մայր տաճարը, և այս տեսակետը հիմնավորելի է թե՛ փաստագրական, թե՛ մատենագրական նյութով: Էջմիածնի եկեղեցին, համաձայն պատմիչների, ստեղծվել է 301-303թթ. Տրդատ Երրորդ թագավորի և Գրիգոր Լուսավորչի կողմից: Իր բազմադարյան պատմության ընթացքում այն բազմիցս ենթարկվել է վերանորոգումների: Պարսկական արշավանքներից հետո այն վերանորոգվել է Սահակ Պարթևի օրոք, այնուհետև՝ 451 թվականին Վարդանանց պատե-

բազմի ընթացքում ավերվելուց հետո, այն վերականգնվել է 484թ. Վահան Մամիկոնյանի կողմից: Էջմիածնի տաճարի նախնական կառուցվածքի մասին կան տարբեր տեսակետներ: Ա.Սահինյանը գտնում է, որ այն նախապես եղել է եռանավ բազիլիկ, որը հետագայում վերակառուցվել է գմբեթավոր եկեղեցու: Մակայն այդ ենթադրությունները չհաստատվեցին: 1950-ականներին եկեղեցու գմբեթը խիստ խարխլվել էր, պահող մույթերը ճաքել էին, և քանի որ փլուզման վտանգը մեծ էր, հարկ էր վերանորոգել մույթերը և ամրացնել գմբեթը: Անհրաժեշտություն առաջացավ պեղել մույթերի տակ, գտնել հիմքերը՝ վերանորոգումն իրականացնելու համար: Պեղելու ընթացքում գտնվեց Գրիգոր Լուսավորչի կառուցած առաջին՝ հնագույն Էջմիածնի տաճարի գմբեթակիր մույթերը: Պարզվեց, որ արդեն Լուսավորչի ժամանակ կառուցված մույթերը ոչ թե բազիլիկ, այլ գմբեթավոր եկեղեցու են:

Կողմնակի ապացույցներ կան Ագաթանգեղոսի մոտ, Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքում ներկայանում է տաճարի ձևը՝ քառասյուն, կամարակապ, գմբեթավոր: Չգտնվեցին նաև ենթադրյալ բազիլիկի պատերի և մույթերի հետքերը:

Պատմաբանների մի մասը կարծում է, որ այդ տեսիլքի նկարագրությունը ներմուծվել է V դարում: Մակայն տեսիլքն է նախորդել տաճարի գմբեթավոր կառուցմանը, թե այն համապատասխանեցրել են արդեն կանգուն՝ գմբեթավոր հորինվածքին՝ ճարտարապետության առումով էական չէ: Կարևորն այն է, որ եկեղեցին ի սկզբանե գմբեթավոր է կառուցվել:

– Տվյալ ժամանակաշրջանում Բյուզանդիայում կամ Փոքր Ասիայում հնարավոր է ենթադրել գմբեթավոր եկեղեցիների գոյություն, եթե նրանք պետականորեն մեզնից ուշ են ընդունել քրիստոնեությունը:

– Բյուզանդական կայսրությունում մինչև 313թ. Կոստանդին Մեծի կողմից քրիստոնեության օրինականացումը եկեղեցիներ, բնականաբար, չէին կարող կառուցվել: Այսպիսով, Էջմիածնի

Մայր տաճարն իսկապես եղել է քրիստոնեական աշխարհի անդրանիկ գմբեթավոր եկեղեցին: Իսկ այլ երկրներում նրանք տարածում գտան 5-րդ դարից սկսած: 4-րդ դարից մեկ այլ գմբեթավոր եկեղեցու մասին հիշատակություններ պահպանվել է Ստեփանոս Օրբելյանի մոտ, որը մանրամասն նկարագրում է Սյունիքի մայր եկեղեցին: Նրա կառուցումը վերագրվում է 4-րդ դարի առաջին կեսին: Այն Սյունիքի մայրաքաղաք Շաղաթի գլխավոր եկեղեցին է: Ըստ նկարագրության՝ եկեղեցին կառուցված է եղել քարից, խաչաձև, ուղղանկյուն արսիդներով, գմբեթավոր, ընդհանուր ծածկով: Ես կատարել եմ դրա վերակազմությունը, որը հրատարակվել է թե՛ Հայաստանում, թե՛ արտերկրում:

– Մեր նախաքրիստոնեական ճարտարապետության մեջ առկա՞ են գմբեթավոր շինություններ: Ի՞նչ ծագում ունի գմբեթը:

– Կլոր հիմքի վրա գմբեթավոր շինություններ տարածված են եղել հունա-հռոմեական ճարտարապետության մեջ: Հայաստանում նախաքրիստոնեական շրջանում կլոր հիմքի վրա գմբեթավոր շինություն է, օրինակ, 3-րդ դարում կառուցված Արտաշատի զնդանը, որը պահպանվել է Խոր վիրապի Սբ. Գրիգոր եկեղեցու տակ: Սակայն քառակուսի հիմքի վրա գմբեթը, ըստ Յ.Ստրժիգովսկու, Հայաստան է մուտք գործել Իրանի կրակապաշտական տաճարներից և այստեղից փոխանցվել Եվրոպա: Գմբեթ բառը հայերենում պարսկերեն փոխառություն է, և հնարավոր է, որ ճարտարապետական կառույցն ու բառը միաժամանակ են փոխառվել հայերի կողմից: Սակայն մենք այն վերամշակել և զարգացրել ենք ու փոխանցել այլ երկրների:

– IV դարից պահպանված այլ գմբեթավոր եկեղեցիներ չկան, իսկ կա՞ն պահպանված V դարից:

– Այո, V դարից պահպանվել է Տեկորի տաճարը, որը քառամույթ գմբեթավոր կառույց է և կանգուն էր մինչև XX դարի սկիզբը: Այն չափագրել էր Թ.Թորամանյանը: Տաճարը, ցավոք, այժմ ավեր-

ված է, սուկ նրա հետքերն են մնացել այժմյան Թուրքիայի տարածքում: Այն կառուցվել է Հովհան Մանդակունի կաթողիկոսի օրոք, որի գահակալության տարիներն են 478-790թթ.: Տաճարն ունեցել է արխայիկ քառանիստ գմբեթ:

IV-V դարերի այս զարգացումները հանգեցրին նրան, որ VII դարում մենք արդեն ունենինք միայն մեզ բնորոշ եկեղեցական շենքերի մի շարք տիպեր: Նշեմ, որ Տեկոբի տաճարը հետագայում դարձավ բյուզանդական ճարտարապետության ամենատարածված տիպը: Հետագայում՝ X դարում, երբ ռուսներն ընդունեցին քրիստոնեություն Բյուզանդիայից, նրանցից փոխառեցին նաև տաճարի այս տիպը, և այն տիրապետող դարձավ ռուսական եկեղեցաշինության մեջ: VI դարի վերջում - VII-ի սկզբում Հայաստանում ստեղծվեցին «մաստարայատիպ» հուշարձանները, որոնք խաչաձև կենտրոնագմբեթ կառույցների հետագա զարգացումն էին հանդիսանում: Նրանք նախատեսված էին մեծ թվով մարդկանց համար և չափսերով ավելի մեծ էին: Սա նորույթ էր, քանի որ ստեղծում էր խոշոր գմբեթածածկ միասնական տարածություն, առանց մասնատման: Այս ճարտարապետական տիպի հնագույն օրինակն է Սբ. Հովհաննես եկեղեցին Մաստարայում: Մաստարայատիպ են VII դարի Ոսկեպարի, Արթիկի, Հառիճավանքի և Կարսի Առաքելոց (Ճդ.) եկեղեցիները:

Հաջորդը «հռիփսիմեատիպ» եկեղեցին է, որի հնագույն թվագրված օրինակը Ավանի Սբ. Հովհաննես եկեղեցին է (VIդ.): Այն շատ արխայիկ է և առանձնահատուկ նրանով, որ անկյունային չորս սենյակները կլոր են: Պահպանվել է անկյունային մի սենյակի ծածկը, որից պարզ է դառնում, որ այն ունեցել է գմբեթ, հետևաբար՝ մյուս սենյակները ևս պսակված են եղել գմբեթով: Այսպիսով, Ավանի եկեղեցին աշխարհի առաջին հնագմբեթ եկեղեցին է եղել:

– *Եկեղեցական շենքի այս տիպը հետագայում ի՞նչ զարգացում ունեցավ հայ ճարտարապետության մեջ:*

– Այն իր լավագույն դրսևորումն ունեցավ Հռիփսիմեի տաճարի դեպքում, որը հիմնել է Կոմիտաս Ա Աղցեցի կաթողիկոսը Վաղարշապատում 618թ.: Այն պատկանում է միջնադարյան Հայաստանի եկեղեցական շենքերի առավել կատարելագործված տիպին: Տաճարը ներքուստ խաչաձև է, չորս խորաններով և անկյունային խորշերով, որոնք համարվում են այդ տիպին բնորոշ տարրերը: Ներքին տարածությունն ամբողջական է, ընդարձակ: Հռիփսիմեատիպ բազմաթիվ կանգուն վաղ միջնադարյան եկեղեցիներ ունենք, օրինակ Միսիանի եկեղեցին, Թալինի շրջանի Գառնահովիտի եկեղեցին: Հայ շինարար-վարպետները և ճարտարապետներն այս տիպի եկեղեցիներ կառուցեցին հարևան Վրաստանում: Այս եկեղեցիների նախատիպն է հանդիսանում Արցախի Սոխրենիս գյուղում հայտնաբերված արխայիկ մի եկեղեցի, VI դ. պատկանող, որը ներսից և դրսից կորագիծ պատերով է:

Հաջորդ նորաստեղծ տիպը «գմբեթավոր դահլիճն» է, որի լավագույն օրինակը Արուճի Սբ. Գրիգոր տաճարն է 666թ.: Այն ներսում ընդարձակ, միասնական տարածություն ունի՝ միաժամանակ լինելով սեյսմակայուն: Գմբեթակիր մույթերը կցված են երկայնական պատերին՝ ձուլվելով նրանց: Այսպիսով, ստեղծվում էր աղոթասրահի մի միասնական տարածություն՝ կենտրոնում բարձրացող գմբեթով: Այս գմբեթավոր դահլիճը հնարավորություն է ստեղծում բոլոր հավատացյալներին աղոթասրահում հաղորդակից լինել՝ լսել և տեսնել արարողությունը:

Էջմիածնի Մայր տաճարի տիպն իր դրսևորումն ունեցավ VII դարի Բագարանի Սբ. Թեոդորոսի եկեղեցում (624-631թթ.): Հայ ճարտարապետների այս մեծ ստեղծագործական նվաճումը, դուրս գալով Հայաստանի սահմաններից, Բյուզանդիայի միջոցով տարածվեց Եվրոպայում: Ըստ արևմտյան մի շարք գիտնականների՝ Բագարանի տաճարը նախատիպ հանդիսացավ Կոստանդնուպոլսի Նեա (868-886թթ.), Ֆրանսիայի Օրլեան քաղաքի Ժեր-

մինչի դը Պրե (806թ.), ինչպես նաև Իտալիայի Միլան քաղաքի Սան Սատիրո (868-881թթ.) եկեղեցիների, Հունաստանի Աթոս լեռան վանքերի համար:

Իսկ XVI դարում Սբ. Պետրոսի տաճարի հիմնովին վերակառուցման համար Միքելանջելոյի նախագծի հիմքում ընկած էր նույն՝ Էջմիածին-Բագարան տիպի հատակագիծը: Պահպանվել են Լեոնարդո դա Վինչիի էսքիզները՝ քրիստոնեական եկեղեցու կատարյալ տիպի համար արված: Այն ներկայացնում է դարձյալ Էջմիածին-Բագարանի կոմպոզիցիան:

– Լեոնարդո դա Վինչին ծանոթ եղել է հայկական ճարտարապետությանը:

– Մենք, իհարկե, չենք կարող պնդել, որ նա այցելել է Հայաստան և այստեղ է ընդօրինակել եկեղեցու այդ տիպը, չնայած պահպանված մի նամակում նա նշում է, որ եղել է Հայաստանում: Արևմտյան գիտնականները դա համարում են նրա երևակայության արգասիքը: Անգամ եթե ընդունենք, որ նա ծանոթ չի եղել այս տիպի եկեղեցիներին, բայց ինքն է եկել այն եզրակացության, որ դա է եկեղեցու կատարյալ կոմպոզիցիան, ապա մենք կարող ենք հպարտանալ, որ այդ հանճարեղ արվեստագետից դեռ 1000 տարի առաջ հայ ճարտարապետները կառուցում էին նմանատիպ եկեղեցիներ:

– Անդրադառնանք Չվարթնոց տաճարին, որը համարվում է մեր ճարտարապետության ամենավեհաշուք կառույցներից մեկը:

– Չվարթնոցը, իրոք, մեծ ավանդ էր համաքրիստոնեական ճարտարապետության մեջ: Ճիշտ է, նրա պարզունակ նախատիպերը կառուցվել են Ասորիքում VI դարում, բայց դրանք երկաստիճան էին՝ բաղկացած առաջին հարկից, որն, ի դեպ, կլոր չէ, և գմբեթից: Չվարթնոցը եռաստիճան կառույց է, որ կառուցել է Ներսես Գ Իշխանցի կաթողիկոսը և օծվել 652թ.: Այն արտաքուստ

եռաստիճան, հետզհետե նվազող տրամագծերով երեք գլանային ծավալների ներդաշնակ ամբողջություն կազմող կենտրոնագմբեթ հորինվածք է: Եկեղեցին վերակազմվել է Թ.Թորամանյանի կողմից՝ ըստ պահպանված հատակագծի և մանրամասների: Այն իր ժամանակի համար իսկապես շատ համարձակ ճարտարապետական լուծում և կատարյալ ձև ուներ: 45մ բարձրությամբ և 35մ տրամագծով այս հսկայական հոյակերտ տաճարը կանգուն մնաց 300 տարի և քանդվեց, իմ կարծիքով, արաբական գերիշխանության տարիներին անխնամ մնալու հետևանքով երկրաշարժին չդիմանալով: Որոշ ուսումնասիրողներ համարում են, որ Չվարթնոցի հորինվածքն ուներ ճարտարապետական և կոնստրուկտիվ թերություններ, ինչը հանգեցրել է նրա փլուզմանը: Սակայն երեք դար կանգուն մնացած կառույցը չէր կարող սկզբունքային թերություններ ունենալ: Իմ խորին համոզմամբ, ճարտարապետական տեսանկյունից այն անթերի և կատարյալ կառույց էր:

– Ի՞նչ ազդեցություն թողեց Չվարթնոցը հայ ճարտարապետության հետագա զարգացման վրա:

– Չվարթնոցը հայկական ճարտարապետության, քանդակագործության, դեկորատիվ արվեստի յուրօրինակ հանրագումարն էր: Չվարթնոցը սկիզբ դրեց նաև բազում զարդանախշային մոտիվների, որոնք հետագայում կրկնվեցին և զարգացում ապրեցին հայկական ճարտարապետության և արվեստի մեջ, օրինակ՝ դեկորատիվ կամարաշարը:

Մեծ էր նաև նրա նշանակությունը ոչ միայն հայկական, այլև անդրկովկասյան ճարտարապետության հետագա զարգացման համար: Չվարթնոցի կոմպոզիցիայով Ներսես Գ. Շինարար կաթողիկոսը VIIդ. Տայքում կառուցել է «*զվարթնոցատիպ*» Իշխանի և Բանակի տաճարները, իսկ Կովկասյան Աղվանքում կառուցվել է Լյակիթի եկեղեցին, որը Չվարթնոցի պարզունակ կրկնությունն էր:

XI դարում Գագիկ Բագրատունին ևս փորձեց կառուցել

Անիում Զվարթնոցի կրկնությամբ Գագկաշեն տաճարը, որը, սակայն, շինարարության ընթացքում թույլ տրված սխալների պատճառով, հենց առաջին իսկ երկրաշարժից փլուզվեց:

– Ի մի բերելով վերը նշվածը՝ կարելի է փաստել, որ հայկական ճարտարապետությունը վաղ միջնադարում ինքնուրույն էր զարգանում: Այնուհանդերձ, հայտնի է, որ արևմտյան գիտնականների մեծ մասը հայկական ճարտարապետությունը դիտարկում է որպես բյուզանդականի մի ճյուղ: Ինչո՞ւ է սա բացատրվում:

– Այսօր իսկապես արևմտյան մի շարք գիտնականներ այդ կանխակալ տեսակետին են: Դրա ջատագովը ամերիկացի Ռիչարդ Կրաուտհայմերն էր, որը բյուզանդական ճարտարապետությանը նվիրված իր ուսումնասիրություններում առանձին գլուխ է նվիրել հայկական ճարտարապետությանը՝ համարելով այն բյուզանդականի մի դպրոց: Նա երբեք չի եղել Հայաստանում և ծանոթ չէր մեր ճարտարապետությանը: Այս ավանդույթը այժմ շարունակում է անգլիացի հետազոտող Կիրիլ Մանգոն, որի բյուզանդական ճարտարապետությանը նվիրված ուսումնասիրության մեջ ներկայացված է նաև հայկական ճարտարապետությունը: Այդ աշխատության վերահրատարակման ժամանակ գրքի ձևավորողը դրանում զետեղված նկարագարումներից, որպես բյուզանդական ճարտարապետության խորհրդանիշ, գրքի շապկին տեղադրում է Թ.Թորամանյանի Զվարթնոցի վերակազմության պատկերը: Այսպիսի արտառոց դեպքեր էլ են հանդիպում:

Այսօր, իհարկե, տեղաշարժեր կան հայ ճարտարապետության համաշխարհային ճանաչման առումով: Այս տեսակետից դրական մեծ նշանակություն ունեցավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի համագործակցությունը իտալացի ճարտարապետների հետ, որոնք այցելելով Հայաստան՝ ուսումնասիրեցին մեր հուշարձանները և ճարտարապետությանը վերաբերող իրենց հրատարակություններում միշտ նշում են մեր ճարտարապետության

ինքնուրույնությունը և ինքնատիպությունը: Այս մասին դեռևս XX դարասկզբին նշել է Յ.Ստրժիգովսկին՝ ասելով, որ Եվրոպան Հայաստանին շատ բանով է պարտական ճարտարապետության բնագավառում:

Ավարտելով կրկնեմ, որ մեր վաղ միջնադարյան հայկական ճարտարապետությունը մեծ ավանդ ու ներդրում ունեցավ համաքրիստոնեական ճարտարապետության մեջ՝ ստեղծելով ինքնատիպ կառույցներ, շենքերի տիպեր, որոնք եթե հանդիպում են Հայաստանից դուրս, ապա փոխառված են մեզնից:

Գրականություն

1. *Мурад Асратян*, Армянская архитектура раннего христианства, Москва, 2000.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԻ ՊԱՀՊԱՆՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Վաղ միջնադարյան եկեղեցական ճարտարապետությանը վերաբերող հարցազրույցում շեշտադրվեց այն միտքը, որ IV-VII դդ. Հայաստանում ստեղծվեցին համաքրիստոնեական ճարտարապետության գլուխգործոցներ, եկեղեցական տիպեր, որոնք հետագայում տարածվեցին այլ երկրներում: Դարեր շարունակ գտնվելով օտար նվաճողի լծի տակ՝ մեր ժողովրդի ստեղծած բազում հուշարձաններ ոչնչացվել են օտարների կողմից: Հայտնի է, որ հատկապես խորհրդային տարիներին ավերվեցին մեծ թվով եկեղեցիներ:

Սակայն այսօր մենք ապրում ենք անկախ Հայաստանում, և թվում է՝ վերջապես նպաստավոր պայմաններ պետք է ստեղծվեին մեր մշակութային հուշարձանները պահպանելու համար: Այդպես է արդյոք:

Ներկայացնում ենք Հայկական ճարտարապետությունն ուսումնասիրող (RAA) ՀԿ աշխատակից *Սամվել Կարապետյանի* հետ կայացած հարցազրույցը (կազմակերպության Երևանյան մասնաճյուղը զբաղվում է Հայաստանի Հանրապետության սահմաններից դուրս գտնվող հուշարձանների հետազոտությամբ): Այն վերաբերում է մեր հուշարձանների պահպանման արդի խնդիրներին:

– *Ղուք խորհրդային տարիներին աշխատել էք Հուշարձանների պահպանության գլխավոր վարչությունում և տեղյակ եք այդ ժամանակաշրջանում իրականացված գործընթացներին: Պատմեք այդ մասին:*

– Հայաստանի Հանրապետության տարածքում հուշարձանների հաշվառման և վավերացման աշխատանքները սկզբունքորեն սկսվել են 1920-ականներից ի վեր: 1960-ականներից մինչև 1980-ականները, Հուշարձանների պահպանության գլխավոր վարչությունը գործում էր Նախարարների խորհրդին առընթեր և ուներ բարձր կարգավիճակ. Գլխավոր վարչության տնօրենը գրեթե նախարարին հավասար պաշտոն էր վարում: Այդ հաստատությունն ուներ բազմաթիվ մասնաճյուղեր, նախագծային գրասենյակ, որտեղ տասնյակ ճարտարապետներ նախագծում էին վերականգնվելիք հուշարձանները: Ես այդ մասնաճյուղի աշխատակիցն էի: Գործուղումների ընթացքում կատարում էինք ճարտարապետական հուշարձանի չափագրումը, որից հետո այդ գծագրերը մաքրագծվում էին, նրանց հիման վրա վերականգնման նախագծեր էին արվում, վերջիններս քննարկվում էին գիտխորհրդում, որից հետո սկսվում էին վերականգնողական աշխատանքները:

Չիմնարկությունն ուներ նաև հուշարձանների հաշվառման և համահավաքի բաժին, որտեղ ևս աշխատել եմ 1983-ից սկսած: Այդ բաժինը հաշվառում էր Հայաստանի Հանրապետության տարածքում գտնվող հուշարձանները, որի գործունեության ընթացքում հաշվառվել են 24 հազարից ավելի հուշարձաններ:

Կար մեկ այլ բաժին, որն ուսումնասիրում էր հուշարձանների պահպանման գոտին, այսինքն՝ ապահովում էր հուշարձանին հարող տարածքը, որի սահմանները հստակեցվելուց հետո՝ այն անձեռնմխելի էր դառնում: Վարչության շրջանակներում գործում էին նաև երկաթե և փայտե իրերի վերականգնման արհեստանոցներ, որտեղ կատարվում էին եկեղեցիների վանդակաճաղերի, երկաթե խաչերի, փայտե դռների վերականգնողական աշխատանքները: Գործում էր նաև ամբարձիչ կրունկների և բեռնատար ավտոմեքե-

նաների մեծ բազա: Մի խոսքով, խորհրդային տարիներին Հուշարձանների պահպանության վարչությունը մի մեծ հիմնարկ էր՝ հզոր տեխնիկական հագեցվածությամբ և մասնագետների առումով:

– Դատելով ասվածից՝ կարելի է ենթադրել, որ այդ տարիներին հուշարձանների պահպանության և վերականգնման աշխատանքներն իրականացվում էին բարձր մակարդակով:

– Ճիշտ է, այդ տարիներին մեծ աշխատանք կատարվեց, սակայն թե՛ վերականգնողական, թե՛ հաշվառման ընթացքում թույլ էին տրվում բացթողումներ: Օրինակ, միջնադարյան ճարտարապետական կառույցի վերականգնման ժամանակ կիրառվում էին բետոն, երկաթյա ամրաններ, և այս մեթոդներով վերականգնված գրեթե բոլոր հուշարձաններն այսօր դարձյալ վերականգնման կարիք ունեն: Մանասիինի վանքի տանիքն ամբողջովին բուսականությամբ է ծածկվել, Օհանավանքի (որը նույնպես նույն մեթոդներով է վերականգնվել) գավթում անձրևի ժամանակ լճակներ են առաջանում: Այսպիսի բազմաթիվ օրինակներ կարող եմ բերել: Անգամ հուշարձանների վավերագրման աշխատանքները շատ դեպքերում իրականացվել են հպանցիկ և թռուցիկ՝ առանց սրտացավ մոտեցման:

– Փաստորեն, այդ տարիներին կային միջոցներ ու հնարավորություններ, սակայն սրտացավություն չկար: Իսկ ինչպիսի՞ն է իրավիճակն այսօր:

– Այսօր Հուշարձանների պահպանության նախկին վարչությունը վերածվել է մի փոքր գործակալության՝ սակավաթիվ աշխատակիցներով: Բացի այդ, չկա այն նյութատեխնիկական հագեցվածությունը, ինչ որ կար առաջ: Այնուհանդերձ, այդ գործակալությունը, չնայած իր փոքրաթիվ ուժերին, մեծ աշխատանք է կատարում: Սակայն հուշարձանների պահպանությունը միայն այս գործակալության խնդիրը չէ, դրանցում պետք է շահագրգռված լինեն թե՛ պետությունը և թե՛ ժողովուրդը, որը, դժբախտա-

բար, այսօր նվազագույն հարգանք չունի իր նախնիներից մնացած ժառանգության հանդեպ: Գուցե այս խոսքերը խիստ են հնչում, բայց ես ականատես եմ եղել սարսափելի երևույթների: Վերջերս տեսա, թե ինչպես է ավերվել Ավանի գերեզմանոցն իր միջնադարյան խաչքարերով հանդերձ: Գերեզմանոցը սեփականաշնորհվել է, մարդիկ այն բետոնե շերտերով բաժանել են հատվածների, և յուրաքանչյուր սեփականաշնորհված հատվածին բաժին է ընկել մի քանի միջնադարյան խաչքար: Ոմանք էլ միջնադարյան տապանաքարերն օգտագործել են որպես աստիճանաքար:

Իսկ գերեզմանոցից Ավանի Սբ. Աստվածածին (XIII դար) եկեղեցի տանող ճանապարհին մենք տեսանք երկու տապանաքար, մեկը՝ 1292թ. թվագրությամբ, իսկ մյուս տապանաքարի վրա արձանագրությունը չէր երևում, քանի որ նրա վրա այրված էր անվաղող: Ես նման բաներ տեսել եմ Արևմտյան Հայաստանի այսօրվա քրդաբնակ գյուղերում:

– Երբ մենք տեղեկանում ենք նման երևույթների մասին Արևմտյան Հայաստանից, դա որակում ենք որպես բարբարոսություն հայկական մշակութային արժեքների նկատմամբ, իսկ ի՞նչ անվանում տանք սրան: Ինչո՞վ է բացատրվում մեր ժողովրդի այս բարբարոսական վերաբերմունքը սեփական մատունքների նկատմամբ:

– Մա գալիս է սեփական մշակույթի արժեքների չիմացությունից, այդ ուղղությամբ ճանաչողություն, կրթություն ապահովելու գործունեություն չծավալելուց: Անհրաժեշտ է դեռ դպրոցական տարիքից սեր և հարգանք սերմանել սեփական մշակույթի, պատմական հուշարձանների հանդեպ, երեխաներին տանել արշավների, որպեսզի ճանաչեն իրենց ազգային ժառանգությունը: Ես չգիտեմ, եղե՞լ ենք երբևէ այսքան անկումային, անդեմ վիճակում, և որպես պատիժ մեր անտարբերության՝ մենք վաստակեցինք Ջուղայի գերեզմանոցի ոչնչացումն ադրբեջանցիների կողմից:

– Կարելի՞ էր արդյոք կանխել Ջուղայի միջնադարյան գերեզմանոցի ոչնչացումը:

- Մինչև Ջուղայի գերեզմանոցի ավերումը մենք արդեն շատ փաստեր ունեինք, թե որքան հայկական եկեղեցիներ և հուշարձաններ են ավերվել Ադրբեջանի տարածքում այդ ընթացքում: Այդ ամենի մասին մենք շատ հրապարակումներ ենք ունեցել մամուլում, սակայն ոչ մի արձագանք չի եղել ոչ Մշակույթի նախարարության և ոչ էլ համապատասխան պետական մարմինների կողմից: Եթե մենք յուրաքանչյուր ավերված հուշարձանի համար պետական մակարդակով ձայն բարձրացնեինք, ապա արդյունք կլիներ: Առ այսօր մեր պետությունը միջազգային դատ չի հարուցել այս ոճրագործության կապակցությամբ: Երբ տեղեկացանք, որ սկսել են քանդել Ջուղայի գերեզմանոցը, մենք այդ պահից սկսած տասնյակ հրապարակումներ արեցինք թե՛ հայկական, թե՛ ռուսական, թե՛ սլովոնիական մամուլում: Սակայն այդ ամենն անարդյունք եղավ: Իսկ երբ անցյալ տարի Վարդան Օսկանյանը մեր պատրաստած «Ջուղայի գերեզմանոց» ցուցահանդեսը և բրոշյուրը ներկայացրեց Ստրասբուրգում, համաշխարհային մամուլն անմիջապես արձագանքեց կատարվածին: Այսինքն՝ պետության ձայնը տեղ է հասնում, և եթե ավերման հենց սկզբից մեր պետությունն իր ձայնը բարձրացներ միջազգային մակարդակներում, ապա գուցե և հնարավոր լիներ փրկել խաչքարերի մի մասը: Եվ Ջուղան չի լինելու վերջինը, եթե այսպես շարունակենք: Ազատ գյուղի եկեղեցին պայթեցվել է, Կամո գյուղի եկեղեցու միայն տեղն է նշմարվում, Ագուլիսի եկեղեցիներն ավերված են... Եվ այս ամենի պատճառը թե՛ պետության և թե՛ հասարակության անտարբերությունն է, ասես մենք չենք այդ մշակույթի կրողները: Ինչ վերաբերում է մեր տարածքում գտնվող հուշարձաններին, ապա նրանցից շատերն այսօր փլուզման եզրին են՝ կարոտ վերականգնման և խնամքի: Հայտնի է, որ հուշարձանների պահպանման գոտիները պետք է անձեռնմխելի լինեն, սակայն շատ դեպքերում դրանք

կառուցապատվում են սրճարաններով կամ ռեստորաններով, ինչն անթույլատրելի է: Հուշարձանների մի մասի շրջակայքն էլ այնպես է աղտոտված, որ առանց տարածքը նախապես ուսումնասիրելու հնարավոր չէ արտասահմանցի հյուրին հանպատրաստից այնտեղ տանել:

Գրականություն

1. *Մամվել Կարապետյան*, Հայ մշակույթի հուշարձանները Խորհրդային Ադրբեջանին բռնակցված շրջաններում, Երևան, 2000:
2. *Մամվել Կարապետյան*, Ջավախք, Բեյրութ, 2006:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Հայկական ձեռագրական գեղանկարչությունն իր բացառիկ ինքնատիպությամբ, խորաթափանցությամբ, կոմպոզիցիոն և գարդանկարչական հորինվածքների գեղեցկությամբ և համաչափությամբ, գույների մաքրությամբ ու ներդաշնակությամբ, ինչպես նաև կատարման փայլուն վարպետությամբ իր ուրույն տեղն ունի գեղարվեստի համաշխարհային գանձարանում:

Լ. Ղուլունովո

Հարցազրույցը նվիրված է հայ մանրանկարչության ծագման ու զարգացման հարցերին, նրա կրած ազդեցություններին և միևնույն ժամանակ զարմանալի ինքնատիպությանը, թեմատիկ և ժանրային առանձնահատկություններին:

Հարցազրույցը կայացել է արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի վարիչ *Վիգեն Ղազարյանի* հետ:

– Որո՞նք են համարվում հայկական մանրանկարչության վաղագույն նմուշները և ե՞րբ են ստեղծվել դրանք:

– Դժվար է ասել, թե մեզ այսօր հայտնի գրքարվեստը և մանրանկարչությունը երբ է մուտք գործել հայ իրականության մեջ, բայց պարզ է, որ արդեն Սուրբ Թարգմանիչների ժամանակ, այսինքն՝ V դարում, ձեռագիր մատյանների նման առատության պայմաններում, պետք է ծանոթ լինեին նաև գեղարվեստին և ման-

րանկարչությանը՝ սկսած Գրիգոր Լուսավորչի ժամանակներից:

Մանրանկարչության մեզ հայտնի ամենավաղ նմուշները 989թ. Էջմիածնի Ավետարանի վերջում՝ որպես պահպանակ կցված մագաղայա երկու թերթերի վրա գետեղված 4 մանրանկարներն են, որոնք, ըստ միջնադարյան արվեստի պատմության խոշորագույն մասնագետ Լ.Դուռնովոյի, կարելի է թվագրել VI-VII դարերով: Այդ մանրանկարների ոճը շատ մոտ է նշված ժամանակաշրջանի հայկական որմնանկարչության պահպանված նմուշներին, մասնավորապես՝ Լմբատավանքի, Արուճի գեղանկարչությանը:

Իհարկե, պահպանվել են վաղ շրջանի, անգամ V դար թվագրվող ձեռագրերի պատառիկներ, սակայն դրանց հիման վրա հնարավոր չէ պատկերացում կազմել այդ շրջանի մանրանկարչության մասին:

Այնուհետև մանրանկարչության առաջին նմուշները հանդիպում են IX-X դարերից՝ 887թ. Լազարյան Ավետարանը, Մլքեի Ավետարանը (902թ.), Էջմիածնի (989թ.) Ավետարանները և այլն (*տե՛ս ներդիրը*):

– Հնարավոր է ենթադրել, որ մանրանկարչության ավանդույթները ծագել են մինչքրիստոնեական ժամանակաշրջանում:

– Ինչ վերաբերում է գրքարվեստի նախաքրիստոնեական շրջանում լինելուն, մենք այս առումով կարող ենք միայն ենթադրություններ անել: Առաջին ենթադրությունն այն է, որ Հայաստանը միշտ կապված է եղել Փոքր Ասիայի հետ, որտեղ և ստեղծվել է գրքի մեզ այսօր հայտնի ձևը՝ մատյանը: Երկրորդն այն է, որ Հայաստանում քրիստոնեությունը, որպես մշակույթ, ինչպես նաև գիրքը, պետք է մուտք գործած լիներ դարձյալ Փոքր Ասիայից և Մերձավոր Արևելքից՝ Ասորիքից: Բնականաբար, այդ երկու մշակույթն էլ պետք է իրենց ազդեցությունն ունենային հայ գրքարվեստի վրա:

Բացի այդ, հայկական ձեռագրերին բնորոշ է յուրահատուկ պահպանողականություն, և այդ վաղ շրջանի՝ IV-VIդդ. ավան-

դույթները գրեթե նույնությամբ կրկնվում են IX-XI դարերում: Մավկայում է այն մասին, որ այդ ավանդները պահպանվել են հայկական հողի վրա և շատ մոտ են IV-VI դարերի մեզ հայտնի գրքարվեստի նմուշներին: Խոսքը վերաբերում է խորանների պատկերմանը, որոնց ծագումն ուսումնասիրած շվեդ գիտնական, միջնադարագետ, արվեստաբան Կառլ Նորդենֆալկը եկել է այն եզրակացության, որ Եվսեբիոս Կեսարացու ստեղծած խորանների ու համաբարբառի ցանկերի տիպը բովանդակային և ձևավորման առումով գրեթե նույնությամբ պահպանվել է Էջմիածնի Ավետարանում:

Հայկական մշակույթն ունեցել է ոչ միայն հելլենիստական, այլև մերձավորարևելյան շերտեր, ընդ որում, հայ մանրանկարչության մեջ շատ մերձավորարևելյան ձևեր ավելի են պահպանված, քան ասորականում. օրինակ՝ IV դ. վերագրվող Դուրա Եվրոպոսի որմնանկարներին բնորոշ գծային պրիմիտիվ ձևը կամ Վասպուրականի մանրանկարչությանը բնորոշ ֆրիզաձև ոճը հատուկ է Մերձավոր Արևելքի հին մշակույթներին՝ խեթականին և ասորականին: Այս փաստերը վկայում են այն մասին, որ այդ ավանդույթները կենդանի են եղել այն ժամանակ և շարունակվել են հայ նկարիչների կողմից:

– Ի՞նչ ազդեցություններ է կրել հայ մանրանկարչությունն ասորական և բյուզանդական արվեստներից:

– Հայկական մանրանկարչությունն, ինչպես նշեցինք, տարբեր ազդեցություններ է կրել, սակայն, մանավանդ ասորականի և բյուզանդականի առումով, միշտ չէ, որ դրանք բացահայտ են, քանզի մեր մանրանկարչությունը ոճական առումով շատ ինքնատիպ բնույթ ունի:

Հայտնի է, որ 1890-ականներին Յ.Ստրժիգովսկին Էջմիածնի Ավետարանի մասին իր մենագրությունը գրելիս այն կարծիքին է եղել, որ հայերը V-VI դարերում նկարչություն չեն ունեցել, քանի որ եկեղեցին դեմ է եղել և խանգարել է դրան: Ըստ նրա՝

հայկական նկարչությունը սկսվել է X-XIդդ. և ելնելով այս ոչ իրական տեսակետից՝ նա Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարները, ինչպես նաև VI-VIIդդ. հնագույն օրինակները վերագրում էր ասորի կամ սիրիացի վարպետներին:

Բայց հետագայում Լ.Դուռնովոն, Ս.Տեր-Ներսիսյանը, Կ.Վայցմանը և այլ խոշոր մասնագետներ իրենց ուսումնասիրություններում ցույց տվեցին, որ Յ.Ստրժիգովսկին չի կարողացել ճշմարտացի կերպով դիտարկել հայ մանրանկարների ոչ ոճի յուրահատկությունները, ոչ թեմատիկ առանձնահատկությունները և այլն, որոնց վերաբերյալ փաստարկներ առատորեն ներկայացված են հատկապես Ս.Տեր-Ներսիսյանի՝ Էջմիածնի Ավետարանին նվիրված երկու աշխատություններում: Բերված փաստերը վկայում էին, որ հայերն ի սկզբանե ունեցել են մանրանկարչություն: Այս մասին էր վկայում նաև VI դարի վերջի Վրթանես Քերթովի գրվածքը, որը պատկերամարտերի դեմ ուղղված առաջին համակարգված միջնադարյան երկն է: Այս երկը Ս.Տեր-Ներսիսյանը հրատարակեց ինչպես բնագրով, այնպես էլ ֆրանսերեն թարգմանությամբ, և ամբողջ աշխարհին պարզ դարձավ, որ հայերը դեռևս վաղ միջնադարում ունեցել են նկարչություն:

Վերադառնալով հայ մանրանկարչության վրա բյուզանդական կամ ասորական ազդեցություններին՝ նշենք, որ, օրինակ, Էջմիածնի Ավետարանի դեպքում այն շատ չնչին է՝ թե՛ սյունների և խորանների կառուցվածքի, թե՛ կամարների ձևով և թե՛ նրանց քանդակային առանձնահատկությունների և համամասնությունների առումով: Ընդ որում, այդ ամենից երևում է, որ Էջմիածնի Ավետարանի պատկերների ավանդույթը գալիս է ոչ թե Ասորիքից, այլ գուցե Անտիոքից, Ալեքսանդրիայից և այլն:

Նույնը կարելի է ասել բյուզանդական ազդեցությունների մասին. օրինակ՝ X դարի սկզբի Մլթեի Ավետարանում պահպանված մանրանկարների խորաններում կան եգիպտական մոտիվներ, որոնք շատ հազվադեպ են հանդիպում բյուզանդական ձեռագրերում, ուրեմն ուղղակի բյուզանդական ազդեցության մասին

այս դեպքում չի կարելի խոսել: Ի դեպ, այդ մոտիվները բավական շատ են հանդիպում ուշ անտիկ խճանկարներում: Ծովային մոտիվն առկա է, օրինակ, Գառնիի Բաղնիքի խճանկարում (հելլենիստական ժամանակաշրջան): Սա, թերևս, մոտիվ է, որ կապված է հրեաների Եգիպտոսից դուրս գալու հետ: Եգիպտական մոտիվներ են նաև լոտոսը, նավակները, ձուկ բռնող կամ մարդու հոգին Աստծո համար որսացող մարդիկ և այլն, և այս մոտիվները կարող էին շատ հին ծագում ունենալ և ինչ-որ ճանապարհով ներթափանցել Հայաստան:

Անտիկ ազդեցությունը նկատելի է, օրինակ, Մլքեի Ավետարանում, որը դրսևորվում է վարագույրների, ավետարանիչների պատկերման եղանակի մեջ, ինչպես նաև վրձնաքսվածքներում, որոնք շատ տարբեր են նույն ժամանակաշրջանի բյուզանդական կլասիցիստական ոճից:

– Բայց հայտնի է, որ բյուզանդական արվեստում ևս նկատելի է հելլենիստական ազդեցությունը:

– Նրանց մանրանկարներում էլ, իհարկե, առկա է հելլենիստական ազդեցություն, բայց հայկականի համեմատությամբ այն այլ ձևով է դրսևորվում: Եվ Մլքեի Ավետարանի այդ լայն վրձնաքսվածքները, ազատ ոճը, որոշ չափով խախտված համամասնությունները մենք տեսնում ենք նաև Էջմիածնի Ավետարանի փղոսկրյա կազմի և հատկապես ՎԻդ. Արուճի տաճարի մեկ-երկու բեկորների վրա, որ նկատել է Ն.Քոթանջյանը:

Իհարկե, եղել են ժամանակներ, երբ հայերի մոտ հայտնվել են մեծ թվով բյուզանդական, հունական ձեռագրեր: Դեռևս V դարում Կորյունը հիշատակում է, որ Մեսրոպ Մաշտոցի աշակերտները բերեցին Սուրբ գրքեր՝ Ավետարաններ և Աստվածաշնչի մյուս գրքերը: Դրանք այն օրինակներն էին կամ նրանց պատճենները, որոնք արել էր Եվսեբիոս Կեսարացին Կոստանդին կայսեր համար: Այդ օրինակները, բնականաբար, պետք է ունենային նաև ձևավորումներ, որոնք կարող էին իրենց դրոշմը

թողնել նաև հայ մանրանկարչության վրա:

Ավելի ուշ բյուզանդական ձեռագրեր հայտնվում են հայերի մոտ մանավանդ Խաչակրաց արշավանքների ժամանակաշրջանում, և այդ ազդեցությունները ցայտուն կերպով դրսևորվում են Կիլիկյան մանրանկարչության մեջ, իսկ ավելի ուշ՝ XIV-XV դարերում՝ Բարձր Հայքում և Ղրիմում:

– Փաստորեն, հայկական մանրանկարչությունն իր ավանդույթներով և զարգացմամբ բավական ուրույն ճանապարհ է անցել և ինքնատիպ բնույթ ունի:

– Այո, և նրա յուրահատկություններից մեկն էլ ոճական բազմազանությունն է: Մի երևույթ, որ հետո դիտարկվում է նաև մեր նոր շրջանի կերպարվեստում:

– Ի՞նչ թեմատիկ, ժանրային առանձնահատկություններ ունի հայ մանրանկարչական արվեստը:

– Հայկական գրչատներում ամենից շատ պատկերազարդում էին Ավետարանը: Եվ, որպես կանոն, Ավետարաններն ունեին որոշակի թեմատիկ շարքեր, որոնք կարելի է երկու մասի բաժանել. խորանները, անվանաթերթերը, ավետարանիչների պատկերներ, հիմնական պատարագով հաստատված քրիստոնեական 12 տոները՝ Ծնունդ, Խաչելություն, Մկրտություն, Ավետում և այլն:

Երկրորդ խմբում կարելի է ընդգրկել լուսանցապատկերները, որոնք համապատասխանում էին տվյալ մասում ներկայացվող հատվածներին և ներկայացնում էին տվյալ գլխի կամ հատվածի համառոտացված պատկերը: Նման լուսանցապատկերներն առաջին անգամ մեզ հանդիպում են Էջմիածնի Ավետարանում:

– Թեմատիկ առումով նրանք համընկնո՞ւմ են ներկայացված նյութին:

– Համընկնում են, բայց կարող են նաև ավելի բազմազան լինել, ըստ ժամանակաշրջանների տարբերություններ են

դրսևորվում: Օրինակ, մեզ հասել են ձեռագրեր X-XIդդ., որոնք ունեն տեքստային նկարներ: Բացի Ավետարաններից, պատկերազարդում էին նաև ծիսական գրքերը՝ ճաշոցներ, շարակնոցներ և այլն: Նման գրքերի ձևավորումը պետք է հնուց ի վեր գոյություն ունենար, բայց մեզ հայտնի ձեռագրերը XII դարի վերջից են՝ Հովհանսավանքի, Սաղմոսավանքի Տոնականները, Մշո ճառքնտիրը (1204թ.), Կիլիկիայում արված ճաշոցը (1286թ.), մի քանի Շարակնոցներ (օր.՝ 1482թ.) կամ Նարեկացու Մատյանը՝ մեզ հասած «Նարեկի» առաջին ամբողջական ձեռագիրը, որն արվել է Ներսես Լամբրոնացու պատվերով և խմբագրությամբ:

Այս ծիսական գրքերը ևս իրենց ավանդույթն ունեն, որի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս ասել, որ այն ևս ձևավորվել է VI-VII դարերում:

– *Ի՞նչ մանրանկարչական դպրոցներ ձևավորվեցին և ե՞րբ:*

– Մանրանկարչական դպրոցներն ի հայտ են գալիս XI դարից, որովհետև IX-X դարերի ձեռագրերը (օրինակ՝ Կամսարականների գրքարվեստը), դժբախտաբար, տասնյակ հազարներով ոչնչացվել են սելջուկների կողմից, և միայն հատուկենտ օրինակներ են պահպանվել այդ շրջանից: Չնայած XI դարի բազմաթիվ ձեռագրեր ևս ոչնչացվել են, բայց պահպանվածները թույլ են տալիս կռահել մի քանի մանրանկարչական դպրոցների գոյության մասին:

Արդեն այս շրջանից մենք տարբերակում ենք մի քանի դպրոցներ կամ ուղղություններ՝ Փոքր Հայքի, որ հավանաբար Վասպուրականի դպրոցի ազդեցությամբ էր ձևավորվել, Անիի դպրոցը, և բյուզանդամետ կոչվող դպրոցը, որոնց վրա նկատելի է բյուզանդական ազդեցությունը: Սակայն վերջինիս առումով Ս.Տեր-Ներսիսյանը, որը նաև բյուզանդական արվեստի լավագույն գիտականներից էր, նշում է, որ այդ դպրոցի ներկայացուցիչների աշխատանքներում բյուզանդական արվեստի անմիջական ազդեցության մասին չի կարելի խոսել: Այստեղ ավելի շուտ դրսևորվում են

ուշ հռոմեական կամ ուշ հելլենիստական արվեստի յուրահատկությունները, ինչպես Մլքեի Ավետարանի դեպքում: Օրինակ՝ բյուզանդական ազդեցությունն ավելի նկատվում է Կարսի Ավետարանի դեպքում: Այդ նույն ժամանակաշրջանում բյուզանդական ազդեցություն ի հայտ է գալիս նաև վրացական ձեռագրերում:

– Ո՞րը կարելի է համարել հայ մանրանկարչության ծաղկման շրջանը, և ո՞ր շրջանից են ամենաշատը պահպանվել ձեռագրեր:

– Դժվար է ասել, թե որն է հայ մանրանկարչության ծաղկման շրջանը: Այն պետք է համարել մինչև XIV դարի վերջը, իսկ Լենկթեմուրի արշավանքներից հետո սկսվում է մանրանկարչության ճգնաժամի շրջանը, որը մի անգամ ևս ծաղկում է ապրում XVII դարում: Ինչ վերաբերում է պահպանված ձեռագրերի քանակին, ապա թվով ամենաշատ ձեռագրեր մեզ են հասել Կիլիկիայի և Վասպուրականի դպրոցների վարպետներից:

– Միջնադարյան հայ կերպարվեստն ունեցե՞լ է Վերածնունդ՝ եվրոպական իմաստով:

– Ոչ, մենք չենք կարող ոչ ասել, ոչ էլ փաստել, որ եղել է հայ արվեստում Վերածնունդ, այնպես, ինչպես Իտալիայում: Միջնադարյան հայ մատենագիրներից ոչ մեկը Վերածննդի մասին չի խոսում: Հայտնի է, որ Իտալիայում «Վերածնունդ» հասկացությունն առաջին անգամ կիրառել է Ջ.Վազարին իր աշխատությունում և, ըստ նրա, այդ վարպետները վերածնունդ են, ի տարբերություն բյուզանդական թույլ ոճի, գոթական բարբարոսական ոճի, անտիկ, ազնիվ մաներաները: Հայաստանում նման երևույթ չի նկատվում:

Վերածննդի մյուս հատկանիշն էլ՝ չհաշված տնտեսական զարգացումը, բուրժուական հարաբերությունների ձևավորումը և այլն, այն էր, որ դա նոր աշխարհների հայտնաբերման ժամանակաշրջան էր՝ Ամերիկայի հայտնաբերումը, նավարկությունները հեռավոր երկրներ, որը Հայաստանի նման փոքր և անընդհատ

թշնամական հարվածների տակ գտնվող երկիրը չէր կարող անել: Ուստի, Հայաստանում Վերածնունդ՝ եվրոպական իմաստով, բացառվում է: Մենք չենք կարող ասել, որ հայ նկարիչներն այն գյուտերն են արել, ինչ անում էին իտալական Վերածննդի վարպետները՝ Բոտտիչելլին, Մազաչոն, Դոնատելլոն և այլք. նրանք բացահայտեցին հեռանկարի օրենքները, այն հեռանկարի, որով պիտի առաջնորդվեին ողջ գեղանկարչությունը, ճարտարապետությունն ու քանդակագործությունը մինչև XX դարը ներառյալ:

– Ինչպե՞ս էր արտահայտվում հեռանկարը հայ մանրանկարներում, ինչպիսի՞ն էր այն:

– Հայ մանրանկարչության մեջ հեռանկարի ամենաբազմազան ձևերն են օգտագործվել՝ բացարձակ հարթապատկերից մինչև խորքային հեռանկարչություն, բայց դա միջնադարին հատուկ հեռանկար է և տարբերվում է Վերածննդի ժամանակաշրջանից: Նախավերածննդի որոշ տարրեր նկատելի են տարբեր արվեստագետների մոտ, օրինակ՝ Մումիկի, Թորոս Ռոսլինի, XIII դ. վերջին քառորդի կիլիկյան մանրանկարչության ներկայացուցիչների մոտ, բայց դրանք հետագայում հասարակական, սոցիալական, պատմական հող չեն գտնում:

– Իսկ հայ մանրանկարչության մեջ առկա՞ են հեթանոսական կամ կենցաղային տարրեր, եթե այո, ապա ո՞ր ժամանակաշրջանից են դրանք ի հայտ գալիս:

– Այո, հեթանոսական տարրեր նկատվում են հայ մանրանկարչությունում: Օրինակ՝ կան ողբացող կանանց, ծառերի, բույսերի ոգիների պատկերներ՝ կանացի կերպարանքով: Լուսանցաթերթերում, անվանաթերթերում հանդիպում են կենցաղի ու կյանքի ամենատարբեր դրվագների պատկերումներ: Առանձին ուսումնասիրության խնդիր է, թե դրանց որ մասն է հեթանոսական, որը՝ հելլենիստական և որը՝ կենդանի կյանքից վերցված: Իհարկե, նման պատկերներ հայկական մանրանկարներում

ավելի քիչ են հանդիպում, քան ռոմանական կամ գոթական արվեստում: Այդ պատկերված տեսարանները (որսի, իշխանական զգեստներով մարդկանց, ըմբիշների, հմանների, մերկ կաքավողների) իրենց հիմքում նաև այլաբանական իմաստներ ունեն: Եվ այդ երևույթը դիտարկվում է մանրանկարչության սկզբնական շրջանից մինչև վերջ:

– Կարո՞ղ ենք ասել, որ հայ մանրանկարչությունը որևէ ազդեցություն է թողել այլ ժողովուրդների արվեստի վրա, այնպես, ինչպես հայ ճարտարապետությունը:

– Այս հարցը բավական բարդ է, շատ ավելի հստակ է հայ ճարտարապետության ունեցած ազդեցությունների, արտացոլումների, արձագանքների բացահայտումը արևմտյան երկրների՝ գոթական, ռոմանական, նույնիսկ վաղ Ռավեննայի, բյուզանդական, սլավոնական, ռուսական, անգամ մահմեդական ճարտարապետությունների վրա: Այդ օրինակները մատնանշվում են թե՛ եվրոպացի և ռուս, թե՛ հայ ուսումնասիրողների կողմից:

Բայց մանրանկարչության դեպքում այս հարցը հստակորեն չի ուսումնասիրվել, որովհետև խնդիրը բարդանում է յուրահատկությունների պատճառով:

Սակայն նկատելի են զարմանալի գուգադիպություններ, որոնք կարելի է համեմատել հայկական խաչքարերի և իռլանդական խաչքարերի նմանությունների հետ: Օրինակ՝ գծային ոճով հայկական մանրանկարները, որոնցով առատ է X-XI դդ. Փոքր Հայքի մանրանկարչական դպրոցը, ուշագրավ նմանություններ են հանդես բերում իսպանական, անգլիական, իռլանդական, կարոլինգյան այն տիպի ձեռագրերի պատկերումների հետ, որոնք մոտ են իռլանդականին:

Դիտարկվում են նաև այլ տեսակի ուշագրավ գուգահեռներ, օրինակ՝ 1232թ. Թարգմանչաց Ավետարանի գունաշարը զարմանալի նմանություն է դրսևորում նախառոմանական և նախագոթական շրջանի, հատկապես գերմանական, մանրանկարչության հետ:

Ուշագրավն այն է, որ ոճական առումով հաճախ հայկական և Եվրոպական մանրանկարչության մեջ ընդհանրություններն ավելի զգալի են, քան հայկականի և բյուզանդականի:

– *Ի՞նչ ճանապարհներով կարող էին տեղի ունենալ այդ ազդեցությունները, ինչպե՞ս կարող էր հայ արվեստը ներթափանցել Արևմուտք:*

– Դժվար է ասել, թե այդ ուղին ինչպես է ընթացել: Կարելի է, իհարկե, ինչ-ինչ պատմական հիմնավորումներ գտնել: Հայտնի է, որ Կոստանդնուպոլսում հաստատվեց հայկական-մակեդոնական դինաստիան: Այդ դինաստիայի թագուհիները և արքայադուստրերն ամուսնական կապեր են ունեցել գերմանական թագավորների և իշխանների հետ, և այդ թագուհիները կարող էին հայ արհեստավորներ տանել իրենց հետ: Իսկ Կոստանդնուպոլսում հայերի ստեղծագործելու մասին մենք փաստեր ունենք: Մյուս ճանապարհը կարող է Կապադովկիան լինել, որտեղ մեծ թվով հայ վարպետներ են աշխատել, և տեղի բնակչության մի զգալի մասն էլ ծագումով հայեր էին, որտեղից էլ նկարիչների խմբեր էին գնում Եվրոպա:

Ի վերջո, մեծ թվով գաղթականներ (հայ-պարսկական, հայ-բյուզանդական պատերազմների ժամանակ) էին գնում Եվրոպա, որտեղ նրանց համարում էին սիրիացիներ: Նրանց մեծ մասը, իմ կարծիքով, հավանաբար հայեր են եղել:

Սակայն այս ճանապարհները, ազդեցության ուղիները դեռևս պետք է տվյալներով, աղբյուրագիտական նյութով փաստարկվեն և ճշգրիտ ուսումնասիրվեն:

– *Այդ հարցը, փաստորեն, ուսումնասիրված չէ ոչ հայ, ոչ էլ օտարազգի մասնագետների կողմից:*

– Օտար մասնագետների կողմից ինչ-ինչ դիտարկումներ լինում են, սակայն այս խնդրով կոնկրետ զբաղվող մասնագետներ չկան: Իսկ Հայաստանում հնարավորություններ չկան, քանի

որ պետք է մեկնել, տեղում նյութին ծանոթանալ, ինչը կապված է մի շարք խնդիրների հետ:

– Հարցազրույցից պարզ դարձավ, որ հայկական մանրանկարչությունը, ընդհանրություններ ունենալով այլ ժողովուրդների արվեստի հետ, կրելով ազդեցություններ, այնուհանդերձ, խիստ առանձնահատուկ, ինքնատիպ երևույթ էր, և այդ ինքնատիպությունը բնորոշ է հայ արվեստի գրեթե բոլոր ճյուղերին. ըստ Ձեզ՝ ինչո՞վ է դա բացատրվում:

– Այո, հայ արվեստը միշտ ինքնուրույնության, ինքնատիպության ձգտող օրգանիզմ է եղել, որովհետև եթե այդպիսին չլիներ, ապա կարող էր էթնիկական, լեզվական, մշակութային և այլ ճանապարհներով պարզապես ձուլվել և կուլ գնալ: Բայց այդ ինքնուրույնության ձգտումն ինչ-որ անարխիստական կամ կամայական դրսևորում չուներ, դա մի օրգանական ինքնուրույնություն է. հայ ժողովուրդը, հայ մշակույթը միշտ իր զարկերակը բաց է պահել աշխարհի արյունատար անոթների առջև, միշտ բաց մշակույթ է եղել, նույնիսկ իր ամենաավանդապահ ոլորտներում:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ՇՈՒՐՁ

Հարցազրույցը նվիրված է գորգագործության ծագմանը Հայկական լեռնաշխարհում և նրա հետագա զարգացմանը: Քննարկվում են հայկական գորգարվեստի առանձնահատկությունները, ինչպես նաև հայ գորգարվեստի համաշխարհային ճանաչման հետ կապված մի շարք խնդիրներ, որոնք արժանի են առանձնակի ուշադրության:

Հարցազրույցը կայացել է ՀՀ Մշակույթի նախարարության Մշակութային արժեքների փորձագիտական կենտրոնի փոխստորեն, պատմական գիտությունների թեկնածու *Աշխունջ Պողոսյանի* հետ:

– *Ե՞րբ է ծագել գորգագործությունը Հայկական լեռնաշխարհում և որքանով է այդ հարցն ուսումնասիրված:*

– Պատմական Հայաստանի տարածքում եղած բազմաթիվ պեղավայրերից հայտնաբերվել են Ք.ա. IV-III հազարամյակների վերաբերող գորգագործական աշխատանքային գործիքներ, իսկ Արթիկի դամբարանադաշտի (Ք.ա. XII-XIդդ.) և Կարմիր բլրի (Ք.ա. VII-VIդդ.) պեղումներից՝ կարպետի և գորգերի պատահիկներ: Հայաստանում գորգագործական մշակույթի հետագա վիճակի ու զարգացումների մասին տեղեկություններ են պարունակում հունա-հռոմեական, հայկական ու մանավանդ արաբական գրավոր սկզբնաղբյուրները: Ընդհանուր առմամբ, դրանք վկայում են այն մասին, որ գորգագործական արվեստը Հայաստանում հարատևել է վաղ ժամանակներից ի վեր: Ինչ վերաբերում է հայոց գորգագործական մշակույթի ուսումնասիրվածության չափին, ապա հարկ է շեշտել, որ այն ընթացքի մեջ գտնվող գործընթաց է, և այդ առումով անելիքները դեռևս չափազանց շատ են:

– Պահպանվե՞լ են արդյոք վաղ ժամանակաշրջաններին վերաբերող հայկական կամ նախահայկական գորգեր:

– Գորգի ու առհասարակ գործվածքի պահպանման հետ կապված՝ կան որոշակի առանձնահատկություններ: Գորգը բավական շուտ մաշվող, դյուրավառ և աննպաստ պայմաններում արագ քայքայվող մշակութային արժեք է: Այս առումով բացառիկ է Սանկտ Պետերբուրգի Էրմիտաժում պահվող մի շատ հայտնի գորգ: Դա, այսպես կոչված, «Պազիրիկ» գորգն է (*գորգերի պատկերները տե՛ս ներդիրում*), որը վերաբերում է Ք.ա. V դ. և հայտնաբերվել է 1949թ. Լեռնային Ալթայի Պազիրիկ կուրգանի (դամբարանադաշտի) թիվ 5 դամբարանից: Դամբարանը ջրով լցվելու հետևանքով այնտեղ գոյացել է սառցաշերտ, որի մեջ էլ գորգը պահպանվել ու մինչև մեր ժամանակներն է հասել համարյա ամբողջական ու անվնաս վիճակում: Այս գորգի ծագման վերաբերյալ կան տարբեր կարծիքներ ու, կարծում եմ, միանգամայն բնական է, որ գորգագործական ավանդույթներով հայտնի յուրաքանչյուր հանրույթ ձգտում է իրեն վերագրել մի այդպիսի մշակութային ժառանգություն:

– Մենք ունե՞նք փաստարկներ այդ գորգը մեր մշակութային ժառանգության մաս համարելու:

– Պեղումների ղեկավար Ս.Ռուդենկոն, համեմատելով այս գորգի և հարևան Բաշադարի կուրգանից հայտնաբերված գորգերի ու թաղիքների գեղագարդման տարրերը, արդեն այն ժամանակ հանգել էր «Պազիրիկ» գորգի առաջավորասիական ծագում ունենալու տեսակետին՝ նշելով, որ Լեռնային Ալթայի ցեղերին բնորոշ մեծաքանակ զարդանախշերի թվում բոլորովին չկան այնպիսիները, որ նման լինեն «պազիրիկյան» գորգի գեղագարդման համակարգում տեղ գտածներին:

Ավելին, 1980-ական թվականների վերջին Էրմիտաժի քիմիկոս-ներկաբանների հետազոտությունների արդյունքում բացահայտվել է, որ այդ գորգի թելերի կարմիր գույնը ստացված է Արարատյան դաշտի «որդան կարմիր» ներկանյութից: Հետազոտող-

ներն այս փաստը ժամանակին ներկայացրել էին գիտական նստաշրջաններում:

Մենք կարևորում ենք նաև այն, որ այդ գորգը գործված է հայկական գորգագործական մշակույթին բնորոշ, այսպես կոչված, «կրկնակի» հանգույցներով, որն, ի դեպ, Իրանում կոչվում է հենց «հայկական հանգույց»: Ընդ որում, այդօրինակ հանգույցներով է նաև Կարմիր բլրից պեղված պատառիկը: Մինչդեռ մեր հիշատակած Բաշադարի դամբարաններից հայտնաբերված գորգերը գործված են մեկուկես կամ պարսկական հանգույցներով:

Գեղազարդման մանրամասների առումով էլ կուզենայինք ավելացնել, որ գորգի դաշտի կենտրոնի խաչաձև վարդակը Ք.ա. II-I հազարամյակի կեսերին վերաբերող ասուրաբաբելական և ուրարտական որմնանկարչության ու խճանկարի գեղազարդման համակարգին բնորոշ տարր է, իսկ եզրագոտիների կենդանակերպ հորինվածքներն ու հեծյալներն իրենց հանդերձանքներով նույնպես աղերսներ են դրսևորում այդ ժամանակշրջանի ասուրական և ուրարտական մշակույթի հետ:

Այս ամենը հիմք է տալիս ենթադրել, որ պազիրիկյան գորգը գործել են Առաջավոր Ասիայում ու, մասնավորապես, Վանա լճի ավազանի ու Հյուսիսային Միջագետքի տարածաշրջաններում, ուստի, նկատի ունենալով նաև մեր բերած փաստարկները, մենք այն համարում ենք վաղ հայկական մշակույթին վերաբերող պատմամշակութային առանձնակի կարևորություն ներկայացնող արժեք:

Շարունակելով Ձեր նախորդ հարցի պատասխանը՝ ասեմ, որ մեր գրույցի սկզբում հիշատակված Արթիկի դամբարանադաշտից, Կարմիր բլրի, ինչպես նաև Անիի պեղումներից հայտնաբերված գորգի ու կարպետի պատառիկները նույնպես ունեն առանձնակի կարևորություն, այնքանով, որքանով որ հանդիսանում են հայոց գորգագործական վաղ ժամանակաշրջաններին վերաբերող կոնկրետ, իրեղեն ապացույցներ: Անկասկած, այս ամենից զատ, գորգագործական մշակույթն ուսումնասիրողների շրջանում մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում ավելի քան մեկ դար

ուսումնասիրման նյութ հանդիսացող «Եռախորան» գորգը, որի հայատառ ու ծավալուն արձանագրություն-հիշատակարանում նշված է նաև դրա գործելու տարեթիվը՝ 1202 թվականը:

– Սրանք պահպանված նմուշներն ու գտածոներն էին, այժմ անդրադառնանք հայկական գորգերի մասին գրավոր աղբյուրների վկայություններին:

– Հայոց գորգագործական մշակույթի մասին կան նաև գրավոր սկզբնաղբյուրներ՝ այդ թվում հունա-հռոմեական ու արաբական, որոնք այս կամ այն չափով հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմել հայոց գորգերի տեսականու ու դրանց տեխնոլոգիական և գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին, ինչպես նաև բացահայտել պատմական Հայաստանի գորգագործական կենտրոնները: Վաղ շրջանին վերաբերող տեղեկություններ կան Հերոդոտի ու Քսենոփոնի նկարագրություններում (Ք.ա. V-IVդդ.) Հայաստանին վերաբերող գորգերի մասին: Հռոմեացի պատմագիր Տակիտոսը (Iդ.) հիշատակում է Արտաշատի ծանր ու թավ գորգերի մասին: Վաղ շրջանի հայ մատենագիրները տեղեկացնում են բազմատեսակ գործվածքների մասին, իսկ Մովսես Կաղանկատվացուն վերագրվող պատմության մեջ հիշատակություն կա VI-VIIդդ. Արցախի գունագեղ կարպետների ու գորգերի մասին: XIIդ. արաբ ուղեգիր Յակուտի շնորհիվ մեզ է հասել Կարին քաղաքում գործածված, VIIդ. վերաբերող մի համբավավոր «հայկական» աղոթագորգի նկարագրություն: Մակայն արաբական աղբյուրներից պարզվում է, որ գորգագործությունը Հայաստանում առավել զարգացած էր VII-XIII դարերում, երբ արքունիքին ու խոշոր նախարարական տներին ու վանական համալիրներին կից գործում էին գորգագործական արհեստանոցներ: Հայկական գորգը լայն պահանջարկ ուներ ժամանակի շուկայում ու մեր նշած արհեստանոցների արտադրանքը, ըստ էության, բացի վերնախավի կարիքները հոգալուց, վաճառահանվում էր նաև արտաքին շուկա: Սկզբնաղբյուրների վկայություններից

պարզվում է, որ խալիֆայության դարաշրջանում չափազանց մեծ նշանակություն էր տրվում հայկական գորգերին, մի հանգամանք, որը նույն աղբյուրները բացատրել են հայկական գորգերին բնորոշ գեղագարդման հարուստ համակարգով, բրդի բարձր որակով ու, մանավանդ, հռչակավոր «որդան կարմիր» ներկանյութից ստացված կարմիր գույնի առանձնահատուկ երանգներով: Այդ ամենի շնորհիվ հայկական գորգը համարվում էր հարստության, հասարակության մեջ անհատի գրաված դիրքի չափանիշ ու մեծ նշանակություն ունեցող նվիրատվության առարկա: Ամեն դեպքում, երբ խոսվում էր գորգերի մասին, միայն հայկական գորգերն էին շեշտում՝ դրանց էթնիկական ծագումը մատնանշող «հայկական» բառով: Հայկական գորգը դարձել էր գորգագործական այլ կենտրոններում գործվող գորգերի որակավորման չափորոշիչ: Համենայնդեպս, նմանօրինակ եզրահանգման է բերում Յդ. արաբ մատենագիր Ալ Իստախրիի մի վկայություն, ըստ որի՝ շատ բարձր էին գնահատվում պարսկական այն գորգերը, որոնք չէին զիջում հայկական գորգերին, նույն դարի մեկ այլ մատենագիր՝ Իբն ալ Ռուստան ուղղակի ասում է, որ գովական էին նաև Պարսկաստանի լավագույն՝ Սպահանի գորգերը, քանի որ դրանք մյուսներից առավել մոտ էին հայկական ճոխ գորգերին: Մեր հիշատակած այս տեղեկությունները ցանկացողները կարող են գտնել Ադամ Մեցի «Мусульманский ренессанс» ուսումնասիրության էջերում: Դրանք շատ կարևոր են նաև այն առումով, որ փաստում են հայոց գորգերին բնորոշ յուրահատուկ գեղագարդման ու գունային լուծումների առկայությունը, որն այնքան ցայտուն ու հանրահայտ է, որ հնարավորություն է տալիս դրանք տարբերակել գորգագործական այլ կենտրոնների արտադրանքից: Մասնավորապես, Յդ. սկզբներին Իբն Ֆադլանը Վոլգյան բուլղարների խանի վրանի հարդարանքը նկարագրելիս հիշում է, որ դրա հատակն ամբողջովին ծածկված էր գորգերով, ու շեշտում է, որ այնտեղ կային նաև «հայկական» գորգեր:

– Վերը նշվածից պարզվում է, որ հայկական գորգերը տարբերվել են գունային և տեխնոլոգիական առանձնահատկություններով, մեծ համրավ, վարկ և, բնականաբար, նաև բարձր արժեք են ունեցել արարական խայիֆայության ընդարձակ շուկաներում: Կա՞ն ուրիշ առանձնահատկություններ, որոնք բնորոշ են հայկական գորգերին:

– Հայոց գորգերի գեղագարդման համակարգում ընդունված են առավելապես կենդանակերպ ոճավորումներ, գծայնացված բուսանախշեր ու զարդեր, որոնք ինքնին որոշակի խորհրդանշաններ են, կապված են հայոց ծիսապաշտամունքային պատկերացումների հետ ու այդ առումով էլ որոշակի իմաստ ու նշանակություն են հաղորդում տվյալ գորգին: Դրանք ուղղակի դեկորատիվ բնույթ չեն կրում, ինչպես, օրինակ, պարսկական գորգերում են՝ նախշեր, թռչուններ, կենցաղային տեսարաններ, որոնք հիմնականում ունեն գեղագիտական նշանակություն: Իսկ հայկական գորգերի պարագայում դա այդպես չէ. հենց այն փաստը, որ նախշը, պատկերը, զարդը ոճավորված են, արդեն խոսում է այն մասին, որ այդտեղ գործել է ինչ-որ միտք, գաղափար: Անշուշտ, դա վերաբերում է վաղ շրջաններում ձևավորված ավանդույթներին, երբ որոշակի իմաստ էր վերագրվել տվյալ զարդին, նախշին կամ ոճավորված պատկերին: Հետագայում, սակայն, թեև շարունակվել է գեղագարդման այդօրինակ ավանդույթը, դրա իմաստային նշանակությունը մոռացվել է, ու այն դադարել է ընկալվել որպես խորհրդանիշ:

– Սա, փաստորեն, խոսում է այն մասին, որ ի սկզբանե հայկական գորգը կրել է նաև ծիսապաշտամունքային գործառույթներ:

– Ընդհանրապես հնամենի գորգի ծիսապաշտամունքային նշանակության մասին արդեն ենթադրել են մի շարք ուսումնասիրողներ: Մենք մեր հերթին գտնում ենք, որ գորգն ի սկզբանե եղել է ծիսապաշտամունքային առարկա, մի յուրահատուկ չարագերծ ու սրբազնացված տարածք, որն առնչվում էր արգասավորության

ու առհասարակ հավերժության գաղափարների հետ: Գրավոր և պատկերային աղբյուրները, ինչպես նաև հենց գորգի գեղագարդման համակարգի կառուցվածքը հնարավորություն են ընձեռում վերականգնել նաև գորգերի հետ կապված հնամենի ծեսերն ու ներկայացնել դրանց մեկնաբանությունները:

Այս առումով ուշագրավ է մեռնեփի ծեսը, որի վերաբերյալ հետաքրքիր տեղեկություններ է հայտնում XVII դ. թուրք ուղեգիր Էվլիա Չելեբին: Նա գրում է, որ Էջմիածնում մեռն էփելու համար կրակը վառել են մետաքսե գորգի վրա, և գորգը մնացել է անվնաս, քանզի, ըստ վանականների պատմածների, այն վանքի սրբություններից մեկն էր ու դրա վրա ծնվել էր Հիսուս Քրիստոսը: Գորգի վրա Քրիստոսի ծնվելու ավանդույթը նախաքրիստոնեական ծագում ունի և առնչվում է մեռնող ու հարություն առնող բնության պաշտամունքի հետ: Դա հնարավորություն է տալիս մեկնաբանել հանգուցյալներին գորգի վրա դնելու, ինչպես նաև դամբարաններում գորգերի գետեղման պատճառները: Օրինակ, 1232թ. Թարգմանչաց ավետարանի «Աստվածամոր նինջը» մանրանկարում Աստվածամոր դագաղի տակ դրված գորգը նույնպես առնչվում է «սրբազան» գորգի հետ կապված հնամենի պատկերացումներին: Ակնհայտ է, որ ծիսական գորգի հետ կապված հավատալիքներն այնքան էին արմատավորված հայոց պատկերացումներում, որ քրիստոնեության հայրերը հարկ են համարել դրանք հարմարեցնել պաշտոնական կրոնի հիմնադրություններին:

Ծիսական նշանակության հետ կապված՝ ուշագրավ է նաև, որ հայոց մեջ գորգադաշտը որոշ գորգագործական կենտրոններում հայտնի է «տափ» անվանումով, որ նշանակում է «գետին», «հող»: Սակայն, օրինակ, Գողթան գավառում գորգադաշտը «տափ» էր կոչվում միայն այն դեպքում, երբ ունենում էր կարմիր հիմնագույն, որը շատ բնորոշ է, ինչպես ասվեց վերը, միջնադարյան հայկական գորգերին: Այս առնչությամբ կան օրինակներ միջնադարյան մանրանկարչությունից: Օրինակ՝ Մուղնու 1053թ. Ավետարանի Խորհրդավոր ընթրիքը ներկայացնող մանրանկա-

րում Հիսուսն ու տասներկու առաքյալները նստած են կարմիր գորգի վրա դրված սեղանի շուրջ: 1287թ. Կիլիկիայում ստեղծված Ավետարանում Մկրտման տեսարանը նույնպես պատկերված է կարմիր գորգի վրա: Նման օրինակներ կարելի է շարունակել:

– Դուք ասացիք, որ կարմիր գորգադաշտն ունի հագար-ամյակների պատմություն, ես կուզենայի ավելացնել նաև, որ կարմիր գույնը հնդեվրոպական, այդ թվում և հայկական հավատալիքներում կապվում է արևի ու կրակի պաշտամունքի հետ: Արևը կյանքի և պտղաբերության խորհրդանիշն էր, իսկ կրակը, մանավանդ դիակիզող կրակն ուներ սրբագործող, մաքրագործող, վերակենդանացնող նշանակություն. հիշենք Արա Գեղեցիկի նախատիպը հանդիսացող Արմենիոսի որդի Էրին, որը վերակենդանանում է կրակով դիակիզումից հետո:

– Կարմիր գույնի հիմնադաշտով գորգերը, ըստ էության, համարվել են արգասաբերության և պտղաբերության հետ առնչվող ծեսերի կարևոր ատրիբուտ: Դրա վկայություն կարող եմ համարել Վահագնի ծնունդը նկարագրող հայոց հնագույն էպիկական ստեղծագործությունը, որտեղ հայոց ռազմի աստված Վահագնը ծնվում է կրակից, որն իր հերթին դուրս է գալիս զկարմրիկն եղեգնից:

– Այս համադրումը շատ խոսուն է, այն առումով, որ նախ Վահագնի երգը (հիմնը), ըստ ուսումնասիրողների, համարվում է հնդեվրոպական առասպելաբանության հնագույն և տիպիկ նմուշներից մեկը: Բացի այդ, Վահագնին կոչում էին Վիշապաքաղ (Վիշապասպան), և կարծում եմ, այստեղ տեղին է հիշել մեր հայկական վիշապագորգերի մասին, որոնց գեղագարդման համակարգում հավանաբար ի հայտ են եկել հնդեվրոպական հիմնական առասպելի «վիշապի և վիշապամարտի» հնագույն ավանդույթները:

– Իրավամբ, հայոց ավանդական պատկերացումներում վիշապի պաշտամունքն ունեցել է հնամենի ավանդույթներ և բազմա-

բնույթ դրսևորումներ. հիշենք Ք.ա. IV-III հազ. ջրի ու պողա-
բերության խորհրդանիշ հանդիսացող վիշապակոթողները, ինչ-
պես նաև II-I հազարամյակի բրոնզե զենքերի և գործվածքների
վրա առկա վիշապապատկերների ոճավորումները: Այդ ավան-
դույթը հարատևել է անգամ քրիստոնեության ընդունումից հետո և
դրսևորվել պատկերագրման և մոնումենտալ արվեստի գործերում:

*– Կարո՞ղ ենք ասել, որ հայկական գորգերից հնագույնները
վիշապագորգերն են և դրանք ունեն ծիսաառասպելական նշանա-
կություն:*

– Ես չեմ կարող պնդել, ոչ էլ հերքել, որ վիշապագորգերը
հնագույնն են, բայց անտարակույս է, որ վիշապի ոճավորված
պատկերներով գեղագարդված գորգերի բոլոր տեսակները գեղա-
գարդման հնամենի ավանդույթ են կրում և, ըստ էության, ունեցել
են ծիսական նշանակություն: Սակայն պետք է նշեմ, որ ուսում-
նասիրողներից շատերի կարծիքով՝ վաղ կամ դասական վիշա-
պագորգերը թվագրվում են XV-XVIIդդ. ու համարվում են սել-
ջուկների և մոնղոլների միջոցով մեր տարածաշրջան բերված
մշակութային տարր: Ես այս թվագրման ու մանավանդ ծագում-
նաբանության հարցում միանգամայն այլ կարծիքի եմ, քանի որ
այս դեպքում առկա են որոշակի պատկերային սկզբնաղբյուրներ:

Մեր կարծիքով՝ վիշապագորգերին բնորոշ հիմնական
հորինվածքներ առկա են 1202թ. գործված «Եռախորան» գորգի
գեղագարդման համակարգում:

Հետազոտելով դասական, XV-XVIIդդ. թվագրվող վիշապա-
գորգերի եզրագոտիներին բնորոշ զարդանախշերը՝ պարզել եմ,
որ դրանք կրկնում են XI-XIIIդդ. ստեղծված մանրանկարների եզ-
րագոտիները, օրինակ՝ 1053թ. Անիի մերձակա վանական համա-
լիրներից մեկում ստեղծված Ավետարանի մանրանկարների
եզրագոտիներին, որոնք գեղագարդված են իրար կցված ոճավոր-
ված վիշապակերպերով: Նմանատիպ օրինակները շատ են:
Մրանք թույլ են տալիս շեշտել, որ վիշապագորգերի ավանդույթը

Հայաստանում արդեն իսկ կար X-XI դարերում, մինչդեռ այդօրինակ ավանդույթները՝ կատարյալ ու մոնումենտալ պատկերազրմամբ հանդերձ, կարող էին ձևավորվել միայն պատմական տևական ժամանակաշրջանում, և այն, անկասկած, պետք է որ սկզբնավորված լիներ նախորդ դարերում:

– *Որո՞նք են վիշապագորգերի գեղագարդման առանձնահատկությունները:*

– Վիշապագորգի հիմնական բնորոշիչը ոճավորված վիշապապատկերն է: Դրանց գեղագարդման համակարգում առանցքային են նաև պսակավոր բացված թերթերով խոշոր բուսանախշերն ու ճառագայթագարդ վարդյակները:

– *Մեր թանգարաններում կա՞ն վիշապագորգեր:*

– Այո: Դասական վիշապագորգի մի քանի նմուշներ պահպանվում են Հայաստանի մի քանի թանգարաններում, մասնավորապես մեկը՝ Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանում, որը նվիրել է ֆրանսահայ բարերար և գորգահավաք Գևորգ Բաքրճյանը: XIX-XXդդ. վիշապագորգերի հարուստ հավաքածուներ կան մի քանի թանգարաններում, հատկապես Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանում:

– *Ձեր աշխատություններում Դուք տիպարանել եք վիշապագորգերը և սովել դրանց գործման շրջանները, եթե հնարավոր է՝ հակիրճ պարզապես թվարկեք դրանք:*

– Վիշապագորգերը համարելով առանձին խումբ՝ մենք դրանում տարբերակել ենք մի քանի ենթախումբ ու նաև առանձին տիպեր, ընդհանուր առմամբ ինը տիպ.

1. «Փյունիկ» - Որքան մեզ հայտնի է, այս տիպի գորգերը չեն դասվել վիշապագորգերի խմբում: Մինչդեռ, ըստ իս, վիշապի ոճավորված պատկերի այս տարբերակը առավել հնամենիներից է ու, այդ առումով, մեծ կարևորություն պետք է ներկայացնի վիշա-

պագորգերի պատմության ուսումնասիրման տեսակետից: Բնորոշվում է ոճավորված գույգ վիշապապատկերով և քառաձյուղ «կենաց» ծառ նախշով, կամ դրա տարբերակով կազմված բարդ հորինվածքով: Գործել են Արցախում, Սյունիքում և Շամախու գորգագործական կենտրոններում: Այս տիպին վերաբերող վաղագույն նմուշը մենք համարում ենք Բեռլինի Իսլամական արվեստի թանգարանում պահվող XIII-XIVդդ. թվագրվող վիշապի և առասպելական փյունիկի պայքարը ներկայացնող գորգը: Ասեմ նաև, որ այս տիպի անվանումը կապում են փյունիկի կերպարի հետ:

2. *«Ջրաբերդ»* - բնորոշվում է երկու ոճավորված վիշապապատկերից կազմված աղեղնաձև հորինվածքով ու ճառագայթազարդ վարդակով: Ես իմ տիպաբանության համակարգում առանձնացրել եմ գորգերի «Ջրաբերդ» խումբը, որում ներառված տիպերից այս մեկը պատկանում է վիշապագորգերի խմբին: Խմբի անվանումը կապված է դրա ծագման հիմնական կենտրոնի՝ Արցախի Ջրաբերդ գավառի տեղանվան հետ:

3. *«Գուհար» ենթախումբ* - բնորոշվում է երկու ոճավորված վիշապապատկերից կազմված քնարաձև հորինվածքով: Ներառված են «Գուհար», «Միսական», «Մալապետն», «Գարդման» տիպերը: Անվանումը կապված է այս ենթախմբի դասական նմուշի՝ 1680 թվականին Վարանդա-Միսական գավառների գորգագործական կենտրոններում գործված գորգի գործողի՝ Գուհարի անվան հետ:

4. *«Խնձորեսկ» ենթախումբ* - բնորոշվում է հավերժության խորհրդանիշ զարդով (կեռիսաչ, աստղազարդ և այլն) և այն պարփակող վիշապի ութ ոճավորված պատկերներով: Բնորոշ է Արցախի ու Սյունիքի գորգագործական կենտրոններին: Ներառված են «Խնձորեսկ», «Վայք», «Գետաշեն» տիպերը: Խնձորեսկ անվանումն էլ կապված է հայոց գորգագործության նշանավոր կենտրոն, դեռևս միջնադարից հայտնի համանուն գյուղի հետ:

– Ի մի բերելով, փաստորեն, կարո՞ղ ենք ասել, որ վիշապագորգերի հիմնական տարածման շրջանները Արցախն ու Սյունիքն են:

– Վիշապագորգերի առանձին տիպեր ու տարբերակներ գործել են տարբեր գորգագործական կենտրոններում, մասնավորապես՝ Շիրվանում, Ղարադաղում, նաև Փոքր Ախալխում: Սակայն վերը նշված բոլոր տարբերակներն էլ բնորոշ են Արցախի ու Սյունիքի գորգագործական կենտրոններին և դրանց հարակից Գարդմանին, Տավուշին, Լոռուն: Այդ ամենը մեզ հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ այդ տարածաշրջաններն առհասարակ, այսպես կոչված, «Կովկասյան» վիշապագորգերի ավանդույթների ձևավորման ու հետագա զարգացման բնօրրաններն են:

– *Ընդհանրապես հայկական գորգերի քանի՞ տիպ է հայտնի և որո՞նք են համարվում գորգագործության հիմնական կենտրոնները:*

– Հայկական գորգերի տիպաբանական ամբողջական պատկերը, ճիշտն ասած, դեռևս մշակված չէ: Մեզ համար չափազանց բարդ է Արևմտյան Հայաստանի գորգագործական բոլոր կենտրոնները ներկայացնելն ու, մանավանդ, դրանց բնորոշ գորգերի մասին պատկերացում կազմելը: Դժբախտաբար, այդօրինակ ուսումնասիրություններ ժամանակին չեն արվել, ու մեր պրպտումներն էլ դժվար թե տան իրական ամբողջական պատկերը: Այդուհանդերձ, ես իմ ուսումնասիրությունների ընթացքում, հենվելով թանգարաններում պահվող գորգերի, նաև առանձին մասնագիտական ուսումնասիրություններին, տարբերակել եմ հայկական գորգերի շուրջ 80 տիպ: Իբրև տիպաբաժանման սկզբունքներ ընդունել եմ գեղագարդման համակարգը, ծագման կամ տարածման առավել հավանական կենտրոնի անվանումը, ինչպես նաև գիտական շրջանառության մեջ եղած մի շարք տիպերի անվանումներ: Համարում եմ, որ այդքանը կարող է լինել միայն ուսումնասիրության առաջին մասը: Ինչ վերաբերում է կենտրոններին, ապա պատմական Հայաստանում գորգագործա-

կան մշակույթը տարբեր դարաշրջաններում ունեցել է տարբեր կենտրոններ: Մասնավորապես, զարգացած միջնադարում կենտրոններ էին խոշոր քաղաքները՝ Արտաշատը, Դվինը, Կարինը, Վանը, Անին և այլն: Ընդհանրապես, գորգագործությունը մինչ XXդ. սկզբները լայնորեն տարածված ու բնորոշ էր Վասպուրականի, Բարձր Հայքի, Այրարատի, Սյունիքի, Գուգարքի, Արցախի հայոց կենցաղամշակութային համակարգին: Ընդ որում, Սյունիքում, Գուգարքում ու Արցախում այդօրինակ ավանդույթները, կարելի է ասել, առկա են նաև մեր ժամանակներում:

– Հարցազրույցի այս մասից պարզվեց, որ գորգարվեստը Հայկական լեռնաշխարհում ունի հազարամյակների ավանդույթ, այն ի սկզբանե նաև ծիսապաշտամունքային նշանակություն է ունեցել, այդ ավանդույթը տեղական ծագում ունի և իր բարձր որակի ու գեղագարդման ինքնատիպ համակարգի շնորհիվ ձեռք է բերել լայն ճանաչում ու բարձր հեղինակություն: Իսկ ինչպե՞ս են գնահատվում հայկական գորգերն այսօր, որքանո՞վ են վայելում իրենց երբեմնի հեղինակությունը:

– Սա շատ բարդ և ցավոտ հարց է մեզ համար: Մեր գորգագործական մշակույթը, իբրև այդպիսին, իրականում այժմ քչերն են ընդունում ու քչերն են օգտագործում «հայկական գորգ» տերմինը: Ընդհանրապես առևտրի ասպարեզում, ինչպես հայտնի է, չափազանց կարևորվում է ինչպես ապրանքանիշը, այնպես էլ արտադրողը, հանգամանքներ, որոնք հստակ գոյություն ունենին զարգացած միջնադարյան Հայաստանում: Խնդիրն այն է, որ հայոց պետականության անկումից ու հայոց ավագանու ասպարեզից դուրս գալու, այլ տնտեսաձևերի թվում նաև ապրանքային գորգագործության զարգացման կասեցման հետևանքով, հավանաբար արդեն XV-XVI դարերից սկսած՝ Հայաստանում ավելի գերիշխող դիրք է ստանում տնայնագործական գորգագործությունն, ու բնականաբար, մոռացվում են ժամանակի ընթացքում շուկայում արմատավորված հայեցի անվանումներն ու արտադրողների անունները:

Միաժամանակ, զգալի փոփոխությունների է ենթարկվում Հայաստանի ժողովրդագրական պատկերը, մասնավորապես՝ երբեմնի հայաբնակ, առևտրական ճանապարհներին տեղաբաշխված խոշոր քաղաքներում բնակություն են հաստատում և աստիճանաբար նստակեցության են անցնում երբեմնի քոչվոր ու կիսաքոչվոր եկվոր ցեղերը, փոխվում են բնակավայրերի անվանումները, փոխվում է գորգի առևտրի բնույթը. հայտնվում են գնորդներ, որոնք գորգագործական կենտրոններում տնայնագործներից ու բնակչությունից ձեռք են բերում մեծաքանակ գորգեր ու դրանք վերավաճառում տվյալ դարաշրջանի առևտրաշատ այլ քաղաքներում: Ընդ որում, դրանք արդեն սկսում են վաճառել շուկայում հեղինակություն վայելող որևէ տիպի կամ գորգագործությամբ արդեն անուն հանած բնավակավայրի անունով: Այս ճանապարհով էլ երբեմնի հայկական գորգերը Եվրոպայում ու Ամերիկայում հայտնվում են օտարախույզ անվանումներով:

Ամեն դեպքում, XIXդ. վերջերից և հատկապես XXդ. առաջին քառորդից սկսած, երբ հրապարակ եկան արևելյան գորգերի մասին առաջին ուսումնասիրությունները, լայնորեն կիրառվում են «Թավրիզ», «Անատոլիա», «Թուրքմեն», «Գյանջա», «Շիրվան», «Ղազախ», «Դերբենտ», «Աֆշար» անվանումները և մանավանդ «Քոչվորական գորգ», «Մուսուլմանական գորգ» հասկացությունները: Կան գորգագիտության որոշակի կենտրոններ, որոնք ուղղակի չեն ընդունում «հայկական գորգ» հասկացությունը:

– *Փաստորեն, գորգագործական մշակույթի պատմության բնագավառը, կարելի է ասել, քաղաքականացվա՞ծ է:*

– Անտարակույս: Միանշանակորեն, դա կոնկրետ վարվող քաղաքականություն է թե՛ թուրք, թե՛ ադրբեջանցի ուսումնասիրողների կողմից, ըստ որոնց՝ մինչև սելջուկների մուտքն այս տարածաշրջան հայերը բացարձակապես տեղյակ չեն եղել գորգագործությանը: Ընդ որում, այս մոտեցումը նոր չէ: Վերը նշված անվանումները գիտական շրջանառության մեջ մտան 1890-ական թթ.

ու XXդ. սկզբներին՝ Բեռլինի կայսերական թանգարանի մշակութաբան արևելագետներ Ֆ.Կարաբաչեկի ու Վ.Բոդեի կողմից: Հետագայում այդ ամենը միտումնավոր կերպով նպատակամղվեց իսլամական և, մասնավորապես, թուրք-սելջուկյան մշակույթի նշանակության ուռճացմանն ու դրա դերի չափազանցմանն ինչպես գորգարվեստի բնագավառում, այնպես էլ Հարավարևմտյան Ասիայի ժողովուրդների մշակութային համակարգում առհասարակ: 1930-40-ական թթ. գերմանացի և ամերիկացի թուրքամետ արևելագետները (Ա.Պոռայ, Կ.Էրդման և այլք) և այնուհետև, իհարկե, թուրք մշակութաբանները (Օքթայ Ասլանապա, Շերարե Եդկին, Բայքիս Բալփինար, Նեյաթ Դիարբեքիրլի և այլն), վերը հիշատակվածների հետ միասին, իբրև առհասարակ արևելյան գորգերի ընդհանրացված անվանում, լայն շրջանառության մեջ են դրել նաև «սելջուկյան» գորգ հասկացությունը: Փաստորեն, այդ տեսության հետևորդները, զարգացնելով պանթուրքիզմի գաղափարախոսությունը, սելջուկ-թուրքմենական և մոնղոլական վաչկատուն ցեղերի տարածաշրջան ներթափանցումը ներկայացնում են իբրև Պատմական Հայաստանում և Փոքր Ասիայում տնտեսության ու մշակույթի զարգացման, իսկ որոշ արհեստների, մասնավորապես՝ գորգագործության առումով, նաև սկզբնավորման գործոն:

Ըստ այս հեղինակների կարծիքների՝ Հայկական լեռնաշխարհում և առհասարակ Առաջավոր Ասիայում գորգագործությունն ու կարպետագործությունը սկզբնավորվել են XI-XIIդդ.: Արդեն հիշատակված Կուրտ Էրդմանն այդ առումով հատկապես շեշտադրում է խավոտ գործվածքը՝ գորգերը, անտեսելով պատմական բազում տվյալներն ու վկայությունները: Նույնիսկ Մարկո Պոլոյի հայտնի վկայության՝ Կեսարիայում և շրջակայքում հայերի և հույների կողմից բարձրորակ գորգեր գործելու մասին տեղեկության առնչությամբ այդ «հետազոտողը» գրել է, որ «Անատոլիայում հույներն ու հայերն առհասարակ առնչություն չունենին գորգագործության հետ»:

– Ինչպե՞ս բացատրել, այնուհանդերձ, այս հանգամանքը, չէ՞ որ բազում փաստեր բերվեցին վերը, որոնք ապացուցում էին բոլորովին հակառակը. հայտնի է, որ գիտական հրապարակումներ են եղել թե՛ այստեղ, թե՛ դրսում, որոնք ապացուցում են նման տեսակետների չհիմնավորվածությունը: Եվ մի հարց էլ. ինչպե՞ս կարող է քոչվոր ժողովուրդն ունենալ գորգագործություն. ծանոթ լինելով գորգի ստեղծման գործընթացին՝ թվում է, որ դրանք անհամատեղելի երևույթներ են:

– Այս վերջին հարցադրման առումով ասեմ, որ քոչվորական տնտեսաձևը բացարձակապես հարմար չէ գորգագործությամբ զբաղվելու համար, քանի որ այդ պարագայում անհրաժեշտ են տևական ժամանակ, լուսավոր և չոր տարածք ու մանավանդ բնակության հիմնական վայր: Հենց միայն գորգ գործելու զանգվածեղ հարմարանքը՝ տորթը, նպատակահարմար չէ տեղից տեղ փոխադրել, իսկ կիսավարտ գորգն ընդհանրապես ենթակա չէ տեղափոխման:

Ինչ վերաբերում է հարցի սկզբին, նշեմ, որ թեև XIX դ. վերջերից, երբ գորգարվեստը դարձավ ուսումնասիրման առարկա, մի շարք արվեստաբաններ, օրինակ՝ շվեդ հայտնի արևելագետ Ֆրիդրիխ Մարտինը, արևելյան գորգերի համակարգում տարանջատեցին նաև հայկական գորգերը, մասնավորապես՝ վիշապագորգերը, այդուհանդերձ, հետագայում, ինչպես արդեն ասացինք, առավել ընդունելի համարվեց դրանց սելջուկյան ծագում ունենալու տեսակետը: Այս ասպարեզում, ըստ իս, շատ մեծ դեր խաղաց այն պարագան, որ գիտական շրջանակներում արդեն առկա էին առևտրականների կողմից գորգերին տրված ապրանքային անվանումները, որոնք ներկայացնում էին գորգի առևտրով հայտնի քաղաքներ ու այնտեղ բնակվող ժողովուրդներ, որոնք, բնականաբար, միշտ չէ, որ իրականում էլ ունեցել են գորգագործական մշակույթ: Խնդիրը բարդացնում էր նաև այն հանգամանքը, որ ուսումնասիրողներից շատերը չունեին այդ տարածաշրջանների ու ժողովուրդների պատմությանն ու մշակույթին վերաբերող գիտե-

լիքներ ու, մանավանդ, առանձնապես չէին էլ ձգտում այն ունենալ: Ի վերջո, նրանց համար դա չէր էականը: Նրանց հետաքրքրողը հիմնականում գորգի շուկայական արժեքն էր:

– *Դուք նշեցիք, որ սա նաև թուրքերի կողմից վարվող հատուկ քաղաքականություն է:*

– 1920-ական թթ. սկսած՝ թուրք ազգի ձևավորման գործընթացին զուգահեռ, Թուրքիայի պետական մարմինների կողմից բացառիկ ուշադրության արժանացավ Թուրքիայի ու թուրքերի պատմության ու մշակույթի ստեղծման խնդիրը: Դա դիտարկվեց որպես ռազմավարական նշանակության հիմնահարց: Անհրաժեշտ էր փոխել միջազգային հանրույթի գիտակցության մեջ արմատացած պատկերացումը, ըստ որի՝ տարածաշրջանում եկվոր թուրքի կերպարը խորհրդանշում է առաջին հերթին բարբարոսություն, ավեր ու եղեռն: Այդ առումով հատկապես կարևորվեց ավանդաբար մշակութային բարձր վարկանիշ ունեցող գորգարվեստը, որն իր հերթին փոխանցվում է նաև այն ստեղծող էթնիկական հանրույթին և ընկալվում որպես մեծ ներդրում համաշխարհային մշակույթի գանձարան: Շատ շուտով, պետական հովանու ներքո, Թուրքիայի թանգարաններում ստեղծվեցին գորգերի խոշոր հավաքածուներ, գիտահետազոտական կենտրոններ, համալսարանական ամբիոններ, և հայտնվեց նաև վերն ասված նպատակների իրականացմանը նպատակամղված գիտնականների մի մեծ խումբ: Նրանց ջանքերով էլ անընդհատ փորձ է արվում ժխտել հայերի՝ գորգագործությամբ ավանդաբար զբաղվելու և այդ ասպարեզում որևէ նշանակություն ունենալու փաստը:

Մյուս կողմից էլ, ադրբեջանցի ուսումնասիրող, ոչ անհայտ Լյաթիֆ Քերիմովը, 1980-ական թթ. սկզբներին «ադրբեջանական գորգերին» նվիրված մի շարք հատորներով, փորձելով հերքել «հայկական գորգ» հասկացությունն առհասարակ, Կովկասում հայտնի բոլոր տեսակի գորգերին հարմարեցրել է որոշակի թուրքական տեղանուններ, և դրանք ներկայացրել իբրև ադրբեջանցի-

ների մշակութային ժառանգություն: Նա հավաքագրել է ողջ կովկասյան գորգագործությանը վերաբերող ինչ-ինչ տվյալներ և ապացուցում է, որ դրանք 95%-ով իրենցն են: Ես անձամբ իր հետ հանդիպել եմ Բաքվում՝ 1981թ., իր աշխատասենյակում: Եվ իմ այն հարցին, թե ինչպես է նա հաշվարկել այդ ամենն ու ինչ սկզբունքներով, նա ուղղակի ասաց. «Մեզ այդպես է պետք, կարող եք՝ դուք էլ արեք»:

Եվ նա միայնակ չէր, ամբողջ պետությունը դեռ այն ժամանակ սատարում էր իրեն: Երբ ես նրա հետ դուրս եկա փողոց, մարդիկ, անցորդները նրան վերաբերվում էին ոնց որ մի սրբի: Մեզ մոտ ո՞վ է տեսել, որ ճանաչված ու հարգարժան գիտնականին նման վերաբերմունք ցույց տան:

Ադրբեջանցի հետազոտողներն այդպես վարվում են թե՛ մշակութային պատմության, թե՛ քաղաքական պատմության և թե՛ այլ բնագավառներում: Երբ մի քանի տասնյակ տեղերում այդ սուտը հրապարակվում է, մտնում շրջանառության մեջ, շատ դժվար է արդեն դա արմատախիլ անել ու փոխել միջազգային հանրության կարծիքն այս կամ այն հարցի վերաբերյալ:

Այսպիսով, ակնհայտ է, որ գորգը, իբրև պատմամշակութային և տնտեսական բացառիկ կարևորություն ներկայացնող առարկա, վաղուց ի վեր շահագրգիռ երկրներում պետական հատուկ ուշադրության ոլորտում է, որի արդյունքում էլ հայոց մշակութային ժառանգության այդ ինքնատիպ մասը ներկայացված է որպես թուրքական ցեղերի մշակույթ:

– Բայց մի թե գիտական հրապարակումները, օրինակ՝ Մանյա Ղազարյանի, Նոնա Ստեփանյանի և այլոց, չեն կարող փոխել այդ կարծիքը, ինչ է անհրաժեշտ անել:

– Այո, եղել են մի շարք հրապարակումներ և ուսումնասիրություններ, սակայն դրանք անհրաժեշտ ազդեցություն, ներգործություն չեն թողել արտերկրի մասնագիտական շրջանակներում: Մինչդեռ մենք պարտավոր ենք տեր կանգնել մեր նախնիների

թողած մշակութային ժառանգությանն ու այն ըստ արժանվույն ներկայացնել համաշխարհային մշակութային համակարգում: Չէ՞ որ Հայկական լեռնաշխարհը գորգի հնամենի օրրաններից է, իսկ հայ ժողովուրդը՝ դրա ստեղծողներից մեկը:

Պետք է լինեն ծրագիր ու դրա իրականացման պետական նպատակամղվածություն, և ոչ միայն այս, այլև բոլոր մշակութային ոլորտներում, քանզի հանրային առանց մշակութային պատվարի փաստորեն անպաշտպան է: Մեր գորգերի ուսումնասիրման ու մանավանդ գորգի թանգարան-հետազոտական կենտրոն ստեղծելու անհրաժեշտության մասին բազմիցս տեղեկացրել ենք ՀՀ կառավարությանը, մասնավորապես՝ Մշակույթի նախարարությանը: Գորգի թանգարան ստեղծելու գաղափարը կար, ու այդ ուղղությամբ նկատելի գործ էր արվել 1980-ական թվականներին: Ի դեպ, գորգի թանգարան հիմնադրելու ակնկալիքով ստեղծվել էր ամենակարևորը՝ Ազգագրության թանգարանի հայկական գորգերի խոշորագույն հավաքածուն:

Ամեն դեպքում, գորգագործական մշակույթի, գորգի ուսումնասիրման գործը մեկ կամ մի քանի անհատների գործ չէ: Արդեն ասացինք, թե ինչ զարգացումներ է այն ունեցել մեր հարևանների մոտ: Հայաստանը, լինելով գորգագործական մշակույթի ձևավորման օրրաններից մեկը, չունի գորգի թանգարան, գորգարվեստի հետազոտման որևէ հաստատություն, մի քանի տարի առաջ էլ վերացավ հանրապետությունում եղած միակ՝ Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանի գեղարվեստական գործվածքի բաժինը: Մինչդեռ նույն այդ թանգարանում, ինչպես արդեն նշեցի, պահվում է աշխարհում հայկական գորգի խոշորագույն հավաքածուներից մեկը: Այսպիսին է մեր իրականությունը:

– Մի վերջին հարց. Դուք նշեցիք, որ ունեք չհրատարակված գիրք՝ «Հայոց գորգերի տիպաբանություն», ինչո՞ւ չեք հրատարակում այն:

– Այո, իմ աշխատանքը վաղուց պատրաստ է, քննարկված գիտական շրջանակներում և հավանության արժանացած, ես

այդտեղ ներկայացրել եմ հայկական գորգերի 70 տիպ: Աշխատությունը գրելիս հաշվի եմ առել ընթերցողների լայն շրջանակ՝ թե՛ գիտական, թե՛ առևտրով զբաղվողներին, իսկ չեմ հրատարակել մի պարզ պատճառով. միջոցներ չկան: Բացի այդ մեկից, կան նաև հրատարակման պատրաստ այլ ծավալուն ուսումնասիրություններ ևս՝ «Հայոց գորգագործական մշակույթը», «Արցախի գորգագործական մշակույթը»: Բայց հայոց մշակույթի այդ ոլորտի համապարփակ ուսումնասիրման, գորգերի պահպանման, ցուցադրման ու միջազգային հանրային ըստ արժանվույն ներկայացնելու լավագույն ճանապարհը, միևնույն է, Հայոց գորգի թանգարան-գիտահետազոտական կենտրոն հիմնադրելն է, մի բան, որի լուծումը պետության խնդիրն է:

Գրականություն

1. Վ.Թեմուրճյան, Գորգագործությունը Հայաստանում, Երևան, 1955:
2. Ա. Պողոսյան, Գորգի ծիսապաշտամունքային նշանակության առթիվ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 2000, թիվ 1, էջ 177-185:
3. Ա. Պողոսյան, Հայաստանում գորգագործության ծագման շուրջ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 2001, թիվ 2, էջ 236-251:
4. Ա. Պողոսյան, Վիշապագորգերի ծագումնաբանության ու տարածման արեալների հարցի շուրջ, «Հանդես ամսօրեայ», 2004, թիվ 1-12, էջ 367-415:
5. А.Мей, Мусульманский ренессанс, Москва, 1973.
6. Մանեա Ղազարեան, Հայկական գորգ, «Էրեբունի» հրատարակչություն/Manya Ghazaryan, Armenian Carpet, Editions «Erebouni», 1988.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽԵՑԵԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆ ԱՐԴԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՁԱՆՈՒՄ

Նարեկացին¹ խեցանոթը նույնացնում է իրեն (մարդուն), օժտում բանականությամբ (երկնայինով), միևնույն ժամանակ, հակադրվելով վերջինիս, վերագրում մարդուն հատուկ կրթայնություն (երկրայնություն): Թրծված անոթը համեմատում է կարծես հատուն մարդու հետ, որ չնայած իր թրծվածությանը (փորձին), սխալական է (փշրման ենթակա): Բանաստեղծն ինքն իրեն համարում է փշրված անոթ (անամբողջական): Նրա գերխնդիրն է վերականգնել այդ անոթը (լինել կատարյալ): Նարեկացու մատյանը «խեցանոթի պատրաստման և թրծման» ընթացքի մի նկարագրություն է, որտեղ Աստվածային սկիզբը հանդես է գալիս որպես Բրուտ, իսկ մարդկայինը՝ որպես կավ: Այս ամենի հիմքում ընկած է այն գաղափարը, որ յուրաքանչյուր փշրված անոթ վերականգնելի է, եթե մարդ չկորցնի կամքը, հավատը, հույսը և սերը...

*Թրծված խեցեղեն մի ամանի պես
Փշրվեցի մանր, անարծարծելի /Բան Ի: Բ/*

Անպետքագույնս անոթներից ողջ /Բան Ա: Գ/

*Կտեսնես արդյոք իմ բյուրակործան
Ջարդված Անոթը վերականգնված /Բան ԻԵ: Գ/*

Օրհնիր բանական այս անոթը քո /Բան ԾԸ: Ը/

¹Գր. Նարեկացու բնութագրումները սիրով մեզ է տրամադրել հնագետ, պատմ. գիտ. թեկնածու Արսեն Բոբոխյանը:

*Ձարդված խեցեղեն անոթիս դեմ
Մի մարտնչի ուժգին /Բան ԿԶ: Բ/*

*Դու՛ վեր երկրային բոլոր կրքերից,
Ես անարգ կավ եմ ու զարշելի հող /Բան ԶԳ: Բ/*

Խեցեգործությունը ծագել է մարդկության պատմության վաղնջական ժամանակաշրջանում: Ըստ Հին աշխարհի մարդու պատկերացումների, առաջին խեցեգործներն իրենք՝ արարիչ աստվածներն էին. այդպես էր թե՛ շումերական, թե՛ եգիպտական և այլ առասպելաբանություններում:

Հայ միջնադարյան և հետագայի արհեստակցական միություններից յուրաքանչյուրն ուներ իր արհեստի նախահայրը: Բրուտագործների նախահայրը Հայր Աստվածն էր, քանզի նա էր առաջինը, որ կավից կերտեց մարդուն:

Հայկական լեռնաշխարհում խեցեգործությունը հազարամյակների պատմություն ունի, որի մասին վկայում են հնագիտական պեղումների արդյունքում հայտնաբերված բազմահազար նմուշները: Այն գոյություն է ունեցել անընդհատ և ամեն ժամանակաշրջանում փոփոխվելով, զարգանալով ու փոխակերպվելով՝ հասել մինչև մեր օրերը: Հայաստանի տարածքից հայտնաբերված խեցեգործական նմուշները ցուցադրված են Հայաստանի պատմության պետական թանգարանում, Երևանի պատմության, Էրեբունու և Սարդարապատի թանգարաններում և այլուր: Նրանց նվիրված են մի շարք գիտական ուսումնասիրություններ, և այդ գործընթացը շարունակվում է առ այսօր, քանզի յուրաքանչյուր հնավայրի պեղումներից հայտնաբերվում է նոր և բազմազան ու տարբեր ժամանակաշրջաններին վերաբերող նյութ: Սակայն մեր հարցազրույցը նվիրված է ոչ թե հայ խեցեգործության հնամենի ավանդույթներին ու զարգացման պատմությանը, այլ նրա նորօրյա դրսևորումներին:

Հարցազրույցը կայացել է Գեղարվեստի ակադեմիայի արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի դասախոս, գործող խեցեգործ *Հուսինե Նաղդայանի* հետ:

– Դուք արվեստաբան եք և գործող խեցեգործ ու Ձեր գործունեության ընթացքում ամեն օր շփվում եք կավի հետ: Ո՞րն է նրա առեղծվածայնության և հարատևության գաղտնիքը:

– Խեցեգործության պատմությունը նույնքան հարուստ, բազմաբնույթ և հետաքրքիր է, որքան մարդկության քաղաքակրթության պատմությունը: Այն մարդուն ուղեկցում է հինավուրց ժամանակներից: Ի՞նչ է կավը... Ձեռքի մեջ այն փխրուն և ճկուն նյութ է, որ թրծվելով վերածվում է կարծր քարի: Կավի հետ աշխատելիս մարդն անսահման դրական և կենսական լիցքեր է ստանում: Խեցեգործական իրն ունի մի զարմանալի հմայք, մոգական ուժ, որն ազդելով մեր ենթագիտակցության վրա՝ գրավում է դեպի իրեն:

Խեցեգործությունը տեխնիկական և ստեղծագործական բացահայտումների, անընդհատ զարգացման և նորացման ձգտող բնագավառ է: Այս հնագույն արվեստը նորովի զարգացում և դրսևորում ունեցավ XX դարում:

– Ունենալով ազգային հարուստ ավանդույթներ խեցեգործության բնագավառում՝ XX դարում Հայաստանում այն ի՞նչ զարգացում ապրեց:

– Մինչև 50-ական թվականները Հայաստանում կավե իրերը ստեղծվում էին գյուղերում, որոնք իրացվում էին քաղաքների շուկաներում: Բայց ժամանակի ընթացքում բրուտագործ վարպետի անհրաժեշտությունը վերանում է, քանզի կենցաղային իրերի՝ ամանեղենի պահանջարկը բավարարվում է գործարանային արտադրանքով (1947-ից Երևանում գործում է հախճապակու գործարանը, որն արտադրում էր կենցաղային ամանեղեն և սպասքեղեն): 50-ականներին առաջ է գալիս խեցեգործության՝

որպես արվեստի, վերածնության խնդիրը: Եվ այս գործընթացում բացառիկ կարևոր դերակատարում է ունենում Հռիփսիմե Միմոնյանի ծավալած ստեղծագործական, կազմակերպչական, հետազոտական և մանկավարժական գործունեությունը:

Հռիփսիմե Միմոնյանի արվեստում ներդաշնակեցված էր նկարչի և փորձարարի տաղանդը, նա անընդհատ նոր արտահայտչամիջոցների, տեխնիկաների, նոր ծավալների և գեղարվեստական լուծումների որոնումների մեջ էր: Նրա բացառիկ կազմակերպչական տաղանդը և կուտակած մասնագիտական փորձն ու գիտելիքները փոխանցելու ձգտումը դրսևորվում էին նրա մանկավարժական գործունեությամբ և ժողովրդական ու դեկորատիվ արվեստի վերաբերյալ կոնֆերանսներում կարդացած զեկուցումներում, մամուլի հրապարակումներում: Նա գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում (այժմ՝ Գեղարվեստի ակադեմիա) ստեղծում է խեցեգործության բաժին, Նկարիչների միությունում հիմնում է կիրառական արվեստի մասնաճյուղ: Հայաստանի Գիտությունների ակադեմիայում, Արվեստի ինստիտուտին կից խեցեգործական լաբորատորիայի հիմնադիրներից մեկն է եղել:

– Հ.Միմոնյանի արվեստում ի՞նչ դեր ունեցան ժողովրդական խեցեգործական ավանդույթները:

– Հայկական նոր շրջանի խեցեգործության զարգացման գործընթացում մեծ դեր են կատարում հնագույն հայկական խեցեգործության նմուշները, ժողովրդական արվեստը, որը գտնվում էր հայ ստեղծագործողի ուշադրության կիզակետում: Պատերազմից հետո Հռիփսիմե Միմոնյանը հաճախ կազմակերպում էր այցելություններ հայկական գյուղեր՝ ժողովրդական վարպետների ստեղծագործություններին մոտիկից ծանոթանալու նպատակով: Եվ կուտակված փորձն ու գիտելիքները փայլուն կերպով դրսևորվում էին նրա քանդակներում՝ ազգագրական մոտիվների և ժողովրդական ստեղծագործության հնարքների ազատ մեկնաբանմամբ: Հ.Միմոնյանի արվեստը ներառում էր հեռավոր անցյալի

հայ խեցեգործական ավանդույթները, այն խիստ ազգային էր իր բովանդակությամբ, բայց միևնույն ժամանակ խիստ ժամանակակից՝ մոտեցումներով:

Գրեթե միևնույն տարիներին խեցեգործությանն է անդրադառնում նաև Ռուբեն Շահվերդյանը, որի ստեղծագործությունները, ի տարբերություն Հ.Սիմոնյանի, նվիրված էին քաղաքային ֆոլկլորի ավանդույթներին ու մոտիվներին: Նրա ստեղծագործություններում վերակենդանանում է 20-ականների քաղաքի կերպարը՝ մի փոքր թատերականացված մոտեցմամբ:

Հռիփսիմե Սիմոնյանը և Ռուբեն Շահվերդյանը դառնում են հայկական նոր խեցեգործության հիմնադիրներ:

– *Ի՞նչ շարունակություն և զարգացում ապրեց նրանց սկսած գործը:*

– Հ.Սիմոնյանի և Ռ.Շահվերդյանի գործունեությանը մի փոքր ուշ միանում է Հմայակ Բդեյանը: Նա ստեղծում է խեցեգործական դեկորատիվ քանդակներ քաղաքային միջավայրի, այգիների, պուրակների, էքստերիերների և ինտերիերների համար: Դա ժամանակաշրջան էր, երբ խեցեգործներն ու ճարտարապետները հաճախ համագործակցում էին, որի արդյունքում ստեղծվում էին դեկորատիվ քանդակներ ու սափորներ, պաննոներ խեցեգործական սալիկներից՝ հանդիսանալով շենքերի ներքին և արտաքին հարդարման ճարտարապետական մտահղացման ավարտուն ակորդ: Նրանց հաջորդած սերունդը՝ Վան Սողոմոնյան, Նոնա Գաբրիելյան, Վլադիմիր Աթանյան, Գագիկ Ալումյան, խեցեգործությունը բարձրացրեց մեկ այլ, նոր մակարդակի՝ հեռանալով ազգագրական մոտիվներից: Սկսեցին ուսումնասիրվել նյութի անսահման հնարավորությունները: Վերարտադրելով շրջապատող աշխարհի իրեղեն առարկաները (աթոռ, ընկույզ, գիրք)՝ նրանք դրանց հաղորդում էին ծավալային ինքնատիպ իմաստավորում:

– Փաստորեն, սկիզբ առնելով 1950-ականներին՝ հայ նոր խեցեգործությունը զարգանում էր՝ ստեղծելով հաստատուն ավանդույթներ: Ի՞նչ հաջողություններ ունեցան հայ արվեստագետներն այդ տարիներին միջազգային ասպարեզներում:

– Հռիփսիմե Միմոնյանը, Հմայակ Բդեյանը, Վան Սողոմոնյանը և մյուսները բազմիցս մասնակցել են միջազգային ցուցահանդեսների և մրցանակներով վերադարձել՝ Ֆայենցա, Վալորիս, Ժնև, Պրահա...

– Ի՞նչ պատկեր էր տիրում այս բնագավառում 1980-90-ականներին:

– Ցավոք, 90-ականներին Վ.Սողոմոնյանը, Ն.Գաբրիելյանը, Վ.Աթանյանը, Գ.Ալումյանը մեկնեցին արտասահման մշտական բնակության: Մակայն խեցեգործության բնագավառում այդ ժամանակաշրջանում արդեն գործում էին Մամվել և Մանվել Բաղդասարյանները: Նրանք Հռիփսիմե Միմոնյանի արժանի հետևորդներն էին, քանզի ծավալեցին ստեղծագործական և կրթական մեծ գործունեություն: Նրանք Մանկական գեղագիտական կենտրոնում հիմնեցին խեցեգործական լաբորատորիա, որտեղ իրենց փորձն ու գիտելիքներն էին փոխանցում երիտասարդներին: Նրանց ձեռքի տակ կրթվեցին բազմաթիվ շնորհալի սաներ, որոնցից շատերն այսօր ստեղծագործում են այդ բնագավառում: Ես ինքս ուսանել եմ նրանց մոտ: Նրանք մեր մեջ սերմանում էին սեր խեցեգործության և արվեստի նկատմամբ, սովորեցնում մտածել, ազատ, անկաշկանդ ստեղծագործել:

– Ձեր սերունդը սկսել է ստեղծագործել 90-ականներին, Հաստանի համար խիստ դաժան տարիներին՝ թե՛ հոգեբանական, թե՛ կենցաղային առումով: Ինչպե՞ս էին ստեղծագործում երիտասարդներն այդ տարիներին:

– Դրանք իսկապես ծանր տարիներ էին: Մակայն ուշագրավն այն է, որ 1995թ. իմ և խեցեգործ Արմեն Ստեփանյանի կող-

մից Նկարիչների միությունում կազմակերպվեց նախադեպը չունեցող առաջին խեցեգործական ցուցահանդեսը, որ կոչվում էր Հայկական խեցեգործության «Հետահայացը»: Այստեղ ներկայացված էին Հռիփսիմե Սիմոնյանից և Ռուբեն Շահվերդյանից սկսած մինչև երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչները: Ցուցահանդեսի նպատակն էր ցույց տալ հայ նոր խեցեգործության պատմությունն ու զարգացման միտումները: Դա նաև որոշ առումներով բողոք էր պարունակում տիրող իրականության դեմ և մեկ անգամ ևս հաստատում էր արվեստագետի ոգու հաստատությունն ու իր արվեստին նվիրվածությունը: Այցելուներն ապշած էին, թե ինչպես մենք՝ երիտասարդ ստեղծագործողներս, կարողացել ենք այդ ճգնաժամային պայմաններում նոր աշխատանքներ ներկայացնել, քանզի մեր բնագավառն անմիջականորեն կապված է էլեկտրաէներգիայի հետ:

Այնուհետև 1999թ. էլ մենք կազմակերպեցինք մեկ այլ՝ «Հայկական խեցեգործության ռելիեֆ» ցուցահանդեսը, որին մասնակցեցին ժամանակակից բոլոր գործող խեցեգործները: Ներկայացված էր ավանդականից մինչև խիստ ժամանակակից խեցեգործությունը: Աշխատանքները շատ բազմաբնույթ և բազմաժանր էին՝ ոճերի և ուղղությունների առումով: Ցուցահանդեսին մասնակցում էին թե՛ պրոֆեսիոնալ, թե՛ ինքնուս ստեղծագործողներ: Ցուցադրված էին ավանդական խեցեգործական աղամանից մինչև նորարարական կերամիկական օբյեկտ, ինստալացիա, ֆոտո և վիդեոինստալացիա:

– Խեցեգործությունն առանձնահատուկ արվեստ է, որ պահանջում է նյութատեխնիկական հազեցվածություն, լաբորատոր պայմաններ: Խեցեգործը նաև որոշ առումներով նորարար ու փորձարար պետք է լինի: Հայտնի է, որ խորհրդային տարիներին այս ամենը դրված էր պատշաճ մակարդակի վրա, գործում էր գիտական լաբորատորիա, ինչպիսի՞ն է այսօր իրավիճակն այդ առումով:

– Այսօր այդ ամբողջ գործընթացն իրականացնում է ստեղծագործողն ինքը: Մակայն ես կարծում եմ, որ այսօրվա հայ խեցեգործը, եթե գաղափարական-ստեղծագործական բնագավառում չի զիջում արևմտյան արվեստագետին, ապա նյութատեխնիկական հագեցվածությամբ, իհարկե, զիջում է, օրինակ՝ նոր նյութերի կիրառման, նոր տիպի ու հզորության վառարանների, տարբեր սարքավորումների առումով: Ինչպես ցույց է տալիս պրակտիկան, ժամանակակից խեցեգործները զիջում են նախորդ սերնդին նաև այն բանով, որ կենտրոնացած են իրենց նեղ անձնական խնդիրների վրա և լայնախոհ չեն: Նրանք ստեղծագործական ակտիվ կյանք չեն վարում, ձգտում չունեն մասնակցելու այստեղ և հատկապես արտասահմանում կազմակերպվող ցուցահանդեսների, ինչն էլ հանգեցնում է որոշակի լճացման: Չէ՞ որ այդ ցուցահանդեսները կարևոր են նաև փորձի փոխանակման առումով:

– Այսուհանդերձ, կարծում եմ, որ այսօրվա երիտասարդ ստեղծագործողների մի մասը մասնակցում է միջազգային ցուցահանդեսներին: Ի՞նչ հաջողություններ են արձանագրել նրանք:

– Այո, Արմեն Ստեփանյանը, Կարինե Միրզոյանը և ես մասնակցել ենք 1998թ. Թբիլիսիում կայացած Անդրկովկասյան խեցեգործների առաջին միջազգային սիմպոզիումին՝ վերադառնալով մրցանակներով: Ինչպես նաև Արմեն Ստեփանյանը, Միհրան Մենդիլյանը, Արայիկ Օհանյանը, Վահրամ Գալստյանը և ես մասնակցել ենք խեցեգործական ցուցահանդեսների Եգիպտոսում, Բուլղարիայում, Խորվաթիայում:

– Հայաստանից դուրս կազմակերպվող ցուցահանդեսներին մասնակցելու համար անհրաժեշտ են կոնկրետ միջոցներ և հնարավորություններ. ընդհանրապես խեցեգործական արհեստանոցը շատ ծախսատար է, ինչպե՞ս է հոգում այսօրվա ստեղծագործողն իր ծախսերը, ինչպե՞ս է իրացնում իր ստեղծագործությունները:

– 90-ականներին Հայաստանի Հանրապետությունում ընդունվեց օրենք ստեղծագործողների աշխատանքների ազատ վաճառքի մասին, որի արդյունքում էլ առաջացան Վերնիսաժը և մի շարք սրահներ, որտեղ ցուցադրվում և վաճառվում են այդ աշխատանքները:

– Քանի որ խոսք գնաց Վերնիսաժի մասին և հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ, բացի մեր հայրենակիցներից, Վերնիսաժից գնումներ են կատարում զբոսաշրջիկներն ու արտասահմանցիները, հարց է առաջանում. ինչպիսի՞ն է Վերնիսաժում ցուցադրված և վաճառվող խեցեգործական աշխատանքների որակը, ովքե՞ր են այդ ստեղծագործողները, որևէ հիմնարկություն վերահսկում կամ կարգավորո՞ւմ է այդ գործընթացը, թե՞ ոչ:

– Մա շատ կարևոր հարց է: Վերնիսաժում այսօր ներկայացված են թե՛ պրոֆեսիոնալ խեցեգործների աշխատանքներ (այդ թվում՝ նրանց հեղինակային գործեր), թե՛ ժողովրդական արվեստի նմուշներ, թե՛ վերջին տարիներին մեծ թիվ կազմող տնայնագործ վարպետների աշխատանքներ: Այս տնայնագործ վարպետների ստեղծած խեցեգործական իրերը մեծ մասամբ թե՛ կատարողական մակարդակով, թե՛ ոճական առումով հիմնականում ցածրորակ են և անճաշակ: Բայց դա չարյաց փոքրագույնն է: Ցավալին այն է, որ նրանք, իրենց ապրանքը ոճավորելով անհասկանալի ծագման, ես կասեի՝ «մոնդոլ-թաթարական» նախշերով, ներկայացնում են որպես ազգային խեցեգործական նմուշներ: Առաջին հայացքից, հատկապես օտարի համար, որ ծանոթ չէ հայկական մշակույթին, այն կարող է գրավիչ թվալ, քանզի ապրանքային տեսքը ներկայանալի է, գինն էլ՝ մատչելի: Սակայն դրանք թե՛ ծավալային, թե՛ նախշագարդման առումով հեռու են ազգային լինելուց, ես կասեի՝ պսևոհայկական են: Զբոսաշրջիկն էլ իր հետ այդ իրերը տանում է որպես ազգային հուշանվեր Հայաստանից: Բացի այդ, շուկան ողողելով նման իրերով՝ նրանք թելադրում են իրենց ճաշակը: Ես

կարծում եմ, որ այս գործընթացը անհրաժեշտ է վերահսկել, մասնավորապես՝ այն պատճառով, որ եթե ուզում ենք զարգացնել զբոսաշրջությունը, ապա պետք է զարկ տանք իրապես ազգային հուշանվերների արտադրությանը: Այդ գործընթացը ծավալվում էր խորհրդային տարիներին: Կարծում եմ՝ այսօր էլ հնարավոր է հրավիրել պրոֆեսիոնալ խեցեգործների, որոնց պատրաստած ազգային հուշանվերների նմուշօրինակով կարելի է թե՛ փոքրատիրած, թե՛ զանգվածային սերիական արտադրություն սկսել, որը կլինի մատչելի, որակյալ և որոնցում կպահպանվի մեր ազգային խեցեգործության դիմագիծը:

– Այսօր մեր կենցաղից գրեթե դուրս են մղվել հայկական ազգային կավե ամանները, կժերը, սափորները, ի՞նչ կարելի է անել այս ավանդույթը վերականգնելու համար:

– Իսկապես, ցավոք, մեր կենցաղում այլևս չենք օգտագործում կավե ամանեղեն, այնինչ հայտնի է, որ կավե ամանում պատրաստված սնունդը շատ օգտակար է առողջության համար, քանի որ էկոլոգիապես մաքուր, առանց հավելումների կարմիր կավից պատրաստված ամանները մարդու օրգանիզմից հեռացնում են վնասակար նյութերը և բուժիչ հատկություն ունեն: Բացի այդ, այն ամբարել է իր մեջ հազարամյակների ընթացքում արևից, օդից, ջրից և հողից՝ նախաստեղծ չորս տարրերից ստացած մեծ դրական էներգիա, որ փոխանցվում է մարդուն: Երբ ձեռքդ ես առնում կավե ափսեն, զգում ես անսահման թեթևություն, անդորր և քեզ պարուրում է լուսավոր հանդարտություն:

Ի՞նչ կարելի է անել մեր հինավուրց ավանդույթը վերականգնելու համար: Որքան գիտեմ, Հայաստանի որոշ գյուղերում դեռևս կան ժողովրդական խեցեգործ վարպետներ: Կարելի է նրանց ներգրավել ազգային խեցեգործական իրերի պատրաստման գործընթացում, ապահովել նրանց աշխատանքով, կազմակերպել այդ աշխատանքների իրացումը:

Կարծում եմ՝ այսօր շատերը կուզենան ձեռք բերել մեր հնամենի, ավանդական ոճով, կարմիր կավից պատրաստված ամանեղեն, որոնք փոքր-ինչ կոպիտ են, արխայիկ ու պարզ, բայց սիրով կօգտագործվեն կենցաղում: Նման երևույթ առկա է մեր հարևան Վրաստանում, այլ երկրներում: Իհարկե, մենք չունենք այնպիսի զարգացած արհեստագործական կենտրոններ, ինչպես Ռուսաստանում (Գժել, Խոխլումա) և այլն: Բայց կարելի է ստեղծել ֆիրմաներ, որոնք, համագործակցելով ժողովրդական վարպետների հետ, կկազմակերպեն նման գեղարվեստական իրերի արտադրություն: Սրանք խնդիրներ են, որոնց վրա ես կուզենայի հրավիրել մասնագետների և հասարակության ուշադրությունը:

ՀԱՅ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԳՐՈՂՆ ՈՒ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հասարակության մեջ արմատավորված է այն կարծիքը, որ արդի հայ գրականությունն անկումնային վիճակում է, որ չունենք երիտասարդ ստեղծագործողներ և գրեթե տեղեկացված չենք առնվազն վերջին քսան տարիների գրական կյանքից: Այնպիսի տպավորություն է, որ հայ գրականությունը լռել է... Մակայն Գրողների միության ներսում պատկերը բոլորովին այլ էր: Դահլիճում հյուրընկալված էր արտասահմանյան պատվիրակություն, սրահում ցուցադրված էին հայ և օտար գրողների վերջին հրատարակությունները: Գրողների միությունում ինձ համար անսպասելի եռուզեռ էր... Ստիպված եղա ընդունարանում բավական երկար սպասել Գրողների միության քարտուղար, բանաստեղծ Հովհաննես Գրիգորյանին: Սպասում էի ու մտածում. ինչպե՞ս ենք կարողանում ապրել առանց սեփական գրականության վերջին տասնամյակներին, ի՞նչ եղավ մեզ հետ, ե՞րբ սկսվեց այս խզումը՝ գրող և հասարակություն:

Հովհաննես Գրիգորյանի հետ մեր հարցազրույցի ընթացքում փորձեցինք գտնել այս և այլ հարցերի պատասխանը:

– Ինչո՞վ է պայմանավորված հասարակության և արդի գրականության միջև գոյացած անջրպետը: Հասարակության հիմնական մասը ծանոթ չէ ժամանակակից գրողներին և նրանց ստեղծագործություններին, ի՞նչն է պատճառը:

– Ես լիովին համամիտ եմ, որ հասարակությունը ծանոթ չէ մեր ստեղծագործություններին, և գիտե՞ք ինչու. որովհետև Պարույր Սևակից, Շիրազից, Սիլվա Կապուտիկյանից, Համո Սահյանից, Վահագն Դավթյանից և այս գրողների հրաշալի սերնդի մյուս ներկայացուցիչներից հետո դասագրքերը լռում են նրանց հաջորդած գրողների մասին: Եվ քանի որ գրականությանը ծանոթանում են աշակերտական սեղանից սկսած, ուսանողական դասագրքերից, բնական է, որ եթե նրանցում չեն ընդգրկված ժամանակակից հայ գրողները, հասարակությունն էլ այսպիսի արհեստական ճանապարհով, ոչ իր մեղքով, օտարվում է նրանցից: Սա մեկ այլ մեծ վտանգ է պարունակում. արդի գրականությանը ծանոթ չլինելն առաջին հերթին հարվածում է նաև լեզվին: Գրականության կարևորագույն դերակատարումներից մեկը նոր լեզու բերելն է: Պոեզիայի կարևորագույն առաքելությունը լեզվի գտումն է, նրա առույգացումն ու երիտասարդացումը՝ ազատելով այն ավելորդ ճարպակալումից ու խցանումներից: Նոր ժամանակները, նոր գրականությունն իրենց հետ բերել են նոր լեզու, այն զարգացել ու փոխվել է: Գ.Խանջյանի, Լ.Խեչոյանի և արդի ցանկացած այլ արձակագրի հերոսները խոսում են այսօրվա լեզվով, ժամանակակից մարդու մտածողությամբ: Իսկ ի՞նչ լեզվով են խոսում մեր հեռուստահաղորդավարները, որոնք վերջին տարիների շրջանավարտներ են: Նրանք խոսում են իրենց կարդացած գրականության՝ Րաֆֆու և Մուրացանի լեզվով, սակայն հնարավոր չէ հնացած, կնճռոտված լեզվով մեկնաբանել արդի խնդիրները, արտացոլել այսօրվա իրականությունը: Հաճախ չգտնելով ճիշտ ժամանակակից արտահայտչաձևեր՝ նրանք հեռուստատեսություն են բերում փողոցային լեզուն, որն էլ փոխանցվում է ժողովրդին, և սրա պատճառը վերջին հիսուն տարիների գրականության բացակայությունն է դասագրքերում:

– Որո՞նք են այն մեխանիզմները, որոնք կնպաստեն հասարակությանը ծանոթանալ, ընթերցել ժամանակակից գրականությունը:

– Դասագրքերը. այսօրվա գրականությունը պետք է մտնի ուսումնական ծրագիր, ինչպես աշխարհի բոլոր կիրթ երկրներում:

– Արդի գրողների ստեղծագործություններն այսօր վաճառվում են գրախանութներում: Ինչո՞ւ գրքեր չեն գնվում:

– Գիրք գնելն արդեն այլ խնդիր է: Մարդ նախ պետք է կուշտ լինի, հետո գիրք գնի: Ես չեի ուզենա, որ սոված մարդն իմ բանաստեղծությունները կարդար: Դա բարեկեցության ինչ-որ աստիճան է պահանջում, որից հետո մարդ պետք է հոգեկան անդորր ունենա, նրա հոգին պետք է տազնապած չլինի, հացի խնդիրը պետք է վերանա: Մարդը պետք է հնարավորություն ունենա հոգեպես ազատ լինել, որպեսզի գրականության ու արվեստի ձգտում ունենա:

– Այդ դեպքում եկեք համեմատենք այսպիսի երևույթներ. օրինակ՝ որևէ երգչախումբ է եկել Հայաստան հյուրախաղերի և ոչ միայն մեծից փոքր տեղեկացված են այդ մասին՝ հեռուստատեսությամբ անընդհատ հնչող գովազդով, այլև հնարավորություն են գտնում հաճախելու այդ համերգին: Բայց եթե մի որևէ բանաստեղծի գիրք է լույս տեսնում կամ գրքի շնորհանդես է, այդ մասին հեռուստատեսությամբ կամ չենք տեղեկանում, կամ լավագույն դեպքում լուրերի բաժնում մի հպանցիկ տեղեկատվություն կարող է հնչել: Ինչո՞ւ:

– Այո, տեղեկատվական դաշտը լավագույն կերպով չի օգտագործվում մեր՝ գրողներիս կողմից: Մակայն հայտնի է, որ հեռուստատեսային գովազդը թանկ հաճույք է, բացի այդ, ձեր նշածը շոու է, իսկ գիրք ու գրականությունը՝ արվեստ, և այսօրվա ժողովուրդը շոու է ուզում, որովհետև դեռևս զգայական բնագծերի մակարդակում է ու չի եկել գիտակցության: Մեր այսօրվա հասարակությունն ու պետությունը խիստ համարժեք են միմյանց:

Երկուսն էլ կռվում են հացի, պաշտոնի, դիրքի համար. պաշտոնակոծիվ է մահացու, փողոցներում կրակում են միմյանց վրա, հրդեհներ են բռնկվում: *Երբ թնդանոթները խոսում են, մուսաները լռում են:* Սակայն նման ճանապարհ անցել են նաև արևմտյան երկրները. Ֆրանսիան էլ, Ամերիկան էլ միանգամից այս բարեկեցիկ վիճակին չեն հասել: 30-ականներին Արևմուտքում բանաստեղծներ էին սպանում՝ Ֆ. Գարսիա-Լորկային գնդակահարեցին, իսկ Գերմանիայում գրքերից խարույկներ էին վառում: Նրանք ապրեցին այդ վիճակն ու անցան: Մենք դեռ պետք է մի 15-20 տարի էլ անցնենք, գուցեև ավելի, հետո այս հարցերը տանք միմյանց, քանի որ մեր հասարակությունը դեռևս այն չափահաս մարդը չէ, որ կարող է լուրջ պատասխանել այս հարցերին: Մենք՝ գրողներս, այսօր պետք է մեր գործունեությամբ նպաստենք այդ գործընթացի արագացմանը, սակայն սա գրականության շատ փոքր խնդիրներից մեկն է: Իրականում գրականության դերն այլ է: XX դարի ամենաձանր պատերազմների ընթացքում՝ երկու համաշխարհային պատերազմների նախօրեներին, գրվել են աշխարհի լավագույն վեպերը, բայց դրանք մի վայրկյանով իսկ չկարողացան կասեցնել կամ կանգնեցնել այդ արհավիրքները: Այնինչ, մինչ այդ, XIX դարում Ռոմեն Ռոլանը և մյուսները հավատացած էին, որ իրենք արվեստով ու գրականությամբ պետք է փոխեն մարդուն ու մարդկությանը, ծառայեն հումանիզմին: Սակայն եկավ Ֆրեյդն ու ապացուցեց, որ մարդն իր հոգու խորքում դիվային է ու բնագդային, իսկ այդ գեղագիտական շերտը նրա հոգու շատ անկայուն մասն է կազմում և շատ արագ անհետանում է, հենց որ մարդը քաղցած է՝ վերածվելով գազանի, և նրան չի փրկի ոչ արվեստը, ոչ էլ գրականությունը:

– *Իսկ հանճարեղ գրողն ասում էր՝ «գեղեցկությունը կփրկի աշխարհը»... Ինչպիսի՞ն է ժամանակակից հայ գրականությունը:*

– Մենք ունենք շատ լավ ժամանակակից գրականություն, բոլոր ժանրերում: Եկել են երիտասարդներ, որոնցից մի քանիսն

արդեն այսօրվա գրական գործընթացի մասնակիցներ են, նրանք արդեն գրքերի հեղինակներ են, շատերը՝ Գրողների միության անդամ՝ Հուսիկ Արա, Արփի Ոսկանյան, Անահիտ Հայրապետյան, Մհեր Բեյլերյան և այլք:

Ցավոք, հասարակությունը, ոչ իր մեղքով, ինչպես նշվեց, դեռևս հեռու է այն գրականությունից, որ ստեղծվում է իր համար: Եվ մի 15 տարի և, ըստ երևույթին, գրականությունն ու հասարակությունը կհանդիպեն:

– Իսկ 15 տարի հետո այսօրվա ստեղծված գրականությունը հոգեհարազատ և հասկանալի կլինի՞՞ այդ հասարակությանը, ուշացած չի՞ լինի:

– Իհարկե հասկանալի կլինի, այսօր Տերյանը, Չարենցն ու Սևակը հասկանալի չեն մեզ:

– Մեր ժամանակակից գրականությունը համընթաց, համաբար չէ՞ և ընթանում արևմտյանին, թե՞ ոչ:

– Մեր գրականությունն այսօր լիովին համընթաց է համաշխարհային գրական գործընթացներին, միանշանակորեն: Բերեմ մի օրինակ: Փարիզը համարում ենք գրականության մայրաքաղաքը: Ես վերջերս եմ վերադարձել Ֆրանսիայից, որտեղ կայացավ իմ գրքի շնորհանդեսը: Ֆրանսիացի հրատարակիչներն այնտեղ իրենց միջոցներով հրատարակել են իմ բանաստեղծությունների ժողովածուն և կազմակերպել գրքի վաճառքը:

Եթե հայ բանաստեղծին ֆրանսիացի հրատարակիչը տպագրում է իր միջոցներով, դա նշանակում է, որ ժամանակակից մի հայ բանաստեղծ շատ հարազատ է իրեն այսօր և անգամ մի փոքր ավելի հետաքրքիր, քան իր սեփական հեղինակը: Եվ դա բնական է. հիշենք հեռավոր Կոլումբիայում ծնված Մարկեսին, որն իր ստեղծագործությամբ նվաճեց ողջ աշխարհը:

Եվ այսօր Արևմուտքում գրական ասպարեզում հաջողություն-

ներ արձանագրելու մեր հնարավորությունը մեծ է, քանզի Արևմուտքն այսօր հղփացել է, նա պրոբլեմ չունի, հնարում է խնդիրներ, որպեսզի գրելու բան ունենա: Իսկ մենք պրոբլեմների կծիկ ենք, և մեր գրականությունն այդ առումով հետաքրքիր է նրանց:

– *Լինելով հասկանալի և ընդունելի օտարի համար՝ մեր այսօրվա գրականությունը կարողանո՞ւմ է պահպանել իր ազգային դիմագիծը:*

– Իհարկե, մենք չենք կարող հեռու կանգնել այն միտումներից, որ նկատվում են մեր հասարակության մեջ, իսկ այսօր մեր հասարակությունը դեռևս վառ արտահայտված ազգային արմատներ որոնելու շրջանում է: Մենք դեռ բազմաթիվ բարդություններ ունենք՝ հնուց ժառանգած, նոր ստեղծված, և այդ կծիկից գոյանում են հայ մարդը և հայ մարդու գրականությունը:

– *Ի՞նչ թեմաներ է շոշափում այսօրվա գրականությունը:*

– Մեր կյանքը, մեզ շրջապատող աշխարհը, մեր հասարակության մեջ տեղի ունեցող գործընթացները, մեր հացի ու հոգու խնդիրները, հայ մարդու հոգեկերտվածքն ու նրա պրոբլեմները, մեր մշակույթը. սա է մեր գրականության, այսօրվա լավագույն գրողների ստեղծագործությունների թեման: Ցավոք, այս գրողների փոքր-ինչ վատ ժամանակ բաժին ընկավ, անցումային ժամանակ, հասարակարգը փոխվեց, պետության վերաբերմունքը փոխվեց առհասարակ մշակույթի նկատմամբ, իսկ ժողովուրդը հետևում է պետությանը:

– *Ի՞նչ դեր ունի պետությունը այլ, զարգացած երկրներում մշակույթի կայացման մեջ: Ի՞նչ պետք է անի մեր պետությունն այս ուղղությամբ:*

– Ես միայն մի օրինակ բերեմ. Ֆրանսիայում ամեն տարի կազմակերպվում է «Ֆրանսիական գարուն» խորագրով միջոցառում՝ պետության հովանավորությամբ: Աշխարհի տարբեր երկր-

ներից հրավիրում են գրողների, որոնք հյուրընկալվում են Ֆրանսիայի տարբեր քաղաքներում՝ մասնակցելով մի շարք միջոցառումների: Սրա նպատակն է բավարարել ֆրանսիացու գրական հետաքրքրությունը: Ես մի քանի անգամ մեկնել եմ Ֆրանսիա՝ այդ միջոցառմանը մասնակցելու, որի շրջանակներում հանդիպումներ եմ ունեցել գրողների, ընթերցողների, ուսանողների և Ֆրանսիայի ամենատարբեր դպրոցների աշակերտների հետ՝ ծանոթացնելով նրանց հայ մշակույթին ու գրականությանը: Ես շատ կցանկանայի, որ մեր պետությունը ևս նման գոնե մեկ միջոցառում կազմակերպեր, որի ընթացքում հայ ընթերցողը կամ հայ աշակերտը հնարավորություն ունենար շփվելու օտարազգի գրողների հետ:

Պետությունն իր վրա պետք է վերցնի մի շարք խնդիրներ: Ես պետությունից գումար չեմ ակնկալում իմ գիրքը հրատարակելու համար, սակայն ես ուզում եմ, որ իմ գիրքը վաճառելու, ընթերցողներին տեղ հասցնելու ենթակառուցվածքներ ստեղծվեն: Ավելի շուտ դրանք պետք է վերականգնել, քանի որ խորհրդային տարիներին այդ հարցերը շատ բարձր մակարդակով էին լուծված:

– Փաստորեն, գիրքն ընթերցողին չի հասնում նաև մեխանիզմների բացակայության պատճառով:

– Իհարկե, խորհրդային տարիներին շուրջ 2000 գործող գրադարաններ կային Հայաստանում, այդ պատճառով էլ գրքերը մեծ տպաքանակով էին հրատարակվում և հասնում ընթերցողին: Այսօր գրադարաններ ու գրախանութներ են փակվում: Պետությունը պետք է իր վրա վերցնի այդ խնդիրները: Օրինակ, Ամերիկայում Կոնգրեսն ունի գրական մրցանակ, Կոնգրեսի գրադարանն ունի մեկ հաստիք, որը պետք է անպայման գրող, բանաստեղծ զբաղեցնի: Սրանում դրսևորվում է պետական վերաբերմունքը գրողի նկատմամբ: Ամերիկայում և Եվրոպայում գրականությանն օգնող, արվեստին աջակցող անթիվ, անհամար հիմնադրամներ, մրցանակներ կան, այնտեղ անգամ օտարազգի ստեղծագործողը կարող

է հնարավորություն ու միջոցներ ձեռք բերել իր գիրքը հրատարակելու համար: Նրանք շատ լավ գիտակցում են գիր ու գրականության դերը մարդու, հասարակության կյանքում և ջանքեր չեն խնայում կրթված հասարակություն ունենալու համար:

– Դուք վերը նշեցիք, որ պետության վերաբերմունքից է կախված նաև հասարակության վերաբերմունքն այս կամ այն խնդիրներին: Իսկ ինչպե՞ս է գնահատում մեր հասարակությունն իր պետությանն այսօր:

– Ես հասկանում եմ հարցի ենթատեքստը, բայց մենք պետք է գնահատենք մեր պետությունը, որն այսօր ամենաբարձր կուլտուրան և մշակույթն է. կա պետություն՝ կունենաս թե՛ գրականություն, թե՛ արվեստ, թե՛ գիտություն, բայց այնպիսի պետություն, որը պետական վերաբերմունքով սրտացավորեն կնայի այդ ամենին: Մտավորականության խնդիրն այն է, որ նպաստի նման պետության ստեղծմանը և ժողովրդի մեջ սերմանի նրա նկատմամբ հարգանք: Մենք դարեր շարունակ ապրել ենք առանց պետության և մոռացել ենք, թե ինչ բան է պետական մտածողություն և պետության հովանավորություն, ինչ բան է նրա քաղաքացին լինելը: Պետությանը մեզ մոտ դարեր շարունակ փոխարինել է եկեղեցին, բայց այսօր մենք պետք է կարողանանք հաղթահարել այդ բարդույթը, ձևավորենք ինքներս մեզ արժանի պետություն:

– Ինչպիսի՞ն է ժամանակակից արևմտյան գրականությունը:

– Աշխարհում այսօր գրականությունը մի փոքր լճացման մեջ է: Լատինաամերիկյան գրական «բումից» հետո քիչ բան է փոխվել: Նույն հեղինակները, նույն գրողներն են մնացել, ինչ որ 20-30 տարի առաջ էր՝ Մարկեսը, Կորտասարը, գրական ասպարեզում են այն հեղինակները, որոնց թարգմանաբար ներկայացրեց մեր սերունդը հայ ընթերցողին, և եթե հայ ընթերցողը ծանոթ լիներ այդ թարգմանված ստեղծագործություններին, կարող էր հաղորդակից լինել իրեն ժամանակակից արտասահմանյան գրականությանը:

– Ձեր սերնդի գրողները գրական կյանք մտան 60-ականներին և թարմություն ու նորություն բերեցին իրենց հետ հայ գրականություն: Մակայն հայտնի է, որ ձեզ գրկաբաց չընդունեցին: Պատմեք Ձեր սերնդի գրողների կայացման և անցած ճանապարհի մասին:

– Մեր սերունդը գրական կյանք մտավ համեմատաբար դեմոկրատական շրջանում, մեզ վրա չտարածվեց ստալինյան ահաբեկիչ մամլիչի ճզմող և կործանարար ուժը, և մենք այլ կեցվածքով մտանք գրական ասպարեզ՝ ավելի ազատ ու անկախ: Չունենալով այդ վախը՝ կարողացանք շատ սահուն կերպով ինտեգրվել համաշխարհային գրական գործընթացին: Շատ հանգիստ կոթիվ էինք տալիս խորհրդային ՊԱԿ-ի դեմ, մինչդեռ ավագ սերունդը սարսափում էր մեր պահվածքից: Մակայն այդ տարիներին, ճիշտ է, Ստալինն արդեն չկար, բայց ստալինիզմը դեռ կենդանի էր հին սերնդի մի շարք ներկայացուցիչների մեջ, որոնք ամեն կերպ փորձում էին խոչընդոտել, հոգեբանորեն ոչնչացնել մեզ՝ դաժան քննադատության ենթարկելով մեր ստեղծագործությունները: Նրանք չէին ընկալում, թե ինչպես կարելի է անհանգ ու անկետադրություն բանաստեղծություններ գրել: Խորհրդային Միությունում նման բանաստեղծություն առաջին անգամ իմն է տպագրվել «Գարուն» ամսագրում: Եվ եթե նրա խմբագիրը Վարդգես Պետրոսյանը չլիներ, որը սատարում էր մեզ, այդ բանաստեղծությունը ոչ մի այլ տեղ չէր տպագրվի: Օր չկար, որ թերթերում քննադատական հոդվածներ չտպվեին մեր գրականության մասին: Այդ ծանր տարիներին՝ 70-ականներին, մեզ մեծապես սատարում էին Սփյուռքը, մերձբայրյան հանրապետությունները, որտեղ ավելի ճանաչված էինք, քան այստեղ, և որքան էլ տարօրինակ է, մեզ սատարում էր նաև Մոսկվայի առաջադեմ մտավորականությունը, քանի որ այդ նույն կոթիվը տեղի էր ունենում նաև Մոսկվայում, և այդ պայքարում մենք պետք էինք նրանց: Նրանք Կրեմլի պատերի տակ չէին կարող գնալ այն համարձակ քայլերին, ինչ որ կա-

րող էր թույլ տալ իրեն ԽՍՀՄ ծայրամասում բնակվող հայ ժամանակակից գրողը: Ի տարբերություն նրանց, մենք ունեինք արդարացումներ՝ Սփյուռքը, Նարեկացին, որ նույնպես առանց հանգի բանաստեղծություն է գրել, մեր հնագույն մշակութային ավանդույթները: Բեյրութում կար ազատ մամուլ, և նրանք տպագրում էին մեր ստեղծագործությունները: Իսկ Հայաստանում իմ առաջին գիրքը շուրջ տասնհինգ տարի էս չէի կարողանում տպագրել: Այսպիսով, մեր սերնդի 30 տարի մղած պայքարն ավարտվեց նրանով, որ ովքեր մեզ այն ժամանակ քննադատում էին, սկսեցին պաշտպան կանգնել: Եվ մեր սերունդը հաղթեց այդ պայքարում համախմբված, ուս ուսի կանգնած և իր գործին նվիրված լինելու շնորհիվ:

– Ձեր սերունդը նորացրեց մեր գրականությունը, ներմուծեց նոր ոճ, նոր ընկալում, նոր լեզու: Այդ գրականությունը համընթաց է համաշխարհային գրական գործընթացին: Ձեզ հաջորդող սերունդը, թվում է, բոլոր պայմաններն ունենալով քայլ առաջ կատարելու: Ինչո՞ւ այդպես չեղավ:

– Մեր հաջորդ սերունդը շատ ավելի ազատ էր: Նա առանց կովի մտավ գրական ասպարեզ, բայց դա նաև այդ սերնդի ողբերգությունն էր: Մենք մեր պայքարի ընթացքում ստիպված էինք ձգտել կատարելագործման, իմացության: Նրանք կայացման խնդիր չունեցան, գուցե սա է պատճառը:

– Ձեր սերունդը նաև մի շատ կարևոր գործ արեց՝ զարգացրեց թարգմանական գրականությունը:

– Այո՛, մենք կատարում էինք բազմաթիվ թարգմանություններ ժամանակակից համաշխարհային գրականությունից, որպեսզի հասարակությանը հաղորդակից դարձնենք իր ժամանակի օտար գրականությանը, որպեսզի ստեղծվի գրական մթնոլորտ: Մենք այդ ամենը ժառանգել էինք Չարենցից, որին էս համարում եմ մեր հո-

գևոր ուսուցիչը: Չարենցը Հայպետհրատում աշխատելու տարիներին մեծ թարգմանական գործունեություն ծավալեց, և նրա օրոք էր, որ լույս տեսան Մ.Սերվանտեսի, Դ.Դեֆոյի, Է.Մ. Ռեմարկի և այլոց ստեղծագործությունների լավագույն թարգմանությունները:

– XIX դարի կեսերից և XX դարասկզբում հայ գրականությունը շատ բարձր մակարդակ ուներ, և թվում էր, թե նրա օրինաչափ զարգացումը պետք է հանգեցներ գրական հզոր, կայուն պրոցեսի ստեղծմանը, սակայն այդպես չեղավ: Ինչո՞ւ:

– Հայ գրականության մեջ չստեղծվեցին կայուն ավանդույթներ, որովհետև մեր հայ գրողների մեծ մասը վաղամեռիկ էր, նրանք կիսատ ստեղծագործեցին՝ չհասցնելով փոխանցել իրենց կենդանի փորձը հետագա սերնդին, չդարձան ամբողջական դեմքեր, որոնցից կարող էր ձևավորվել գրական մայրուղին: Դուրյանը, Մեծարենցը, Տերյանը, Չարենցը և այլք շատ կարճ ապրեցին, անգամ Թումանյանն ընդամենը 54 տարի ապրեց: Բազում ծրագրեր ու երազանքներ մնացին անկատար, նրանք կարողացան, հասցրին ցույց տալ մեր ողջ գրական ներուժը, ցույց տալ, թե ինչ մեծ գրականություն կարող էինք ունենալ, բայց չհասցրին ստեղծել այն ուղին, որով պիտի ընթանային նրանց հետնորդները:

– Իսկ ձեր սերունդը փոխանցո՞ւմ է իր փորձը հաջորդներին: Կա՞ այդ սերնդական կապը:

– Եթե չլիներ մեզնից հետո եկող սերունդը, մեր արածը ոչ մի արժեք չէր ունենա: Եթե ես չզգամ իմ թիկունքում այդ երիտասարդ շունչը, ես կդադարեմ բանաստեղծություն գրել: Նրանք են ինձ ստիպում անել ավելին, քան ես կարող եմ: Ես գիտեմ, որ պետք եմ նրանց՝ իրենց կայացման գործընթացում: Դա է կյանքի օրենքը: Եվ այս նպատակով է նաև, որ ես հիմա բանաստեղծուհի Հռիփսիմեի հետ ստուդիա եմ դեկավարում, որտեղ ամբողջ հանրապետությունից հավաքում ենք շնորհալի, գրական, ստեղծա-

գործական կարողություններով օժտված երեխաների: Կան շատ տաղանդավոր երեխաներ, նրանցից մեկն անգամ իր ստեղծագործությունների համար նախագահական դրամական մրցանակ ստացավ: Նրանցից երեքն արդեն բանաստեղծական ժողովածուների հեղինակ են: Լույս կտեսնեն նաև մյուսներինը: Այս ստուդիայում մենք երեխաներին սովորեցնում ենք ստեղծագործել:

– Դա շատ կարևոր է, ես ինքս ավարտել եմ Պետական համալսարանի բանասիրության ֆակուլտետը, որտեղ ուսանելու տարիներին մենք ոչ միայն գրել չսովորեցինք, այլև ով էլ կարող էր՝ մոռացավ: Մի թե բանասիրական ֆակուլտետը չէ, որտեղ պետք է նաև ստեղծագործել սովորեցնել: Ճիշտ է, ստեղծագործողը պետք է ի ծնե օժտված լինի, տաղանդ ունենա, բայց մեր գրականությանը միջին գրողներ էլ են անհրաժեշտ՝ գրական անտառը ստեղծելու համար, և այս առումով հայկական բանասիրության ֆակուլտետը կարող է մեծ դերակատարում ունենալ: Ինչո՞ւ այս հարցը լրջորեն չի դրվում:

– Իսկապես, Հայաստանում ոչ մի տեղ չեն սովորեցնում, թե ինչպես պետք է ստեղծագործել, իսկ աշխարհում այդպես չէ: Օրինակ, Ճապոնիայում երեխաներին դպրոցում սովորեցնում են բանաստեղծություններ գրել, իսկ մեզ մոտ, ընդհակառակը, ստեղծագործելու փոխարեն կրկնօրինակել են սովորեցնում: Երիտասարդներին պետք է բացահայտվեն բանաստեղծ, գրող, արվեստագետ դառնալու ուղիները. մեզ մոտ այդպես չէ: Բայց մենք ծրագրում ենք (իհարկե, դա կապված է ֆինանսների հետ) գրականության ինստիտուտ ստեղծել, ինչպես աշխարհի տարբեր երկրներում՝ որևէ ինստիտուտի բազայի վրա, որտեղ կհավաքվեն ստեղծագործող, շնորհալի երիտասարդներ, և լավագույն մասնագետները կսովորեցնեն նրանց անկաշկանդ մտածել ու ստեղծագործել:

– *Գրականությունը ենթադրում է նաև գրաքննադատություն, հաճախ հենց գրաքննադատական միտքն է ծնունդ տվել շատ գրական ուղղությունների ու հոսանքների, և մեծ է գրաքննադատության դերը նաև գրական միջավայրի, հասարակական մտքի ձևավորման գործում: Ունե՞նք մենք այսօր գրաքննադատություն:*

– Առանձին-առանձին մենք շատ լավ գրաքննադատներ ունենք, բայց ինչպես Շահան Շահնուրն է ասում, չունենք գրաքննադատություն: Այսօրվա գրականությունն առանց գրաքննադատության շատ ծանր վիճակի մեջ է հայտնվել: Ի վերջո, գրաքննադատությունն է, որ պետք է ճանապարհի հարթի գրականության ապագայի համար և անգամ մեկ քայլ առաջ պետք է լինի գրողից ու կանխորոշի գրականության հետագա զարգացման ուղիները:

Մեր սերնդի համար դա եղել է Ալեքսանդր Թոփչյանը, որին մենք շատ պարտական ենք. եթե նա չլիներ, մենք՝ այդ տարիների գրողներս, չէինք վերածվի գրական սերնդի, չէինք համախմբվի, չէինք ունենա սերնդային մտածողություն և չէինք սատարի մեզին հետո եկող երիտասարդ գրողներին:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏԻ ԾԱԳՈՒՄԸ, ՎԵՐԵԼՔՆ ՈՒ ՄԵՐՕՐՅԱ ՃԳՆԱԺԱՄԸ

Գինոն կյանքի մասին պատմելու մի աստվածային հնար է, մրցակցություն հենց իր՝ Տեր Աստծո հետ: Ոչ մի այլ մասնագիտություն հնարավորություն չունի ստեղծելու այնպիսի մի աշխարհ, որն այդքան նման լինի նրան, որը ծանոթ է քեզ ու միևնույն ժամանակ հիշեցնի նաև այլ՝ անիմանալի, զուգահեռ աշխարհներ...

Ֆեդերիկո Ֆելինի

Հարցազրույցը, որ կայացել է կինոգետ, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի պրոֆեսոր *Դավիթ Մուրադյանի* հետ, նվիրված է հայ կինոյի սկզբնավորմանը, նրա հետագա զարգացմանն ու նվաճումներին, ինչպես նաև կինոարտադրության արդի խնդիրներին:

– *Գինոն XX դարի մեծագույն նվաճումներից էր, և մինչև 1920-ականները այն սկսում է իր հաղթարշավն ամբողջ աշխարհում: Բսկ հայկական կինոարվեստն իր ստեղծագործական կյանքը սկսել է հենց 1920-ականներից, այսինքն՝ համաշխարհային կինոյի վերելքի ժամանակներից: Բնչպե՞ս սկզբնավորվեց հայկական կինոն:*

– Մեր կինոյի անցյալի մասին խոսելն իմաստ է ստանում միայն մի դեպքում. եթե ծառայում է այսօրվա խնդիրներին: Նկատի առեք, որ Հայաստանի վիճակը 20-ականներին անհամեմատ ավելի դժվար էր, քան այսօր: Մի բուռ ժողովուրդ էր մնացել

ավերված երկրում՝ 1915-ի Եղեռնից և Առաջին հանրապետության փլուզումից հետո: Բնակչության կեսը՝ ճրագի լույսի հույսին ու աղքատ, տնտեսությունը՝ խղճուկ, և այդ պայմաններում, այդպիսի Հայաստանում սկսվում է... սեփական կինոարտադրություն: Օրընթաց մտածողության առումով կատարելապես անտեղի ու ավելորդ մի բան, բայց ազգային հեռանկարի տեսակետից՝ հսկայական նշանակություն ունեցող քայլ: Որովհետև երկիր կառուցել, մանավանդ՝ ճգնաժամի մեջ գտնվող երկիր, նշանակում է այդ երկրի ժողովրդին, հացի հետ միասին, իսկ գուցե՝ հացից առավել, տալ հոգու սնունդ ու տեսիլք, լցնել նրա կյանքը բովանդակությամբ:

20-ական թվականներին կինոն զարգացած ու առաջատար պետությունների մենաշնորհն էր, տեխնիկական քաղաքակրթության նորագույն լեզուն: Այդ ժամանակվա Հայաստանում կինոարտադրություն հիմնադրելը, այսինքն՝ մեծ աշխարհի հետ հավասարի հավակնություններով ոտք մեկնելը նույնն է, թե այսօր... տիեզերակայան կառուցենք: Ընդ որում, հենց այդ թվականներին Թամանյանը նախագծում էր մեր քաղաքը, օպերայի շենքը, որը հետո խոյացավ միհարկանի Երևանում՝ ցածր տներով ու կամարամուտքերով այդ քաղաքում, որտեղ մարդիկ պետք է կռանային՝ սեփական բակերը մտնելու համար: Եվ նրանք իրենց կորացած մեջքը շտկեցին, որպեսզի նայեին օպերայի շենքին: Հայ ժողովրդի կորացած մեջքն էր շտկվում այդ շենքին նայելիս:

Արտադրության կազմակերպիչ Դանիել Դգնունու և դերասան ու բեմադրիչ Համո Բեկնազարյանի հետ է կապված մեր կինոյի սկզբնավորումը: 1923թ. կառավարությունը որոշում է ընդունում «Արմենկինոյի» ստեղծման մասին: Ավելի վաղ՝ 1916-17 թվականներին, Բեկնազարյանը փորձել էր նկարահանել առաջին հայկական ֆիլմը Թիֆլիսում, բայց չէր կարողացել գումար հայթայթել տեղի մեծահարուստներից, որոնք լրջորեն չէին վերաբերվել նրա առաջարկին և միջոցներ չէին տրամադրել այդ ֆիլմի ստեղծման համար, որովհետև փող ունեցողները և գաղափարներ ունեցողները միշտ չէ, որ հասկանում են միմյանց:

Բայց տեսեք, թե ինչ կորցրինք մենք. մեր կինոյի պատմությունը կարող էինք սկսել դեռ 1916-17 թվականներից և ոչ թե՝ 1923, ինչն էլ կնշանակեր, որ պետություն չունեցող ժողովուրդն ինտեգրվում է համաշխարհային գործընթացի մեջ և ֆրանսիացու, գերմանացու, ռուսի, ամերիկացու հետ միասին մասնակցում կինոյի ձևավորման ընդհանուր պատմությանը: Բոլորովին այլ պատմաստիճան կունենար մեր կինոն: Էլ չասած, որ այդպիսի ցանկությունն ու ձգտումն արդեն ցույց էր տալիս, որ մենք դարի հետ քայլող, դարին արձագանքող և դարին մասնակցող ժողովուրդ ենք՝ անկախ այն բանից՝ ունենք պետություն, թե՞ ոչ, և թե ինչպիսին է ազգի վիճակը:

Սա հար և նման է գրատպության սկսելուն: Գուտենբերգի (1406-1468թթ.) գյուտը նույնպիսի քաղաքակրթական նվաճում էր, ինչպես և Լյուսիերների: Եվ գրեթե ճիշտ նույն օպերատիվությամբ հայերս արձագանքեցինք այդ գյուտին (1512թ.)՝ լինելով անպետություն և աստանդական: Ուրեմն, մենք գործ ունենք պատմականորեն ձևավորված բնավորության հետ, որն է՝ մշտապես մասնակցել նորագույն քաղաքակրթական գործընթացներին:

– *Ի՞նչ ֆիլմ էր ցանկանում նկարահանել Հ.Բեկնազարյանը:*

– Բեկնազարյանը, որ Ռուսաստանում արդեն մի քանի տասնյակ ֆիլմերում նկարահանված ու ճանաչված դերասան էր, որոշել էր Էկրանավորել Լ.Շանթի «Հին աստվածները», որն այդ ժամանակաշրջանի ամենամոդայիկ պիեսներից էր: Ընդհանրապես, սիմվոլիստական գրականությունն այդ տարիներին տիրապետող էր մարդկանց գաղափարներում ու մտքերում:

Բայց, ինչպես ասացինք, այդ ֆիլմը չի նկարահանվում: Ովքե՞ր չեն աջակցել նկարահանմանը՝ հայտնի չէ: Բեկնազարյանը չի նշում նրանց անուններն իր հուշերում և ճիշտ է անում: Այդ անունները չեն մնում պատմության մեջ: Նրանք ավելի մեծ հնարավորություն ունեին պատմության մեջ մտնելու՝ որպես հայկական առաջին ֆիլմի նկարահանմանն աջակցած մեկենասներ, և

նրանց մասին մեր ժողովուրդը հաստատ կիմանար, բայց իրե՛նք չկամեցան: Եվ չքացան ոչ միայն նրանց անունները: Նրանց հարստությունն էլ այսօր չկա: Նրանց շքեղ տները մնացին Թիֆլիսում, հիմա մերը չեն: Գուցե նախկին տերերի ազգանուններն էլ այդ շենքերի վրայից այսօր քերել են ու ջնջել... Արվեստո՛վ, հայկական առաջին ֆիլմը սկսելո՛ւ էին մնալու պատմության և իրենց ազգի հիշողության մեջ: Ի դեպ, հին իմաստուններից մեկն ասել է, որ ամեն ինչ հող ու մոխիր է դառնում, մնում է միայն արվեստը:

– Կարծում եմ՝ այսօր էլ քիչ բան է փոխվել այս առումով:

– Ես այս հին ու տխուր պատմությունը հենց այդ պատճառով էլ պատմեցի, որովհետև շատ հնարավոր է, որ այսօր էլ մի Բեկնազարյան թակի նորօրյա հարուստների դռները և աջակցություն չստանա: Սակայն նրանք թող իմանան, որ մերժելով՝ զրկում են նախնառաջ իրե՛նց:

– Հայտնի է, որ հայկական առաջին ֆիլմը «Նամուն» էր՝ Ալ.Շիրվանզադեի համանուն ստեղծագործության հիման վրա նկարահանված: Ինչպե՞ս ստեղծվեց այն և ի՞նչ հաջողություն ունեցավ:

– 1925թ. սկսվելով «Նամունով»՝ հայկական կինոն բավականաչափ լուրջ մրցակցություն էր ապահովում այդ ժամանակվա թե՛ ռուսական, թե՛ եվրոպական կինոարվեստի մակարդակով: «Նամունը» նկատելի քայլ էր ոչ միայն Հայաստանում, այլև ամբողջ արևելյան տարածաշրջանում, որովհետև, ինչպես գրեցին այն ժամանակվա քննադատները, Հ.Բեկնազարյանն առաջիններից մեկն էր, որ նկարահանեց ռեալիստական ֆիլմ Արևելքի մասին: Մինչ այդ Արևելքը եվրոպական ու ռուսական կինեմատոգրաֆում պատկերանում էր որպես դեկորատիվ մի աշխարհ, իսկ Բեկնազարյանի ֆիլմն իսկական ժողովրդական, ռեալիստական ֆիլմ էր, որի հիմքը ազգային գրականությունն էր, ուժեղ դերասանական դպրոցը, որ մինչ այդ մշակել էր հայ թատրոնը, գումարած

նոր լեզու՝ կինոն: «Նամուսն» իսկապես գեղարվեստական նվաճում էր, որից հետո, հատկապես 20-ականներից մինչև 30-ականների կեսերը, մենք այլ ձեռքբերումներ ևս ունեցանք՝ «Մեսիական դիպլոմատները», «Շորն ու Շորշորը», «Գիքորը»...

Այս ֆիլմերը շատ արագ ստեղծեցին հայկական կինոյի ազգային հասցեն: Պետք է նկատի ունենալ, որ 20-ականներին խորհրդային ամբողջատիրական համակարգը դեռևս լիովին չէր ձևավորվել, և դրանք հարաբերական ազատության տարիներ էին՝ ՆԷՊ-ի տարիները, երբ դեռ չկար ստալինիզմի երկաթե կրունկը, որի տակ ամեն ինչ չափվում էր գաղափարական քանոնով: Այդ քանոնն էլ հետագայի հայկական կինոյի գեղարվեստական աղքատացման պատճառը դարձավ: Պրոֆեսիոնալիզմն, իհարկե, պահպանվեց, սակայն արվեստը նահանջեց՝ դառնալով գաղափարախոսության սպասավոր: Համոզվելու համար բավական է համեմատել Բեկնազարյանի «Պեպոն» (1935թ.)՝ նույն ռեժիսորի «Զանգեզուրի» (1938թ.) հետ, և կտեսնենք ակնհայտ տարբերությունները, որոնք «Զանգեզուրում» պայմանավորված են գաղափարական կարկինով: Ի վերջո, «Պեպոյի» ու «Զանգեզուրի» միջև ընկած էր աղետաբեր 37-ը, որից հետո ամբողջ խորհրդային արվեստը հայտնվել էր ճաղավանդակի մեջ:

– Մեր դասական շրջանի գլուխգործոցը համարվում է հենց «Պեպո» ֆիլմը:

– «Պեպոն» էկրան է բարձրանում «Նամուսից» տասը տարի անց: Մեր կինոն, ընդամենը տասը տարվա ճանապարհ անցնելուց հետո, ստեղծում է գլուխգործոց, որը ամենանշանակալի նվաճումներից մեկն էր այն ժամանակվա կինոյի ընդհանուր համատեքստում: Ո՞րն է գաղտնիքը: Նախ՝ տաղանդների երջանիկ ներդաշնակությունը, զորեղ դրամատուրգիան՝ նույնքան հարուստ ու հետաքրքիր կինոհավելումներով, և ֆիլմից ֆիլմ թափ առնող արտադրությունը, որը կարևորագույն նախապայման է գեղարվեստական ու մասնագիտական զարգացման համար: Այս-

պիսի կինոպրոցեսն ընդամենը մեկ տասնամյակի ընթացքում կարող է հասնել բարձրակետի, ուստի չի կարելի անդամալուծել, խարխլել նրա բնական ընթացքը և հրաշքի ակնկալիք ունենալ, հուսալով, թե մեծ ընդմիջումներով կինո նկարահանելով՝ կարող ենք ստանալ արդյունք:

Սա էլ անցյալի մի դաս է մեր օրերի համար: Վերադառնալով «Պեպո» ֆիլմին՝ նշեմ, որ այն ցուցադրվեց Եվրոպայի մի շարք երկրներում, Ամերիկայում և մեծ հաջողություն ունեցավ: Ամերիկայում, ի դեպ, այն էկրան բարձրացավ «Հազար ռուբլի հարսնացուի համար» վերնագրով, քանի որ «Պեպո» անվանումը արևմտյան հանդիսատեսին ոչինչ չէր ասելու և չէր գրավելու դեպի կինոթատրոն: Ֆիլմի ցուցադրումից հետո այդ տարիների ամերիկյան կաբարեների և մյուզիք-հոլերի նվագացանկի մեջ թափանցեցին «Դարչոյի պարի» ջազային տարբերակները:

Բայց խորհրդային կինոարվեստը հետևողականորեն մղվում էր օրըստօրե ծանրացող մամլիչի տակ: Ստալինը «Պեպոն» դիտելուց հետո Ադասի Խանջյանին ասում է, որ ֆիլմը վատը չէ, սակայն մեր հանդիսատեսին, մեր երիտասարդությանը անհրաժեշտ է հեղափոխական պայքարի պատմություն: Եվ սա, ըստ էության, հրահանգ էր, հայ կինոյի ազգային դիմագծերի վերացման մեկնակետը, որից հետո սկսեցին նկարահանվել այդ պահանջից բխող պատմահեղափոխական ֆիլմեր: Գեղարվեստական միտքը նահանջեց, կյանքի ճշմարտությունը փոխարինվեց քաղաքական պատվերով:

– Այդ շրջանի ֆիլմերից որո՞նք կարող եք մատնանշել:

– Կառանձնացնեի 1944թ. արտադրված «Դավիթ Բեկը», որը հնարավոր եղավ նկարահանել շնորհիվ... Հայրենական մեծ պատերազմի: Այն դարձավ հայկական առաջին պատմաֆիլմը: Իհարկե, այդ ժամանակաշրջանի գաղափարական ափսեով մատուցված: Ընդհանրապես պատմական ֆիլմերի անհրաժեշտությունը մեծ է ժողովրդի և մարդու համար, քանի որ կարիք ենք

զգում մեր անցյալը վերակենդանացնելու, մանավանդ՝ հերոսական անցյալը: Այդ հոգեբանական պահանջը մարդ միշտ զգում է: Այս է պատճառը, որ Ամերիկայում այդքան պատմական ֆիլմեր են նկարահանվում: Մարդն ու իր անցյալը ժամանակ առ ժամանակ պետք է նայեն միմյանց աչքերի մեջ:

Իսկ 1950-ականներին նկարահանված ֆիլմերից հատկապես համաժողովրդական էր «Առաջին սիրո երգը», որի ռեժիսորներն էին Յու.Երզնկյանը և Լ.Վաղարշյանը: Էկրան վերադարձավ մարդու մասնավոր կյանքը, որը երկար տարիներ համարվում էր «մանրաթեմա» ու չէր տեղավորվում խորհրդային կինոգաղափարախոսության ստանդարտների մեջ:

– Այդ ֆիլմն այսօր էլ ունի իր հանդիսատեսը, բայց անդրադառնանք 1960-ականներին, որոնք համարվում են շրջադարձային: Ես կասեի, որ դա նոր ժամանակների մեր յուրօրինակ ոսկեդարն էր:

– 60-ականներն իսկապես սահմանագիծ էին ոչ միայն կինոյի, այլև բոլոր արվեստների համար: Դրանք հետստալինյան ձևափոխում, այսինքն՝ դարձյալ հարաբերական ազատության տարիներ էին, կյանքի ճշմարտության և արվեստի ճշմարտության նորովի բացահայտման ժամանակաշրջան: Այդ տարիների համար բնորոշ էին ազգային արժեքների վերադարձն ու վերիմաստավորումը: Դա կարծես մի երկրորդ շնչառություն էր արվեստի համար: Դրանք ժողովրդի կենսական ուժերի արթնացման տարիներ էին, որովհետև 60-ականների սերունդն ազատագրվում էր անցյալի կապանքներից:

Երկու հիմնական միտումներ էին գծագրվում մեր արվեստում. վերադարձ ազգային ինքնությանը և դրա արժևորումը XX դարի, նոր ժամանակների մարդու տեսանկյունից: Այսինքն՝ այդ սերունդը սկսեց նորովի բացահայտել իր ազգային «ես»-ն ու «մենք»-ը, նորովի մերձենալ իր ակունքներին: Բացի այդ, նույն ժամանակաշրջանում ԽՍՀՄ երկաթյա վարագույրի վրա անցքեր բաց

վեցին, որտեղից սկսեց ներթափանցել արտաքին, մինչ այդ անհասանելի աշխարհը՝ XX դարի գեղանկարչությունը, գրականությունը, եվրոպական ու ամերիկյան ֆիլմերը, որոնցով մենք հետզհետե հաղորդակից էինք դառնում մեզ շրջապատող աշխարհին: Մի խոսքով, ապրում էինք արժեհամակարգի ընդլայնման ժամանակներում, որը խթան էր մշակույթի համար:

Այդ նորովի շնչող կինոյի ծիծեռնակը Ա.Մանարյանի նկարահանած «Տժվժիկ» ֆիլմն էր, չնայած շատերը համարում են, որ գլխավոր շեմը «Բարև, ես եմ» կինոնկարն է, որն, անշուշտ, ճշմարիտ է՝ աշխարհայացքային բեկման և նորարարական ձեռագրի առումով: Իսկ «Տժվժիկը» բերեց թարմ գեղարվեստական որակ: Այնտեղ պատկերված էր արևմտահայության՝ հայության մյուս մասի կյանքն ու աշխարհը, որը մինչ այդ բոլորովին արգելված կենսատարածք էր: Այդ ֆիլմում առաջին անգամ հնչում էր արևմտահայերենը, այնտեղ ներկայացված էր արևմտահայ իրականությունը: Փաստորեն, թեկուզ անուղղակիորեն, արտացոլվում էր հայ ժողովրդի ամբողջականության, միասնականության գաղափարը: Ինչ վերաբերում է ֆիլմի պատկերային լեզվին ու ռեժիսուրային, ապա դա առաջադիմական քայլ էր հայկական կինոարվեստում:

60-ականներին ասպարեզ եկան մեր կինոյի երկու առաջատար դեմքերը՝ Ֆրունզե Դովլաթյանն ու Հենրիկ Մալյանը, և նրանց սերնդակիցները: Այս ռեժիսորները ձևավորեցին հայ կինոյի երկու հիմնական ուղղությունները. Մալյանի պոետիկ, շեշտված ազգային կենսափիլիսոփայությամբ ֆիլմերը («Եռանկյունի», «Մենք ենք, մեր սարերը», «Հայրիկ», «Նահապետ») և Դովլաթյանի կինովիպասանությունը՝ հայ մարդը դարիս հորձանուտներում և աշխարհի հետ իր հարաբերություններով, որոնցում, պատմաքաղաքական ու սոցիալական դրամատիկ ֆոնի վրա, ներկայացվում են Հայաստանն ու հայ ժողովուրդը («Բարև, ես եմ», «Մարոյան եղբայրներ», «Երևանյան օրերի խրոնիկան», «Երկունք»...):

– Այդ տարիներին հայկական կինոարվեստի մեծագույն նվաճումն էր Փարաջանովի կինոարվեստը, որն իր ստեղծագործական կարողություններով, իր բարձրարվեստ լեզվով եզակի երևույթ էր: Նրան դասում են այնպիսի մեծությունների կողքին, ինչպիսիք են Ֆ.Ֆելինին, Բ.Բերգմանը, Տարկովսկին:

– Փարաջանովի շնորհիվ կինոարվեստը ճանաչեց իր իսկ գաղտնագրված լեզուն: «Նոան գույնը» ֆիլմով նա վերադարձ կատարեց դեպի մեր միջնադարյան արվեստն ու նկարահանեց ֆիլմ՝ որպես *հոգևոր գործողություն*: Փարաջանովն արտահայտել է մեր քրիստոնեական մշակույթի, եթե կուզեք՝ քրիստոնեական Արևելքի խորհուրդը, ինչպես նաև ստեղծագործելու և գեղեցիկի արարման խորհուրդը՝ սուզվելով բանաստեղծի ենթագիտակցության մեջ:

Այդ տարիներին նկատելի զարգացում ապրեցին նաև վավերագրական ֆիլմերը՝ Արտավազ Փելեշյանի, Ռուբեն Գևորգյանցի, Արա Վահունու: Նրանք ստեղծեցին հեղինակային-վավերագրական կինո, որի առաջին նախանշանները կապվում էին Լ.Վաղարշյանի «Մարտիրոս Սարյան» և Գ.Մելիք-Ավագյանի «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» ֆիլմերի հետ: Սա ևս նորույթ էր, քանզի փաստագրական նյութին տրվում էր հեղինակային մեկնաբանություն, այդ ֆիլմերում փաստերը ներկայացվում էին անհատական հայացքով: Գումարենք սրան հայկական մուլտիպլիկացիայի դպրոցը՝ ինքնուրույն լեզվով, և կարող ենք ասել, որ 60-ականներն իսկապես մեր կինոյի զենիթային ժամանակներն էին:

Սակայն 1970-80-ականներին ևս լավ ֆիլմեր են նկարահանվում, ֆիլմեր, որոնցում սովորական հայր տեսնում ու ճանաչում էր իրեն: Ռեժիսորներ Բ.Հովհաննիսյանը, Էդ.Քեոսայանը, Ա.Մկրտչյանը, Ն.Հովհաննիսյանը, Դ.Կեսայանցը, Ա.Այվազյանը և Կ.Գևորգյանը ստեղծեցին կինոնկարներ, որոնց մի նկատելի մասը մինչև օրս կենսունակ է: Այդ և հետագա տարիների հայկական ֆիլմերը ցուցադրվեցին մոտ 80 երկրներում և արժանացան միջազգային ու խորհրդային կինոփառատոների մի շարք մրցանակների:

– 1980-90-ականները Հայաստանի համար մեծ փոփոխությունների ժամանակաշրջան էին: Սկսվեց Արցախյան շարժումը, փլուզվեց Խորհրդային Միությունը, երկիրն անկախացավ: Ինչպե՞ս արձագանքեց հայ կինոն այս արմատական փոփոխություններին:

– Հայկական կինոն փոփոխությունների ժամանակը զգաց դեռևս 80-ականների կեսերից, երբ իրականությունը երևութապես շարունակում էր նույնը մնալ, մինչդեռ կինոն ինչ-որ բաներ նկատում էր: Վիգեն Չալոբանյանի «Ապրիլը» որսացել էր ազգային հիշողության ու պահանջատիրության երակը, որն ապրում էր ավագ սերնդի մեջ ու լեզենդի պես փոխանցվում նոր ժամանակների երեխաներին, լեզենդ, որն ամենամոտ ապագայում ազդելու էր ընթացիկ իրականության վրա:

Հարություն Խաչատրյանի «Կոնդ» և «Մալիտակ քաղաք» ֆիլմերն ազդարարում էին, որ եկել է պատրանքներից ազատագրվելու, գունավոր ակնոցները հանելու, սոցիալական մերկացումների ու հրապարակներում ասված ուղիղ խոսքերի ժամանակը: Իսկ Ռ.Գևորգյանցի «Կղզիներ» ֆիլմ-էսսեում տեսանելի են ավարտվող պատմաշրջանի ներդոն ու տազնապը, հեղինակի ապավինումը (ֆինալում) հավերժական հոգևոր հիմնասյուներին՝ որպես պղտոր ժամանակներում չկորչելու հենարան:

Հատկապես կուզենայի անդրադառնալ այդ տարիներին գրեթե միաժամանակ նկարահանված Ֆրունզե Դովլաթյանի «Կարոտ», Վիգեն Չալոբանյանի «Ձայն բարբառոյ» և Արման Մանարյանի «Փանջունի» ֆիլմերին: «Կարոտ» ֆիլմի նկարահանումները զուգադիպեցին Ղարաբաղյան շարժման պոռթկմանը, իսկ առաջին ցուցադրությունը եղավ 1990թ.: Այն ստեղծվեց մեր նոր պատմության խաչներուկում՝ կայսրության փլուզման վերջին և անկախության ծլարձակման առաջին տարիներին: Այդ ֆիլմի հերոսի նման մենք ևս ազգովի հիշել էինք հարկադրաբար կորսված հայրենի եզերքն ու փորձում էինք վերստին մերվել դրան: Դարձյալ, ինչպես այդ ֆիլմում, մեծ կայսրության մեքենան ամեն ինչ անում էր՝ մեր հիշողությունն ու համազգային ձգտումները ճնշե-

լու համար: Ոչ վաղ անցյալը խոսում էր բոլորիս շուրջը խմորվող իրականության հետ:

Իսկ Վիգեն Չալոբանյանի «Ձայն բարբառոյ»-ում անցյալը հեռավոր էր՝ միջնադար, որտեղ ներկայացված էր հայրենիքից հեռացած հայի ողիսականը, որն աշխարհով մեկ փնտրում է ճշմարիտն ու գեղեցիկը, բայց շարունակ համոզվում մարդու անկատարության մեջ՝ ի վերջո վերադառնալով ելման կետին, հենց այն մենաստանը, որտեղից սկսել էր իր ճամփան: Եվ թեման դարձյալ այժմեական էր, քանի որ շատ չանցած հայրենի ոստանից հեռացող հայը դառնում է մեր այս նոր ժամանակների ամենաբնորոշ ու զանգվածային իրողություններից մեկը: Իսկ Արման Մանարյանն էկրանավորեց Երվանդ Օտյանի «Փանջունին»՝ ծաղրելով ավերիչ հեղափոխությունների աբսուրդը: Իր նյութով հեղափոխական անցյալին հասցեագրված ֆիլմը միանգամից տեղավորվեց ներկայի մեջ:

Հայկական կինոյի հաջողության գրավականներից մեկն էլ այն էր, որ գոյություն ուներ սերունդների միջև կենդանի կապը: Կար դեռևս բնական, շարունակական գործընթաց: Օրինակ, ասպարեզում էին Դովլաթյանն ու Մայլանը՝ 50-ը հազիվ բոլորած, իսկ նրանց հետևից արդեն գալիս էին երիտասարդները, նոր սերունդ, մի բան, որն այսօր, ցավոք, չկա: Ո՛ր էն այսօր այն 35 տարեկանները, որոնք պիտի փոխարինեն ավագներին ու բերեն նոր ժամանակների ասելիք ու գեղագիտություն: Չէ՞ որ 60-ականների կինոն ստեղծեցին երիտասարդները՝ Արման Մանարյանը, Դովլաթյանն ու Մայլանը, Փելեշյանը և մյուսները: Գրականության մեջ ևս նոր խոսք ասացին այն ժամանակ դեռ երիտասարդ գրողներ Պարույր Սևակը, Պերճ Զեյթունցյանը, Հրանտ Մաթևոսյանը, Աղասի Այվազյանը, Զորայր Խալափյանը, Ռազմիկ Դավոյանը և «գարունական» սերնդի բանաստեղծները: Ինչպե՞ս է, որ մեր այսօրվա երիտասարդների սերունդն իր խոսքը լիաձայն չի ասել: Ինչո՞ւ այս տարիների ընթացքում կուտակված հարուստ կենսափորձը, որը կարող է հերիքել առնվազն 10 տարվա անընդհատ կինո-

արտադրության (Արցախյան գոյամարտը, պատերազմը, համակարգի փլուզումը, սև ձմեռները, դրանց հաղթահարումը, արտագաղթը, նոր բուրժուազիայի ձևավորումը, մի խոսքով՝ ա՛յս ժամանակի «Երկունքը» կամ մե՛ր օրերի «Երևանյան խրոնիկան») չի գտնում իր լիարժեք արտացոլումը:

Ամենից քիչ նկատի ունեմ իյուստրատիվ-թեմատիկ արտացոլումները, որոնց առաջին նմուշները, հատկապես՝ Ղարաբաղյան ազատամարտին նվիրված, արդեն ասպարեզ են եկել՝ շնորհանդեսային թմբկահարությամբ և գովազդային աղմուկներով զարդարուն: Դրանք, անկասկած, նկարահանվել են ազնիվ մղումներով, բայց դրամատուրգիական սխեմատիզմը, բազմիցս ծամծամված կինոշտամպների լեզուն, գեղագիտական ճաշակի ակնհայտ վրիպումները և հոգևոր խորության բացակայությունը այդ ֆիլմերը դուրս են դնում հայկական կինոարվեստի գեղարվեստական կուտակումների մակարդակից: Այս շարքում կարելի է, այնուամենայնիվ, ողջունել «Մի վախենա» հեռուստասերիալի (ռեժ. Ա.Շահբազյան) հայտնությունը՝ որպես սեփական հանդիսատեսին իր իսկ ապրած կյանքը ներկայացնելու փորձ, թեպետ այս ֆիլմը ևս գերծ չէ թերություններից:

– Ես ինքս այդ սերնդից եմ, և որպես մարդ ու անհատականություն ձևավորման մեր լավագույն տարիներն անցան Ղարաբաղյան շարժման, Արցախյան գոյամարտի, մութ ու անհույս տարիներին: Այդ երիտասարդ սերունդը պատրաստ չէր նման դժվարությունների և ճկվեց բեռի տակ: Նրանցից քանիսը գոհվեցին պատերազմում, քանի-քանիսը մեկնեց երկրից, ով էլ որ մնաց, փորձեց հարմարվել կյանքի ու իրականության թելադրանքին՝ մի կողմ թողնելով բարձր երազանքներն ու իդեալները, որպեսզի կարողանա պարզապես ապրել: Այս սերնդին շատ բնորոշ են իր սերնդի մասին Հեմինգուեյի խոսքերը՝ «Մենք բոլորս, բոլորս կորած սերունդ ենք»: Այո, մեզնից յուրաքանչյուրի կյանքից մի կինոսցենար դուրս կգա, բայց, գիտե՞ք, երբ կյանքի ու կինոյի

բաժանարարը վերանում է, շատ դժվար է կյանքի դիրքերից կինո նկարահանել, սակայն ես ուզում եմ այսօր միայն առաջ նայել, որովհետև հետ նայելը ցավ է պատճառում: Գուցե սա նորմալ հոգեբանական հակազդեցությունն է:

– Այդ տարիները և նրանց թողած հետևանքները խորքային ուսումնասիրություն են պահանջում՝ հոգեբանական, սոցիալ-քաղաքական ու տնտեսական խնդիրների վերհանմամբ, որպեսզի պարզվեն պատճառներն ու հաղթահարվեն: Բայց այդ ուսումնասիրությունը պետք է լինի նաև գեղարվեստական: Ձեր ասած Հեմինգուեյը Ձեզ օրինակ, որը հյուսում էր իր սերնդի պատմությունը: Իսկ մեր նոր կինոսերնդի չկայացման էական պատճառը հենց այդպիսի ստեղծագործական գիտակցության պակասն է և կինոարտադրության՝ այդ մշտական և անընդմեջ աշխատանք պահանջող բնագավառի թուլացումը: Այդ ամբողջ համակարգը պետք է լքջորեն վերակազմակերպվի. ֆինանսական կայուն ներդրումներ արվեն՝ դեբյուտների ամենամյա ծրագրով, որպեսզի նկարահանվեն մեկ կամ երկու կարճամետրաժ ֆիլմեր: Իսկ նայել պետք է... մարդուն: Նրա ճակատագրին՝ պատմության այս կտրուկ անկյունադարձի պարագաներում: Այդ ժամանակ, մտահայեցողական մոդելների փոխարեն, կունենանք հանդիսատեսների սրտին ու մտքին հասցեագրված կինոարվեստ:

Իսկ կինոյին հատկացվող պետական գումարներից յուրաքանչյուր տարի անհրաժեշտ է տրամադրել որոշակի մասնաբաժին՝ սցենարական պատվերների, հրատապ, հեռանկարային հայտերի խրախուսման ու գրական զարգացման համար: Ինչո՞ւ են մեր որոշ կինոկազմակերպիչներ փորձում մեզ համոզել, թե դա «հին մեթոդ» է: Մոռանում են, որ Հայաստանում դեռևս կան մասնագետներ, որոնք վաղուց ու բազմիցս եղել են արևմտյան կինոստուդիաներում, ունեցել են և ունեն լայն շփումներ ու շատ լավ գիտեն, որ սցենարները ստեղծվում են հայտի հիման վրա կնքված պայմանագրերով, որոշակի խաղացանկային պլանավորումով, երբեմն էլ՝ նպատակային պատվերով: Բոլոր մեխանիզմները

պետք է գործի դրվեն՝ ընդհուպ մինչև կինոարտադրություն սնող մտավոր-ստեղծագործական միջավայրը, որը վերջին տարիներին վերացել է իսպառ: Ի դեպ, «ստուդիա» հասկացողությունը նույնպես վերացել է: Հովիվուդը, մինչդեռ, պահպանել է: Մեր իմացած ֆիլմերը նկարահանվում են հենց ստուդիաներում՝ «Մետրո Գոլդվին Մայեր», «Կոլումբիա Փիքչերս» և այլն: Սա որոշակի կինոհամակարգ է՝ ստեղծագործական օրգանիզմից մինչև արտադրականը: Որովհետև, ինչպես յուրաքանչյուր ավտոգործարան ունի իր կոնստրուկտորական բյուրոն, այնպես էլ ստուդիային անհրաժեշտ է սցենարական նախագծեր պատրաստող բաժին:

– Եթե լինեին հնարավորություններ ու միջոցներ, մարդկային գործունը ևս ապահովվեր, ինչպիսի՞ն կուզենայիք տեսնել այսօրվա հայկական կինոն:

– Իմ բարեկամներից մեկը մի անգամ ասաց, որ կինոն լավագույն այցեքարտն է ցանկացած ժողովրդի համար, որովհետև «դրսի հետ» խոսելու հնարավորություններն անհամեմատ մեծ են: Այս մտքին դժվար թե առարկողներ լինեն, բայց մշակութային անվտանգության մասին խոսելիս ավելի մեծ կարևորություն են ստանում «ներսի անհրաժեշտությունները»:

– Ի դեպ, քանի որ խոսեցիք մշակութային անվտանգության մասին, ըստ Ձեզ, արդի գլոբալիզացիոն գործընթացներն ի՞նչ անդրադարձ կարող են ունենալ հայերիս նման փոքրաթիվ ժողովուրդների մշակույթների վրա:

– Գլոբալիզացիայի վտանգների մասին շատ է խոսվում՝ հատկապես նկատի ունենալով փոքրաթիվ ժողովուրդների ինքնությանը և մշակութային սուլվերենությանը սպառնացող վտանգները: Ճշմարտության հատիկ այստեղ կա, բայց «խելացի» մշակույթները կարող են նաև օգտվել այդ պրոցեսից՝ մի կողմից հարստանալու, մյուս կողմից՝ սեփական տեղը ընդարձակելու համար: Ի վերջո, ժամանակակից գլոբալացման նախապրոցեսներ-

րից մեկը հենց կինոն էր՝ չապլինյան ժամանակներից սկսած, բայց մենք, միանալով այդ ալիքին, օգտվեցինք նորագույն լեզվից և ստեղծեցինք մերը: Ընդհանրապես, մեր ժողովուրդը այդպիսի պատմական փորձառություն ունի, որի վկայությունը հունա-հռոմեական գլոբալիզացիայից մնացած Գառնիի տաճարն է: Մենք այդ ալիքը ապրել, անցել ենք և չենք դադարել հայ մնալուց:

Իսկ եթե վերադառնանք կինոյին, ապա այսօրվա հայկական կինոն հաջողություններ է արձանագրում հիմնականում լոկալ կինեմատոգրաֆիական միջավայրում՝ փառատոներում, սիմպոզիումներում: Իսկ ինչ վերաբերում է մեր այս դժվար հողի վրա ապրող մարդուն, ապա հազիվ թե կարողանանք թվարկել մի քանի ժապավեն, թեկուզև՝ դրսում գնահատված, որոնք ներհյուսվել են նրա հոգևոր կյանքին, ինչպես, ասենք, «Եռանկյունին» կամ «Սարոյան եղբայրները»: Կամ էլ բերել են նրան սփոփանք, մխիթարություն ու դրական ապրումներ, ինչպես «Երջանկության մեխանիկան», «Տղամարդիկ» ֆիլմերը: Տեսե՛ք՝ բեկման ժամանակը վերապրած գերմանացիք, Բեռլինի պատի փլուզումից հետո, նկարեցին «*Good Bye Lenin*» ֆիլմը, որը և՛ քաղաքական էր, և՛ մարդկայնորեն հուզիչ, ինքնատիպ ու խորհմաստ պատմություն այդ փորձության մասին: Ո՞ւր են մեր հուզիչ պատմությունները: Նորից եկել և մեր դուռը համառորեն թակում է մարդու հետ խոսելու ժամանակը: Այսօր մեզ պետք են այնպիսի ֆիլմեր, ինչպիսիք էին «Մենք ենք, մեր սարերը», «Եռանկյունին», որոնք թե՛ բարձրարվեստ էին, թե՛ խոսում էին հայ մարդու հոգու հետ: Մարդիկ ըստ այդ ֆիլմերի ապրում էին, մտածում: Դրանք ազգային ու բարոյական ինքնագիտակցություն ձևավորող ֆիլմեր էին: Այդպիսի արվեստը կրթում է, ձևավորում սերունդ, սերմանում սեր սեփական հողի ու հայրենիքի նկատմամբ:

Պատահում է, որ մեր կինոյի մասին խոսելիս, այդ բնագավառի ղեկավարները և որոշ կինոռեժիսորներ հանդես են գալիս մի տեսակ «ջքերթային զեկույցներով»՝ ներկայացնելով ամեն ինչ զուտ գերադրական լույսով: Բայց լիակատար ինքնագոհությունը

վնասակար բան է, ինչպես և անվերապահ ժխտողականությունը: Առողջ հայացքը պահանջում է, որ խոսենք ոչ միայն դրականի, այլև թերությունների ու պրոբլեմների մասին: Ոչ ոք չի ժխտում, որ այս վերջին շրջանում հաջողություններ եղել են: Դրանց թվում կարելի է արձանագրել «Ուրախ ավտոբուսը» (2000թ.), «Լռության սիմֆոնիան» (2001թ.), «Պոետի վերադարձը» (2005թ.), բայց 1990-ականների վերջերից մինչև ընթացիկ տասնամյակի վերջերը դեռևս պետական «Հայֆիլմ»-ում թողարկված երեք (նույնիսկ չորս) ֆիլմերի դրամատուրգիական առանցքը... ֆիլմ նկարահանելու պատմությունն էր: Մա լճացման, ստեղծագործական մոտեցումների աղքատության նշան է՝ անկախ այդ ֆիլմերի հաջողվածության աստիճանից: Բացի այդ, մեր կինոյին սկսել են սպառնալ սնոբիզմն ու մաներայությունը՝ մի կողմից, իսկ մյուս կողմից՝ պրովինցիալիզմի ոչ ցանկալի միտումները: Մա կարելի է տեսնել մի շարք կոնկրետ ֆիլմերի օրինակով, բայց սա արդեն առանձին հոդվածի նյութ է:

Մինչդեռ մերօրյա հայկական կինոն ես կուզենայի տեսնել օրինակ, այսօրվա բալկանյան կինոյի նման: Այդ ազգերը նույնպես անցան թոհուրոհերով և աշխարհին զարմացրին այդ ամենի մասին նկարահանած իրենց ֆիլմերով, որոնցում արտացոլված են այդ ճգնաժամերն ու մաքառումները, տառապանքներն ու հաղթահարումը, իրենց ապրածն ու տեսածը՝ մատուցված բարձր գեղարվեստականությամբ ու հումանիզմով:

– Իսկ մեր հասարակությունը պատրաստ է այսօր բարձրարվեստ ֆիլմեր ընկալել: Չէ՞ որ ֆիլմը պետք է նաև հանդիսատես ունենա, և նման ինտելեկտուալ ֆիլմերն այսօր պարզապես կարող են ընկալելի չլինել:

– Ես այն կարծիքին եմ, որ այդպիսի ֆիլմերն իրենք են իրենց համար հանդիսատես ստեղծում: Կինոն ինքը պետք է կրթի հասարակության ճաշակը, ոչ թե նկարահանվի նրա թելադրանքով: Արվեստն ինքը պետք է մթնոլորտ ստեղծի: Այս իմաստով

մեր ամենալավ ձեռքբերումներից մեկը «Ոսկե ծիրանն» է՝ մեծ կինոյի մթնոլորտը վերադարձնող և Հայաստանի հեղինակությամբ նպաստող փառատունը:

– Բայց հասարակությունը վերջին տասնամյակներում սովորեց ցածրաձաշակ, էժանագին ֆիլմերին, որոնցով ողողված են մեր հեռուստատեսությունը, կինոթատրոնները կամ կինովարձույթի ու վաճառքի սրահները:

Դա մեր վերջին 15 տարիների բացթողումն է: Այժմ պետք է այդ դաշտը նորից մաքրագրե՞նք: Եվ այս աշխատանքը պետք է կատարվի պետականորեն, որովհետև ամեն ինչ շուկայի քմահաճույքին թողնելը կարող է հեռացնել (և արդեն զգալապես հեռացրել է) ազգային ու հոգևոր գերիխնդիրներից: Ի դեպ, խորհրդային կինոյին հաճախ մեղադրել են, որ այն շատ դեպքերում հարմարվել է իշխող համակարգին: Բայց ի՞նչ տարբերություն, թե դու ում առաջ ես ծավվում՝ շուկայի՞, թե՞ քաղաքական ռեժիմի: Երկու դեպքում էլ արվեստն այլասերվում է:

Հուսադրող է, որ կինոյի բնագավառում դեռևս շարունակվում է պետական աջակցության քաղաքականությունը, թեպետ հատկացվող միջոցները բավարար են լոկ գոյատևման, այլ ոչ զարգացման համար, ուստի այս իրավիճակում կարևոր խնդիր է դառնում համատեղ ֆիլմերի արտադրությունը՝ արտասահմանյան տարբեր գործընկերների հետ միասին: Մենք, առիթ կամ անառիթ, իբրև մեր սոցիալ-քաղաքական զարգացման գերակայություն, մատնանշում ենք Եվրոպան, բայց մոռանում, որ Եվրոպական առաջավոր երկրները՝ Ֆրանսիան ու Գերմանիան, իրենց ազգային կինոարտադրության պահպանման ու զարգացման համար մշակել են «պետություն և շուկա» հարաբերությունների ճկուն, արդյունավետ համակարգ, օրենսդրական հիմքեր, օրինակ՝ հարկային արտոնություններ, և հատուկ մեխանիզմներ: Մեծ ուշադրություն է դարձվում ոչ կոմերցիոն կինեմատոգրաֆի զարգացմանը, որովհետև կոմերցիոնը կապահովի շուկան, իսկ

գեղագիտականի և ազգային առաջնահերթությունների պաշտպանությունը պետության խնդիրն է: Ի դեպ, Կանադան նույնպես կապիտալիստական երկիր է, որն աշխարհին հայտնի էր հիմնականում իր հոկեյով, բայց իր առջև խնդիր է դրել զարգացնել ազգային կինոարտադրությունը, և պետությունը հսկայական միջոցներ է տրամադրում այդ գործընթացի իրականացման համար, որպեսզի Կանադան ունենա նաև մշակութային կերպար:

Իսկ մոտ երեք տարի առաջ մենք մասնավորեցրինք «Հայֆիլմը», որտեղ ստեղծվել էին մեր կինոյի հարստությունները, որոնք մինչև օրս աշխատում են հայի հոգեկերտվածքը պահպանելու վրա և սիրված են արդեն ա՛յս սերնդի հանդիսատեսի կողմից: Պետական պրոդյուսերին փոխարինել է մասնավոր պրոդյուսերը, սակայն անցած երեք տարիների ընթացքում չի սկսվել ոչ մի ֆիլմի արտադրություն՝ նոր, մասնավորեցված «Հայֆիլմում»: Այդ համակարգի ղեկավարների հետ մեր զրույցները հույս չեն ներշնչում, որ այդպիսի արտադրություն կսկսվի գոնե մեկ կամ երկու տարի անց, քանզի ապագա ֆիլմերի նախագծերն ու սցենարներն այսօր դեռևս պատրաստ չեն և չեն էլ քննարկվում, այսինքն՝ չի երևում որևէ ստեղծագործական նախաձեռնություն: Որովհետև միաբջիջ հեռուստասերիալ թողարկելը կինոարվեստ զարգացնել չէ: Ազգային կինոկենտրոնում հավաքված բազմաթիվ նախագծեր նույնպես տարիներով սպասում են իրենց քննարկմանը և բախտին: Փաստորեն, ձևավորվում է վտանգավոր պարապուրդ: Ի՞նչ հիմունքներով է կնքված մասնավորեցման պայմանագիրը: Կա՞ն արդյոք այդ պայմանագրում կետեր, որոնք ամրագրում են սեփականատիրոջ պարտավորությունը՝ կինոարտադրություն զարգացնելու վերաբերյալ: Սրանք հարցեր են, որոնք դեռևս պատասխան չունեն, իսկ պատասխանից կախված է հայ կինոյի ճակատագիրը:

Արդի պայմաններում, իհարկե, պետք է զարկ տալ պրոդյուսերական ինստիտուտի զարգացմանը: Բայց ծանոթ լինելով մեր դեռևս նոր-նոր ձևավորվող պրոդյուսերական միջավայրից Մշակույթի նախարարություն ներկայացված նախագծերին, նկատում

եմ, որ դրանք առայժմ հեռու են քիչ թե շատ լուրջ գեղարվեստական նպատակներ հետապնդելուց, սցենարական հիմքերի և ստեղծագործական մտահղացումների առումով՝ միջակ են և ավելի շատ հակված են «թեթև ժանրի» պահանջներին: Կամ էլ ուշացած մի արձագանք են այսպես կոչված «չեռնուխային», որը հատկապես ռուսական կինոյում մոդայիկ էր ԽՍՀՄ քայքայման վերջին տարիներին ու դրանից անմիջապես հետո: Հազիվ թե այդպիսի կինոն կարողանա հոգի հարստացնելու կամ լուսավորելու առաքելություն իրականացնել: Այդպիսի ֆիլմի ռեժիսորը գուցե մի երկու փառատոն հրավիրվի: Բայց ի՞նչ է ստանալու սովորական հայ մարդը... Այս պարագաներում կարելի է ողջունելի համարել ՀՀ Մշակույթի նախարարության նախաձեռնությունը, այն է՝ մասնագետների հետ համագործակցելով պատրաստել ռազմավարական ծրագիր, որը թույլ կտա համակարգված հիմքերի վրա դնել ամբողջ կինոարտոգեստը:

Ինչ վերաբերում է պետական աջակցությամբ մինչև այժմ ստեղծված ֆիլմերին, ապա մտահոգիչ է դրանց միօրինակությունը: Ի վերջո, կինոն միայն ռեժիսորները չեն: Ես արդեն նշեցի, որ փաստորեն վերացել էր ինտելեկտուալ այն միջավայրը, որի պայմաններում քննարկվում էին սցենարական մտահղացումները, մշակվում էր խաղացանկ և հասարակական պահանջարկից ելնող թեմատիկ ծրագիր, նկատի առնելով, մեր դեպքում, սակավաձախ նախագծերի խրախուսումը: Չուտ հեղինակային կինոյի վրա շեշտը դնելով՝ մենք նվազագույնի ենք հասցնում «ժողովուրդ և կինո» կապերը: Փաստ է, որ անկախ միջազգային ասպարեզում վերջին տարիներին նվաճած այս կամ այն մրցանակներից, մեր ֆիլմերի գերակշիռ մասը չի գտել իր հանդիսատեսին բուն Հայաստանում: Մինչդեռ յուրաքանչյուր ազգային արվեստի ինչ լինելը նախնառաջ ստուգվում է սեփական հողի վրա: Այս իմաստով մտահոգիչ է, որ էսպես խզվել է կապը հայ գրականության և հայ կինոյի միջև, մինչդեռ այդ բնական ներդաշնակությամբ մեծապես պայմանավորված էին մեր դասական շրջանի ձեռքբերումները:

Եվ վերջին՝ ամենաթարմ տպավորությունը 2007թ. «Կինո-շոկ» փառատոնից: Մեր հարևան երկրներն այս տարիներն օգտագործեցին իրենց կինոն միջազգայնացնելու համար՝ համատեղ արտադրությունների ճանապարհով: Էստոնացիները նկարահանում են դանիացիների, դազախները՝ գերմանացիների ու ճապոնացիների, ադրբեջանցիները՝ ռուսների հետ: Յուրաքանչյուր երկիր իրականացնում է իր ազգային-կոնցեպտուալ ծրագիրը: Օրինակ՝ ադրբեջանցիների ֆիլմը 1988թ. Բաքվի մասին էր, բնականաբար՝ իրենց շահերի տեսանկյունից: Եվ այդ ֆիլմը կմտնի ռուսական շուկա: Իսկ ո՞րն է մեր կոնցեպտուալ ծրագիրը: Ի՞նչ ազգային ուղերձ ենք հղում աշխարհին: Ինչո՞ւ մինչև օրս որևէ ֆիլմ չնկարահանեցինք ո՛չ ռուսների, ո՛չ էլ, ասենք, գերմանացիների հետ, թեպետ հայկական ճակատագիրը միջազգային և համաշխարհային թեմաների նյութ է:

Արժանին մատուցելով բոլոր այն կինոգործիչներին, որոնք իրենց ուսերի վրա են տարել 90-ականների ծանր ժամանակաշրջանի բեռը, մենք այսօր պարտավոր են ամենայն շիտակությամբ խոսել հայկական կինոյի խաղացանկային ու բարոյափիլիսոփայական ճգնաժամի՝ *սպրեցնող գաղափարների* որոշակի պակասի մասին, որը հաղթահարելը համընդհանուր պարտականություն է: Որովհետև այսօրվա կինոգործիչներն ու իշխանությունները պատասխանատու են վաղվա հանդիսատեսի առջև:

Գրականություն

1. *Դավիթ Մուրադյան*, Ժառանգության իրավունք. հողվածներ, ակնարկներ, թատերախաղ, Երևան, 2005:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Նախաբան	3
<i>Մարզիս Հարությունյան</i> Մտորումներ հայ առասպելաբանության վերաբերյալ	7
<i>Զավեն Թագակչյան</i> Հոռովելները որպես հայ երգարվեստի ինքնատիպ ժանր	18
<i>Հրիփսիմե Պիկիչյան</i> Հնագույն ծիսաառասպելաբանական պատկերացումների դրսևորումը հայկական հոռովելներում	25
<i>Կարինե Խուդաբաշյան</i> Հայկական նվագարաններից գուռնայի և դուդուկի ծագման, հայկական ձայնակարգերի և ծիսական պարերգերի շուրջ	33
<i>Մուրադ Հասրաթյան</i> Վաղ միջնադարյան եկեղեցական ճարտարապետության շուրջ (IV-VIIդդ.)	40
<i>Մամվել Կարապետյան</i> Հայկական հուշարձանների պահպանման խնդիրները	55
<i>Վիգեն Ղազարյան</i> Հայկական մանրանկարչության մասին	61
<i>Աշխունջ Պողոսյան</i> Հայկական գորգարվեստի շուրջ	73
<i>Լուսինե Նաղդալյան</i> Հայկական խեցեգործությունն արդի ժամանակաշրջանում	93
<i>Հովհաննես Գրիգորյան</i> Հայ ժամանակակից գրողն ու գրականությունը	104
<i>Դավիթ Մուրադյան</i> Հայկական կինոարվեստի ծագումը, վերելքն ու մերօրյա ճգնաժամը	117

Հասմիկ Հմայակյան

ԶՐՈՒՅՑՆԵՐ ՀԱՅ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՄԱՍԻՆ (հարցազրույցների ժողովածու)

Տեխնիկական իմբազիր՝ Խ.Քարաուղլանյան
Շարվածքի պատասխանատու՝ Լ.Բաղրամյան
Կազմի ձևավորումը՝ Ա.Բարիշյան

«Նորավանք» գիտակրթական հիմնադրամ
ՀՀ, 0026 Երևան, Գարեգին Նժդեհի 23/1
Կայք՝ www.noravank.am
Էլ.-փոստ՝ office@noravank.am
Հեռախոս/ֆաքս՝ + (374 10) 44 04 73

Թուղթը՝ օֆսեթ, ֆորմատը՝ 60X84 1/16:
Տպաքանակը՝ 300: Տառատեսակը՝ Sylfaen:
Տպագրվել է «Գասպրինտ» ՍՊԸ տպարանում: