



ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ
ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ

1(13)

HISTORY MUSEUM OF ARMENIA

PROCEEDINGS
OF THE HISTORY MUSEUM OF ARMENIA
№ 1(13)

МУЗЕЙ ИСТОРИИ АРМЕНИИ

ТРУДЫ МУЗЕЯ ИСТОРИИ АРМЕНИИ
№ 1(13)

YEREVAN 2024 ЕРЕВАН

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆ

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ
№ 1(13)

*Տպագրվում է Հայաստանի պատմության թանգարանի
գիտական խորհրդի որոշմամբ*

Հրատարակվում է 1948 թվականից

Խմբագրական խորհուրդ՝

*Նժդեհ Երանյան. պ. գ. թ. – նախագահ,
Նելլի Կարապետյան – պատասխանատու քարտուղար
Արա Սանճեան, PhD (ԱՄՆ), Արսեն Բոբոխյան, պ. գ. թ.,
Համլետ Պետրոսյան, պ. գ. դ., պրոֆեսոր, Համո Սուքիասյան,
պ. գ. թ., դոցենտ, Հարություն Մարության, պ. գ. դ., Հռիփսիմե
Պիկիցյան, պ. գ. թ., դոցենտ, Հրաչ Զիլինկիրեան, PhD (Մեծ
Բրիտանիա), Մխիթար Գաբրիելյան, պ. գ. թ., դոցենտ,
Պավել Ավետիսյան, պ. գ. դ., ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ,
Ռոբերտո Դան, PhD (Իտալիա), Ռուբեն Վարդանյան, պ. գ. թ.,
Տորք Դալայան, թ. գ. թ.*

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԱՐԽԻՎԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Անդրանիկ Եսայան

Տավուշ գավառի հոգևոր-մշակութային կյանքը 17-րդ դարում 8

Իրինա Բադայան

Այլախոհական և իրավապաշտպան շարժումները
խորհրդային հայաստանում 1960–1980-ական թվականներին 19

Սամվել Պողոսյան

Տիրան արք. Ներստյանի արխիվը Երուսաղեմի
Հայոց Պատրիարքության Մայր Դիվանում (տեղեկագիր) 37

ԴՐԱՄԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Մարսին Եվադյան

Նախնական դիտարկումներ Միտրիդատ I թագավորի դրամի մասին,
չիրապարակված կորպուս և մտորումներ նրա թագավորական
գաղափարախոսության մասին 52

ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Ասրդիկ Իսրայելյան

Հայկական գաղթավայրերից մի քանիսի ոսկերիչները 70

Հրազդան Թորմաշյան

Պաշտամունքային կառույցները ասեղնագործություններում 92

Արտակ Ասարբյան

Խորանագարդ սինիներ (ըստ ՀԱԹ, ՀՊԹ, ԵԲՊԹ, ԿԵԹ և ԴԵԹ նյութերի) 99

ԹԱՆԳԱՐԱՆՆԵՐ ԵՎ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՆԵՐ

Լիաննա Գևորգյան

Ջանգվածային մշակութային միջոցառումները որպես
ժամանակակից թանգարանի գործունեության ակտիվացման միջոց 122

Սեդա Գալստյան

Հավերժի ճանփորդներ. Անկատար երազանքներ ցուցադրությունը 136

Տաթևիկ Սարոյան

Մորճի առօրեականության պարմության թանգարանային
ներկայացումը և շարունակական կրթության բաղադրիչը 149

Մանե Խառապյան

Ճապոնական ուկիյո-է գրաֆիկական աշխատանքների
ՀՊԹ-ում պահվող հավաքածուն 164

Ասրդիկ Միմոնյան

Հնագիտական առարկաների վերականգնում. իտեղեղենի
վերականգնման առանձնահատկությունները 192

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ

199

Մանե Խառատյան

Հայաստանի պարմության թանգարան
art.phil.maneh@gmail.com

ՃԱՊՈՆԱԿԱՆ ՈՒԿԻՅՈՒՆ-Է ԳՐԱՖԻԿԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ՀՊԹ-ՈՒՄ ՊԱՅՎՈՂ ՀԱՎԱՔԱՃՈՒՄ*

Հիմնաբառեր. Ճապոնիա, գրաֆիկական աշխատանքներ, ճապոնագիտություն, պատմություն, արվեստ, ուկիյո-է, ճապոնական արվեստ

Նախաբան

Ճապոնիա ասելով ոչ ճապոնացիների զգալի մասը մտաբերում են ծագող արևի երկրի¹ հետ կապված այն բոլոր խորհրդանիշները, որոնք այս կամ այն կերպ արդեն կարծրատիպային դարձած, ամրապնդվել են բոլորիս գիտակցության մեջ: Սակայն, սուշի, անիմե, գեյշաներ և սամուրայներ... այդ խորհրդանիշները թեև բնորոշում են ճապոնական մշակույթն ու պատմությունը, բայց զուտ մակերեսային բնույթ են կրում: Այդ երկրի խորքային ուսումնասիրությունը և՛ ավելի ծավալուն աշխատանք է, և՛ ավելի երկարատև. առաջին հերթին որովհետև այն բավականին տարբերվող է ու ինքնատիպ:

Նոր ժամանակներում Ճապոնիայի հանդեպ հետաքրքրությունն առաջացել է, երբ շուրջ երկու դար ինքնամեկուսացման քաղաքականությունից հետո 19-րդ դարում վերաբացահայտված Ճապոնիան իր վրա սևեռեց արևմտյան ճանապարհորդների հայացքները: Սրա հիմքում թե՛ քաղաքական, թե՛ տնտեսական, թե՛ մշակութային պատճառներ կային: Ներկայումս ճապոնագիտությունը ողջ աշխարհում դարձել է նույնպիսի գիտական ուղղվածություն, ինչպես և մյուսները: Ճապոնագիտության հիմնադիրներից թերևս կարելի է համարել Օ. Կրեսպերին, Հ. Զահերտին, ժամանակակից ճապոնագետներ են Թ. Սքրիչը, Թովե Բյորկը, Դոնալդ Քինը, ով աշխարհում ամենահայտնի ճապոնական գրականության մասնագետն է: Նա հեղինակել է մի շարք մենագրություններ տարբեր շրջանների ճապոնական գրականության մասին, թարգմանել է բազմաթիվ ճապոնացի հեղինակների (որոնց մեծ մասի հետ նաև մտերիմ է եղել): ԽՍՀՄ և հետխորհրդային երկրներում հայտնի ճապոնագետներ են Ալեքսանդր Ֆիլիպովը, Ալեքսանդր Դոլինը, Մարիա Մալաշևսկայան, Նինա Վորոնինան և շատ ուրիշները:

Հայաստանում ճապոնագիտությունը գտնվում է մեծ մասամբ ՀՀ-ում Ճապո-

* Ստացվել է 09.04.2024, ուղարկվել է գրախոսման 12.04.2024, ընդունվել է տպագրության 01.07.2024:

1 Ճապոնիային այդ բնորոշումը տվել է Չինաստանը:

նիայի դեսպանատան և Ճապոնիա հիմնադրամի հովանու տակ, որոնք հովանավորում են տարբեր միջոցառումների կազմակերպումները, այդ թվում ճապոներեն բանավոր խոսքի մրցույթներ, գրքերի հրատարակումներ, ցուցահանդեսներ և այլն: Ներկայումս ճապոնագիտություն ուսումնասիրվում է հայ-ռուսական սլավոնական համալսարանում, որտեղ բացվել է նաև «Ճապոներեն լեզվի և մշակույթի» կենտրոն², այնտեղ հրատարակվում է նաև EX ORIENTE LUX գիտական պարբերականը:

Ճապոնիան ձգտում է համագործակցության գիտակրթական, տեխնոլոգիական և մշակութային ոլորտներում, ինչը հնարավորություն է տալիս տարբեր մասնագետներին, այդ թվում և Հայաստանի պատմության թանգարանի վերականգնման լաբորատորիայի մասնագետներին, մասնակցել վերապատրաստման դասընթացների: Համացանցային տիրույթում Ճապոնիայի մասին գրվում է japanarmenia.com կայքում, իսկ ճապոնական արվեստն ու մշակույթը մեծ մասամբ գտնվում են մասնագետ ուսումնասիրողների՝ ինչպիսիք են Գայանե Մարգարյանը, Մելինե Մեսրոպյանը, Աստղիկ Հովհաննիսյանը և այլք, և լրագրողների ու շաղկրության կենտրոնում (տես ավելին՝ ^{3 4 5 6}):

Հոդվածի նպատակն է Հայաստանի պատմության թանգարանում պահվող ճապոնական գրաֆիկական աշխատանքների հավաքածուի ուսումնասիրությունը և այդ աշխատանքների մասին հնարավորինս շատ տեղեկատվության բացահայտումը:

Մեթոդաբանությունը՝ աշխատանքների զննության միջոցով, ճապոնական արվեստի օրինաչափությունների և պատմության օգնությամբ վերլուծություն և ուսումնասիրություն:

Ճապոնական արվեստ

Դեռևս 1891 թ. Օսկար Ուայլդն իր «Ստի արվեստի անկումը» էսսեում գրում էր. «... Ճապոնացիները միտումնավոր և գիտակցաբար ստեղծվել են կոնկրետ արվեստագետների կողմից: Եթե Հոկուսայի, Հոկեյի կամ մեկ այլ մեծ նկարչի կտավը դնենք իսկական ճապոնացու կամ ճապոնուհու կողքին, անմիջապես կնկատվի նրանց միջև թեկուզ չնչին նմանության բացակայությունը: Իրական ճա-

2 Центр Японского Языка И Культуры, <https://ihumanities.rau.am/page/tsentr-yaponsko-go-yazyka?fbclid=IwAR1hu-7Oix9kL6OkypD26CREQdpkZzjrNfuEbKLcRecCvPg4O9avg-ViZd0> :

3 Auditorium Гаяне Маргарян, https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=bhwnDei7wR0&ab_channel=%D0%A0%D0%B0%D1%83%D0%A2%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%83%D0%B4%D0%B8%D1%8F&mibextid=Zxz2cZ&fbclid=IwAR2t8bWRhgZJUB1BMU92ua9Bc8fKBcLiBB6IEx4Znre5TilH-DuT_EulRZQA.

4 Ճապոնական Ko-e-ի առանձնահատկություններն «Ամսեկի հեքիաթը» ձեռագրի օրինակով <https://enlightngo.org/post/16713>:

5 JapanArmenia.com <http://japanarmenia.com/hy/> .

6 Արվեստի ճապոնական ոգին, <https://granish.org/arvesti-japankan-vogin/>, Սամուրայների վարքականոնի, հայոց սպարապետների պատգամ-հրահանգների և մերօրյա հերոսների մասին <https://www.aravot.am/2018/10/05/985175/> :

պոնացիներն այնքան էլ չեն տարբերվում տիպիկ անգլիացիներից, մասնավորապես, նրանք չափազանց սովորական են, և նրանց մեջ ոչ մի տարօրինակ կամ արտասովոր բան չկա: Ըստ էության Ճապոնիան զուտ երևակայական գեղագիտություն է: Ո՛չ նման երկիր կա, ո՛չ էլ այդպիսի ժողովուրդ: Մեր ամենայուրահատուկ նկարիչներից մեկը վերջերս գնաց քրիզանթեմների երկիր՝ ճապոնացիներին տեսնելու հիմար հույսով: Նրան միայն հաջողվեց տեսնել ու նկարել մի քանի լապտեր և մի փունջ հովիհարներ: Նա բացարձակապես անկարող էր հայտնաբերել բնակիչներին, ինչպես դա պարզ է դառնում Դոուստդել պատկերասրահում նրա հրաշալի ցուցահանդեսից: Նա չգիտեր, որ ճապոնացիները, ինչպես արդեն ասացի, պարզապես ոճի տեսակ են, արվեստի նուրբ տարօրինակություն: Իսկ եթե ուզում եք ինչ-որ ճապոնական բան տեսնել, չպետք է զբոսաշրջիկի պես մեկնեք Տոկիո: Ընդհակառակը, դուք պետք է մնաք տանը և ընկղմվեք որոշ ճապոնացի արվեստագետների աշխատանքների մեջ, կլանեք նրանց ոգին և ոճը, յուրացնեք նրանց աշխարհընկալումը...»: Թեև Օսկար Ուայլդի խորհրդի մեջ առկա է յուրահատուկ ցնիզմ, բայց այս հոդվածի համար ամենահարմար ուսումնասիրության գործիքը հենց դա է:

Ճապոնիան բավականին ակտիվ զբոսաշրջային երկիր է և զբոսաշրջային մարքեթինգի միջոցով գործի է դրված իր մասին բոլոր արդեն կարծրատիպային դարձած պատկերացումները: «Պետք է ասել, որ Ճապոնիայում ազգային զբոսաշրջային արտադրանքը միջազգային շուկա առաջ մղելը բարդ և աշխատատար գործընթաց է: Սա խնդիր է ոչ միայն տուրօպերատորների, այլ ամբողջ պետության համար. աշխատանքներում ներգրավված են արտերկրում գործող այլ պրոֆիլի ճապոնական ընկերություններ և դիվանագիտական ծառայություններ» (Бессонова 2015): Պետք է նշել, որ ճապոնական ֆիլմերը, դորամաները⁷, մուլտֆիլմերը և մշակութային ամենատարբեր դրսևորումները ևս ծառայում են երկրի գրավչությունը բարձրացնելու նպատակին: Այս միջոցը նոր չէ: 19-րդ դարից սկսած Ճապոնիան անցավ պատմական նոր շրջան, Ճապոնական մշակույթը՝ արվեստի գործերի օրինակներով տարածվեց Եվրոպայի երկրներում, որտեղ և առաջացավ Ճապոնիզմ⁸ տերմինը՝ որպես ճապոնական մշակույթի նկատմամբ հետաքրքրության դրսևորում: Այդ հետաքրքրության աճը հանգեցրեց նրան, որ 1867թ. ճապոնական գրաֆիկական աշխատանքները ցուցադրվեցին Փարիզի «Համաշխարհային ցուցահանդեսում» և գրավեցին հատկապես իմպրեսիոնիստների ու շադրությունը և արդյունքում եվրոպացի գեղանկարիչներն սկսեցին ստեղծել ճապոնական թեմատիկ նկարներ. Ա. Մատիս «Ճապոնուհին ջրի մոտ», Պիկասսո «Կուրտիզանուհին», Սեզան «Սենտ Վիկտուար լեռ», և այլն, իսկ Վան Գոգը, թեև հարուստ չէր, բայց հաջողել էր հավաքել մոտ 200 օրինակից կազմված ճապոնական նկարների հավաքածու:

1868 թ. Մեյձիի հեղափոխության արդյունքում տեղի ունեցավ Ճապոնիայի

7 Հեռուստասերիալներ:

8 Ճապոնիզմ – տերմինն առաջինը գործածել է ֆրանսիացի արվեստի քննադատ Ֆ. Բյուրտին (տես ավելին՝ https://old.bigenc.ru/fine_art/text/4919240)

կտրուկ դեմոկրատացում և արևմտյան երկրների հետ շփումը մեծացավ, ինչի հետևանքով Ճապոնիան էլ իր հերթին կրեց Արևմուտքի մշակութային ազդեցությունը: Արդյունքում, ավանդական նկարչությունը սկսեց կրել փոփոխություններ: Դա ակնհայտ երևում է Ուտագավա Յոշիտորայի և Ուտագավա Յոշիկուի աշխատանքներում: «Այստեղ ակնհայտ է եվրոպական ոճով փորագրանկարներ ստեղծելու փորձը. Յոշիտորան փորձում է հետևել գծային հեռանկարի համակարգին, սակայն մինչ այժմ հեռանկարային կտրվածքները որոշակիորեն պարզունակ են մատուցվում: Այս աշխատանքում արդեն փոփոխություններ են նկատվում կերպարների անատոմիական առանձնահատկությունների և հագուստի եվրոպական տիպի ավելի համոզիչ մատուցման ուղղությամբ, որն ավելի մանրակրկիտ է ներկայացված, քան Ուտագավա Յոշիկուի փորագրության մեջ» (Тягунова 2021, 208):

Արևմտյան գեղարվեստական ավանդույթների ազդեցությունը ճապոնական արվեստի վրա հանգեցրին այն փոփոխություններին, որոնք էլ ձևավորեցին նոր միտումները: Այդ ազդեցությունը կարելի է դիտարկել, ինչպես ավանդականի կորուստ, այնպես էլ էվոլյուցիոն նոր փուլ: Ի վերջո, ժամանակակից ճապոնական արվեստը, թե՛ մանգաների⁹, թե՛ կինոարվեստի, թե՛ թվային արվեստի դեպքում արդյունք է հենց այդ փոխառությունների:

Ուկիյո-Է

1868 թ. Մեյձիի հեղափոխությամբ կտրուկ փոխվում է Ճապոնիայի տնտեսական, քաղաքական, մշակութային դիմագիծը: Այն կտրուկ դեմոկրատացնում է Ճապոնիան, հավասարություն է մտցնում բոլոր դասակարգերի միջև, հնարավորություններ է տալիս նաև կանանց՝ հմտանալու այն մասնագիտությունների ոլորտներում, որոնք մինչ այդ տղամարդկանց բացարձակ մենաշնորհն էին, օրինակ թեյերի պատրաստման և մատուցման արարողությունները, իկեբանան, և այլն: Հենց այդ ժամանակաշրջանում է, որ ճապոնական մշակույթը մեծապես ազդում և փոխադարձաբար ազդվում է արևմտյան մշակույթից և ձևավորվում են այն ժանրերն ու ոճերը, որոնք գործում են այսօր: «Անհրաժեշտ էր արագ հարմարվել արտասահմանյան շուկայի կարիքներին, և քանի որ Ճապոնիայի կառավարությունը ցանկանում էր ձեռք բերել արտարժույթ, նա աջակցում էր բոլոր տեսակի բարեգլավումներին: Սկսվել էր Ճապոնիան ժամանակակից երկրի վերածելու փորձը: Այնուհետև Եվրոպայի և Ամերիկայի հետ անմիջական հարաբերություններն իրենց հետ բերեցին երկու հակադիր երևույթ՝ արևմտականացում և ճապոնական մշակույթի ազգայնականացում: Այդ ազգայնականացումը նաև հանգեցրեց ավանդական մշակույթի, ներառյալ արհեստագործության նկատմամբ հետաքրքրության աճին: Ուստի Ճապոնիան փորձեց տպավորել աշխարհին, հեղինակություն հաստատել, զարգացնել և Արևմուտքի օրինակով օգուտ քաղել տեխնոլոգիական նորարարություններից: Եվ միևնույն ժամանակ նրանք նաև ուզում էին ընդգծել անցյալի ու ավանդույթի շարունակականությունը: Քաղաքական գործիչ Շոգան Սակումայի կողմից ստեղծած *tōyō dōtoku, sei'yō gakugei* հայտնի արտահայտությո-

9 Այդպես կոչվում են ճապոնական կոմիքսները:

յունը կարծես հիանալի կերպով ցույց է տալիս ճապոնական արդիականացման տեսլականը, քանի որ այն կարելի է թարգմանել որպես «արևելյան ոգի, արևմտյան տեխնոլոգիա» (Ciesliczka 2021, 7):

Միևնույն ժամանակ Ճապոնական ավանդական դպրոցների առաջնորդները՝ Իեմոտո («տան գլխավոր»), լրջորեն մտախոգվում էին ավանդական արհեստների և արվեստների անհետացման վտանգով, քանի որ արևմտականացման նորաձևությունը զգալիորեն կրճատեց այդ դպրոցների սաների թիվը, և նրանց համար առաջնահերթ դարձան ավանդականի պահպանման համար հնար գտնելը: Նրանք համարձակվեցին դարեր շարունակ փակ համակարգով գործող դպրոցներից դուրս գալ և երկրով մեկ շրջելով՝ տարածել, հանրահռչակել և պրոպագանդել ավանդականը: Ոմանք ավելի համարձակ քայլի գնացին, հանդիպելով անմիջապես կայսերը և հիմնավորելով ավանդական մարտարվեստի կամ այլ արվեստի կարևորությունը: Սա հանգեցրեց էթնիկ մշակույթի մասնագիտացմանը և արժևորմանը ոչ միայն Ճապոնիայում, այլև ամբողջ աշխարհում (Борисова 2012):

Ճապոնական ավանդական գեղանկարչությունը պայմանականորեն բաժանված է դարաշրջանների, որոնցից յուրաքանչյուրը բավականին տարբերվող է նախորդից և հաջորդից, բայց և փոխ առ փոխ փոխանցում է որոշակի ավանդույթներ.

Կոֆուն դարաշրջան, Ասուկա դարաշրջան (մինչև 710 թ.)

Նառա դարաշրջան (710–784 թթ.) հայտնվում են տաճարային որմնանկարներ

Հեյան դարաշրջան (784–1185 թթ.) Հայտնվում է Յամատո-Է դպրոցը՝ որպես գեղարվեստական պատկերազարդումների ժանր:

Կամակուրա դարաշրջան (1185–1333թթ.)

Միյոմատի կամ Ասիկագա դարաշրջան (1333–1573 թթ.) հայտնվում է բնանկարային միագույն գեղանկարչությունը

Ազուչի-Մոմոյամա դարաշրջան (1573–1603 թթ.) առաջանում է բազմագույն գեղանկարչությունը

Էդո դարաշրջան (1603–1868 թթ.) հայտնի է գլխավորապես *Ուկիյո-Է* ոճի գրաֆիկական աշխատանքների առաջացմամբ (Григорьева 1993):

Ավանդական Ճապոնական գեղանկարչության առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ այն զարգանում էր փակ միջավայրում, և միայն 18-րդ դարում հոլանդացիները սկսեցին բերել իրենց հետ Եվրոպական գրավյուրաներ, իսկ մինչ այդ Ճապոնիայում տարածված էր *Ուկիյո-Է* ոճի գրաֆիկական արվեստը: Դրանք փայտի փորագրության տեխնիկայով (քսիլոգրաֆիա) ստացված աշխատանքներ էին, իսկ Ուկիյո-Է թարգմանաբար նշանակում է «փոփոխական աշխարհի պատկերներ»: Այն ձևավորվել է Էդո դարաշրջանում: Ի տարբերություն մինչ այդ եղած ոճերի, կարևորվեց տարածականության պատկերումը, կերպարները դարձան ավելի առօրյա, սյուժեներում ընդգրկվեցին քաղաքային կյանքից տեսարաններ, գեյշաների կամ Կաբուկի¹⁰ թատրոնի դերասանների դիմանկարներ և

10 Կաբուկի – (ճապ.՝ 歌舞伎), Ճապոնիայի դասական թատրոնի տեսակ, որում բոլոր դերերը կատարում էին տղամարդիկ (տես ավելին՝ <https://www.thoughtco.com/kabuki-theater-195132>):

այլն: Հենց այս ոճն էր ժամանակին շատ տպավորել իմպրեսիոնիստներին, քանի որ դրան հատուկ էր նաև մաքուր գույների գործածումը, ասիմետրիայի և կենցաղային տեսարանների պատկերումը, ինչպես և իմպրեսիոնիզմին: Ուկիյո-Է ոճի տպագրությունների հիմնական առանձնահատկություններն էին սահմանափակ խորությունը, ընդգծված ձևերը, մուգ և արտահայտիչ ուրվագիծը, ասիմետրիկ կոմպոզիցիան, որում օգտագործվել են գույնի հավասար հատվածներ, գործնականում չեն օգտագործել ուժեղ հակադրություններ լույսի և մթի միջև, կարող էր ունենալ անսովոր դիտանկյուններ, թեմաները կենցաղային էին, հաճախ ներառում էին գեղագրություն և նկարչի կնիքը, կարող էին մեկ նկարից բազմաթիվ օրինակներ լինել: Այս առանձնահատկությունների մեծ մասը դրսևորված են նաև իմպրեսիոնիզմի մեջ մի փոքր տարբերությամբ: Իմպրեսիոնիզմը կապված էր ոչ միայն մաքուր գույների և նկարչության՝ ավանդականից տարբերվող մեթոդների հետ, այլև նկարիչների խմբերի որոշակի գաղափարական մոտեցումների հետ, ովքեր դեմ էին արվեստի ավանդական ձևերին: Նրանք ունեին իրենց ուրույն ոճը, իրենց սեփական «ազատությունը», դա ամենատարածված գործոնն էր, որը միավորում էր նրանց: (Flynn 1982): Այստեղ հետաքրքիր հակադրություն է առաջանում. եթե դիտարկենք Ուկիյո-Է-ն և իմպրեսիոնիզմը նկարչական կոմպոզիցիոն տեսանկյունից, ապա նրանք գրեթե նույնությամբ կրկնվում են, բայց եթե Ուկիյո-Է-ն ավանդական նկարչություն էր, ապա Իմպրեսիոնիզմը՝ ավանդականին (եվրոպական) հակադրվող, նոր տեսակ էր: Դա չէր խանգարում իմպրեսիոնիստներին տեսնել ճապոնական հին ձևերի մեջ եվրոպական նոր միտումներ:

Ինչևէ, փայտի վրա փորագրության և ուկիյո-Է արվեստի սերտ կապը ստեղծում է թյուր կարծիք, թե ճապոնացիները սկսել են օգտագործել քսիլոգրաֆիան այս շրջանում, սակայն այն օգտագործվում էր դեռ 11-րդ դարում, պարզապես Էդո դարաշրջանում փայտի փորագրությունն ավելի մեծ տարածում գտավ: Վաղ շրջանում ուկիյո-Է նկարները ստեղծվել են հին մայրաքաղաք Կիոտոյում և հիմնականում բնապատկերներ էին: Ավելի ուշ կենտրոնը տեղափոխվեց Էդո (ներկայիս Տոկիո): Ճապոնացի վարպետներն օգտագործում էին երկայնքով կտրված տոսալսի, տանձենու կամ վայրի բալենու տախտակներ: Նախևառաջ, նկարիչը ստեղծում էր կոմպոզիցիան, ըստ որի բարակ թափանցիկ թղթի վրա արվում էր գծանկարը և ամրացվում էր փորագրման համար նախապատրաստած տախտակին: Հետո ըստ գծանկարի փորագրում էր մեկ կամ մի քանի տախտակներ, կախված նրանից, թե քանի գույնով պետք է տպվեր նկարը, քանի որ ամեն գույնի շերտ պահանջում էր առանձին տախտակ (հաճախ այս տախտակների քանակը հասնում էր 30–35-ի): Եվ վերջապես, ներկում էր տախտակը կամ տախտակները և դաջում նկարը թղթի վրա: Հաճախ մակերեսը պատվում էր լաքով, երանգավորվում էր, պատվում մետաղյա կամ սադափի փոշով: Երանգավորումը միանգամայն տարբերվում էր գունավորումից. այն կատարվում էր մեկ գույնով: Նկարչի ստորագրությունը դրվում էր նկարի վրա ամենավերջում: Մեր դիտարկված հավաքածուի մեջ առկա են օրինակներ, որոնք հետաքրքիր են հատկապես պատկերված հագուստների ծավալների և ծալքերի մեջ ներառված նախշերով, որոնք ևս հարմարեցվում էին ծալքերին՝ նախշերի կիսատման միջոցով: Տեխնիկական տե-

սանկյունից սա խիստ բարդ աշխատանք է՝ հաշվի առնելով քսիլոգրաֆիայի շերտային իրականացումը և հատկապես որոշ նախշերի մանր և նուրբ գծերը: Այստեղ նաև կերպարներին բնորոշ են արտասովոր դիրքերը և դիտանկյունները: Դրանք կարող են նույնիսկ դիտվել անբնական, թեև եթե նկատի ունենանք նկարների պլոմենները, որոնց մեջ առկա են նաև թատերական ներկայացումներից տեսարաններ, այդ դիրքերն ավելի քան տրամաբանական են դառնում: Հեղինակները հատկապես սիրում էին ուշադրություն դարձնել այնպիսի մանրուքներին, ինչպիսիք մագերն ու կենդանական մորթին են: Իրապաշտության ձգտումը, ճիշտ է բարդացնում էր նկարչի գործը մի քանի անգամ, բայց և բարձրացնում էր ստացված նկարի գեղագիտական արժեքը:

18-րդ դարի 40-ական թվականներին նկարիչ Օկոմուրա Մասանոբուն (1686–1764) արեց երկգույն՝ վարդագույն և կանաչ, տպագրության գյուտը: Ավելի վաղ պարզունակ գրավյուրները արվում էին սև ներկով, ռիթմիկ գծերով և առանձնա՛նում էին հասարակ գծանկարով: Դրանք երբեմն ձեռքով ներկում էին կարմրա՛նարնջագույն՝ տան-է (վառ կարմիր նկարներ), դեղնա-դարչնագույն և կանաչ նշում՛ներով, քիչ անց նաև մեղմ վարդագույն՝ բենի-է: Գունավոր գրավյուրի նախնական տեսակը երևան եկավ 1741–42 թթ. և կոչվեց բենիձուրի-է (մորեգույն գրավյուր): Այժմ օգտագործում էին երեք գույն՝ կարմրա-վարդագույն, կանաչ և երբեմն դեղին:

Բացի առանձին նկարներից պատկերագարովում էին նաև գրքեր:

Ուշ միջնադարի ճապոնական գեղանկարն առանձնանում էր ոչ միայն ուղղությունների բազմազանությամբ, այլև խոշոր ստեղծագործ անհատականությունների, ինքնատիպ տաղանդների առկայությամբ:

Հնայած Ուկիյո-է-ն ի սկզբանե համարվում էր «ցածր» արվեստ, որը չի պատկանում վերնախավին, նրա գեղարվեստական և տեխնիկական մակարդակը հետևողականորեն մնում է իր բարձրության վրա: Պատկերներ կարդալը պահանջում է տեսողական, տեքստային և մշակութային գրագիտության բարձր մակարդակ: Իր առաջին օրերից Ուկիյո-է-նի պատկերներն ու տեքստերը հաճախ վերաբերում էին դասական, գրական և պատմական աղբյուրների թեմաներին: Միևնույն ժամանակ, Ուկիյո-է-ն անընդհատ ընդլայնվել է՝ արտացոլելով ժամանակակից ճաշակները, մարտահրավերները և նորարարություններն իր զարգացման երկուսուկես դարերի ընթացքում: Արդյունքը եղավ այն արվեստը, որը և պոպուլիստական էր (ժողովրդից և ժողովրդի համար, հեշտ հասանելի՝ մատչելի գնով), և խիստ բարդ: Այսպիսով, Ուկիյո-է-ն ինչպես ներկայանում էր որպես պատմական և ավանդական, այնպես էլ միաժամանակ ժամանակակից, նորաձև և հանրաճանաչ էր:

Ուկիյո-է ԶՊԹ հավաքածուն

Հայաստանի պատմության թանգարանում պահվում է ճապոնական գրաֆիկական աշխատանքների մի փոքրիկ հավաքածու. այն նվիրաբերվել էր թանգարանին 1976 թ.: Ժողովածուն հավաքվել է 1920–50 թթ. Պերճուհի Զախատրյանի (ծնվ. Դեմիրճյան) ընտանիքի կողմից: Նա ծնվել էր Խարբերդում, ապրել էր Կ. Պոլսում և ցեղասպանությունից հետո հաստատվել ԱՄՆ-ում: Նկարները բրնձի թղթի հիմքի վրա են: Հավաքածուի մասին այլ տեղեկություններ չկային:

Այս հավաքածուն ներառում է 22 նկար՝ 14 և 8 ակնհայտ առանձին խմբերով: Առաջին հայացքից զննությունը ցույց տվեց Ուկիյո-է ոճին պատկանելությունը, քանի որ ակնհայտ էին ոճին բնորոշ բոլոր վերը նշված հատկանիշները: Ինչը ինքնին նշանակում էր, որ նկարները 17-րդ դարից հետո էին ստեղծվել:

Հավաքածուի առաջին խումբը բաղկացած է 8 նկարներից, որոնց վրա պատկերված են ավանդական ճապոնական կենդանակերպի նշանները:

Ուսումնասիրության ընթացքում հաջողվեց պարզել, որ այս հավաքածուի ամբողջական տարբերակը՝ 12 նկարից բաղկացած, պահվում է Բրիտանական թանգարանում¹¹ և դրանց հեղինակն է **Ուտագավա Կոնույոշին** (1798–1861թթ.):

Կոնույոշիի իսկական անունն է Իգուսա Յոսիսաբուրո: Նա ճապոնական գրաֆիկայի ամենահայտնի ներկայացուցիչներից է, ծնվել և մեծացել էր Էդոյում (ներկայիս՝ Տոկիո), կտորների ներկարարի որդի էր և արդեն փոքրուց ծանոթ էր նկարչությանն ու փորձ ուներ կտորների նկարագարուման մեջ: 12 տարեկանում նկարել է իր առաջին նկարը և ապա ընդունվել է Ուտագավա դպրոց (որտեղից էլ վերցրել է իր կեղծանունը): Ավագ ընկեր Կունինատի հետ նա կրկնօրինակում էր չինացի հեղինակների աշխատանքներ և ուսումնասիրում էր արևմտյան նկարչությունը: Երկուսն էլ հետագայում իր նկարներում դրսևորվում են: Կոնույոշին հաջողության հասավ 1818 թ., երբ պատվեր ստացավ ստեղծել 108 հերոսների դիմանկարներն՝ ըստ չինական Սուիկոդեն վեպի (Денике 1936, 143) :

Ի թիվս բազմաթիվ այլ աշխատանքների՝ նրա ստեղծած նկարներից են 47 նվիրյալ սամուրայների դիմանկարները, և վերոհիշյալ կենդանակերպի նշանների պատկերները: Կենդանակերպի նշաններին նվիրված այս շարքը ստեղծվել է 1855 թ. և կոչվում է «Ջոդիակը՝ Հոկաիդոյից դուրս»:

Շարքն այստեղ ցույց է տալիս կենդանակերպի տասներկու նշանների հետ կապված ժողովրդական ասացվածքներ, կամ պարզապես նրանց պատկերում է զավեշտալի մարդկային իրավիճակներում.

1. առնետ
2. ճագար
3. վիշապ
4. ձի
5. այծ
6. կապիկ
7. աքաղաղ
8. շուն

Առնետ. Նկարը կոչվում է «առնետների տոն» (նկ. 1). պատկերված են 6 առնետ, որոնցից 5-ը նստած են շրջանաձև. իսկ մեկը՝ պարում է կենտրոնում: Նրանք կենդանու գլխով և մարդկային մարմիններով են, հագել են ճապոնական ավան-

11 Փայտի փորագրության առանձնահատկություններից է նաև այն, որ շնորհիվ տեխնոլոգիայի հնարավոր է ստեղծել նույն նկարի մի քանի օրինակ: Բոլոր օրինակները հավասարապես համարվում են բնօրինակ, քանի որ իրականացվում են հեղինակային հիմքով: Ուստի օրինաչափ է, որ նույն հավաքածուից կարող է առկա լինել մի քանի թանգարաններում:

դական հագուստներ: Հագուստները նկարում պատկերված են մանրամասն. դրանք բազմազան են և բավականին ռեալիստական պատկերված են ծալքերն ու նախշերը: Առնետները նստած են լոտոսի դիրքերով՝ հատակին, նրանց առջև դրված են ուտելիքներով ափսեներ: Նրանք խնջույք են անում «Կոշի-մացուրի» տոնի առթիվ (Առնետների տոն), իսկ պատից կախված նկարում պատկերված է Դայկոկուտեն՝ հարստության աստվածը, որի սիմվոլը առնետն է: Նրա նախատիպը հնդկական Մահակալա աստվածություն էր: Մահակալան այն աստվածներից մեկն էր, որ պաշտպանում էր Բուդդային մութ ուժերից: 14-րդ դարից ի վեր Դայկոկուտենը հաստատվել է որպես երջանկության յոթ աստվածներից մեկը՝ հավատացյալներին սնունդ մատակարարող խոհանոցի աստծո դերում: Այս նա սկսեց հանդես գալ որպես վաճառական՝ պաշարներով լի ուսապարկով: Առևտրականների շրջանում նա հարգվում էր որպես բիզնեսի հովանավոր, իսկ արևմտյան Ճապոնիայում նա դարձավ դաշտերի ոգու մարմնավորումը: Նրան նաև երբեմն երկրպագում են որպես տան պահապան աստված:

Ճագար. Նկարը կոչվում է «Կաշիմա պարը» (նկ. 2). պատկերված են 5 ճագարներ՝ գրեթե միանման հագնված, որոնք պարում են Կաշիմա պարը¹², միաժամանակ նվագելով:

Հավատում էին, որ ճագարը, ինչպես աղվեսը, կրիան, կոունկը և վագրը, կարող են ապրել աներևակայելի երկար՝ ոչ պակաս, քան հագար տարի: Այն ևս հնդկական դիցաբանությունից է փոխառվել: Լեգենդներն ասում են, որ ճագարն ապրում է լուսնի վրա, և այնտեղ, օգտագործելով նեխուր և շաղախ, նա մանրացնում և պատրաստում է կյանքի էլիքսիրը կազմող դեղամիջոցների խառնուրդ: Այլ լեգենդներ նկարագրում են, թե ինչպես է այս կենդանին մանրացնում բրինձը: Ըստ լեգենդի՝ Բուդդան զոհաբերել է իրեն և վերածվել ճագարի: Այս կերպ նա ցանկանում էր հագեցնել Ինդրա աստծո քաղցը: Ինդրան ճագարին նետեց լուսնի վրա՝ ի նշան նրա հանդեպ հիացմունքի:

Վիշապ. Նկարը կոչվում է «Ջրում կանգնած վիշապ» (նկ.3). Վիշապն, անկասկած, առասպելական կենդանիներից ամենահայտնին է, որը սերտորեն կապված է ճապոնական դիցաբանության հետ, թեև ծագումով չինական է: Այս արարածը հիմնականում ապրում է օվկիանոսում, գետերում կամ լճերում, բայց կարող է թռչել և իշխանություն ունի տարերքների վրա: Վիշապի շունչը վերածվում է ամպերի, որոնցից կան անձրևն է գալիս, կան կրակ: Վիշապները կարող են ընդարձակվել և կծկվել, կարող են փոխվել և դառնալ անտեսանելի: Թե՛ չինական, թե՛ ճապոնական դիցաբանության մեջ վիշապը կապված է ջրի տարերքի հետ (Ильина 2007, 67):

Վիշապներն առասպելական էակներ են նաև հայկական դիցաբանության մեջ: Դիցաբանությունից դրանք տեղափոխվել են նյութական մշակույթի ոլորտ և Հայաստանի բարձր լեռներում մինչ օրս պահպանվել են հնագույն կոթողային հու-

12 Ծիսական, թրով պար է՝ նվիրված ամպրոպի և թրի աստված Կաշիմային, որը Կաշիմա Ջինգուի քրմերը կատարում էին մաքրագործման նպատակով: Պարը բաղկացած է երեք մասից՝ «Kashima Issei Buryu», «Kashima Bushi» և «Kashima Kouta»:

շարձաններ, որոնց ժողովուրդն ավանդաբար կոչում է «վիշապ» և, խաչքարերի նման, վիշապ քարակոթողները հանդիպում են միայն Հայկական լեռնաշխարհում:

«Վիշապի կերպարն արտահայտվում է մի կողմից տարերային երևույթներում (օդ քամի, կրակ, հող, ջուր), մյուս կողմից՝ կենդանական (ձուկ, ցուլ, օձ, թռչուն), իսկ ավելի ուշ՝ մարդկային կերպարներում: Վիշապի լանդշաֆտը տեսանելի է լեռների, մարգագետինների, քարանձավների, աղբյուրների, լճերի համատեքստում: Վիշապի ժամանակը արտահայտում է տարբեր շերտեր/փուլեր: Վիշապի կերպարն ընդհանրապես ցույց է տալիս, որ մշակութային երևույթները կարող են լինել ոչ միայն զարգացող, այլև խաչասերվող, դադարող և կրկնվող» (Բոբոխյան 2019, 28): Վիշապ քարակոթողներն անընդհատ ուսումնասիրվում են հնագետների, մշակութաբանների, ազգագրագետների ու մյուս մասնագետների կողմից, և դրանց նվիրված են նաև ամբողջական գիտական հովածաշարեր:

Այս նկարում 7 վիշապները խաղում են ջրի հետ՝ ընդգծելով կապն այդ տաք երեքի հետ:

Ձի. Նկարը կոչվում է «Այն մի կտորը, որ ես գնեցի 100 ձիով» (նկ.4): Ասացվածքը նշանակում է փոքր բանի համար թանկ վճարել, քանի որ ձիերը պաշտամունքային և բավականին թանկ պահվող կենդանիներ են: Այդ իսկ պատճառով սրբավայրերում կենդանուն պահելու փոխարեն ստեղծվում էին դրանց պատկերները: Պատկերներ և արձաններ են հայտնաբերվել Նառայի դարաշրջանի վաղ ժամանակներից: Մինչ օրս Ճապոնիայում կան փայտե ցուցանակներ, որոնք կոչվում են Էմա («ձիու պատկեր»), որոնց վրա կարող եք գրել ձեր ցանկությունները՝ ուղղված աստվածներին (տես՝ <https://d-museum.kokugakuin.ac.jp/eos/detail/?id=9608>):

Հին ժամանակներից ձիերն առանձնահատուկ նշանակություն են ունեցել սինտոիզմում: Սրանք կենդանիներ են, որոնք մահացածների հոգիները հետ են բերում այս աշխարհ Օբոնի սեզոնի ընթացքում («հոգու ձի», ափ-ումա): Բացի այդ, նրանց հեծնում է արևի աստվածուհի Ամատերասուն, ինչի պատճառով նրանք կոչվում են նաև «սրբազան ձի» (շինմե): Այս նկարում 7 ձիեր են, որոնք ասես հանգստանում են դաշտում, այստեղ երևում են նաև իգական սեռի ձի և քուռակ: Կրկին նրանք մարդկային մարմնով և հագուստներով են:

Այծ. Նկարում պատկերված են 5 այծեր, թեև վերնագիրը կարող է թարգմանվել թե՛ այծեր, թե՛ ոչխարներ (նկ. 5): Չինարեն YANG բառը վերաբերում է և՛ այծերին, և՛ ոչխարներին, մինչդեռ Շանյան (山羊) և Միանգյան (绵羊; 綿羊) տերմինները համապատասխանաբար վերաբերում են բացառապես այծերին և ոչխարներին: Այծի կամ ոչխարի մեկնաբանությունը տարբերվում է ըստ մշակույթի: Վիետնամերենում նշանը ունի է, որը հստակ նշանակում է այծ: Ճապոնիայում, մյուս կողմից, դա hitsuji, ոչխար, մինչդեռ Կորեայում և Մոնղոլիայում դա խոյ կամ ոչխար էր: Չինաստանում կարող է լինել տարածաշրջանային տարբերություն. կենդանակերպի Յանգը ավելի հավանական է, որ հարավում ընկալվի որպես այծ, իսկ հյուսիսում՝ որպես ոչխար:

Նկարում այծերը, իհարկե, ավանդական հագուստներով են շատ կենցաղային միջավայրում: Հետաքրքիր է, որ այծերից մեկը պատկերված է որպես կենդա-

նի՝ առանց հագուստի և չորեքթաթ, իսկ մյուսները մարդակերպ են: Գուցե այսպես դրսևորվել է հեղինակի՝ Կոնյուշիի հումորի զգացումը:

Կապիկ. Նկարը կոչվում է «Կապիկների տոն» (նկ. 6).

Այդ տոնը որոշ սրբավայրերում նշվում է մինչ օրս հետևյալ կերպ. տոնակատարություններին մասնակցում է մինչև 10 000 տղամարդ՝ հագնված միայն հասարակ սպիտակ ֆունդոշի շորեր և տաբի գուլպաներ: Սա ինքնին սխրանք է, քանի որ տոնը նշվում է փետրվարի երրորդ շաբաթ օրը՝ սաստիկ ցրտի պայմաններում: Մասնակիցները լոգանք են ընդունում սառցե ջրով (հավատում են, որ դա մաքրում է մարմինն ու հոգին), այնուհետև մեկ կամ երկու ժամ վազում են տաճարի տարածքում:

Մարդիկ այստեղ գալիս են մենակ կամ փոքր խմբերով, բայց փառատոնի մասնակիցների մեծ մասը մեծ թիմերով են: Տոնի ժամանակ պետք է բռնել երկու բուրավետ փայտե սինգի ձողիկներից մեկը, որոնք տաճարի սպասավորը նետում է ամբոխի մեջ: Յուրաքանչյուր ոք, ով բռնում է նման փայտիկ, կարող է վստահ լինել, որ հաջողություններն ամբողջ հաջորդ տարի իրեն կուղեկցեն:

Տոնն այսքանով չի ավարտվում. ևս հարյուր հաջողություն բերող առարկաներ են նետվում ամբոխի մեջ: Այս թալիսմաններն այնքան հզոր չեն, որքան սինգի փայտիկները, բայց նրանց համար կատաղի պայքար է ընթանում:

Նկարում պատկերված են 5 կապիկ՝ տոնակատարության ժամանակ: Չորսի մոտ հստակ երևում են երաժշտական գործիքներ, իսկ մեկը պարում է կենտրոնում: Կենդանիները բնականաբար մարդակերպ են՝ կրկին մանրամասն նկարված հագուստներով:

Աքաղաղ. Նկարը կոչվում է «Թռչունների անհայտ քաղաք՝ Թորի» (նկ. 7)

Թորիին ներկայումս Ռ-աձև դարպասներ են, որոնց վերևի հատվածը նավակի ձև ունի, որոնք դրվում են սրբավայրերի մոտ: Թորին ճապոնական դիցաբանության մեջ, աստվածություն էր, որը ծնվել էր Իզանակի և Իզանամի զույգից՝ աշխարհի ստեղծման ժամանակ: Տակեմիկանուչի աստծո երկիր իջնելու մասին առասպելում Թորին օգնում է նրան հաղթել իր որդիներին: Մեկ այլ տարբերակում Օսամուտի աստված ծովում զբոսնելու համար նստել է «երկնային թռչուն-նավակը»: Ճապոնացի հետազոտողները այս հղումները կապում են այն համոզմունքի հետ, որ թռչունների տեսքով կուսուից պատրաստված նավակների վրա մահացածների հոգիները հետևում էին արևին (ինչպես թռչուններն իրենք էին մահացածների հոգիները տանում դեպի հետմահու կյանք): Հին Ճապոնիայում նման գաղափարների գոյության մասին է վկայում Յոշիի գերեզմանոցի ներքին պատի որմնանկարը, որտեղ պատկերված է նավակ, որի աղեղի վրա կանգնած է մեծ թռչուն: Նմանատիպ հավատալիքները տարածված են Հարավարևելյան Ասիայի և Օվկիանիայի շատ ժողովուրդների և ցեղերի մոտ:

1942 թվականին գերմանացի գիտնականներ Օ. Կարովը և Դ. Մեկկելը իրենց «Թորիի ծագումը» աշխատության մեջ առաջարկեցին թեզ, ըստ որի թորիները ճապոնական տան ամենապարզեցված շրջանակն են: Նրանց վարկածի համաձայն՝ թորի խաչաձողն առաջացել է լքված տան սրածայր ճառագայթից, որը դար-

ձել է այնտեղ ապրող մարդկանց հուշարձանը: Հետևաբար, թորիններն ի սկզբանե կապված են եղել մահացածների պաշտամունքի հետ:

Բացի այդ, Կարովը և Սեկկելը, ինչպես նաև ճապոնացի հետազոտող Օրիգուչի Շինոբուն տեսել են Թորիի և թռչունների միջև կապ: Հին ճապոնական աղբյուրները բազմիցս նշում են թռչունների կապը մահվան հետ, օրինակ, Կոջիկի և Նիհոն-շոկի տարեգրություններում ասվում է, որ արքայազն Յամատո Տակերուն մահից հետո վերածվել է սպիտակ թռչունի և նշել իր թաղման վայրը: Այդ պատճառով նրա թաղման վայրը կոչվում է «սպիտակ թռչնի գերեզման» («shiratori mis-asagi»): Այս կապը հաստատվում է դասական գրականության այլ հղումներով: Մեկ այլ տեսություն թորիի ծագումը կապում է Ամատերասուի լեգենդի հետ: Լեգենդի տարբերակներից մեկն ասում է, որ երբ Ամատերասուն թաքնվում էր Ամա նո Իվատոյի քարանձավում, աստվածները քարանձավի առջև դրեցին թառ, որի վրա նստեց աքաղաղը՝ իր աղաղակով դուրս հանելով աստվածուհուն: Ի հիշատակ այս իրադարձության, ճապոնացիները սկսեցին տեղադրել Պ-աձն դարպասներ (Karov, Seckel 1942):

Նկարում պատկերված 5 աքաղաղները պատկերված են մարդկային, կենցաղային իրավիճակում, կարծես նույնիսկ կոնֆլիկտային: Ըստ երևույթին սրանով հեղինակը ակնարկել է աքաղաղների կովարար բնույթի մասին:

Շուն. Նկարը կոչվում է «Շունը խաղում է ձյան մեջ» (նկ. 8):

Ճապոնիայում շունը համարվում է ընկերասեր կենդանի, և, դատելով բազմաթիվ լեգենդներից, նա դրսևորում է իրեն միայն լավ կողմից: Իսկ Օկի կղզիներում տեղի բնակիչներից շատերը կարծում են, որ բոլոր շներն ունեն գերբնական ուժեր, որոնք բնորոշ են նաև աղվեսներին: Երբ նման կախարդական շան հոգին դուրս է գալիս չարաճճիություն անելու, նրա մարմինը մնում է և ավելի ու ավելի թուլանալով երբեմն աստկում է ու աստիճանաբար քայքայվում: Եթե դա տեղի է ունենում, հոգին, վերադառնալուն պես, ապաստան է գտնում կախարդի մարմնում, որն այնուհետև ավելի հզոր է դառնում:

Որպեսզի երեխան վատ երազներ չտեսնի նրա ճակատին գրում էին «շուն» բառը, և դա նաև պաշտպանություն էր աղվեսների և տարբեր այլ կենդանիների մոգությունից: (Ильина, Юрьева 2007): Եվ քանի որ հավատում էին, որ շները ծնում են բոլորովին անցավ, հղի կանայք գոհաբերություններ էին մատուցում շնակերպ կուռքերին՝ նրանցից հեշտ ծննդաբերություն խնդրելով:

Նկարում պատկերված են 7 շուն՝ որոնք խաղում են ձնագնդի: Կրկին մարդկային մարմիններով և հագուստներով կենցաղային տեսարան:

Եվս 4 պատկեր հավաքածուում բացակայում են շարքն ամբողջացնելու համար՝ վարազ, վագր, ցուլ, օձ: Այս 12 կենդանիները ընտրվել էին որպես Ջոդիակի նշաններ, քանի որ, ըստ լեգենդի, Բուդդան կենդանիներին կանչել էր իր մահվան մահճին: Բոլոր կենդանիներից եկել էին միայն այս 12-ը, և ի պատիվ նրանց՝ Բուդդան անվանակոչել էր ամեն տարին, որոնք հերթափոխում են իրար անփոփոխ հաջորդականությամբ:

* * *

Հավաքածուի հաջորդ խումբը էականորեն տարբերվում է թե՛ նկարների չափերով, թե՛ սյուժեներով: Այստեղ արդեն պատկերված են մարդիկ՝ կանայք և տղամարդիկ:

Շարունակելով կենդանակերպի նշանների թեման՝ 14 նկարներից 2-ը պատկանում են «Հերոսներն ըստ 12 կենդանակերպի նշանների» շարքին: 12 գրաֆիկական աշխատանքներից բաղկացած այս հիանալի շարքն իրականացվել է 1854 թ. կենդանակերպի նշանի և պատմական կերպարի միջև ընդգծված կապով և ցույց է տալիս ճապոնական կենդանակերպի նշանները՝ համադրելով ճապոնական առանձին հերոսներին՝ սամուրայներին, գեներալներին և այլն: Հեղինակը նույն Ուտագավա Կոնույոշին է:

Սակայն 12 նկարների ամբողջական շարքից թանգարանի հավաքածուում միայն 2-ն են՝ «Լորդ Սասակի Սաբուրո Մորիցունան աքաղաղի հետ» (աքաղաղի նշան) և «Հերոս Կուսունոկի Կավաշի հանգան Մասաշիգեն օգնականի հետ թղթով խաբում են թշնամուն» (այծի նշան):

Սասակի Սաբուրո Մորիցունան (նկ. 9 ա) 12-րդ դարի սամուրայ էր, ով մասնակցել էր Թաիրա դինաստիայի դեմ մարտերին: «Թաիրան ուներ ֆորպոստ Կոջիմայի վրա՝ Ներքին ծովի ափին, որտեղ Թաիրա Թոմոմորին, ով փախել էր Իչի-նո-տանիից, Նորիտրիին տվեց ամբողջ արշավի միակ իրական ճակատամարտը: Սա հետաքրքիր է, որովհետև այս ճակատամարտում Սասակի Մորիցունա անունով սամուրայը արտասովոր սխրանքի է հասել: Նա Սասակի Տակացունայի ավագ եղբայրն էր, ով հաղթեց հայտնի մրցավազքում Ուջիգավայի միջոցով: Մորիցունան գերազանցեց իր եղբորը՝ ձիով անցնելով նեղ նեղուցը, որը բաժանում էր Կոջիման ցամաքից և տանելով Մինամոտոյին մարտի: Այս բացառիկ հաղթանակից բացի, մնացած ժամանակ Մինամոտոյի բանակը պարզապես թափառում էր ափի երկայնքով» (Тернбулл 1999, 124–125):

Նկարում սամուրայ Սասակի Մորիցունան մայրամուտի ժամին կանգնած է ծովի ափին: Նա հագել է սամուրայների ավանդական հագուստ, ձեռքով բռնել է ձիու սանձը: Հետևում, գլխավերևի մոտ աքաղաղը նստած է ծղոտից թառի վրա: Հետաքրքիր և մանրամասն պատկերված են ծովի ալիքներն ու փրփուրը: Սև ու կապույտ ալիքաձև գծերը ստեղծում են ծավալ ծովի ալիքների համար: Հետաքրքիր է նաև սամուրայի կանգնած դիրքը, նա կանգնած է դեմքով դեպի ծովը, մեջքով դեպի դիտողը: Երևում է միայն կիսադեմը՝ կենտրոնացած, խիստ հայացքով: Դա ևս մեկ հետաքրքիր առանձնահատկություն է՝ հատուկ Ուկիյո-է-ին, երբ նկարիչը կիրառում է նաև դիրքերի բազմազանություն: Հագուստը մանրամասն զարդարված է նախշերով, բարակ գծերով, վարդյակներով և յուրաքանչյուր դետալ պատկերված է շատ մանրամասն՝ ներառյալ ձեռքերի պաշտպանիչ ձեռնոցների՝ տեկոների, նախշերը և կատանայի զարդարուն պատյանն ու բռնակը:

Սամուրայ Կուսունոկի Մասաշիգեն (1294–1336), (նկ.9 բ) ով սերում էր Մինամոտո ընտանիքից, ծնվել էր 1294 թվականին: Նրա ժամանակ Կայսրը Գո-Դայգոն էր, ով 1318 թվականին գահ բարձրանալով, Հոջո իշխանության անկման ժամանակ հնարավորություն տեսավ վերականգնելու կայսերական իշխանությունն

իր նախկին ձևով, որպեսզի կայսրը, ունենա ոչ թե ձևական, այլ իրական իշխանություն: Երբ բաքուֆուի¹³ ուժերին չհաջողվեց ճնշել փոքր ապստամբությունը հյուսիսային Ճապոնիայում, Գո-Դայգոն բացահայտ մարտահրավեր նետեց նրանց: Նրան աջակցող սամուրայների թվում կար մեկը, ում անունը հայտնի դարձավ՝ սամուրայ-մարտիկ Կուսունոկի Մասաշիգեն: Այսպիսով, 1331 թվականին Ճապոնիան ձեռք բերեց իր առաջին սամուրային, ով հավատարիմ էր կայսերը: Բանն այն է, որ Ճապոնիայում կայսրերին Ֆուջիվարա կլանի կառավարման սկզբից ի վեր վերաբերվում էին ավելի շատ որպես պատանդների, քան կառավարիչների: Կայսրերին պահում էին քաղաքական «կուլիսներում», գահընկեց անում, առևանգում, մանիպուլյացիաների ենթարկում, կայսրերից մեկին նաև խեղդամահ են արել: Նրանք ծառայում էին պետական հեղաշրջումները օրինականացնելու համար՝ որպես պետական կնիք: Եվ այժմ հայտնվեց մի սամուրայ, ով իրեն հայտարարեց կայսեր կողմնակից:

«...1331 թվականին Գո-Դայգոն հեռացավ Կիոտոյից՝ իր հետ վերցնելով կայսերական լիազորությունը և ապաստան գտավ Նաոայի մոտ գտնվող Կասագի լեռան լանջին գտնվող տաճարում: Բաքուֆուի զորքերը, մտածելով, որ նա կարող է թաքնվել Էնրիակուջիում, հարձակվել են Հիեյ լեռան վանքերի վրա: Կայսեր որդին՝ «Գերագույն Արքայազն» Էնրյակուջին փախավ՝ միանալու Կուսունոկի Մասաշիգեին՝ Կավաչիի Ակասակա ամրոցում, որտեղ Կուսունոկին հապճեպ պատրաստվում էր պաշտպանության: Բերդը մոտ 600 մետր կողմով քառակուսի շինություն էր՝ պարսպապատված հասարակ փայտե աշտարակներով: Երկու հարյուր սամուրայ պաշտպանում էին ամրոցը, իսկ Կուսունոկիի բանակի մնացած 300 մարտիկները դիրքեր զբաղեցրին մոտակա անտառապատ բլրի վրա:

Բաքուֆուի սամուրայները, տեսնելով, որ ամրոցը ոչ պարիսպներ ունի, ոչ էլ խրամատներ, փորձեցին գրոհով գրավել այն, սակայն հետ շարվեցին այն պաշտպանող նետաձիգների դիպուկ կրակից: Զորավարները հրամայեցին նահանջել և սկսեցին պատրաստվել նոր հարձակման: Մինչ նրանք հանգստանում էին, նրանց վրա հարձակվեցին բլրի վրա թաքնված կայսերը հավատարիմ մարտիկները, իսկ Կուսունոկին, ցատկելով ցած բերդից, հետապնդեց նրանց մի քանի մղոն: ...Տիխայա ամրոցի վրա հարձակումը թանկ արժեցավ բաքուֆուին: Առաջին հարձակումից հետո ութ դպիրներ երեք օր ծախսեցին սպանվածների ցուցակները կազմելու վրա: Ամրոցը կառուցված էր բլրի վրա, որը հարևան բլուրներից բաժանված է խորը անդունդով, որն ամրացված է հենց բնության կողմից: Համարվում էր, որ այն երկու կողմից անառիկ է, իսկ մյուս երկուսից՝ գրեթե անառիկ: Բաքուֆուի զորքերը օգտագործեցին նույն տեխնիկան, որն արդյունավետ էր Ակասակայի պաշարման ժամանակ՝ կտրելով բերդը ջրից: Բայց Տիխայան ուներ իր սեփական ջրհորը, և նրա պաշտպանները բերդը գրավելու ամեն փորձին պատասխանում էին քարերի ու նետերի կրակահերթով: Պաշարողները խորամանկությամբ պա-

¹³ Ճապոնիայի ռազմաֆեոդալական կառավարիչների՝ սյոգունների երեք դինաստիաների կառավարությունը՝ Մինամոտո, Աշիկագա և Տոկուգավա 12-րդ դարի վերջից մինչև 1867թ.:

տասխանեցին և կառուցեցին մի մեծ փայտե կամուրջ, որը տեղադրեցին կիրճի ամենանեղ և խորը հատվածում: Հարձակման օրը, երբ թշնամի սամուրայները կուտակվեցին կամրջի վրա, պաշտպանները հրկիզեցին այն:

Հուսահատության մեջ բաքուֆուի զորքերի հրամանատարները փորձեցին դիմել կաշառքի և նետի վրա հաղորդագրություն ուղարկեցին Կուսունոկիի մարդկանցից մեկին: Սակայն նամակը հասցվեց անմիջապես Կուսունոկիին, և նա օգտագործեց ենթադրյալ «դավաճանությունը» որպես ծուղակ: Աշտարակի հետևում, որը պետք է «հանձնվեր», խորը փոս փորվեց: Անլուսին գիշերը թշնամու զինվորներին թույլ տվեցին ներթափանցել այնտեղ, և հենց որ գրոհային ջոկատի առաջապահն ընկավ խրամատը, նրանց վրա սկսեցին կրակել բոլոր կողմերից: Նրանք ստիպված եղան այնքան արագ նահանջել, որ մնացած բանակը իրենց փախուստը շփոթեց թշնամու հարձակման հետ և հարձակվեց հենց իրենց վրա: Տիխայա ամրոցի պաշտպանությունը, որը նշանակալի ներդրում ունեցավ կայսեր իշխանության համար մղվող պայքարում, համարվում է Ճապոնիայի պատմության ամենափայլուն ռազմական գործողություններից մեկը» (տույն տեղում՝ էջ 158–163):

Նկարում սամուրայ Կուսունոկի Մասաշիգեն նստած է այծի մորթու վրա, մեջքն ուղիղ, գլուխը՝ բարձր: Նրա օգնականը թղթով պատրաստում է «ծուղակ»: Սամուրայի հագուստը նախշազարդ է և կրկին դետալային, մանրամասն նկարագարումով, ներառյալ՝ այծի մորթու մազերը: Դեմքը պատկերված է ¼ դիրքով՝ վճռական և լուրջ:

Եվ ահա այս հերոսներին են նվիրված այդ երկու աշխատանքները, բայց ամբողջ շարքը պետք է բաղկացած լիներ 12 նկարներից՝ ըստ կենդանակերպի նշանների¹⁴: Հեղինակը՝ նույն Ուտագավա Կոնույոշին է: Նա 31 տարեկանում նաև հրատարակեց հանրաճանաչ «Մուիկոդենի հարյուր ութ հերոսները» ծավալուն շարքը, ինչը նրան մեծ ժողովրդականություն բերեց, և նա սկսեց կոչվել «Մարտիկներին պատկերող Կոնույոշի»:

Կենդանակերպի նշանների վերաբերյալ ստեղծագործություններ մինչ օրս կարելի է հանդիպել Ճապոնական ժամանակակից արվեստում: Վառ օրինակ է 2017 թ. նկարված «Տասներկուսի պատերազմը» անիմե-սերիալը (ռեժ. Նաոտո Խոտոդա), որտեղ ամեն կենդանակերպի նշան օժտված է իր վարքագծով և իր պատմությամբ, անիմեն ունի անսպասելի պյուժե և իհարկե ճապոնական՝ բուդդիստական գաղափարախոսություն: Ուկիյո-էի ոճը զարմանալիորեն հարմարվեց մուլտիպլիկացիոն և կոմիքսային ստեղծագործություններին: Թերևս դա այն պատճառներից մեկն է, որ այդ ժանրերն այդքան սիրված են Ճապոնիայում, իսկ սյուժեները և դասական դիցաբանությունը ևս շատ հանգիստ համադրվում են նոր մոտեցումների հետ:

Եվս մեկ օրինակ՝ «Մուրբ Մեյա» սերիալն է, որի հիմնական իրադարձությունները պտտվում են «Սրբեր» կոչվող 5 ռազմիկների շուրջ, ովքեր կոչվում են հատուկ զրահով, որ ստացել են համաստեղություններից և օգտագործվում են Սրբերի կողմից որպես անձնական պաշտպանիչ խորհրդանիշներ:

14 Տես ավելին՝

<http://www.kuniyoshiproject.com/Japanese%20Heroes%20for%20the%20Twelve%20Signs.htm>

«Մրգերով զամբյուղը» (2009 թ.) անիմե-սերիալ կրկին կենդանակերպի նշանների մասին, այս անգամ ընտանիքի տեսքով: «Մի կատվի պատմություն» (2015 թ.), «Աստղալից երկինք» (2010 թ.) և այլն:

Յուրաքանչյուրը մյուսներից բավականին տարբերվող է թե՛ պյուժետային, թե՛ գեղագիտական առումով և ուղղված են տարբեր տարիքային խմբերին: Որոշ դեպքերում առկա է նաև 13-րդ կենդանակերպի նշանը՝ Օձակիրը, որը կամ ընդգրկվում է որպես լիարժեք կերպար, կամ նրա մասին ակնարկ է արվում: Վերոհիշյալ «Տասներկուսի պատերազմ»-ում Օձակիրը Վիշապի երկվորյակ եղբայրն է, և սպանվում է դեռ նախքան մրցույթի սկսելը, այսպիսով կերպարը միաժամանակ և՛ ներկա է, և՛ չի մասնակցում մարտերին: Այստեղ նաև հղում է արվում այն ավանդական լեգենդին, որ պատմում է՝ ինչպես էին Ցուլն ու Մուկը մրցակցում առաջինը լինելու համար և Մուկը հաղթում է՝ Ցլի մեջքին նստած¹⁵: Այս բոլոր միջոցները ոչ թե պարզապես մանգաների և անիմենների պյուժեի մաս են կազմում, այլ կապ են ստեղծում ավանդական ճապոնական լեգենդների և պատմությունների միջև՝ դրանք տեղավորելով ժամանակակից քաղաքակրթության մեջ՝ ժամանակակից գործիքներով: Ըստ էության, այժմ կատարվում է այն, ինչը տեղի ունեցավ Մեյձիի հեղափոխության ժամանակ, երբ հանրահռչակելով ազգայինը՝ հաջողվեց այն պահպանել:

Բացի կենդանակերպի նշաններից արդեն գոյություն չունեցող սամուրայների մասին լեգենդների հիման վրա նկարահանված ֆիլմերը և մուլտֆիլմերը ևս ուղղված են այս նպատակին: Թեթև հեռուստասերիալային տարբերակներից սկսած մինչև դասական մոնումենտալ ֆիլմեր, ինչպես Ա. Կուրասավայի «Յոթ սամուրայները», որի հիման վրա նկարվել է նաև բավականին հաջողված անիմե: Հայտնի մուլտսերիալ «Նարուտո», ֆիլմեր «Սամուրայի արդարությունը» 1998 թ., «Մոայլ սամուրայը» 2002 թ. և այլն: Ընդ որում ստեղծվում են նաև պյուժեներ՝ կին-սամուրայների մասին ևս: Այս ամենն ուղղված է ոչ միայն պատմական հիշողության պահպանմանը, այլև սամուրայների պատվո վարքականունի, բարոյական արժեքամակարգի և կենսակերպի տարածմանն ու հանրահռչակմանը: Անգամ Տոկիոյի փողոցներում այսօր կարելի է տեսնել երիտասարդների, ովքեր պարզապես մաքրում են փողոցն աղբից, բայց անում են դա՝ սամուրայների պես հագնված և ընդգծված արտիստիկ շարժումներով՝ քաղաքը մաքրելու գործընթացը վերածելով շոուի¹⁶: Հետաքրքիր է նաև այն, որ այս բոլոր մուլտ և ֆիլմ-արտադրանքը ուղղված է մեծ մասամբ ներքին լսարանին (թեև կան նաև թարգմանություններ), ինչն ապացույց է այն բանի, որ սրանք ուղղված են ավանդականի և ազգայինի պահպանմանը հենց երկրի ներսում՝ ճապոնացի երիտասարդների շրջանում:

15 Ամանորի առաջին օրը Բուդդան հրավիրեց բոլոր կենդանիներին, ովքեր ցանկանում էին գալ իր տոնին: Իր մոտ առաջին եկողներին նա խոստացավ տալ մի ամբողջ տարի, որն այսուհետ կկոչվի իրենց անունով: Մրցույթի ժամանակ ցույց առաջինն էր մոտենում եզրագծին, բայց մուկը բարձրացավ նրա մեջքի վրա և առաջինը ցատկեց վերջնագծի վրայով: Այսպիսով, մուկը բոլորից առաջ անցավ և դարձավ կենդանակերպի առաջին նշանը:

16 Samurai litter picker of Japan <https://www.youtube.com/watch?v=fwzkeUfuyD0>

* * *

Հավաքածուի մեջ կան առանձնացող նկարներ, որոնք ոչ մի շարքի չեն պատկանում և միայնակ են հանդես գալիս: Դրանցից է նույն Ուտագավա Կոնույոշիի նկարներից մեկը՝ Կաբուկի թատրոնի խաղացանկի ամենակարևոր ներկայացումներից մեկին նվիրված՝ «Կանադեհոն Չուշինգուրա» նկարը (նկ. 10): Նկարը պատկերում է թատերական բեմադրությունից հատվածներ, որը պատմական պիես է և նկարագրում է Ակո Ռոշիի վրեժը, որ տեղի է ունեցել Գենրոկու ժամանակաշրջանում (1688–1704թթ.): Պատմությունն ունի ընդհանուր առմամբ 11 գործողություն և համարվում է Գիդայու-Կյոգենի¹⁷ երեք մեծ գլուխգործոցներից մեկը:¹⁸ Նկարը բաժանված է երկու տեսարանի, որոնցից վերևի հատվածում ներկայացված է Կանադեհոն Չուշինգուրայի նախաբանը, իսկ ներքևում՝ պատկերված է երկրորդ մասում սոճու կտրելու տեսարանը: Գորտերի դեմքերը, որոնք քողարկված են որպես Չուշինգուրայի կերպարներ, կարծես թե նուրբ գծագրված են՝ դերասանների դեմքերին: Այս գորտերն իրականում ծաղրանկարներ են այն ժամանակվա հայտնի դերասանների, օրինակ՝ Ուտաեմոն Նակամուրա IV-ի: Այսպես Կոնույոշին դրսևորել է իր հումորի զգացումը: Պիեսի մանրամասն վերլուծությունը, որը նաև հայտնի է որպես «Քառասունվեց (կամ քառասունյոթ) Ռոնինի պատմություն» և ճապոնական բոլոր դրամաներից ամենահայտնին և մշտապես տարածվածն է, արել է Դոնալդ Քինը: Պիեսը գրվել է մոտ 1748 թ. որպես տիկնիկային պիես, մինչ օրս բեմադրվում է Կաբուկի թատրոնի ներկայացումներում: Քսաներորդ դարում կինոյի և հեռուստատեսային տարբերակները հավասարապես հաջողակ են եղել: Դ. Քինը ներկայացնում է բնօրինակ տեքստի ամբողջական թարգմանությունը՝ նշումներով և ներածությամբ, որոնք մեծացնում են ըմբռնումն ու հաճույքը պիեսից: Ինչպես նշում է պրոֆեսոր Քինը, պիեսում արտահայտված հուզմունքը, գույնը և բոնությունը կարելի է համարել խիստ զսպվածության և թերագնահատման հակադրություն, որոնք ճապոնացիների համար «ավանդական» են համարվում (Keene 1971):

Այս սյուժեն հիմք է դարձել նաև ֆիլմերի համար, որոնց մեջ ինչպես 1941 թ. ճապոնական արտադրության «Գենրոկու դարաշրջանի հավատարմությունը (47 ռոնիններ)» ֆիլմն է (ռեժ. Կենձի Միձոգուտի), այնպես էլ հայտնի «47 ռոնինները» ԱՄՆ արտադրության ֆիլմը (2013 թ.):

* * *

Նկարների հաջորդ խումբը դիմանկարներ են: Կրկին Ուկիյո-է ոճին պատկանող: Այս նկարները ևս միակ օրինակը չեն և նրանց գրեթե բոլոր կրկնօրինակները անհատական հավաքածուներում են:

Նկար, որը կդիտարկենք, օգնեց բացահայտել մի հետաքրքիր մոտեցում: Նկարի հեղինակը տարբեր աղբյուրներում նշվում էր կամ **Ուտագավա Կունիսա-**

17 Երգիչ-պատմող Ջորուրի տիկնիկային թատրոնում և Կաբուկիում: Իր անունը ստացել է ջորուրի պիեսների հայտնի կատարող Տակեմոտո Գիդայուից (1651–1714):

18 Ավելին՝ <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/play/play3.html>

դա I, կամ **Ուտագավա Տոյոկունի III**: Սա կարող էր չճշտված կամ շփոթեցնող թվալ, բայց իրականում երկու անուններն էլ նույն հեղինակին են պատկանում: Ինչպես պարզվեց, հեղինակն ունեցել է մի քանի կեղծանուններ: Նա ավելի հայտնի է որպես Կունիսադա, բայց ստորագրել է նաև այլ անուններով (տես՝ <http://www.kunisada.de/>), այդ թվում և Տոյոկունի III:

Ուտագավա Կունիսադայի կյանքի մասին քիչ մանրամասն տեղեկություններ են պահպանվել: Նա ծնվել է Հոնջոյում՝ Էդոյի արևելյան արվարձաններից մեկում, և իսկական անունը եղել է Սումիդա Շոգորո (1769–1825 թթ.): Ապագա նկարիչը վաղ տարիքում է ցույց տվել նկարելու իր տաղանդը: Նրա նկարները դուր են եկել Ուտագավա դպրոցի ղեկավար Ուտագավա Տոյոկունիին, այն ժամանակ հայտնի նկարիչ, ով նկարում էր կաբուկի դերասանների դիմանկարները, իսկ 1800 թվականին նա երիտասարդին տարել է որպես ուսանող: Իր ուսուցչից՝ Սումիդա Շոգորոն ստացել է Կունիսադա անունը:

Կունիսադայի ստեղծագործության առաջին հայտնի տպագրությունը թվագրվում է 1807 թվականով, սակայն հաջորդները թվագրվում են 1809–10 թթ.: 1808 թվականից նա աշխատել է որպես գրքերի նկարազարդող, և Կունիսադայի գծանկարների ժողովրդականությունը տարեցտարի աճել է: 1809 թվականին նա արդեն կոչվել է Ուտագավա դպրոցի «աստղ», իսկ 1810–1811 թվականներին նա իր վարպետությամբ հավասար է գնահատվել իր ուսուցիչ Տոյոկունիին: 1808 կամ 1809 թվականներին հայտնվեց թատրոնի դերասանների դիմանկարների նրա առաջին շարքը: Միաժամանակ հրապարակվում են Էդո և Բիջինգա քաղաքների մի շարք տեսարաններ: 1813 թվականին նա պաշտոնապես ճանաչվել է Ուկիյո-Է ոճի երկրորդ մեծ վարպետ (իր ուսուցիչ Տոյոկունիից հետո):

1810 թվականից սկսած Կունիսադան օգտագործում էր Գոտոտեյ կեղծանունը, որը մինչև 1842 թվականը հայտնվեց նրա բոլոր կաբուկի թեմաներով տպագրությունների վրա, իսկ 1825 թվականից նաև Կոտեքո կեղծանունը իր բոլոր մյուս գործերի համար: 1844 թվականին Կունիսադան ընդունեց իր ուսուցչի անունը և որոշ աշխատություններ ստորագրեց արդեն որպես Տոյոկունի III:

Ուտագավա Կունիսադան ուկիյո-Է-ի լավագույն երեք վարպետներից մեկն է, ով դուրս է եկել Ուտագավա դպրոցից՝ Ուտագավա Հիրոշիգեի և Ուտագավա Կունիյոշիի հետ միասին՝ իր կյանքի ընթացքում գերազանցելով այս վերջին երկուսին իր ստեղծագործությունների և հանրաճանաչությամբ, և՛ վաճառքների քանակով: 1852 թ.-ին նա ստեղծել է «Տոկայդո ճանապարհի 53 կայարանները»¹⁹ մեծ շարքը, որը պատրաստել էր խուսափելու համար իշխանությունների կողմից Կաբուկի թատրոնի և «ըմբոստ» արվեստի դեմ ագրեսիվ գրաքննությունից: Դարի կեսերին գործում էր օրենք, որն արգելում էր դերասանների անունների ու դիմանկարների պատկերումը: Այնպիսի նկարիչներ, ինչպիսին է Կունիսադան, ովքեր իրենց ապ-

19 Տոկայդոն հինգ ճանապարհներից մեկն էր, որոնք Էդոն կապում էին Ճապոնիայի այլ շրջանների հետ: Տոկայդոն անցնում էր Հոնայուի արևելյան ափի երկայնքով, ինչի պատճառով էլ ստացել է «Արևելյան ափամերձ երթուղի» անվանումը: Դրա երկայնքով գտնվում էին 53 փոստային կայաններ, որտեղ ճանապարհորդներին առաջարկում էին կացարան, սնունդ և ախոռներ:

րուստը վաստակում էին թատրոնից, փնտրում էին ավելի ու ավելի բարդ աշխատանքային փուլեր. ֆիգուրներով լանդշաֆտային շարքի ստեղծումը (անանուն) այդպիսի ռազմավարություն էր: Կունիսադան, ըստ երևույթին, ոգեշնչվել է դերասան Օտե Կիկուգորո III-ից, ով անցել է գնացքի ամբողջ ուղին՝ փոքր դրամաներ ներկայացնելով ճանապարհի տարբեր կայարաններում: Կունիսադան օգտագործել է 1831 թվականի Հիրոշիգեի «Հոեյդո» հրատարակության լանդշաֆտային տպագրությունները՝ որպես ֆոն, ինչն այն ժամանակ բավականին տարածված պրակտիկա էր: Այս փոխառված տեսարանների դիմաց նա պատկերում էր ողջ և մահացած դերասաններին պիեսների տեսարաններում, որոնք երբեմն առնչվում են հետին պլանում պատկերված բնապատկերին կամ կայարանին: Այդ շարքը ակնթարթորեն հաջողություն ունեցավ և նրա պատվին ստեղծվեցին փառաբանող երգեր:

Նկարը, որ դիտարկում ենք «Տոկայդո ճանապարհի 53 կայարանները» շարքից 9-րդ նկարն է՝ դերասան Իվայ Հանշիրո VII-ի դիմանկարը Թորայի դերում (տես՝ <https://www.kabuki21.com/hanshiro7.php>) (նկ 11): Նկարչից բացի դերասանները ևս ունենում էին մի քանի կեղծանուններ՝ Իվայ Հանշիրո VII, Իվայ Շիջակու I, Իվայ Մացունոսուկե I, Իվայ Կոմուրասակի I: Նա համարվում էր տաղանդավոր դերասան, ով խաղում էր կանացի դերեր, ուներ գեղեցիկ դեմք, և աչքի էր ընկնում քաղաքային օրիորդների դերերով կենցաղային դրամաներում: Նա մահացավ շատ երիտասարդ՝ իր կարիերայի գագաթնակետին և հասցրել էր հրատարակել երկու գիրք իր արվեստի մասին՝ 1823 և 1828 թվականներին:

Նույն շարքին է պատկանում հավաքածուից ևս մեկ նկար՝ որը պատկերում է դերասան Մացունոտո Կոշիրո VI-ին՝ Բանգուին Չոբեյի դերում՝ «Գոնպաչի Կոմուրասակի» կարուկի պիեսից (նկ. 12): Դա հետաքրքիր դրամատուրգիական գործ է, որտեղ հերոսը միաժամանակ և՛ հերոս է, և՛ հակահերոս, ով իր սիրած աղջկան փրկելու համար ավագակ է դառնում: Պատկերված դերասան Կոշիրոն այդ պիեսում մարմնավորում էր Բանգուին Չոբեյին, որը թեև երկրորդական, բայց վառ կերպար է այդ դրամայում: Նկարի ֆոնը Կունիսադան փոխառել էր Հիրոշիգեի նույն տեսարանի հետ: Կունիսադան փոխառել է նաև նավակները՝ որպես ուղեցույց տեսարանի համար:

* * *

Եվս մի եզակի նմուշ, որը նաև կիսատ է, ցավոք: Հեղինակը ստորագրել է որպես Գոտոտեյ Կունիսադա, նույն ինքը՝ արդեն ծանոթ Ուտագավա Կունիսադան է կամ Ուտագավա Տոյոկունի III-ը²⁰:

Նկարում պատկերված է կին, ով ակնհայտ վախեցած է և իր կիսանստած դիրքով փորձում է թաքնվել հագուստի լայն թևքերի հետևում: (նկ. 13ա) Մագերը կոկիկ հավաքված են ավանդական ձևով, մուգ կապույտ հագուստը զարդարված է կարմիր ծաղիկներով և բուսական նախշերով: Նրա հետևից կիսատ երևում է մեծ կենդանու մորթի: Միայն այսքանը բավարար չէր հասկանալու համար՝ ինչ է

պատկերված, բայց ակնհայտ էր, որ նկարն ունի պոմբե և հնարավոր էր, որ սա ևս թատերական ներկայացման հատված է: Ուսումնասիրությունից պարզվեց, որ նկարը երկու մասից է բաղկացած (որի միայն մեկ մասն է ՀՊԹ-ում) և դա իսկապես թատերական ներկայացումից հատվածի պատկեր է. Սա տեսարան է, որտեղ հրեշ կատուն հայտնվում է Կիոգենի «Ումեհարու Գոջուսան կայարան» պիեսում, որի պրեմիերան կայացել է Էդոյի Իչիմուրազա թատրոնում 1835 թվականին (նկարը ևս ստեղծվել է 1835թ.): Պատմությունը հրեշ կատվի մասին է, որը պատկանել է Օ-սանի կնոջը, ով գողացել էր տարեկան հարկային գումարը և մահացել բանտում: Հրեշ կատվին մարմնավորել է ժամանակի հայտնի դերասան Կիկուգորո Օնուե III-ը: Այս պիեսը կրկին ներկայացվել է 1841 թվականին, այնուհետև 166 տարվա ընթացքում առաջին անգամ վերածնվել է Ազգային թատրոնում 2007 թվականին:

Հետաքրքիրն այն է, որ սրանք ևս նկարների շարք են, որոնք իրականացրել է հեղինակը: Թանգարանի այս նույն հավաքածուի մեկ այլ նկար՝ այս անգամ կանգնած կնոջ տեսքով այս նույն նկարի հետ ուներ հետաքրքիր ընդհանրություն: Երկուսի ֆոնն էլ հիշեցնում է եղեգներից պատրաստված պատ՝ մասամբ վնասված և նույն մոթքով մեծ արարածի՝ կատվի, մի հատվածը (նկ. 13բ): Ինչպես պարզվեց՝ երկու նկարներն էլ նույն ներկայացման տարբեր հատվածների պատկերումներն են, նույն հեղինակի կողմից արված: Երկու տարբերակներն էլ բաղկացած են երկու մասից, երկուսի դեպքում էլ բացակայում են ձախ կեսի նույն պատկերները, որտեղ նկարված էր հսկա կատուն: Դիտարկված առաջին նկարում, եթե պատկերվածը ներկայացման հերոսի կինն էր, ապա երկրորդում՝ կուրտիզանուհի է: Հիասքանչ մանրամասն իրականացված տեսարան, որտեղ կուրտիզանուհի Ուսուգումոն կանգնած է կիսավեր պատի մոտ, խոժոռված դեմքով: Նա նայում է ուսի վրայով, երկարած ձեռքին կտորե պայուսակ է: Նրա հետևում հսկայական հրեշը նայում է մասնակի վնասված եղեգնյա պատի միջով: Երիտասարդ գեղեցկուհին հագել է կապույտ խալաթ, որը եզրագծված է սպիտակ կեռասի ծաղիկներով, նրա երկար մազերն ազատ թափվում են ուսերին: Նկարի ամբողջական օրինակը պահվում է Ֆուկուոկա քաղաքի թանգարանում (<https://images.dnpartcom.jp/ia/workDetail?id=FCM1993B034080001>, տես՝ <https://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=822731>) :

Կատունները ճապոնական դիցաբանության մեջ իրենց տեղն ունեն. նրանք այնքան էլ սիրված կերպար չէին, քանի որ այս կենդանին և նաև թունավոր օձը միակն էին, ովքեր չէին լալիս, երբ Բուդդան մահացավ: «Ճապոնական կատուները կարծես անիծված են և սովորաբար այլ զբաղմունք չունեն, քան գերբնական չարաճճիություններ անելը: Ինչպես աղվեսներն ու փորսուղները, նրանք կարող են կախարդել մարդուն:

Այնուամենայնիվ, կատուները մեծ հարգանք են վայելում ճապոնացի նավաստիների շրջանում, և նրանք հատկապես հարգում են միկե-սեկոյին՝ եռագույն կատվին: Ասում են, որ ամբողջ աշխարհի նավաստիները շատ սնահավատ են, բայց ճապոնացի նավաստիներն ամեն ինչ անում են նավի կատվին պաշտպանելու համար և կարծում են, որ նա օգնում է քշել անդունդի հոգիներին» (Ильина,

Юрѣва 2007, 90): Ներկայումս իրավիճակն այլ է, և կատուները Ճապոնիայում առանձնահատուկ սիրված տեղ ունեն։ Տոկիոյում կա Գոտոկու-ջի բուդդայական տաճար, որտեղ երկրպագում են կատուներին։ Ճապոնացի հավատացյալները իրենց ընտանի կենդանիների մահից հետո իրենց դիմանկարները կամ փոքրիկ քանդակները տեղադրում են այդ տաճարի զոհասեղանի վրա։

Ամբողջ Ճապոնիայում կան բազմաթիվ նմանատիպ տաճարներ, անգամ կատուների կղզիներ (ընդհանուր 11 կղզի)։

* * *

Հաջորդ նկարը ևս դերասանի դիմանկար է, հեղինակը՝ **Տոյոկունի Յոշիվա-րան**, նույն ինքը Տոյոկունի Ուտագավա 1-ը (1769–1825թթ)։ Տոյոկունին ևս ուկիյո-է նկարիչ էր, ով պատկերել է կաբուկիի դերասաններին դասական ժամանակաշրջանում։ Նրան հաճախ անվանում են **Տոյոկունի I Ուտագավա**՝ տարբերելու իր աշակերտից և փեսայից, իսկ նկարչի իսկական անունը Կուրոհաշի Կոմակիչի է։ Նա Ուտագավայի դպրոցի երկրորդ ղեկավարն էր, որը 19-րդ դարում դարձավ առաջատար ուկիյո-է դպրոց։

Նկարում դերասան Արաշի Ռիկան III-ն է պատկերված «Կանադեհոն Չու-շինգուրա» պիեսից (47 ռոնիններ) Տոնասի կերպարում (նկ.14)։

Արաշի Ռիկան III-ը նշանավոր դերասան էր, ծնված և կրթված Կամիգատա քաղաքում, ով իր համբավը ձեռք բերեց երեք քաղաքներում՝ Կիոտոյում, Ասակայում և Էդոյում։ Նա խոշոր կազմվածքով դերասան էր, և ուներ հզոր ձայն։ Նա հիանալի էր խաղում ցանկացած տեսակի տղամարդկանց և կանանց դերեր պատմական դրամաներում։ Նա նաև հրաշալի շամիսեն²¹ էր նվագում։ Նա նույնպես ուներ մի քանի կեղծանուն՝ Արաշի Տոկուսաբուրո I, Արաշի Կիչո III։

* * *

Եվս մեկ հետաքրքիր ինքնատիպ աշխատանք, որը պատկանում է **Ուտագավա Կունիսադա II**-ին, որի կեղծանուններից է նաև **Իչիջուսայ Կունիսադա** (1823–1880 թթ.)։

Քիչ բան է հայտնի Կունիսադա II-ի վաղ կյանքի մասին։ Լինելով Ուտագավա Կունիսադա I-ի աշակերտը՝ նա ստորագրում էր իր վաղ շրջանի աշխատանքների մեծ մասը որպես Կունիմասա III։ Նրա ամենավաղ հայտնի տպագրությունները թվագրվում են 1844 թվականով։ Նա ամուսնացավ իր ուսուցչի՝ Կունիսադա I-ի դստեր Օսուգուի հետ և վերցրեց Կունիսադա II կեղծանունը 1850–51 թթ., մոտավորապես այն ժամանակ, երբ նա ժառանգեց Կունիսադա I-ի տունը։ Նա ևս մեկ անգամ փոխեց իր անունը աներոջ մահից հետո՝ Տոյոկունի։ Այնուամենայնիվ, քանի որ նրանից առաջ եղել են Տոյոկունի կոչվող երեք նկարիչներ, Կունիսադա II-ն այժմ հաճախ հայտնի է որպես Տոյոկունի IV։

21 Ճապոնական ավանդական երաժշտական գործիք, Կաբուկիի երաժշտական նվագակցության առանցքային գործիք, որը նման է երկար պարանոցից, երեք լարից և օձի կամ կատվի կաշվից կազմված լյութի։

Կունիսադա II-ն աշխատել է իր վարպետի ոճով, բայց երբեք չի հասել հաջողության նույն մակարդակին: Նրա տպագրությունները ներառում են ավելի քան 40 սերիաներ, հիմնականում դերասանների, ինչպես նաև գեղեցկուհիների դիմանկարներ, գրականության տեսարանների նկարագարողումներ, էրոտիկա և այլ թեմաներ: Նա նկարագարել է մոտ 200 գիրք: Նրա ամենահայտնի դերասանական շարքերից մեկը՝ «Ութ շան հերոսների հեքիաթը» (Hakkendun inu no sōshi no uchi) թվագրվում է 1852 թվականով, վերցված է Կյոկուտեյ Բակինի «Մատոմի կլանը և ութ շները» էպիկական վեպից:

Կունիսադա II-ի ժողովրդականությունը թուլացավ Մեյձիի ժամանակաշրջանում (1868–1912 թթ.), և, ըստ երևույթին, նա դադարել էր տպագրել 1874 թվականից հետո: Նրա աշակերտներից է Կունիսադա III-ը (1848–1920 թթ.) (Andreas 2012):

Դիտարկվող նկարում պատկերված է հայելու առաջ դիմահարդարվող կին և կոչվում է «Մեր ժամանակի գեղեցկությունը» (նկ. 15): Նկարը հետաքրքիր տեղեկություններ է փոխանցում ժամանակի գեղեցկուհիների խնամքի միջոցների մասին: Հարդարման սեղանի վրա դրված է «շիրոֆունոկի», որն օգտագործվում է ջրի մեջ սպիտակ փոշի լուծելու համար, իսկ դարակում՝ սպիտակ փոշի պարունակող թղթե փաթեթներ: Ներկված փոքրիկ թեյի ամանը, որը դրված է դեպի ներքև շրջված, հայելու հետևում «բենի չոկո» է, որը ներսից ներկված է կարմիր: Բենին վաճառվում էր ափսեների, ամանների, խեցիների և այլնի մեջ լցված, և մատի ծայրով կամ վրձինով հալեցնում ու քսում շուրթերին: Այն նաև պահվում էր գլխիվայր շրջված, քանի որ զգայուն էր լույսի նկատմամբ: Հատակին դրված է կարմիր ատամի մածուկի տուփ և ողողման աման, վրան՝ ատամները մաքրելու համար նախատեսված խոզանակ: «...Տոկիոյի Մետրոպոլիտեն գրադարանի գրքերում վերնագրի հիմքում ընկած են ծաղկաման, քնած մարդ, գլխիվայր շրջված ցիկադա, ձողիկ, գծավոր կտոր և իգատա: Դա ցույց է տալիս, որ նա մարմնավաճառ է» (տես՝ <https://www.suntory.co.jp/sma/collection/data/detail?id=3708>)

Եվս մեկ գեղեցկուհու նկար այս հավաքածուում ստորագրված է որպես **Ուտագավա Սանդայ**, ով նույն ինքը Ուտագավա Կունիսադան է: Նկարը կոչվում է «Բուդայուի դուստր Օյանագին» (1859թ.) (նկ. 16): Օրիորդը կանգնած է երկար հագուստների մեջ փաթաթված: Խալաթը եզերված է ջրում լողացող ծաղիկների նախշերով, մազերը ավանդական սանրվածքով են և զարդարված են ծաղիկներով: Նրա շուրջն ու հետևում ևս ծաղիկներ են և ծաղկային նախշերով ծածկոցներ: Ցավոք, այս նկարի մասին բացի հեղինակից, տարեթվից և վերնագրից, ուրիշ ոչինչ պարզել չհաջողվեց:

Եվս մի գեղեցկուհի՝ «Գեյշան կատուների հետ» մթնշաղին՝ հետևում է փողոցում տեղի ունեցող իրարանցմանը: Հեղինակը Ուտագավա Կունիսադան է (Տոյոկունի): Օրիորդը հագել է կապույտ և կարմիր նախշազարդ գգեստ և բարձր ոտնամաններ՝ գետաներ²²: Նրա ոտքերի մոտ երկու կատուներ են (նկ. 17):

22 Ավանդական ճապոնական բարձրակրունկ կոշիկներ, որոնք բավականին բարձր էին և ծանր: Գեյշաները նախընտրում էին շատ բարձրները, քանի որ դրանք կազմվածքն ավելի սլացիկ էին դարձնում:

Այս նրբագեղ հագնված, խիստ դիմահարդարված ճապոնուհիները երկար տարիներ գրավել են արևմտյան աշխարհին: Շատերը սխալ են մեկնաբանել իրենց դերը որպես զուտ սեռական, երբ իրականում մայկոյի (աշակերտի) կամ գեյկոյի (գեյշա) կյանքը շատ ավելի բարդ է: Գեյշաների մասին հետաքրքիր տեղեկություններ է հաղորդում Գյոկո Այիարայի «Գեյշա. կենդանի ավանդույթ» գիրքը (Kyōko 2005):

Գեյշաների հիմնական աշխատանքը թեյատներում, հյուրանոցներում և ավանդական ճապոնական ռեստորաններում երեկոյթներ անցկացնելն է, որտեղ գեյշան հանդես է գալիս որպես խնջույքի տիրուհի՝ հյուրասիրելով հյուրերին: Ավանդական ոճի երեկոյթը կոչվում է *o-zashiki* (ճապ.՝ 座敷): Գեյշան պետք է ուղղորդի խոսակցությունը և ստիպի իր հյուրերին զվարճանալ՝ հաճախ սիրախաղ անելով նրանց հետ՝ պահպանելով իր արժանապատվությունը:

Ավանդաբար, ճապոնական հասարակության մեջ սոցիալական շրջանակները խիստ բաժանված էին, այդ իսկ պատճառով ճապոնացի կանայք չէին կարող մասնակցել խնջույքներին, այս շերտավորումը ստեղծեց գեյշաներ՝ կանայք, ովքեր ներքին, ընտանեկան սոցիալական շրջանակի մաս չէին կազմում:

Ժամանակակից Ճապոնիայում, շատ քիչ գեյշաներ են մնացել. եթե 1920-ականներին ամբողջ երկրում կար ավելի քան 80 հազար գեյշա, ապա 2018 թվականի դրությամբ նրանց թիվը չի գերազանցում հազարը, որից Տոկիոյում և Կիոտոյում յուրաքանչյուրում մոտավորապես երեք հարյուր է:

* * *

Եվս երկու նկար, որոնց մասին չհաջողվեց պարզել հեղինակ կամ տարեթիվ, բայց երկուսն էլ շատ նման են թատերական ներկայացումներից հատվածների, քանի որ տղամարդկանց դեմքին առկա է դիմահարդարում և նրանք արտասովոր դիրքերով են, ինչը հատուկ չէ ստատիկ դիմանկարներին, բայց փոխարենը հատուկ է թատերական պատկերներին: Նկարներից մեկում կերպարի հետևում երևում է սենյակ, իսկ մյուսում դեկորացիա հիշեցնող նախշազարդ պատ: Մանրամասն և շատ նրբորեն պատկերված են հագուստները: Տղամարդկանցից մեկի դիրքը մի փոքր անսովոր և անհասկանալի է, ինչ է նա անում: Մի ձեռքով բռնել է իր կատանան, մյուս ձեռքը մտցրել է հագուստի թևքի մեջ: (նկ. 18 ա) Ցավոք, կարող ենք միայն ենթադրել՝ ինչ է դա. պար, մենամարտի տեսարան, թե՛ մեկ այլ բան: Բայց նման դիրքերի հարցում թերևս վարպետ էր Կունիսադան: Իսկ մյուս նկարը բավականին էքսպրեսիվ պատկերում է գայրույթ (նկ. 18 բ): Հետևի ֆոնը նախշազարդ է և կարծես պատին փակցված թուղթ է հիշեցնում, այսպես պատկերում էր դերասաններին Կունիսադան, երբ օգտագործում էր Անդո Հիրոշիգեի լանդշաֆտները՝ որպես ֆոն: Չի բացառվում, որ երկու նկարներն էլ Կունիսադայի աշխատանքներն են:

Նամաձու-է

1855 թվականի նոյեմբերի 11-ին Ճապոնիայում հզոր երկրաշարժ տեղի ունեցավ: Էդո քաղաքը՝ ներկայիս Տոկիոն, վերածվել էր ավերակի: Ավելի քան յոթ

հազար մարդ զոհվեց, առնվազն տասնչորս հազար շինություն ավերվեց: Իրադարձությունը հայտնի էր որպես Մեծ Անսեի երկրաշարժ, և դրա տեղի ունեցած օրերի ընթացքում քաղաքի փողոցներում սկսեցին վաճառվել հապճեպ տպագրված թերթիկներ և լոքո ձկան պատկերներ:

Այդ օրերին հնարավոր էր գնել գրեթե չորս հարյուր տարատեսակ երկրաշարժի հետ կապված տպագրություններ: Դրանք հայտնի էին որպես Նամաձու-Է (ճապ.՝ 鯨絵 namazu-e)՝ գունավոր քսիլոգրաֆիայի նոր տեսակ, որ ներկայացնում էր առասպելական լոքո ձկան պատկերները: Ճապոնացիները հավատում էին, որ այս դիցաբանական արարածը ապրում էր Ճապոնիայի կղզիների տակ, որտեղ նրան հսկում էր ամպրոպի աստված Կաշիման: Երբ Կաշիման թուլացնում էր իր հսկողությունը, հսկա ձուկը թփրտում էր և մեծ երկրաշարժեր էր առաջացնում:

Թանգարանի այս դիտարկվող հավաքածուի մեջ առկա է նաև մեկ Նամաձու-Է: (նկ. 19) Նկարը պատկերում է հսկա լոքոյին՝ թափառական երաժիշտի դերում, որը նվագում է շամիսեն: Նմանատիպ նամաձու-Է-ի օրինակներ կարելի է գտնել Վիկտորիայի և Ալբերտի թանգարանի առցանց հավաքածուում (https://collections.vam.ac.uk/search/?page=1&page_size=15&q=namazu-e):

Նամաձու-Է պատկերները կազմում են ուկիյո-Է տպագրության փոքր, բայց հետաքրքիր ենթաժանր: Նրանք մեզ պատկերացում են տալիս Ճապոնիայի բնակիչների գիտակցության մասին այն ժամանակ, երբ երկիրը կանգնած էր հսկայական քաղաքական և սոցիալական փոփոխությունների շեմին: Էդոյի բնակիչների համար այս երկրաշարժը դիտվում էր ոչ թե որպես ինչ-որ պատահական իրադարձություն, այլ որպես գործած սխալների դիմաց հատուցում: Դրանից առաջ՝ 1854 թ., երկիրն արդեն երկու մեծ երկրաշարժ էր ունեցել, և շատերը զգացել էին, որ Էդոյի բնակչությունը դարձել է ինքնագոհ հասարակություն: Նամաձուի կատաղի դրդյունները միջոց եղան ցնցելու մարդկանց գիտակցությունը, որը շեղվել էր հավասարակշռությունից:

Նամաձու-Է-ն սովորաբար անստորագիր է, և այսօր էլ դրանք մնում են անանուն նկարագրողների գործը: Անանուն լինելու շնորհիվ աստիճանաբար այդ պատկերները սկսեցին պարունակել քաղաքական ենթատեքստ: Փողը ևս շարունակական թեմա դարձավ նկարներում:

Նամաձու-Էի մոլուցքը մասշտաբային էր. ոմանք տպագրությունները գնում էին իրենց հումորի և սոցիալական մեկնաբանությունների համար. մյուսները կարծում էին, որ դրանք գնելը որոշակի պաշտպանություն է ապահովում ապագա երկրաշարժերից: Շատերը կարծում էին, որ ընտրելով Նամաձուի պատկերները և նրան ձեր տուն «հրավիրելով»՝ դուք ինչ-որ կերպ ընկերանում կամ հաշտվում եք նրա հետ: Մյուսները կարծում էին, որ ցույց տալով Կաշիմայի գորությունը արարածի նկատմամբ՝ դուք վերահաստատում եք հավատը աստծո հանդեպ և ապահովում ձեր պաշտպանությունը: Ամեն դեպքում, Նամաձու-Է պատկերները մի տեսակ պաշտպանական որակ ստացան, և հարյուրավոր բնակիչներ դրանք գնեցին ապագա երկրաշարժերից խուսափելու հույսով:

Այնուամենայնիվ, այս մոլուցքը երկար չտևեց: Առաջին անգամ հայտնվելուց երկու ամիս անց, նկարները կտրուկ անհետացան: Կառավարությունն արագ հաս-

կացավ, որ այս պատկերները Էդոյի հասարակ ժողովրդին հնարավորություն են տալիս արտահայտելու իրենց կարծիքները, տեսակետները և քաղաքական դիրքորոշումը: Վախենալով հետևանքներից՝ նրանք ճնշեցին արտադրությունը և խիստ գրաքննություն կիրառվեց: Այսօր դրանց օրինակները քիչ են:

Ինչ վերաբերում է Նամաձուի պատկերին, քանի որ Ճապոնիան ակտիվ սեյսմիկ գոտում է և երկրաշարժերը շարունակում են անհանգստության պատճառ մնալ, ձուկն այժմ կարող է հայտնվել նրանց շտապ օգնության մեքենաների, էլեկտրոնային սարքերի և թվային հավելվածների վրա՝ տարբերանշանի տեսքով, որոնք կոչված են բնակչության պաշտպանությունը կազմակերպելու համար:

Երկրաշարժ առաջացնող ձկան կերպար հանդիպում է ոչ միայն ճապոնական, այլև ուրիշ ժողովուրդների դիցաբանության մեջ: «Բուրյաթական գաղափարների համաձայն՝ օվկիանոսում լողացող ձկան կտրուկ շարժումը հանգեցնում է երկրաշարժի: Ալթայցիների շրջանում Ուլգենի ստեղծած երկիրը պահում են երեք ձկներ, երբ ձկներից մեկն իջեցնում է գլուխը, ջրիեղել է սկսվում» (Мифы народов мира. 1982, 392): Բավական է հիշել նաև բիբլիական Լևիաթանին, որը եթե բռնի իր պոչն ու կուլ տա, երկիրը մարմնով շրջապատող այդ հսկա ձուկը՝ ձգվելով կսեղմի և կոչնչացնի երկիրը (Հարությունյան 2015, 53): Ըստ սասունցիների աշխարհընկալման՝ «...XIX–XX դարերում սասունցիների միջավայրում կենցաղավարվող պատկերացումներում աշխարհը հենված է ձկան մեջքի վրա, ձուկը՝ օվկիանոսի վրա, իսկ երկրաշարժն էլ առաջանում է ձկան շարժումներից: Աշխարհը ձկան մեջքի վրա է, իսկ ձուկն էլ ծովի վրա» (Պետոյան 1965, 342), (Հարությունյան Ս., 2015, 53):

Եզրակացություն

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ 22 գրաֆիկական աշխատանքներից 20-ի մասին լիարժեք տեղեկություններ հաջողվեց հավաքել, իսկ 2-ի մասին՝ ոչ: Դրանք պատկանում են չորս պարզված հեղինակների՝ տարբեր կեղծանուններով: Նկարները բազմագույն Ուկիյո-է ոճի քսիդոգրաֆիա են և, չնայած որոշ շարքերի կիսատ լինելուն, հետաքրքիր տեղեկություններ են հաղորդում Ճապոնիայի մշակույթի և պատմության մասին:

Աշխատանքների մեջ կան նաև բացառիկ եզակի նմուշներ, որոնց կրկնօրինակների մասին որևէ տեղեկություն չկար: Շարքերը դեռ կարելի է ուսումնասիրել և գուցե կարգվեն ավելի հետաքրքիր նրբություններ: Ցավոք, հոդվածի ծավալը ստիպեց արվեստաբանական վերլուծության քանակը խնայել, քանի որ նպատակը նկարների ոչ թե վերլուծությունն էր, այլ տեղեկությունների հայթայթումը:

Ի վերջո, կարող ենք ասել, որ ճապոնացիներն իրենց յուրահատուկ աշխարհագրական դիրքի, պատմության և մշակութային դրսևորումների համատեքստում ոչ միայն պահպանել և զարգացրել են իրենց ավանդականը, այլև կարողացել են հարստացնել այլ մշակույթներին հատուկ տարրերով՝ միաժամանակ տարածելով նաև այլ երկրներում:

Այսօր Ճապոնիան ևս դժվար խնդիրների առաջ է կանգնած, թե՛ սոցիալա-

կան, թե՛ տնտեսական ոլորտներում²³, բայց իր ավանդականի պահպանումը ոչ միայն կարևորում է, այլև ձգտում է դա անել ժամանակակից տեխնոլոգիական հնարավորությունների օգնությամբ²⁴: Այսօր Ճապոնիայում գործում է նաև աշխարհում բացառիկ թվային արվեստի թանգարանը, որտեղ ներկայացվող աշխատանքները ընդգծված ավանդական պատկերների միջոցով են ներկայանում (<https://www.teamlab.art/e/borderless-azabudai/>):

Ճապոնական ավանդական մոտեցումները՝ պլուստների, կերպարների միջոցով դրսևորվում են նաև փողոցային արվեստում: Այնտեղ կարող են հանդիպել թե՛ դասական, թե՛ ժամանակակից կերպարներ: Մաքուր գույներն ու արտահայտված ուրվագծերը ուկիյո-էից տեղափոխվել են կոմիքսների, անիմների, սթրիթ-արտի և տարատեսակ այլ ժանրերի ու ենթաժանրերի գործիքակազմի մեջ՝ այդպիսով պահպանելով և զարգացնելով այն:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՍԿԶԲՆԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

ԲՈՐՈՒՆՅԱՆ 2019 – Բորիսյան Ա. «Հեքիաթից դեպի հնագիտություն» ՀՀ ԳԱԱ «Վիշապը հեքիաթի եվ իրականության սահմանին» հոդվածների ժող. Երևան, 2019, 8–32:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ 2015 – Հարությունյան Ս., «Վիշապներ» կոչված քարակոթողների պատկերագրության իմաստաբանության շուրջ», ՀՀ ԳԱԱ, *Հնագիտության եվ ազգագրության ինստիտուտ*, «Վիշապ Քարակոթողները», «Գիտություն» Հրատարակչություն, Երևան, 2015, 53–58:

ՊԵՏՈՅԱՆ 1965 – Պետոյան Վ., *Սասնա ազգագրությունը*, Երևան 1965:

ANDREAS 2010 – Andreas M., *Japanese Woodblock Prints, Artists, Publishers and masterworks 1860–1900*, Tokyo, 2010.

CIEŚLICZKA 2021 – Cieślczka A., The boundary between the art and product: On the meaning and form of kōgei in the past and present, *Doctoral School of Humanities University of Lodz*, 2021.

FLYNN 1982 – Flynn P., *Visions of People: The Influence of Japanese Prints Ukiyo-e Upon Late Nineteenth and Early Twentieth Century French Art.*, Yale-New Haven Teachers Institute, 1982.

KAROV, SECKEL 1942 – Karov O., Seckel D. “*Der Ursprung des Torii*”, Tokio, 1942.

KEENE 1971 – Keene D., *Chūshingura: The Treasury of Loyal Retainers*. Translations from the Asian Classics, Columbia University Press, 1971.

KYŌKO 2005 – Kyōko A. “*Geisha: A Living Tradition*”, Carlton, 2005.

БЕССОНОВА 2015 – Бессонова Г., “Развитие международного туризма в Японии”, *Вестник саратовского государственного социальноэкономического университета*, №5(59), 2015.

БОРИСОВА 2012 – Борисова А., Японские традиционные искусства и действия Иэмото в период Мейдзи (1868-1912), *Вестник Санкт-Петербургского университета*, сер. 13, вып. 2, 2012.

23 Տես ավելին՝ https://www.bbc.com/news/world-asia-63830490?at_bbc_team=editorial&at_ptr_name=facebook_page&at_link_origin=BBC_News&at_link_id=1386B70C-996F-11ED-851F-4FD4923C408C&at_format=link&at_medium=social&at_campaign_type=owned&at_campaign=Social_Flow&at_link_type=web_link&fbclid=IwAR2CBfkiHS8xjB15iFCMtkGHcg-4ZgDfqAVle9IwnrwKnmxcouletdBGJaoU

24 Տես ավելին՝ <https://gowithguide.com/blog/japanese-culture-the-differences-between-old-and-modern-3762>

- ГРИГОРЬЕВА 1993 – Григорьева Т. П., *Красотой Японии рождённый*, М., Искусство, 1993.
- ДЕНИКЕ 1936 – Денике Б.П., *Японская цветная гравюра*, Москва, 1936.
- ИЛЬИНА, ЮРЬЕВА 2007 – Ильина Н., Юрьева О., *Японская мифология. Энциклопедия*, М., Мидгард, Эксмо, 2007.
- МИФЫ НАРОДОВ МИРА 1982 – *Мифы народов мира. Энциклопедия*, изд. «Советская энциклопедия», том 2, 1982.
- ТЕРНБУЛЛ 1999 – Тернбулл С., *Самураи. Военная история*, Пер. с англ. А. Б. Никитина, СПб., Евразия, 1999.
- ТЯГУНОВА 2021 – Тягунова Е., Японская гравюра второй половины XIX – начала XX века в контексте влияния западного искусства, *Художественная культура* № 4, 2021, 198–215.

Էլեկտրոնային աղբյուրներ

- ԱԼԵԶՍԱՆՅԱՆ – Ալեքսանյան Հ., Ճապոնական Ko-e-ի առանձնահատկություններն «Առնետի հեքիաթը» ձեռագրի օրինակով <https://enlightngo.org/post/16713>
- ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ – Գրիգորյան Տ., Արվեստի ճապոնական ոգին, <https://granish.org/arvesti-japankan-vogin/>
- ԻՍՎԱԿՅԱՆ – Իսահակյան Ն., Սամուրայների վարքականոնի, հայոց սպարապետների պատգամ-հրահանգների և մերօրյա հերոսների մասին, Առավոտ, Հոկտեմբեր 05, 2018 13:00, <https://www.aravot.am/2018/10/05/985175/>
- FIJIARTS – Fujiarts <https://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=822731>
- HANSHIRO – Iwai Hanshiro 7th <https://www.kabuki21.com/hanshiro7.php>
- IMAGE ARCHIVES – Image Archives <https://images.dnpartcom.jp/ia/workDetail?id=F-CM1993B034080001>
- JAPANARMENIA – JapanArmenia.com <http://japanarmenia.com/hy/>
- KUNISADA – Kunisada-Biography and Woodblock Prints <https://www.artelino.com/articles/kunisada.asp>
- KUNISADA – Kunisada, <http://www.kunisada.de/>
- MUSEUM – Digital Museum, <https://d-museum.kokugakuin.ac.jp/eos/detail/?id=9608>
- MUSEUM – Suntory Museum of Arts <https://www.suntory.co.jp/sma/collection/data/detail?id=3708>
- V&A – Victoria and Albert Museum collection https://collections.vam.ac.uk/search/?page=1&page_size=15&q=namazu-e
- ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК – Институт Гуманитарных Наук <https://ihumanities.rau.am/page/tsentr-yaponskogo-yazyka?fbclid=IwAR1hu-7Oix9kL6OkypD-26CREQdpktZzjrNfuEbKLcRecCvPg4O9avgViZd0>
- МАРГАРЯН – Маргарян Г. Лекция Многоголосие японской средневековой светской живописи ямато-э https://www.youtube.com/watch?v=bhwnDei-7wR0&ab_channel=%D0%A0%D0%B0%D1%83%D0%A2%D0%B5%D0%BB%D0%B5c%D1%82%D1%83%D0%B4%D0%B8%D1%8F&mibextid=Zxz2cZ&fbclid=IwAR2t8bWRhgzJUB1B-MU92ua9Bc8fKBcLIBB6IEx4Znre5TiHDuT_EulRZQA
- ЭНЦИКЛОПЕДИЯ – Большая российская энциклопедия, https://old.bigenc.ru/fine_art/text/4919240

Maneh Kharatyan

History Museum of Armenia
Art.phil.maneh@gmail.com

COLLECTION OF JAPANESE UKIYO-E GRAPHIC WORKS KEPT AT THE HISTORY MUSEUM OF ARMENIA

Keywords: Japan, graphic works, Japanese studies, history, art, ukiyo-e, Japanese art

A collection of Japanese graphic works has been stored in the History Museum of Armenia since the 1970s. The collection has not been studied until now, and no information about it has been available. During the research, it was found out that they belong to the ukiyo-e style (which has been popular in Japan since the 17th century); it was possible to ascertain that one of the 22 paintings is traditionally unsigned, and the others are the works of 4 authors. Unfortunately, most of the paintings in the collection belong to series, but the complete group is not available.

In any case, the originality and uniqueness of the paintings allow us to study Japanese art and through it to get acquainted with the ethnopsychology and history of the Japanese people.

Манэ Харатьян

Музей Истории Армении
Art.phil.maneh@gmail.com

КОЛЛЕКЦИЯ ЯПОНСКИХ ГРАФИЧЕСКИХ РАБОТ УКИЁ-Э, ХРАНЯЩИЙСЯ В МУЗЕЕ ИСТОРИИ АРМЕНИИ

Ключевые слова: Япония, графика, японоведение, история, искусство, укиё-э, японское искусство

Коллекция японской графики хранится в Музее Истории Армении с 1970-х годов. Коллекция до сих пор не изучалась и никаких сведений о ней не было известно. В ходе исследования удалось выяснить, что она принадлежит стилю укиё-э (популярному в Японии с 17 века), удалось выяснить, что одна из 22 картин традиционно без подписи, остальные представляют собой работы 4 авторов. К сожалению, большинство картинок в коллекции относятся к сериям, однако полные серии не имеются в наличии.

В любом случае, оригинальность и неповторимость картин позволяют изучать японское искусство и через него знакомиться с этнопсихологией и историей японского народа.

Մանե Խառապյան

ՃԱՊՈՆԱԿԱՆ ՈՒԿԻՅՈՒՆԻ ԳՐԱՖԻԿԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ՀՊԹ-ՈՒՄ ՊԱՅՎՈՂ ՀԱՎԱՔԱՇՈՒՄ



Նկ. 1. Աոնսեր («Զոդիակը՝ Հոկայդոից դուրս»)



Նկ. 2. Զազար («Զոդիակը՝ Հոկայդոից դուրս»)



Նկ. 3. Վիշապ («Զոդիակը՝ Հոկայդոից դուրս»)



Նկ. 4. Զի («Զոդիակը՝ Հոկայդոից դուրս»)



Նկ. 5. Այծ («Զոդիակը՝ Հոկայդոից դուրս»)



Նկ. 6. Կապիկ («Զոդիակը՝ Հոկայդոից դուրս»)



Նկ. 7. Աքաղաղ («Զոդիակը՝ Հոկայդոից դուրս»)



Նկ. 8. Շուն («Զոդիակը՝ Հոկայդոից դուրս»)



Նկ. 9 ա. «Լորդ Սասակի Սաբուրո Մորիցունան արադադի հեյր»
 Նկ. 9 բ. «Հերոս Կուսունոկի Կամաշի հանգան Մասաշիգեն
 օգնականի հեյր թղթով խաբում են թշնամուն»



Նկ. 10. «Կանադեհոն Չուշիսցուրա»



Նկ. 11. Իվայ Հանշիրո VII-ի դիմանկարը
Թորայի դերում



Նկ. 12. դերասան Մացումոյոտո Կոշիրո VI-ին՝
Բանգուին Չոբեյի դերում Թորայի դերում



Նկ. 13ա. «Ումեհարու Գոջոսան կայարան» պիեսից հայրված (ձախ կողմի նկարը բացակայում է)
Նկ. 13բ. «Ումեհարու Գոջոսան կայարան» պիեսից մեկ այլ հայրված (բացակայում է ռույն ձախ
կողմի նկարը)





Նկ. 14. Դերասան Արաշի Ռիկան III-ը
«Կանսարեհոն Չուշինգուրա» պիեսի (47
ռոկիններ) Տոնասի կերպարում



Նկ. 15. «Մեր ժամանակի գեղեցկությունը»



Նկ. 16. «Բուդայուի դուստր Օյանագին»



Նկ. 17. «Գեյշան կապրոնների հետ»



Նկ. 18ա. դերասան՝ կարուկի թափրոնից
Նկ. 18բ. դերասան՝ կարուկի թափրոնից



Նկ. 19. Նամուսնու-ի

