

ՏԱՐԲԵՐԱԶԱՏՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ  
ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ  
ԺՈՂՈՎՐԴԱՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ՃՅՈՒՂՈՒՄ\*

ՄՀԵՐ ՆԱՎՈՅԱՆ

Բանալի բառեր՝ ժողովրդապրոֆեսիոնալ, աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ, գուսան, աշուղ, «Երգք ցցոց և պարուց», հազներգություն (հապսոդիա, ῥαψωδία), պարերգական դրամա (խորային դրամա, χορεία):

Նախաբան

Հայ ավանդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի երեք հիմնական ճյուղերից ժողովրդապրոֆեսիոնալը, որը կարող է նաև միջնադարի ձևաչափով «Աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ» կոչվել, արտահայտվել է «Գուսանական» ու «Աշուղական» կոչված արվեստների դրսևորումով:

Այստեղ, նախ, խնդիր ենք տեսնում նշված ճյուղի տարբերազատման և նույնականացման հարցում: Նկատի ունենք այն մշակութային արտահայտությունների երկակի բնույթը, որը դասակարգվել են մերթ որպես ժողովրդական, մերթ՝ որպես ժողովրդապրոֆեսիոնալ: Երբեմն նույնիսկ ժողովրդականը «հավակնել» է ժողովրդապրոֆեսիոնալի դերակատարությանը՝ ի հակադրություն պրոֆեսիոնալի: Ասենք միջնադարյան մշակույթի քննությունը տասնամյակներ առաջ կարող էր բացահայտել բազում «առաքինություններ» պարունակող աշխարհիկ արվեստի հակադրությունը «արգահատելի» պրոֆեսիոնալ-կրոնականին և այդ հակադրության մեջ աշխարհիկը, իր ներքին բաժանումներից ու ենթաճյուղերից անկախ, որպես բնութագրիչներից «ամենավեհն ու վերինն» առնում էր «Ժողովրդական» ցուցիչը<sup>1</sup>: Թեև, իրավ է նշել նաև այն, որ ժողովրդապրոֆեսիոնալ կամ աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ ճյուղը, իսկապես, կարող էր ունենալ բնութագրեր, որոնք նրան կնույնացնեին ժողովրդականի հետ կամ ավելի ստույգ՝ կմատնանշեին դեռևս ամբողջությամբ չտարբերազատված, մշակութային և երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ճյուղային նույնականացմանը հստակորեն չենթարկված իրողություններ:

Ինչևէ, գուսանականի և աշուղականի վերաբերյալ ստորև բերվող դիտարկումներում հընթացս կերևա նաև այս հիմնահարցը: Դրա որոշ լուսաբա-

\* Ներկայացվել է 16. IX. 2021 թ., գրախոսվել է 23. XII. 2021 թ., ընդունվել է տպագրության 17. I. 2022 թ.:

<sup>1</sup> Խոսքը, հատկապես, հասարակարգային տեսության դիրքերից, այսպես ասած, պատմական մատերիալիզմի տեսանկյունից հարցի քննությանն է վերաբերում, որտեղ դասակարգերի հակադրության, պայքարի գաղափարները պրոեկցվում են մշակութային իրողությունների մեկնաբանության վրա: Հմմտ. Գ. Ի. - գ. Դ. Ե. 1980, 4-6:

նումներ կառաջարկենք գուսանների և աշուղների արվեստին առնչվող մեր մոտեցումներին առնթեր:

Թեև գուսանների հիշատակությունները, ի հակադրություն աշուղների, բավական ընդգծված ինքնուրույնությունամբ երևում են հայ դասական մատենագրության բազում էջերում, այդուհանդերձ, վերջին մեկ-երկու հարյուրամյակի ընթացքում գուսանն ու աշուղը հաճախ նույնացվել են, հարադրվել և առաջացրել նաև «Գուսանաաշուղական» ձևակերպումը: Չենք խոսում երաժշտական առօրյայում դրանց անփոփոխ և վստահ նույնացումների մասին: Ել ավելին՝ լեզվական պուրիտանիզմով տարված որոշ գործիչներ աշուղներին գուսան են անվանում, իբր մեկի օտար ու մյուսի՝ բնիկ-հայրենական լինելը չեղտելու և դրանով առաջնահերթություններ սահմանելու համար:

Գուսանի և գուսանականի, աշուղի ու աշուղականի տարանջատված ընկալումը ներկայացնելիս հատուկ նշելի է, որ Կոմիտասի կողմից աշուղներին գուսան կոչելը և դրանով նույնացնելը՝ մեզ ո՛չ հակառակն է ապացուցում, ո՛չ էլ մեր տեսակետն է հակադրում իրեն: Կոմիտասի երկերում մի շարք երաժշտական եզրեր դեռևս կայունացած չեն իր ժամանակներում համապատասխան իրողությունների դեռ ուսումնասիրված չլինելու պատճառով: Լավագույն օրինակ է ժողովրդական երաժշտական արվեստի ժանրային բաժանումների կոմիտասյան աստիճանակարգությունը, որը մեկից ավելի տարբերակներ ունի և, փաստորեն, սկսել է մշակվել հենց Կոմիտասի կողմից: Այս փուլում հայ ավանդական երգարվեստի տերմինաբանական աստիճանակարգության բազմաթիվ հանգույցներ դեռևս հստակեցված չեն: Ավանդական արվեստի շատ հարցեր՝ այդ թիվում և եզրաբանական, հստակեցված ու մշակված չեն ժամանակի երաժշտական գիտության ողջ ձևաչափով, և Կոմիտասը որոշ դեպքերում դրանց առաջին ուսումնասիրողներից է՝ արևմտյան գիտության շրջագծում անգամ: Ուստի, այս առումով, վերջնական և բյուրեղացած պատասխաններ նրա երկերում պետք չէ փնտրել. քննարկվող դեպքում հարկ է անդրադառնալ արդի գիտության կուտակած փորձին:

Այդուհանդերձ, հարկ է նկատել նաև, որ, նշված շփոթին զուգահեռ, այսօր մի շարք հիմնարար հետազոտություններով արդեն հաստատված է գուսանականի և աշուղականի տարբերակվածությունը: Դրանք, իհարկե, դիտարկվում են հայ ավանդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ճյուղերից մեկի ընդհանրություններով միավորված, սակայն նաև ներքին որոշարկվածությամբ, երբեմն նույնիսկ ներհակությամբ: Այս առումով մեզ համար կարևոր են ակադ. Մ. Աբեղյանի, Գ. Լևոնյանի, Քր. Կուչնարյանի և ժամանակակից ուսումնասիրողներից Լ. Երնջակյանի հետազոտությունները: Որոշ կետերում

<sup>2</sup> Կոմիտաս. 1941, 16–17: Հարկ է նկատել, որ այդ անդրադարձի մեջ Կոմիտասը բավական խիստ է արտահայտվում «գուսանների», իրականում՝ աշուղների օտար մշակութային հակումների մասին: Նույն մոտեցումն է արտահայտված նաև «Հայ եկեղեցական ու ժողովրդական երաժշտության յատկանիշները, — օտար երաժշտությանց ազդեցությունը հայ եկեղեցական եւ աշուղական երաժշտության վրայ» խորագրով կարդացած դասախոսության մեջ (1914 թ., Փարիզ), որտեղ արդեն հստակ խոսում է աշուղների մասին (Կոմիտաս Վարդապետ. 2007, 187, 193):

մնում է միայն մի քանի շեշտադրումներ անել և հստակեցնել տարբերակիչների կշռելի քանակություն, հարացույց:

Ի տարբերություն գուսանների և գուսանական արվեստի, որոնց մասին արդի պատկերացումներն առավել չափով գրքային են, մասամբ՝ պահպանված գեղարվեստական տեքստերով պայմանավորված<sup>3</sup> և ավելի քիչ՝ երաժշտաբանաստեղծական նմուշներով, վեպի երգվող հատվածներով<sup>4</sup>, Ակնա երգերով<sup>5</sup> Հայ աշուղների արվեստը տակավին կենդանի ժառանգություն է: Ուստի անհամեմատ ավելի դյուրին է հետաքրքրող մի շարք բնութագրեր նախ հստակեցնել այս ոլորտում, ապա անդրադառնալ գուսանական արվեստի համարժեք համեմատելիների որոշարկմանը:

### Գուսան և աշուղ

Հայ ավանդական երգարվեստի այս երկու արտահայտությունների բաժանարարը մենք համարում ենք դրանց ձևավորման ու զարգացման հիմքերի և ժամանակափուլերի, ենթաճյուղերի (ներճյուղային բաժանումների), գեղարվեստական բնութագրերի, արտահայտչաձևերի, կիրառած ժանրերի տարբերությունն ու տարասեռությունը:

Բնավ նպատակ չունենալով տալու աշուղական արվեստի բնութագրիչների ամբողջական համակարգը՝ բերենք սոսկ մի քանիսը, որը համապատասխան են մեր առանձնացրած տարբերակիչներին:

Հայ աշուղական արվեստի գրեթե բոլոր ակնառու հետազոտողներն այդ արվեստի ազգային ակունքների հետ մատնանշում են համաարևելյան երաժշտաբանաստեղծական արվեստի հարուստ շերտերը: Չմտնելով մանրամասների մեջ՝ նկատենք, որ ազգային հիմքերից նշվում են միջնադարյան գուսանների, աշխարհիկ տաղասացների, քաղաքային երաժիշտ-կատարողների արվեստը: Արևելքն այստեղ ներկա է արվեստի կրողին ցուցանող «Աշուղ» (աշըղ, աշըգ)՝ արաբերեն սիրահար (նաև՝ տարփածու) բառով<sup>6</sup>, ապա՝ տաղաչափական և մեղեդիական մոդելների, ժանրերի, թեմատիկ ու կերպարային դաշտերի և ավելի կամ պակաս չափով ընդգծված այլ ժառանգականությունը:

Դեռևս միջին դարերում Արևելքի տարբեր մշակույթներում հիշատակելի են վիպական, էպիկական, քնարական արվեստի զանազան ենթատիպեր, որ իրենց բնութագրերով իրավացիորեն կարող են դիտվել աշուղական արվեստի նախահիմք: Լ. Երնջակյանը նրանց տիպականացնում ու նույնականացնում է իրանական, արաբական և արևելյան այլ մշակույթների հիմքի վրա: Սակայն իրավացիորեն շեշտում է նաև արևելյան պոռֆեսիոնալ երաժշտարվեստի զարգացման մեջ Հայ վարպետների և Հայ երաժշտական մշակույթի գործուն դերը՝ ենթադրելով տարածաշրջանային ընդհանուր ավանդույթի մի

<sup>3</sup> Աբեղյան. 1967:

<sup>4</sup> Գրառեցին՝ Կոմիտաս, Ա. Քոչարյան, Սպ. Մելիքյան, Վ. Սամվելյան, Մ. Մուրադյան, Մ. Բրուտյան, Ա. Փահլևանյան և այլք: Առավել ամբողջական Սահակեան, Փահլևանեան. 1996, տե՛ս նոտային հավելվածներ՝ 100–122:

<sup>5</sup> Հ. Ծանիկյանից գրառեց Կոմիտասը որպես «Ակնա շար» (դրանց կարող են հավելվել Գ. Մեհտերյանի և Մ. Թումաճանի գրառումները ևս). Կոմիտաս. 1999:

<sup>6</sup> Լևոնյան. 1944, 7:

լայն արեալի գոյություն, որում «ազգային մենաշնորհներ» սահմանման փորձը գիտականորեն անարդյունք մի բան է<sup>7</sup>:

Թեև լուրջ և այդպես. ուրեմն հայ աշուղական արվեստի ակունքները մի կողմից հայ միջնադարյան գուսանական-քաղաքային արվեստի շերտերում են, մյուս կողմից՝ համաարևելյան երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթի ընդերքում:

Եթե Լ. Երնջակյանի համեմատական հետազոտություններն այդ արևելյան ընդհանրական ավանդույթի համաբնույթ արտահայտությունները դիտարկում են միջին դարերից, ապա դրա վերջնական տեղայնացման և ձևավորված գեղարվեստական արտահայտությունների ժամանակափուլը մեզանում մոտավորապես XVII դարն է (չնայած մասնավոր արտահայտություններին, այդ ժամանակափուլի «հնեցման» հաջող կամ անհաջող փորձերին): Հայ աշուղական արվեստի այլևս ինքնուրույն դիմագիծը բնութագրող ավանդական դպրոցներն ու վերջնական «ազգայնացումը» XIX–XX դդ. մշակութային արդյունք են: Ի դեպ, վերջինն՝ աշուղական արվեստի ազգայնացումը, պնդում ենք, որ գուգահեռ պետք է դիտվի հայ պրոֆեսիոնալ-կոմպոզիտորական արվեստում և, ընդհանրապես, XIX դ. հայ հասարակական-քաղաքական մտքի այլ ոլորտներում նկատված համաբնույթ իրողություններին:

Աշուղությունն իր տարբեր ենթատեսակներով հանդերձ, բավական կուռ նկարագրով բնութագրվող արվեստ է: Մենակատարային թե անսամբլային, գյուղական, քաղաքային կամ պալատական, ստեղծող-կատարող ու սոսկ կատարող ենթաբաժանումներով հանդերձ՝ այս արվեստը, հիմնականում, կարող է բնութագրվել որպես վոկալ-նվագարանային արվեստ՝ մեկ և նույն «աշուղ» բառով նույնականացվող:

Եթե, վերն ասվածի համաձայն, Արևելքում այս ավանդույթի նախնական շերտավորումները գոյացնում են վիպական բնույթի երգախառը պատումներ, հեքիաթ, սիրավեպ և քնարական այլ ստեղծագործություններ, հայ իրականության մեջ արմատացած աշուղական արվեստը, աստիճանաբար բյուրեղացնելով իր թեմատիկ դաշտերն ու գեղարվեստական բնութագրերը, բազում այլ ճյուղավորումներով հանդերձ՝ ներկայանում է որպես հիմնականում սիրային քնարերգության (այսպես ասած՝ վարդի և սոխակի) ու բարոյախրատական բովանդակության արվեստ<sup>8</sup>:

Կիրառվող ժանրերի աստիճանակարգությունը թեև զարգացած է, սակայն որոշակիորեն առանձնանում են գովերգը՝ աշուղական գովքը, դաստանը, խրատը, ամենածավալուն վոկալ-նվագարանային կերտվածքը՝ սիրավեպը (հանելուկը, հեքիաթը, մրցության նպատակով ստեղծվող վարպետության ցուցադրանքի երգերը չենք անտեսում):

Այսքանը բավարար համարելով աշուղականի վերաբերյալ՝ դառնանք գուսանական արվեստի մեկ-երկու ցուցիչի քննարկմանը, որ, հուսանք, նույնակարգ բնութագրիչների հարացույց կապահովեն համեմատության համար:

<sup>7</sup> Երնջակյան. 2009, 39:

<sup>8</sup> Գ. Լեոնյանն աշուղական արվեստում առանձնացնում է յոթ թեմատիկ ոլորտ, որոնցից այս երկուսն առանցքային տեղ են զբաղեցնում. տե՛ս Լ. Երնջակյան. 1944, 8–15:

Գուսանական արվեստի պահպանված նմուշների մասին խոսելն այստեղ որոշակի բարդություն ունի, որովհետև նախ անհրաժեշտ է հստակեցնել այս արվեստի կազմն ու բնութագրերը, ապա միայն որոշարկել դրա գեղարվեստական արտահայտությունները:

«Գուսան» բառի բազում հնարավոր բացատրություններից նախապատվությունը տալիս ենք «գովասան» բառին<sup>9</sup> (Գէորգյան, ըստ Մովսես Խորենացու), որ Հր. Աճառյանը բերում է ի շարս այլ բացատրությունների: Թեև բառը ստուգաբանում է այլ հիմքով՝ չմոռանալով նշել, որ իր բերած համեմատական դիտարկումները հակադիր են Հ. Հյուբշմանի հայեցակետին:

Այդուհանդերձ, գովասանը հստակ և բացատրելի համադրվում է գուսանական արվեստի վերաբերյալ մեր պատկերացումներին: Մյուս կողմից՝ Արևելքի որոշ մշակույթներում երաժշտաբանաստեղծական իրողություններ ցուցանող «օգան» բառի հայկական ծագումը ևս անուղղակի փաստարկ է հօգուտ «գովասանի»<sup>10</sup>: Միևնույն ժամանակ կա ևս մեկ գուգահեռ, որ դարձյալ Հր. Աճառյանի ստուգաբանություններից կարող է բխել: «Գուշակ» բառի հիմքը կազմող հնդեվրոպական ցնձ (գենդ-), ցնս (սանս-), ցնս (հնդեվ. նախալեզու) արմատները համապատասխանաբար նշանակում են՝ «լսել, ականջ դնել», «բղավել, հայտարարել», ապա՝ «հնչել, գոչել», իսկ «... պարզական ցնս արմատը պահուած է գովել բառի մէջ»<sup>11</sup>: Արդյոք հնարավոր է գուսանը ծագեցնել ցնս կամ ցնս հնդեվրոպական նախալեզվային արմատներից. թողնում ենք լեզվաբանների վճռին, բայց այն, որ «գովասան» ու «գովել» բառերը նույն իմաստաբանական շրջանակն են մատնանշում, ակնհայտ է<sup>12</sup>: Մյուս կողմից՝ բերված հնդեվրոպական արմատների նշանակությունը ևս չընդգծում է իմաստների այն դաշտը, որ ուղիղ ծածկում է «գուսանն» ու «գուսանությունը» կամ անուղղակի առնչակցվում, սերտաճում դրանց: Իսկ «գուշակն» այլ դիրքերից ևս, կարծես, կարող է համադրվել «գուսանին», որը կիրորձենք ցույց տալ:

Սակայն, գուտ լեզվական իմաստից զատ, գուսանի ինչ լինելը նոր բառգիրքն է մեկնում՝ բերելով և՛ մատենագրական հիմքեր, և՛ օտար համարժեքներ: Վերջիններս՝ հիմնականում կատակերգական արվեստի արտիստին նկատի ունեն, կատակերգականի առավել լայն ընկալումով. կատակերգու, խեղկատակ, «խաղացողն կամ երգիչն ՚ի թատրոնս»: Առաջին իմաստը հենց μῖμος-ն է (միմոս): Բեմական արտիստի ուղիղ ցուցիչ են նաև ὁ ἐπί σκηνῆς-ն ու Histrio scenicus-ը: Մատենագիտական վկայություններում թատերային տարրի ընդգծումն ուղեկցվում է մերթ երգային, մերթ պարային բնութագրիչների հարադրությունով. «... գուսան երգեցիկ դիւական ՚ի խաղս թեատրօնի», «Այլք ՚ի գուսանաց և ՚ի կաբաւչաց ընդ երկինս թոեան»: Իսկ ահա «գուսանական» մակդիրն առավել երաժշտական բովանդակություն ունի. «գուսանական գործիք, կամ երգք, կամ դալլալիք ...»<sup>13</sup>:

<sup>9</sup> Հմմտ. Երնջական. 2009, 36:

<sup>10</sup> Հմմտ. Երնջական. 2009, 38:

<sup>11</sup> Աճառյան. 1971, 596–597:

<sup>12</sup> Աճառյան. 1971, 582–583:

<sup>13</sup> Նոր Բառգիրք Հայկագեան լեզուի. 1979, 582:

Այսուհանդերձ, թե՛ նշված բնութագրերը, թե՛ այդ արվեստից պահպանված նմուշներն ամբողջական պատկերացում չեն տալիս դրա ինչպիսին լինելու մասին: Պարզ արտահայտվելիս հարկ է գտնել այն արվեստական համակարգը, որում հիշատակված բոլոր տարրերն օրգանական, բայց որ կարևոր է պատմականորեն վկայված, իրական, իրենց ժամանակի մեջ կենդանի և ոչ մտացածին ամբողջություն են կազմել: Այլապես, մեր ունեցածն ու կարողացածը մի բանի մասին է, որ մեկ երաժշտական է, մեկ՝ պարային, մեկ էլ՝ թատերային ու երգչական և այլն:

Հարցի լուծման բանալին, թերևս, գուսանական արվեստի ժանրային արտահայտությունների հետազոտությունը կլինի, քանի որ նշված գեղարվեստական ամբողջական արտահայտությունը ստեղծագործությունն է՝ ժանրային հատկանիշներով բնութագրված:

#### «Երգք ցցոց և պարուց», «Հագներգություն»

Մեկնակետը դարձյալ մատենագրական բանաձևումներն են, որ այս դեպքում ընդգրկում են IV–V դարերից մինչև բարձր միջնադար: Այս հատուկ թույլ ամենակարևոր աղբյուրը, ինչպես շատ դեպքերում, Սբ. Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմություն» է: Դրա հետ մեկտեղ կարևորվում են նաև Ագաթանգեղոսի ու Փավստոս Բուզանդի երկերը, բարձր միջնադարից՝ Սբ. Գրիգոր Նարեկացու, Գրիգոր Մագիստրոս Պահլավունու որոշ ձևակերպումներ: Հարցի առնչությամբ դիտարկումների ուրիշ չափիչ են բացում քննարկումների, համեմատությունների ու բանավեճերի առիթ տված, ողջ միջնադարն ընդգրկող Դիոնիսիոս Թրակացու Քերականական արվեստի հայ մեկնությունները<sup>14</sup>:

Այստեղ առանձնանում է, նախ, Սբ. Մովսես Խորենացու հիշատակած «Երգք ցցոց և պարուց» արտահայտությունն Ն. Հովհաննիսյանի մեկնությամբ: Հեղինակի հիմնավորումն այս հարցը քննելիս այն է, որ տեսակետ կա դրամայի և բանաստեղծության լծորդված ծագման, ինչպես նաև դրամայի ու թատրոնի նախնական պարերգական նկարագրի վերաբերյալ: Հետևապես, հին բանահյուսական իրողությունների քննությունն այս լույսի տակ կարևոր է: Այդ իրողությունների տեսակային ցուցիչների մի շարք Ն. Հովհաննիսյանը, իրավացիորեն, առանձնացնում է Պատմահոր երկից՝ «Երգք առասպելաց, երգք վիպասանաց, երգք թուեկաց, երգք ցցոց և պարուց»<sup>15</sup>: Սրանցից էլ զատում վերջինը:

«Հայոց պատմությունից» քաղված այդ ձևակերպումներն այստեղ հետաքրքիր են նրանով, որ, գրեթե, բոլոր ուսումնասիրողների կողմից, ավել կամ պակաս չափով, առնչակից կամ նույնական են դիտվել գուսանական արվեստին: Ուրեմն ի՞նչ է երգք ցցոց և պարուցը և ինչ արվեստական բնութագրեր է պարունակում, որ կօգնեին հստակ հասկանալու գուսանությունը՝ գոնե այս մեկ արտահայտությամբ:

<sup>14</sup> Քննարկվող խնդիրների առնչությամբ առանձնացնում ենք Հովհաննիսյան. 1978, նաև՝ Հովհաննիսյան. 1990, ապա նրա՝ 2010 աշխատությունները:

<sup>15</sup> Հովհաննիսյան. 1978, 106–108:

Արտահայտությունը, ինչպես հեղինակն էլ դիպուկ նկատել է, Սբ. Մովսես Խորենացին կիրառում է իր նպատակներից ելնելով, որն իհարկե, «արվեստագիտական» չեն, սակայն իր բնութագրումի մեջ հիշատակած սակավ բառերն արդեն արվեստագիտական ողջ տեսություն ծնելու ներուճակով յամբ են օժտված: Հիշատակությունն այս է, որ Հ. Հովհաննիսյանի դատողական շղթայի հիմքում է դրվել. «Բայց առաւել յաճախագոյն հինքն Արամացնեայց ի նուագս փանդուան և յերգս ցցոց և պարուց զայսոսիկ ասեն յիշատակաւ»<sup>16</sup>: Մեզ շատ հետաքրքիր նվազ, փանդիւ, երգ բառերը ոչ մի տարրն թերցման տեղիք, կարծեք, չեն տալիս: Այլ է բանը՝ կապված «երգք ցցոց և պարուց» ամբողջական բանաձևումի հետ: Հեղինակը վկայակոչում է դրան անդրադարձած հետազոտողների գրեթե ողջ ցանկը: Իր առաջարկի հիմնական առանցքն այն է, որ նախ հարկ է ճիշտ մեկնաբանել պար, ցուց/ցուցք և ցուցք բառերը՝ նկատի առնելով դրանց հին իմաստները, ապա՝ զատելով բաժանելով վերջին զույգը՝ երգք-պարը-ցուցը համադրել որպես մեկ-միասնական իրողություն բնութագիր: Այլապես, եթե Պատմահոր արտահայտությունը մեկնաբանենք բառերի տարանջատ և ժամանակակից իմաստներով (օրինակ՝ պար բառը), ապա անխուսափելիորեն սխալ արդյունքի կհանգենք: Ուրեմն, պարն այն պլաստիկ արվեստի ենթատեսակը չէ, որ կարող էր այսօր հասկացվել այդ անվամբ, այլ պարերգը՝ χορεία, χορός (խորեա, խորոս) բառերի համարժեքը<sup>17</sup>: Այստեղից էլ Հովհան Մամիկոնյանի հիշատակած պարաուրբը χορευτή-ի (խորեվտես) նույնիմաստն է, որ կարող է նաև պարերգակ կոչվել: «Արամացյան հները» մեզ սովոր իմաստով պար ասելիս կօգտագործեն կայթ, Կաբաք բառերը, թեև չենք անտեսում դրանց և պարի իմաստաբանական աղբյուրները ևս:

Ուրեմն կարող ենք եզրահանգել՝ «երգք ցցոց և պարուց» արտահայտությունը, կարելի է ասել, հայերեն առաջին գեղարվեստական եզրաբանական նշանակության բանաձևերից է, որ, հիրավի, Մեծ Պատմահայրը մշակել է հին աշխարհի հայտնի ու մեզանում իր օրերին կենդանի կենցաղավարում ունեցող կոնկրետ գեղարվեստական իրողությունը գիտականորեն նույնականացնելու համար:

Այդ եզրաբանական բանաձևը, ըստ Հ. Հովհաննիսյանի պարերգական դրամայի ցուցիչն է, որում երգային խմբային և մենակատարային տարբերակմամբ, նվագարանային, պլաստիկ-թատերային տարրերը համաձուլ են նախնական միասնականությամբ. այդ գեղարվեստական արտահայտությունը սինկրետիկ է, իր տերմինով միակառույց: Եվ եթե սա գուսանական արվեստ է, ապա այն սինկրետիկ արվեստ է՝ նշված բոլոր բնութագրերից չաղախված:

Այս իրողության ուղիղ կապը գուսանության հետ ևս մեկ խիստ որոշ գուսահեռական եզրով է ապացուցվում: Դրանում կարող ենք նշմարել այլ ժանրային որոշարկումներ ևս, որոնք, հարստացնում են «գուսանականի» մեր ընկալումները կամ այն բնութագրերը, որով կարող ենք նույնականացնել «գուսանականը»:

<sup>16</sup> Մովսեսի Խորենացու Պատմութիւն Հայոց. 1913, 27:

<sup>17</sup> Հովհաննիսյան. 1978, 117:

«Հագներգութիւն» եզրը, որ Դիոնիսիոս Թրակացու Հայ մեկնիչները մշակել են որպէս ῥᾱψωδία (հոսպոդիա) եզրի հայերեն համարժեք, ըստ ամենայնի, տեսակային ցուցիչ է: Սակայն, ինչպէս հին և միջնադարյան եզրաբանական նշանակութեան շատ բառեր՝ խիստ բազմիմաստ է և կարող է նշանակել միակառույց արվեստի տեսակից մինչև դրա կատարման եղանակ<sup>18</sup>, գրական-երաժշտական ստեղծագործությունից մինչև ժամանակի ցիտական շարադրանք, դրա ամբողջությունից մինչև առանձին մաս և այլն<sup>19</sup>: Եվ, այնուհանդերձ, հագներգուն (հոսպոդ) գոտանն է<sup>20</sup>: Այն, Հայր Ղևոնդ Ալիշանի վկայությամբ, ցուցքն է, որը վկայակոչում է Հ. Հովհաննիսյանը<sup>21</sup> հաջորդիվ անդրադառնալով ցուցի-ցուցքի մասին վերը շարադրվածին: Այսինքն այս բառն էլ նախորդ արտահայտությունը սերտ առնչակից իմաստ է արտահայտում:

Իր իմաստներից մեկով հագներգությունը հոմերական հիմքերի կատարման ավանդույթի նշանակ է: Այն բնութագրվում է որպէս «կարկատուն», երևի հարկ է հասկանալ՝ «հյուսվածո» կամ ուղիղ՝ «հյուսվածք», ստեղծագործություն, որ կատարողը ներկայացնում էր սարդենի ճյուղը կամ գավազանը ձեռքին (այստեղից՝ նաև գավազաններգություն) և, ըստ ամենայնի, որոշակի թատերային տարրերով հագեցած կատարողական վարպետությամբ: Ստեղծագործության նյութը հոմերական պոեմներն էին: Հասկանալի է, որ դրանք չպետք է շփոթվեն հենց Հոմերոսի պոեմների հետ, այլ ավելի ուշ ձևավորված հոմերոյիզների ավանդույթն են մատնանշում: Մանավանդ որ հայ մեկնիչներից մեկը ուղիղ խոսում է Ապոլոնի առասպելի մասին, որն հոմերական պոեմների շարքին կարող է դասվել: Դրանք հունական աստվածներին նվիրված ստեղծագործություններ էին<sup>22</sup>, որոնցից ամենանշանակալիս, նվիրված էր Դիոնիսոսին: Եվ նույն մեկնիչի «... որ ի Հոմերոնէ ասացեալ քերթածացն» արտահայտությունը չի կարող մեզ շփոթեցնել<sup>23</sup>: Ինչևէ, հագներգության ունեցած աղերսները վիպականի և թատերականի հետ ակնբախ են: Այս նկատառումով է նաև հագներգության անդրադարձել Հ. Հովհաննիսյանը<sup>24</sup>: Ավելին, հայ մեկնիչների բերած բացատրություններում նա մատնանշում է այլ տեսակային որոշարկումներ ևս, որ ակնհայտորեն հայ միջնադարյան իրականության մեջ բառին վերադրված իմաստային շերտեր են ցուցանում<sup>25</sup>: Հենվելով Գրիգոր Մազիստրոսի մեկնությանը՝ «երաժշտական հագներգութիւնք»-ը, «առականք հագներգութիւնք»-ը, ըստ Հ. Հովհաննիս-

<sup>18</sup> Դրա մասին առիթ ունեցել ենք խոսելու տաղ ժանրի վիպական ակունքների և եղանակավորման հարցերը քննարկելիս տե՛ս Ն ա վ ո յ ա ն. 2001, 84–95:

<sup>19</sup> Նոր Բառգիրք Հայկազեան լեզուի. 1981, 2:

<sup>20</sup> Առաքելյան. 1968, 67:

<sup>21</sup> Հովհաննիսյան. 1978, 105:

<sup>22</sup> Առաքելյան. 1968, 67:

<sup>23</sup> Адопц. 1915, 92.

<sup>24</sup> Հովհաննիսյան. 1978, 99:

<sup>25</sup> Ի դեպ, դա վկայում է մեզանում երբեմն երևացած այն կարծիքի սխալական լինելու մասին, թե հայ մեկնիչները, իբր, մեքենայորեն փոխանցել են օտար մշակութային իրողությունները՝ առանց ուշ դարձնելու մեզանում համապատասխան իրողությունների առկայությանը կամ բացակայությանը:

յանի, տեղավորվում են Գրիգոր Մագիստրոսի նշած «ամենայն մրմունջք և երգք գուսանութեան» շրջանակի մեջ<sup>26</sup>:

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում Հ. Հովհաննիսյանի քննած այս երկու եզրաբանական նշանակության բանաձևումների թե՛ ընդհանրությունն ու նույնականությունը գուսանականի հետ, թե՛ դրանց թատերային կամ նաև՝ թատերային բնույթը: Այս բնութագիրն ընդգծվում է նրանով, որ հեղինակը ցուցքի կամ ցցասացի և հագներգուի մեջ մարմնավորված է տեսնում պրոտագոնիստին՝ «առաջին դերասանին»<sup>27</sup>:

Հագներգությունը, որպես գուսանության ցուցիչներից մեկը, պատշաճ հանգույց է սկզբում ակնարկված խնդիրներից պրոֆեսիոնալի կամ ժողովրդապրոֆեսիոնալի և ժողովրդականի տարբերազատմանն անդրադառնալու համար:

Գուսանականը՝ ժողովրդական, թե՞ ժողովրդապրոֆեսիոնալ

Հ. Հովհաննիսյանի բացատրություններից կարելի է հասկանալ, թե հագներգությունը միջնադարում նույնացվել է կատակերգությանն այն պատճառով, որ բովանդակում է բանահյուսական տեսակների ողջ հարստությունը. «... սա (կատակերգությունը – Մ. Ն.) ընդհանուր մի անվանում է՝ տրված բանահյուսական երևույթներին և նրանց առնչվող գրական բոլոր տեսակներին»<sup>28</sup>: Ուստի այդ բանահյուսականը, ապա նաև Հայր Ղ. Ալիշանի ընդգծումներով էլ հարստացած ուսմականը<sup>29</sup> հենց այն բնութագիրն է, որը կարող էր կատակերգական որակումը հաղորդել հագներգությանը:

Այս բնութագրերը, կարծում ենք, հիմք են հանդիսացել այլոց համար գուսանականը կամ նրա որոշ արտահայտություններ համարելու ժողովրդական արվեստ: Դրանից հետո էլ սովորական է, օրինակ, որ գուսանականի մաս կազմող վիպական արվեստը (ի մասնավոր՝ էպոսը) դասակարգվի որպես ժողովրդական արվեստ<sup>30</sup>: Մինչդեռ, բազում ընդհանրություններով հանդերձ,

<sup>26</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 1978, 101–102:

<sup>27</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 1978, 135:

<sup>28</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 1978, 101:

<sup>29</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 1978, 104:

<sup>30</sup> Գր. Գրիգորյանը, օրինակ, ժողովրդական բանահյուսության հիմնական հատկանիշներից մեկը իրավացիորեն համարում է դրա կոլեկտիվ բնույթը: Սակայն, այս ավագանում «Սասնա ծռերն» անպայման մկրտելու միտումով, փաստարկ է բերում, թե XIX դարում վեպն արձանագրվեց 70 ասացողից: Ապա վկայակոչում է IX դարը, որ է իր պաշտպանած տեսակետով վեպի ծննդյան դարը: Մինչ XIX դար, տասը հարյուրամյակի հաշվարկով բազմապատկվում է ասացողների թիվը և էպոսն ստանում է կոլեկտիվ բնավորություն:

Այսօր դժվար է մեկնաբանել անվանի հետազոտողի այս «հաշվապահական» մոտեցումը, եթե նկատենք, որ նրան քաջ հայտնի էր վիպասացների և ասացողների այն զգուշավոր վերաբերմունքը, որով շատերը խստիվ հրաժարվում էին ինչ-որ բան հավելելու իրենց «վարպետների» ավանդածին: Ուստի, դարերի մեջ դրանց թիվը վերադրվում էր իրար՝ առաջացնելով ոչ թե պարզ գումարելիներից գոյացող բացարձակ գումարային արժեք, այլ միշտ սահմանափակ քանակությամբ վարպետների շրջանակ, որ ավանդածը փոխանցում էր նույնչափ նեղ շրջանակ ներկայացնող վիպասաց-ասացողների հաջորդ սերնդին: Դեռ նախորդ և հաջորդ սերունդների ազ-

դրանք տարբեր են: Եվ բանահյուսական լինելը կամ բանավոր լինելը կամ էլ ռամկական բարբառի բնութագրերը գուսանականը ժողովրդական չի դարձնում: Էլ ավելին. հակառակ այն բանին, որ բանահյուսականը նույնացված է ժողովրդականին կամ նույնիսկ՝ ֆոլկլորին<sup>31</sup>, դրա հին իմաստն այլ էր<sup>32</sup>: Այն կարող էր նշանակել քերթողական, քանի որ «բանահիւս»-ը քերթողն էր<sup>33</sup>:

Ռամկական բնութագիրը՝ «նախնեաց ռամկօրէն» բանաձևումով, որ, ամենայն հավանականությամբ, գուսանական երկերի լեզվին է վերաբերում (կամ, գոնե, առաջին հերթին դրան), կարող է, իհարկե, մատնանշել հենց բարբառի հիմքով ձևավորվող աշխարհաբարը խոսվածքի, ոչ գրի լեզուն: Սակայն չմոռանանք, որ նման բնութագրեր կարող են ունենալ նույնիսկ գրավոր լեզվի, օրինակ, գրաբարի<sup>34</sup> կամ միջին հայերենի<sup>35</sup> զարգացման որոշ փուլեր: Ուստի ռամկականը միշտ չէ, որ ժողովրդական արվեստն է մատնանշում: Այս առումով հետաքրքիր դատողությունների կարող են տանել Շապուհ Բադրատունու (IX դ.) չպահպանված պատմությունն ու դրա ռամկական բնութագրերը<sup>36</sup>, նույնիսկ Սբ. Գրիգոր Նարեկացու տաղերի բարբառախառն լեզուն<sup>37</sup>:

Արվեստի այս կամ այն ճյուղին կամ ողջ մշակույթին հատուկ բանավոր ավանդման եղանակը նույնպես ժողովրդականի տարբերակիչ չէ: Այսօր Արևելքի երաժշտության դասական ավանդույթ համարվող արվեստը բանավոր ավանդույթի արտահայտություն է (կամ հիմնականում բանավոր): Ավելին, դրանում առկա և վառ դրսևորված կանոնական երևույթները ևս բանավոր ավանդման սկզբունքին են ենթակա:

Շփոթն արմատավորող բազում գործոններից կարող ենք նշել հայ ավանդական արվեստի ճյուղերից ժողովրդականի ունեցած հիմնարար, մյուսների համար ակոնքային նշանակությունն ու գործառույթը: Անվիճելի է, որ ժողովրդապրոֆեսիոնալ, պրոֆեսիոնալ ճյուղերը հիմնականում կամ ամբողջությամբ ձևավորվել ու զարգացել են ժողովրդական արվեստի ընդերքում, առանձնացել նրանից՝ պահպանելով սերտ աղերսներ, երբեմն նաև՝ ընդհանուր դաշտեր: Սակայն ժողովրդական արվեստի այդ հիմնարար նշանակության դրսևորումները ևս դիտարկելի և տարբերակելի են, գոնե հայ ավանդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի շրջանակներում: Դրանք, միևնույն է, չեն կարող զեղչել ավանդական արվեստի՝ արդեն ձևավորված այլ ճյուղերի գոյությունը:

գակցական, «դինաստիական», ուսուցիչ-աշակերտ և այլաբնույթ կապերն էլ չհաշված, որ այդ արվեստի կրողների հավաքականությանը յուրահատուկ պրոֆեսիոնալ համքարության նկարագիր էին հաղորդում: Հետևապես, այդ կոլեկտիվ ասվածի ինչպիսին լինելը պարզ թվաբանությամբ մեկնաբանելի չէ: Հմմտ. Գրիգորյան. 1980, 6–7:

<sup>31</sup> Զրբաշյան, Մախչանյան. 1972, 43–45:

<sup>32</sup> Զրբաշյան, Մախչանյան. 1972, 45:

<sup>33</sup> Նոր Բազմիրք Հայկազեան լեզուի. 1979, 434:

<sup>34</sup> Այտնյան. 1987, 121:

<sup>35</sup> Այտնյան. 1987, 150–151:

<sup>36</sup> Այտնյան. 1987, 131:

<sup>37</sup> Առաքելյան. 1975, 254, Նավոյան. 2001, 71:

Որպես միջճյուղային ընդհանուր դաշտ կարող է հանդիսանալ կամ շփոթմամբ այդպիսին համարվել նաև հայ երաժշտաբանաստեղծական, թատերական արվեստի ժողովրդապրոֆեսիոնալ (աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ) և ժողովրդական ճյուղերում նույնանուն տեսակների հնարավոր առկայությունը: Սակայն դա նույնպես տարբերակելի է. օրինակ, եթե հնարավոր է ժողովրդական առակի տեսակը որոշարկել<sup>38</sup>, ապա Մխիթար Գոչի առակները դրանից ժողովրդական չեն դառնում:

Եզակի չեն հայ ժողովրդական արվեստում ավանդական արվեստի տարբեր ճյուղերի նույնիսկ վառ արտահայտված նմուշների հետագա կենցաղավարման օրինակները, որոնք այդ պատճառով ժողովրդական կոչվել միևնույն է չեն կարող, այլ՝ սոսկ ավանդական: Ուրիշ խոսքով, հայ ավանդական արվեստի տարբեր ճյուղերում նկատված «ժողովրդականացման» գործընթացը ևս այդ ճյուղերի ժողովրդական լինելը չի հաստատում: Այն հայ արվեստի պատմության առանձնահատկություններով պայմանավորված երևույթ է, որ հիմնավորվում, բացատրվում, փուլայնացվում և բնութագրվում է բնավ չսրբելով ավանդական արվեստի միջճյուղային սահմանները: Լավագույն օրինակներից են Սբ. Ներսես Շնորհալու՝ ժողովրդական ավանդույթում պահպանված «Առաւօտ լուսոյ» գիշերաժամու երգի մի քանի տասնյակ տարբերակները, որ կարող են բնութագրվել որպես ժողովրդականացված հոգևոր երգ, այլ ոչ ժողովրդական երգ:

Խնդիրն այստեղ ավելի շատ «պրոֆեսիոնալի» որոշարկման չափանիշի մեջ է, որ այլ կարող է լինել ոչ միայն արվեստի զարգացման տարբեր փուլերում, այլև՝ մշակույթից մշակույթ անգամ:

Հիմնահարցի հնարավոր լուծման համար ժամանակին, որպես ավանդական արվեստի միջճյուղային տարբերակիչ սկզբունք, առաջարկել ենք դիտարկել անհատականացման և ավանդույթի փոխհարաբերությունը<sup>39</sup> նկատի ունենալով ժողովրդական արվեստի առնչությամբ Հեգելի ձևակերպած որոշ կարևոր դրույթները<sup>40</sup>:

Ինչևէ, հնարավոր է արդյոք, որ հազներգությունը կատակերգություն կոչելու այլ հիմքեր ևս ունեցել են միջնադարյան մեկնիչները: Վստահ ենք, որ բանալին կատակերգակ-կատակ բառից պետք է բխեցնել: Դրա համարժեքներից է դիտվել նաև կատակագուսանը, գուսանը, միմոսը<sup>41</sup>: Հետևապես, եթե հազներգությունը, չեղվելով իր հին հունական բուն նշանակությունից, հայ միջնադարում, ինչպես տեսանք, բովանդակում էր գուսանական արվեստի բազում տեսակային երեսակներ ևս, ապա դրանք հավասար իրավունքով կարող էին որակվել գուսանական կամ կատակերգական: Գուսանական-հազներգությունը կատակերգություն էր, որովհետև գուսանը, հազներգուն, կատակը, գուսանակատակը, կատակերգակը, միմոսը նույնական էին՝ որպես նույն արվեստի արտիստ: Այստեղից էլ այդ արվեստի հավաքական անվանումը՝ հազներգություն, կատակերգություն:

<sup>38</sup> Հմմտ. Զրբաշյան. Մախանյան. 1972, 44:

<sup>39</sup> Նավոյան. 2009, 3–4:

<sup>40</sup> Hegel. 2007, 1289.

<sup>41</sup> Նոր Բազմիրք Հայկազեան լեզուի. 1979, 1060:

Այլ խոսքով, եթե հազներգու-գուսանի արվեստը հազներգությունն է, ապա գուսանակատակի կամ կատակի արվեստը՝ իր հավաքական ամբողջությամբ կատակերգությունը: Իսկ եթե գուսանը, հազներգուն և կատակը նույնն են, ապա հազներգությունն ու կատակերգությունն էլ նույնանում են՝ որպես գուսանի-հազներգու-կատակի արվեստ առհասարակ: Կամ այլ տեսանկյունից՝ եթե գուսանին ասենք հազներգու, նրա արվեստի անունը հազներգություն է, եթե նրան կատակ կոչենք (իսկ կոչել ենք), արվեստը կատակերգություն կկոչվի:

Այսինքն, այստեղ կատակերգությունը κωμῳδία-ն (կոմեդիա) չէ կամ մասամբ է համապատասխանում դրան: Մի դեպքում նկատի ունենք գուսանական ստեղծագործության տեսակային հարստությունը՝ իր հնարավորինս լիակատար ամբողջությամբ, այդ թվում նաև կատակերգական արտահայտություններով, մյուս դեպքում՝ արվեստի որոշակի տեսակ:

Ասվածից պարզ է, որ գուսանական արվեստը տեսակային մեծ բազմազանության արվեստ էր և դրանից ոչ մի պայմանով հնարավոր չէ հերձել թատերային տարրը:

#### Գուսանականի թատերական և այլ բնութագրեր

Այս տեսակետն ամրացնող ևս մեկ շահեկան դիտողություն է անում Հ. Հովհաննիսյանը, որ նրա թատերագիտական հետազոտություններից ընտրողաբար առանձնացնում ենք այստեղ: Խոսքը հին հունական ողբերգության մեջ (և ոչ միայն՝ նաև սրբազան հիմներում) երգին զուգընթաց երգչախմբի աջ ու ձախ շարվելուն է վերաբերում՝ ստրոփե, անտիստրոփ դրվագների հերթագայությանը համապատասխան (էպոդոսը՝ որպես երրորդ դրվագ, ելակետային հանգրվան այստեղ չի դիտարկել): Մեր հեղինակը դրանք զուգահեռել է հայկական «թարս պար», «դուզ պար» պարային, պարերգական իրողություններին և աջ ու ձախ պտույտների շրջանաձևությունից տարել հաջորդ զուգահեռը, ասված այն մտքի հետ, որ երգչախմբի շրջանաձև շարժումներով և դրանք պայմանավորող ծիսական հանգամանքներով է գծագրվել անտիկ թատրոնի շրջանաձև հրապարակը՝ ὀρχήστρα-ն (օրխեստրա): Այն այդպիսի տեսք ունեն հնագույն թատերական շենքերից Աթենքի Դիոնիսոսի և Էպիդավրոսի թատրոններում. հետագայում է միայն պայտածե դարձել՝ այն էլ երգչախմբի դերի փոփոխությամբ պայմանավորված<sup>42</sup>:

Սակայն, եթե այստեղ օրխեստրայի շրջանաձևության՝ Հ. Հովհաննիսյանի սիրած բառով՝ դետերմինանտը ծիսական գործոնն ու խմբապարի շարժման հետագիծն են, ապա ավելի ուշ իր մշակած դրամայի տեսության մեջ դրա պայմանը փոխվում է, ասվածին այլ շերտեր են վերադրվում: Դարձյալ Սբ. Մովսես Խորենացու «երգը ցցոց և պարուցն» է ելակետերից մեկը, պարերգական դրաման՝ որպես պատմա-առասպելական պատումի բանավոր ավանդման ունիվերսալ տիպ<sup>43</sup>: Հայկական պարի, ցուցքի և այլնի վրայից անցնելով հեղինակը ծանրանում է հունական պարերգական դրամայի ակունքների հարցին: Փնտրելով նրա նախնական ֆունկցիան, իրար հեռելով

<sup>42</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 1978, 139–140:

<sup>43</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 2010, 61:

Պատուհի և Արիստոտելի ձևակերպումները՝ ասում է, թե այն «վերին ուժերի սիմվոլացում» էր, «ճակատագրի խորհուրդ, աստվածների կամքի կերպավորում» և այլն<sup>44</sup>։ Ապա, հնագույն պաշտամունքային դերի շեշտումով, երկնային լուսատուների շարժմանը համադրելով, երգչախմբի աջ շարժումի ու հայկական պարի վերը բերված «ուղիղ» և «չրժոնք» տեսակների համադրումով դարձյալ հանգում է շրջանաձև օրինատրայի նախնական տիպին։ Սակայն շարունակության մեջ հավելվում են նոր՝ թե՛ հայկական, թե՛ քաղղեական «երանգավորումներ»։ Մասնավորաբար, մարդուն շրջանակող կենդանակերպերի քաղղեական ժամանակացույցը՝ «որպես ճակատագրի խորհուրդ, հավերժություն և պահ»<sup>45</sup>։ Ասվածին էլ համադրում է պլուրիպոլարական պատկերացումները երաժշտության և տիեզերքի մասին, թատրոնական շենքերի վիտրոլյան ընկալումները խնդրի հանգուցալուծումը թատերագիտության և հին արվեստի պատմության դաշտից անսպասելիորեն տեղափոխելով տոմարագիտության բավիղներ։

Վ. Շևչենկոյի առաջադրած տեսակետով քաղղեական արևային ժամացույցի սխեման համադրելի է հին հունական թատրոնի՝ Վիտրոլիոսի տեսած պատկերին։ Այլ տարրեր ևս համընկնում են՝ և՛ դրական ընթացք առած, աջուղի (տեղին է հիշել բարբառային ողջունի ձևը՝ աջողում) երգչախումբը՝ գնումոն-սլաքի շարժումին, և՛ շրջանաձև հին օրինատրան՝ շրջանաձև ժամացույցին, որ հետո կդառնան կիսաշրջան (պայտաձև ու կիսաշրջան)<sup>46</sup>։ Շրջանաձև ժամանակի, ժամանակացույցի, կենդանակերպերի հիմքով խաղացվող միստերիայի ինչպիսին լինելը Հ. Հովհաննիսյանի համար ունի մեկ պատասխան. «Դա եղել է մարդու ճակատագրի միստերիան»<sup>47</sup>։ Ու եթե սրանք վկայում են հին հունական դրամայի մերձավորարևելյան ակունքների մասին, ապա նույն մշակութային արեալն են հղում նաև Սբ. Մովսես Խորենացու աղբյուրները, ի մասնավորի՝ «Բերոսյան Սիբիլայի» քաղղեական մարգարեությունները՝ «և ոլորապտույտ պար՝ ճակատագրի անիվ տասներկու ամիսների անվերջ վերադարձով»<sup>48</sup>։

Սա աստղձն է դրամայի իր տեսություն, որ Հ. Հովհաննիսյանը կառուցել է ընդունված կադապարներից բոլորովին տարբեր այս հունի մեջ և, մանավանդ, հայկական նյութի խիստ եզակի կիրառությամբ։ Դա հանգում է ճակատագրի, տարեկապի, բունավորի և այլ գաղափարների ու տարրերի փոխկապակցված համալիրին, որն այստեղ ներկայացնել մտադիր չենք։ Այլ միայն ցանկանում ենք օգտագործել հեղինակի այս երկու գաղափարն իր դրամայի տեսությունից։ Առաջինը՝ պարերգական դրամայի, մեր տեղային արտահայտությամբ՝ «ցուցերի պարերգի» աջընթաց շրջանն է և մյուսն՝ այս համատեքստում ճակատագրի հավերժական պտույտի «կրոնաաշխարհայացքային ակունքը»՝ հին քաղղեական մարգարեությունները։

Առաջինի կապակցությամբ նկատում ենք, որ հին հունական թատրոնի Վիտրոլիոսի գծագիրն ու քաղղեական արևային ժամացույցի շրջանաձև

<sup>44</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 2010, 65:

<sup>45</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 2010, 67:

<sup>46</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 2010, 68–69:

<sup>47</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 2010, 70:

<sup>48</sup> Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. 2010, 71:

դիսկը, որպես պարերգական դրամայի «աքսոնոմետրիկ հատույթի գծագիր», թե՛ ձևակազմությամբ, թե՛ ասվածի համատեքստում՝ իր բովանդակությամբ փոխարինվում են հայ իրականության մեջ առատորեն կիրառված արևել ու հավերժության շրջանաձև խորհրդանշով: Այն, ի դեպ, և «աջուղի» կամ «հաջողակ» ու «ձախողակ» (բառերի իմաստաբանական ուղիղ համընկնումով) տարբերակներն ունի և ավելի լավ է համադրվում Հ. Հովհաննիսյանի բերած տրամաբանական շարքին՝ ստրուփե-անտիստրուփե, «Թարս պար-դուզ պար» և այլն: Մյուս կողմից՝ կենտրոնից ճառագող ներքին «չառավղային» բաժանումները շրջանաձև և հավերժական շարժման մեջ են արտացոլված՝ աջ պտտվելիս դեպի ձախ աղեղված, ձախ պտտվելիս՝ աջ: Այսինքն հավերժական կամ ճակատագրական «դարձը» ուղղակի արձանագրված է պատկերազրույցի և շարժման մեջ:

Սակայն, եթե սրա «կրոնաաշխարհայացքային» հիմքը մարգարետություններն են, գուցե ասենք գուշակությունները: Այս դեպքում սկզբում բերված բառիմաստներից մեկը՝ գուշակը, ցիս նախարմատով, որ թաքնված է հայերեն գովել բառի մեջ՝ կամար է կապում գուշակության քննարկված բոլոր հանգույցների վրա՝ իր տակ առնելով գուշակությունն ու գովասանությունը, դրա տեսակային ողջ հարստությունը՝ «ցուցքի և պարերի երգերով», հազներգու-կատակերգու արտիստների բազմատարր արվեստով, դրանց հնագույն պաշտամունքային-ծիսական-վիպական ետնախորշերով, հավերժորեն դարձող ժամանակային պտույտների և ճակատագրի դեմ ըմբոստության թատրոնական կամ «մաքուր խորհրդանշական» գծագրերի ու էլի շատ բաների պրոեկցումով:

Եթե դրան էլ հավելենք էպոսը՝ իր տարբերակների ողջ համալիրով, Մ. Աբեղյանի ուսումնասիրած միջնադարյան տեքստերը, Կոմիտասի գրառած «Ակնա շարը», բազում ձեռագրերի էջերում արտացոլված պատկերազրույցի նյութը, գուցե թե հաջողենք քիչ թե շատ ամբողջական պատկերացում կազմել հնագույն ակունքներով հին և միջնադարյան հարուստ ու անպայման պրոֆեսիոնալ այդ արվեստի մասին:

### Եզրակացություն

Գուշակ-աշուղ տարբերակումը հիմնավորելու համար մնում է սոսկ ասվածը դասդասել հոգվածի սկզբում բերված տարբերակիչների համեմատ:

Ձևավորման ու զարգացման հիմքեր և ժամանակափուլեր

Գուշակական արվեստի հիմքերը տեղային, առաջավորասիական պաշտամունքային-ծիսական մշակույթի ընդերքում են: Ժամանակափուլի հստակեցումը բարդ է, քանի որ հանգում է պաշտամունքային հիմքից արվեստի առաջացման պղտոր ժամանակներին, որ տարբեր հայեցակետերից տարբեր հաշվարկներ կարող է առաջադրել: Ուստի տեղին է այս տարօրինակ ձևակերպումը՝ Ք. ա. մի քանի հազար տարի:

Զարգանում է մինչև, մոտավորապես «դասական» միջնադարի ավարտ՝ փոխակերպվելով զուտ երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ուշմիջնադարյան ձևերի՝ աշխարհիկ տաղերգուներ, նվագաժողովներ և այլն: Դառնում է աշուղական արվեստի ազգային հիմքը:

Աշուղական արվեստը, որքան էլ որ հին արմատներ ունենա Արևելքի իր ծննդաբանական միջավայրում, մեզանում տեղայնացված, ավանդական արվեստի նույն ժողովրդապրոֆեսիոնալ ճյուղի բնիկ և հնավանդ արտահայտություններին ներհյուսված կամ դրանց պատմական փոխակերպմամբ կերպավորված և լիարժեք արտահայտություններով ներկայանում է, մոտավորապես, XVII դարից (նախնական և հնարավոր մի քանի արտահայտություններին չենք անդրադառնում): Իր որոշ փոխակերպումներով հանդերձ կենդանի է ցայսօր:

Ենթաճյուղեր

Գուսանական արվեստի ենթաճյուղերն արտահայտված ենք տեսնում այդ արվեստի կրողների, արտիստների մատենագրական տարբեր հիշատակություններով գուսան, վիպասան, հագներգու, ասացող, ցուց, վարձակ, ողբասաց-եղերերգու, կատակ (հացկատակ, գուսանակատակ, կատակերգակ), միմոս և այլն:

Աշուղն՝ աշուղ է, այդ արվեստի բոլոր ներքին տարբերակումներով հանդերձ:

Գեղարվեստական բնութագրեր, արտահայտչաձևեր

Գուսանական արվեստն ընդգրկում է արվեստի վիպական-պատմական, դրամատիկ, քնարերգական, կատակերգական ոլորտները՝ երաժշտաբանաստեղծական (երգային և նվագարանային, մենակատարային ու խմբական), թատերական, պլաստիկ արվեստային տարրերի միաձույլ, միակառույց (սինկրետիկ) արտահայտությամբ: Պատկերագրությամբ վկայված դիմակների, այսպես ասած, բեմական արդուդարդի, զգեստների առկայությունը հուշում է դեկորատիվ-կիրառական արվեստի ակտիվ ներգրավվածություն մասին ևս:

Նշված ոլորտները, որպես գուսանական արվեստի ներքին խոշոր բաժանումներ, իրենց կոնկրետ բնութագրերով (օրինակ՝ քնարականն ու վիպականը, տեսանք, որ դրամատիկականն էլ առկա է և այլն) կարող են հավակնել նույնիսկ սեռ կոչվելուն: Սակայն զգուշանում ենք այդ «բաժանարարն» օգտագործելուց՝ քննվող արվեստի լիարժեք հետազոտված չլինելու, նյութին եվրոպական տերմինների մասամբ համապատասխանելիություն և այլ պատճառներով: Բայց դրանից այս ներճյուղային բաժանումների ընդգծվածությունն ավելի նվազ չի դառնում:

Պահպանված վկայություններով լեզուն հայերենն է՝ իր գրական և բարբառային ճյուղավորումներով: Երաժշտական բաղադրիչը, գոնե, «Ակնա շարի» և մի քանի այլ ենթադրելի նմուշների հիմամբ ապացուցելի հստակությամբ գուգահեռական է մի կողմից «Սասնա ծռերի» պահպանված երգվող հատվածների, մյուս կողմից՝ բացատրելի պատճառներով, նաև հոգևոր ու աշխարհիկ տաղերգության մի շարք նմուշների հետ:

Հայ ժողովրդական երգամտածողության հետ ունեցած հարազատությունը թե՛ այս, թե՛ աշուղական արվեստի դեպքում պայմանավորված է ժողովրդականի առաջնային նշանակությամբ:

Աշուղական արվեստը ներքին այնպիսի և այնքան շատ խորքային բաժանարարներ չունի, որ առկա էին գուսանականում: Այն հիմնականում քնարական, բարոյախրատական բնութագրերի արվեստ է (այլ թեմատիկ արտահայտություններով հանդերձ): Մեզանում սոսկ վոկալ նվագարանային արվեստ է՝ մենակատարային և անսամբլային դրսևորումներով: Եթե թատերա-

յին տարրեր, այդուհանդերձ, կան, ապա դրանք խիստ թերաճ են և ունեն հրապարակային ներկայացման այլ հատկանիշներ (օրինակ՝ մրցություն):

Կիրառած լեզուն սկզբնական փուլում արևելյան օտար լեզուներն են, մեզանում բյուրեղացման շրջանում՝ հայ բարբառային կիրառություններով հանդերձ: XIX դարից բարբառախառն գրական և ժամանակի գրական հայերենն է:

Երաժշտական, երաժշտաբանաստեղծական մտածողությունը, արևելյան մեղեդիական մոդելների, տաղաչափական որոշ ձևերի կիրառությամբ, հայ ավանդական երաժշտական մտածողության արտահայտություն է՝ և՛ ժողովրդականի<sup>49</sup>, և՛ միջնադարյան քաղաքային արվեստի ու աշխարհիկ տաղերգության հիմքով բյուրեղացած:

Կիրառական ժանրեր.

Տեղին չենք համարում դրանք թվարկել՝ նախ գուսանականի դեպքում մինչև վերջ ուսումնասիրված չլինելու, ապա արդեն հստակեցված գուսանական և աշուղական ժանրերի խիստ տարբեր լինելու պատճառով: Եղած ընդհանրություններն անգամ տարբերակելի են: Օրինակ՝ գուսանական գովերգության արտահայտությունները, եթե փորձենք նույնականացնել գուսանականի ներքող, տաղ, հեկենական համարժեքներով՝ գեղուն, ձոն և ժանրային-տեսակային այլ արտահայտություններով, ապա, միևնույն է, դրանք խիստ տարբեր են աշուղական գովերգից:

Ընդհանրություններից են

Երկուսն էլ հայ ավանդական արվեստի ժողովրդապրոֆեսիոնալ կամ միջնադարում (ուշ միջնադարում ևս) դրան համարժեք՝ աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ ճյուղի արտահայտություն են:

Երկուսն էլ ազգային արվեստի արտահայտություն լինելով՝ մաս են կազմում առաջավորասիական լայն մշակութային արեալի:

Մհեր Նավոյան — արվ. դ., պրոֆ., ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի վարիչ, առաջատար գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունները՝ հայ երաժշտության պատմության ու տեսության հարցեր, հայ երաժշտական միջնադարագիտություն: Հեղինակ է 3 մենագրության և շուրջ 70 հոդվածի: mhernavoyan@gmail.com

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբեղյան Մ. 1967, Հայ քնարական բանահյուսություն (հայ գուսանական ժողովրդական երգեր), Երկեր, հ. Բ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 388 էջ:

Աճառյան Հր. 1971, Հայերենի արմատական բառարան, հ. 1, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 704 էջ:

<sup>49</sup> Հարկ է նկատել, որ Կոմիտասը վերջ նշված հոդվածներում և Գ. Լևոնյանը նույնպես, այս առիթով առավել հստակ ու բացասական են արտահայտվել: Օրինակ՝ վերջինս գրում է. «Աշուղական երգեր և ժողովրդական երգեր (նեղ մտքով) անհամեմատելի են, նրանք բոլորովին տարբեր են ...» (Լ և ո ն յ ա ն. 1944, 7):

Այտնյան Ա. 1987, Քննական քերականություն աշխարհաբար կամ արդի հայերեն լեզվի, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 502 էջ:

Առաքելյան Ա. Գ. 1968, Հունական գրականության պատմություն, Երևան, «Լույս» հրատ., 629 էջ:

Առաքելյան Վ. 1975, Գրիգոր Նարեկացու լեզուն և ոճը, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 272 էջ:

Գրիգորյան Գր. 1980, Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, Երևան, «Լույս» հրատ., 470 էջ:

Երնջակյան Լ. 2009, Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնությունների համատեքստում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 255 էջ:

Լևոնյան Գ. 1944, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, Հայպետհրատ, 103 էջ:

Կոմիտաս. 1941, Հոգևածներ յեվ ուսումնասիրություններ, Յերեվան, Պետական հրատ., 198 էջ:

Կոմիտաս Վարդապետ. 2007, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, Երևան, Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո, 574 էջ:

Կոմիտաս. 1999, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Ա, երկերի ժողովածու, իններորդ հատոր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 223 էջ:

Հովհաննիսյան Հ. 1978, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 355 էջ:

Հովհաննիսյան Հ. 1990, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատ., 297 էջ:

Հովհաննիսյան Հ. 2010, Հնագույն դրաման Հայաստանում. ծագման հարցի շուրջ, Երևան, «Նաիրի» հրատ., 199 էջ:

Մովսեսի Խորենացույ Պատմութիւն Հայոց. 1913, աշխ. Մ. Աբեղեանի և Ս. Հարութեանի, Տփղիս, 430 էջ:

Նավոյան Մ. Ռ. 2001, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, «Արճեշ» հրատ., 205 էջ:

Նավոյան Մ. Ռ. 2009, Դրվագներ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, «Զանգակ» հրատ., 47 էջ:

Նոր Բառգիրք Հայկազեան լեզուի. 1979, հ. առաջին, Ա-Կ, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1140 էջ:

Նոր Բառգիրք Հայկազեան լեզուի. 1981, հ. երկրորդ, Հ-Ֆ, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1067 էջ:

Զրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ. 1972, Գրականագիտական բառարան, Երևան, «Լույս» հրատ., 328 էջ:

Սահակեան Ա., Փահլևանեան Ա. 1996, Սասնայ ծռեր դիցազնավեպ. առասպելական ընդերք, վիպական կառույց, վիպասանական եղանակ, Փասադենա, «Դրագարկ» հրատ., 122 էջ:

Адонц Н. 1915, Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград, Тип. Императорской академии наук, 307 с.

Hegel G. 2007, Vorlesungen über die Ästhetik I., Werke in 20 Bänden und Register, BD 13. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1289 S.

ПРОБЛЕМЫ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ  
В НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ВЕТВИ  
АРМЯНСКОГО ТРАДИЦИОННОГО  
МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

МГЕР НАВОЯН

Резюме

*Ключевые слова:* народно-профессиональный, светский профессиональный, гусан, ашуг, «Երգ լլոց եւ արու», «հաղերգություն» (рапсодия, *ῥαψωδία*), хоровая драма (*χορεία*).

В армянском традиционном музыкально-поэтическом творчестве проявления гусанского и ашугского искусства зачастую не разграничиваются. Отсутствие ясности в этом вопросе является следствием игнорирования основных характеристик этих проявлений искусства, наряду с недостаточной исследованностью гусанского искусства в целом. Важное значение имеет и отсутствие четкой границы между народной и народно-профессиональной (светской профессиональной) ветвями армянского традиционного музыкально-поэтического творчества, что взаимосвязано с дифференциацией гусанского и ашугского искусства, которые представляют собой две области народно-профессионального творчества.

Что касается изучения особенностей гусанского и ашугского искусства, то в отношении последнего существует меньше сложностей, поскольку оно бытует поныне. Тогда как говоря о творчестве гусанов, мы имеем дело лишь с отдельными сохранившимися музыкально-поэтическими образцами, чаще всего исключительно с поэтическим текстом, древними и средневековыми упоминаниями, изобразительным материалом и результатами современных исследований.

Изучение упоминаний древних и средневековых авторов об искусстве гусанов обнаруживает его синкретический характер. Для дифференциации ашугского и гусанского искусства большое значение имеет, в частности, определяющее наличие элементов театральности.

*Мгер Навоян – д. иск., проф., заведующий отделом народной музыки Института искусств НАН РА, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: вопросы истории и теории армянской музыки, армянская музыкальная медиовистика. Автор 3 монографий и около 70 статей.*  
*thernavoyan@gmail.com*

DIFFERENTIATION PROBLEMS  
IN THE FOLK-PROFESSIONAL BRANCH  
OF ARMENIAN TRADITIONAL MUSICAL-POETICAL ART

MHER NAVOYAN

S u m m a r y

*Key words: folk– professional, secular professional, Gu,san, Ashu,gh, “Ergqk’ c’ c’ oc’ ev paru,c’ ”, “Hagnergutyun” (rhapsody, ραψωδία), horeia (χορεία).*

In traditional Armenian music-poetry, the manifestations of *Gusan* and *Ashugh* art very often are not differentiated. The lack of clarity on this issue is a consequence of disregarding the main characteristics of these expressions of traditional art, along with the lack of research on *Gusan* art in general. The absence of a clear distinction between the folk and folk-professional (secular-professional) branches of Armenian traditional musical-poetical art is also important, due to its relation to the differentiation between *Gusan* and *Ashugh* art, representing two areas of folk-professional branch. As for the study of the specific features of *Gusan* and *Ashugh* art, there is less difficulty regarding the latter, since today it is still in use. Whereas, when speaking of *Gusans*, we are dealing only with some surviving musical-poetical examples, most often exclusively the poetic texts, and ancient and medieval references, illustrative material, and current research findings. A study of references about *Gusan* art by ancient and medieval authors demonstrates its syncretic character. For the differentiation between *Ashugh* and *Gusan* art, in particular, the defining presence of theatrical elements is highly significant.

*Mher Navoyan – Dr. habil, Professor, Honored Art Worker of Armenia, Head of the Folk Music Department of the NAS RA Institute of Arts, Leading Researcher. Scientific interests: issues of history and theory of Armenian music, medieval Armenian music studies. Author of 3 monographs and about 70 articles. mhernavoyan@gmail.com*