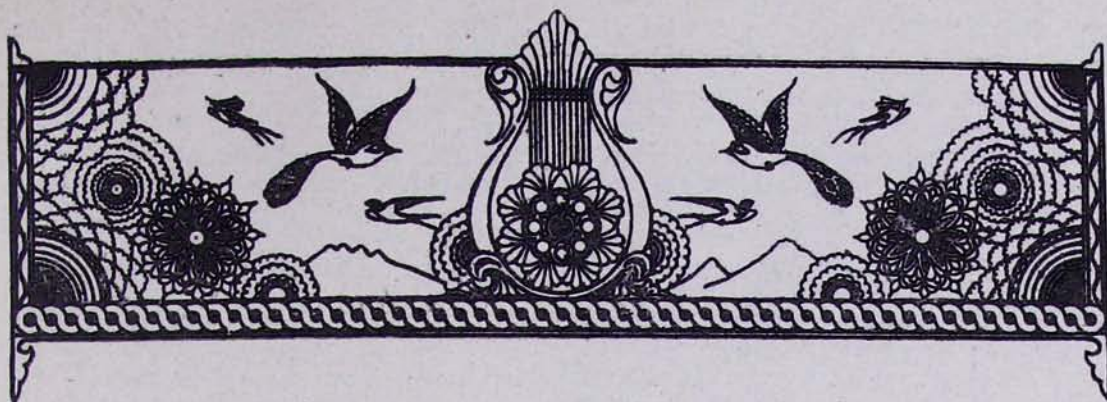




Ռ. Ա. ԱԹԱՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՍԻՍՏԵՄՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ



այ հրաժշտությունը, ինչպես և ընդհանրապես հայ կուլտուրան, բազմադարյան պատմություն ունենւմ։ Հայկական ժողովրդական մոնոդիկ հրաժշտությունը երկար ժամանակի ընթացքում զարգանալով և պատմական տրագիցիաները հարստացնելով, այժմ ներկայացնում է իր բովանդակությամբ և արտահայտչական միջոցներով խիստ հարուստ ու բազմաճյուղ ազգային արվեստ։ Դեռևս միջնադարում, հայկական բուն ժողովրդական (գյուղական և քաղաքային) հրաժշտության, գուսանների և աշուղների ժողովրդական պրոֆեսիոնալ հրաժշտական արվեստի, հոգեւոր հրաժշտության և տաղային ստեղծագործության փարթամ ծաղկման պայմաններում, գոյություն է ունեցել ժամանակի համար բարձր զարգացման հասած հրաժշտական տեսություն։ Բնական է, որ հրաժշտագրության արվեստն ևս հայերին պետք է ծանոթ եղած լինի։ Տարբեր ժամանակներ հայ հրաժիշտ տեսաբանները մշակել և գործածել են նոտագրության մի քանի սխեմաներ, որոնք այս կամ այն չափով օրիգինալ լինելով, ազգային ինքնատիպություն ունեն։

Հայ պատմագրության մեջ նոտագրության վերաբերյալ ամենահին տեղեկությունները գտնում ենք Ծ դարի հեղինակ Փավստոս Բյուզանդի «Պատմութիւն հայոց» աշխատության մեջ, որտեղ այդ դարի նշանավոր գործիչներից մեկի՝ Սահակ Պարթևի մասին ասված է. «Եղեալ կատարելապէս հմուտ երգողական

տաղիցն»։ Ի՞նչ են ներկայացրել իրենցից երգողական տառերը, այժմ մեզ հայտնի չէ, քանի որ այդ նոտագրությամբ գրված հուշարձաններ կամ նրա մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել։

Հին հայկական աղբյուրներում (քերականություններ) գտնում ենք մանրամասն տեղեկություններ նաև պրոսոդիայի հունական կլասիկ սխեմանի (Արիստոֆան Բյուզանդացի) մասին, բայց հետազոտությունը բերում է մեզ այն համոզման, որ հունական պրոսոդիայի սխեման միայն տեսական աշխատություններում է նկարագրված, գործնականում այն չի կիրառվել։ Այդ սխեմանը իր հիմնական հատկանիշներով չի համապատասխանի հայոց լեզվի օրինաչափություններին, ուստի չէր էլ կարող գործածվել։

Թ դարից պահպանված ձեռագրերում գրտնում ենք ձևով և նոմենկլատուրայով հունականին որոշ չափով նման, բայց բովանդակությամբ բոլորովին այլ, էկֆոնետիկ նոտագրության մի օրիգինալ սխեմա։ Այս սխեման նշանները գործածված են եկեղեցական զանազան գրքերում (օրինակ՝ Ավետարանում), այն տեքստերի համար, որոնք անհրաժեշտ են եղել կարգալ մի առանձին արտահայտությամբ, գրեթե հրգելով։ (Ռեչիտատիվային-պատմողական արվեստը, այսպես կոչված «թիվ երգեցողությունը», «թվիլյաց երգը» հայերի մոտ ընդունված է եղել շատ ավելի հին ժամանակներից, այդ մասին կան Ծ դարի պատմիչ Մովսես Խորենացու տեղեկությունները)։

Այս էկֆոնետիկ նոտագրութիւնը, որ ամենայն հաճանականութեամբ է—Ը դարերում ևս կիրառւել է, պահպանւել է նաև հետագայում և զարգացել, ձոխացել է: Այդ սիստեմը մշակւելով, ավելի ու ավելի երաժշտական է դարձել, քանի որ բուն ռեչիտատիվն էլ զարգանալով մոտեցել է մեղեդիական արվեստին: ԺԲ—ԺԳ դարերի շատ ձեռագրեր անատորեն պայտնակում են նշանակված էկֆոնետիկ նշաններ: Հայկական էկֆոնետիկ սիստեմը իր զգալի մասով պահպանւել է նաև այժմյան գրական լեզվում և կազմում է ժամանակակից կետագրութեան (տորհութեան, առոգանութեան) նշանների սիստեմի մի կարևոր մասը:

Հայկական էկֆոնետիկ սիստեմում գործածվող իրենց մեղեդիական—ռեչիտատիվային իմաստը ձեռք են բերել, կապված ժամանակի հայ երաժշտական թվերգական արվեստի նորմաների, մասնավորապես, այն ժամանակվա երաժշտութեան լադա—ինտոնացիոն և ռիթմային օրինաչափութիւնների հետ: Այդ սիստեմի սպառիչ նկարագրութիւնը և նրանով զրի առնված ռեչիտատիվային հատվածների վերծանութեան հետաքրքիր նմուշներ գտնում ենք հայ խոշորագույն երաժիշտ—գիտնական Կոմիտաս վարդապետի հոդվածում, որը տպագրված է „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“, 1899, № 1 (Leipzig) հոդվածում և կրում է Komitas Kevorkian, «Die armenische Kirchenmusik» խորագիրը:

Բուն երաժշտական նոտագրութեան սիստեմներում նշանները կոչվել են խազ, որ նշանակում է գիծ: Խազերի սիստեմները երկուսն են եղել և պատմականորեն հաջորդել են մեկը մյուսին. այդ նոտագրութիւնը տարբեր ինտենսիվութեամբ կիրառւել է մինչև ԺԸ դարը ներառյալ:

Խազերի նոտագրութիւնը, մանավանդ առաջին ավելի հին սիստեմը իր տիպարով նւթային նոտագրութիւն է: Այդ հին սիստեմով ձայնագրված են շարականները և եկեղեցական մի շարք այլ տեսակի ստեղծագործութիւններ: Այս սիստեմի հիմնական նշանները 25 են և են²:

1 Հայերեն թարգմանությամբ այդ հոդվածը լույս է տեսել Կոմիտաս վարդապետի «Հոդվածներ և ուսումնասիրութիւններ» ժողովածուում (Երևան, 1941 թ., էջ 153):

2 Նշանների անունները դեռևս ճշգրտված չեն: Հնարավոր խառնաշփոթութիւնից խուսափելու համար այստեղ բերվում են այն անունները, որոնք հայ երաժշտագիտութեան պրակտիկայում արմատացել են ԺԸ—ԺԹ դարերի բնթացքով:

Ծեշտ	/
Բուք	/
Փուշ	✓
Ձարկ	✓
Սուշ	0
Երկար	1
Խոնճ	2
Պարուշկ	3
Էկորճ	4
Բենկորճ	5
Մենկորճ	✓
Ձակորճ	6
Թաշտ	7
Ոլորակ կամ ծունկ	8
Կրկնոլորակ կամ ծնկներ	9
Ներքնախաշ	10
Վերնախաշ	11
Բարբաշ	12 (13)
Խոսրովային	14
Թուր կամ սուր	15
Լերկ	16
Հուհայ	17
Փաթուք	18
Կիսափաթուք	19
Թագավորա	20

Խազերի երկրորդ սիստեմը, ինչպես երևում է նոր հետազոտութիւններից, կիրառվել է ավելի ուշ, միայն ԺԲ դարից սկսած: Այս սիստեմը իրենից ներկայացրել է շատ ավելի մանրամասնորեն մշակված և ճշգրիտ սիստեմ: Այստեղ նշաններն ավելի շատ են, շատ կան նաև միևնույն նշանի տարբերակներ և տարբեր նշանների բազմազան համակցութիւններ:

Կոմիտաս վարդապետը իր մի հոգովածում³ թվում է խաղաբանության հետևյալ տարրերը.

Ա) Ձայնաստիճանի խաղեր.

Բ) Ձայնեղանգի խաղեր.

Գ) Զարդախաղեր.

Դ) Ձայնուժի խաղեր.

Ե) Ամանակի խաղեր.

Ղ) Բանալի խաղեր.

Է) Առողջանության խաղեր.

Ը) Կետադրություն խաղեր.

Թ) Ոճակալի խաղեր.

Ժ) Կապող և զատող խաղեր.

ԺԱ) Կիսանիշ խաղեր, և այլն:

Կոմիտաս վարդապետի խոսքն այստեղ խաղերի ավելի զարգացած շրջանի մասին է, և ինչպես տեսնում ենք, այդ տարրերի մեջ կան այնքան նշաններ, որ երաժշտական ստեղծագործությունը, մեկողիան լիակատար կերպով կարելի էր գրի առնել:

Այս սիստեմով ձայնագրված են պատարագի երգերը, այսպես կոչված մանրուսման երգերը, տաղեր, մեղեդիներ և այլն: Սրանց մեջ կան շատ այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք եկեղեցական կանոնական երաժշտությունից դուրս են, համերգային բնույթ են ունեցել և կատարվել են այս կամ այն հանդիսավոր օրերին:

Խաղերի երաժշտական նոտագրության գործածության մեջ հատուկ ուշադրության արժանի երևույթներից մեկն էլ այն է, որ միջնադարում այդ նոտագրությունը կիրառվել է նաև զուտ աշխարհիկ երգեր ձայնագրելու համար: Պահպանված կան տարբեր ժանրերի աշխարհիկ երգերի շատ նմուշներ: Այդպիսի երգեր պարունակող ձեռագրերը բնականաբար վատ վիճակում են մեզ հասել, որովհետև ժամանակին դրանք շատ ավելի հաճախակի են դրվել գործածության մեջ և դրանց նկատմամբ չի տարվել այն հատուկ խնամքը, ինչ որ տարվել է եկեղեցական գրքերի նկատմամբ:

Ինչ վերաբերում է հոգևոր երգերի խաղային ձայնագրություններին, ապա սրանք պահպանվել են ոչ միայն մեծ մասամբ լավ վիճակում, այլև բազմաթիվ օրինակներով: Միայն Երևանի Պետական Մատենադարանում, որ աշխարհում հայկական ձեռագրերի ամենահարուստ պահեստներից մեկն է, կարելի է հաշվել 1000-ից ոչ պակաս ձեռագիր գրքեր՝ շարականացներ, տաղարաններ, մանրուսման գրքեր, ճաշոցներ, դանձարաններ

և այլն, որոնց մեջ կան ձայնագրված բազմաթիվ երգեր: Նման ձեռագրեր կան նաև Սովետական Միության այլ քաղաքների թանգարաններում, ինչպես և Արևմտյան Եվրոպայի տարբեր քաղաքներում: Հայկական ձեռագրերի, դրանց թվում նաև երաժշտական ձեռագրերի հարուստ հավաքածու կան ևս Վենետիկում, Ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանում:

Հայ երաժշտական խաղերը գրվում են մեկ գույնով, երկերանգ գրություն չի կիրառվել: Նշանները գրվում են գրական տողից վեր՝ եթե պարզ նշաններ են. բարդ նշանները և նրանց բազմանդամ համակցությունները գրվում են գրական տողի վրա, այդ նպատակով խոսքերի մեջ հատկապես թողնված միջոցներում: Երաժշտական խաղերի մեջ գործածվել են նաև հայկական այբուբենի մինչև 18 քաղաձայն տառեր, որոնք գրվում են գրական տողից ցած և վերաբերում են այս կամ այն երաժշտական նշանին:

ԺԲ—ԺԾ դարերը խաղային նոտագրության լայն կիրառման շրջանն է: Դրանից հետո մինչև ԺԸ դարը, երբ տեղի է ունեցել հայկական էկոնոմիկայի զգալի շենկում և կոլտուրայի զարգացումը դանդաղել է, երաժշտության ասպարեզում էլ սկսվել է որոշ դեպքերիս խաղային նոտագրությունն էլ դադարել է հետագա կատարելագործությունից և իր գործնական որոշ անհարմարությունների և անմատչելիության հետևանքով մոռացության է տրվել, հետագայում տեղի տալով հայկական նոր ձայնագրությանը:

ԺԹ դարի սկզբում, ճիշտ 1813—1815 թվականների ընթացքում Կոստանդնուպոլսում հնարվել և գործածության մեջ է դրվել հայկական նոր նոտագրությունը: Դրա հնարողը եղել է հայ շնորհալի երաժիշտ, կոմպոզիտոր Համբարձում Լիմոնջյանը: Լիմոնջյանի սիստեմի նշանները վերցված են հին խաղերից, բայց իր սկզբունքով այդ նոտագրությունը մոտ է ժամանակակից միջազգային տառային նոտագրությանը, քանի որ ամեն մի նշանը երաժշտական մի տոն է արտահայտում: Լիմոնջյանի սիստեմը հիմնված է օկտավային հնչյունների վրա, սակայն աստիճանների բաժանումը համաձայնեցված է հայկական երաժշտության լադային օրինաչափությունների հետ և տարբերվում է եվրոպականից: Մասնավորապես միֆա և լյա-սի-բեմոլ կիսատոներն այնտեղ լայն են, գոյություն ունեն նաև մի-դիեզ-ֆա և լյա-դիեզ-սի հարաբերությունները:

Լիմոնջյանի սիստեմը գործածվել է թե՛ եկեղեցական, և թե՛ աշխարհիկ երաժշտության ասպարեզում:

³ Դրված է որպես նմակ «Տաճար» հանդեսի խմբագրապետին (Կոստանդնուպոլիս, 1910 թ., № 10, էջ 311), խմբագրության կողմից վերնագրված է «Շարականի խաղերու նշանակությունը»: Տե՛ս նաև «Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ», էջ 166:

խազերի սիստեմի վերծանության խնդիրը վաղուց քի վեր հետադարձել ու զբաղեցրել է հայ և օտարազգի շատ տեսաբաններին:

Օտարազգի տեսաբանները շնայած մի քանի ճիշտ, բայց այն էլ տոսկ ընդհանուր բնույթի դիտողություններ արել են, սակայն հիմնական տեսական հարցերը լուծել չեն կարողացել: Կարևոր պատճառներից մեկն այն է, որ նրանք անհրաժեշտ չափով ծանոթ չեն եղել հայերեն լեզվին և մանավանդ՝ հայկական երաժշտությանը: Հայկական խազագրությունը քննել են հայ երաժշտական կուլտուրայից կտրված, համարել են այս կամ այն օտար սիստեմի ընդօրինակություն, չեն կարողացել նկատել նրա օրինաչափությունը, կապը հայ երաժշտության առանձնահատկությունների հետ: Այս բոլորի հետևանքով խազերին նվիրված արևմտաեվրոպական հեղինակների բազմաթիվ աշխատությունները այժմ լոկ պատմական արժեք ունեն և գործնականում օգտակար գրեթե ոչինչ չեն տալիս:

Հայ տեսաբաններից անցյալում խազերի ուսումնասիրության ասպարեզում առանձնապես արդյունավետ աշխատանք են արել պոլսահայ ականավոր երաժիշտ Ծղիա Տընտեսյանը և հայկական երաժշտության խոշորագույն գիտակ, բազմավաստակ Կոմիտաս վարդապետը:

Խազերի հետազոտության ասպարեզում Կոմիտաս վարդապետի կատարած աշխատանքը նպատակ է ունեցել երևան բերել ժողովրդի ստեղծագործական հարստությունները, հնարավորին չափ լրիվ վերականգնել բազմադարյան ժողովրդական երաժշտական կուլտուրան, նրա պատմական զարգացման և լավագույն նմուշների վերամշակման միջոցով գեղարվեստական նոր երկեր ստեղծել:

Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը «գտել էր խազերի բանալին»: Դա նշանակում է՝ նա լուծել էր դժվարին խնդրի էական մասը, բացահայտել էր խազագրության հիմնական սկզբունքը: Սակայն մեծ երաժշտագետի կյանքի ողբերգական ընթացքը հնարավորություն չտվեց նրան իր գործն ալարտել, իսկ հատուկներ կազմող նրա աշխատությունը, ավելի քան 20-ամյա հետազոտական աշխատանքի արդյունքները այժմ գրեթե անհույս կորած են:

Երևանի Գրականության և արվեստի թանգարանի Կոմիտասյան արխիվում պահվում են մեծ վարպետի շատ ձեռագրեր, հատվածներ, որոնք վերաբերում են խազաբանությանը: Չնայած այդ պատահիկները, ինչպես նաև Կոմիտաս վարդապետի տպա-

գրված հոդվածները ոչ մի չափով չեն ներկայացնում նրա կապիտալ ուսումնասիրությունը, սակայն այսօր դրանք ևս գիտական զգալի արժեք ունեն և խազերի ուսումնասիրության հետագա աշխատանքին որոշ ուղղություն են տալիս:

Սովետական երաժշտագիտության մեջ մեծ ուշադրություն է դարձվում ժողովուրդների անցյալի կուլտուրայի լավագույն տրադիցիաները, նրանց հին երաժշտական գանձերը երևան հանելու և ստեղծագործորեն օգտագործելու խնդրին: Հին-ուսական ձայնագրական սիստեմների, վրացական հին ձայնագրության և հայկական խազերի խնդիրը նույնպես շարունակ գտնվում է երաժշտագետների տեսադաշտում:

Հայկական խազային ձայնագրության նորագույն ուսումնասիրության արդյունքները հակիրճ ամփոփելու համար կարելի է ասել հետևյալը:

Հաջողվել է հայտնաբերել ձեռագրերի պատահիկներ, որոնք պարունակում են զանազան հայկական երգերի հնագույն ձայնագրություններ: Եթե մինչև այժմ խազաբանության մեջ խազերի պահպանված հնագույն ձեռագիրը համարվում էր 1216 թվին գրված մի շարական, ապա այժմ հայտնաբերված են Թ, Ժ, ԺԱ և ԺԲ դարերում խազագրված մի ամբողջ շարք պատահիկներ:

Այդ պատահիկների շնորհիվ ներկայումս բոլորովին նոր և փաստերով հիմնավորված մեկնաբանություն է տրվում խազերի պատմությանը: Այժմ հերքված է այն սխալ տեսակետը, որի համաձայն երաժշտական խազերը Հայաստանում իբր կիրառվել են ԺԲ դարից սկսած: Նորահայտ ձեռագրերի ուսումնասիրությունը հաստատում է հայկական երաժշտական խազերի ծագումը Ը—Թ դարերում:

Բացի դրանից, բարեբախտ պատահականությամբ նույն պատահիկներում հայտնաբերվել են միևնույն երգի տարբեր ժամանակ կատարված ձայնագրություններ, որոնք համեմատական ուսումնասիրությունից պարզաբանվում է խազային ձայնագրության զարգացման ողջ ընթացքը: Այսպես, ապացուցվում է, որ այդ ձայնագրությունը փոխ առնված չէ բյուզանդական կամ մի այլ նոտագրությունից, այլ ինքնատիպ է (չնա-

4 Մասնավորապես Հայաստանի Գիտությունների ակադեմիայի սիստեմում այդ գործն հանձնարարված է եղել տողերիս հեղինակին, որը սկզբնաղբյուրի հետազոտության հիման վրա այժմ տպագրության է ներկայացրել իր աշխատանքի մի շրջանն ամփոփող գիրք, վերնագրված «Հայկական խազային նոտագրության ուսումնասիրության և վերծանության հարցեր»:

յաժ սկզբնական շրջանում նեմային զանազան գրությունների հետ ունեցած որոշ ընդհանուր գծերին)։ Ը—Թ դարերում ծաղկելով իր նախնական, դեռևս անկատար վիճակում, այդ ձայնագրությունը հետագայում ինքնուրույն երկարատև զարգացում է ապրել և ԺԲ դարում հասել է համեմատաբար բարձր կատարելության։

Պարզվել է նաև, որ երաժշտական խաղերն իրենցից ներկայացրել են ոչ թե մեկ միասնական սիստեմ, այլ ձայնագրության պատմական զարգացման ընթացքում, ինչպես վերն ասացինք, հաջորդել են միմյանց հետ ժառանգաբար կապված, բայց էական գծերով բավականաչափ ինքնուրույն երկու առանձին սիստեմներ։

Սվ, վերջապես, խաղային ձայնագրության զարգացումը տեղի է ունեցել հայկական միջնադարի կուլտուրայի և արվեստի զարգացմանը զուգահեռ, ձայնագրությունը կիրառվել է ոչ միայն հոգևոր երաժշտության ասպարեզում, ինչպես ընդունված էր համարել, այլ նաև բուն աշխարհիկ երաժշտության մեջ։ Խաղերով ձայնագրված մեզ հնչյուններն իսկ միջնադարյան ժողովրդական երգեր։

Խաղերի պատմության վերաբերյալ այս նոր փաստերի հայտնաբերումը մի կողմից օգնում է ավելի խոր և լրիվ հասկացողություն կազմելու հայ միջնադարի կուլտուրայի զարգացման մասին, մյուս կողմից՝ հնարավորություն է ստեղծում ճիշտ կողմնորոշվելու ձայնագրության էության ու ուսումնասիրության հարցերում։

Այսպես օրինակ, այժմ կարելի է վստահ լինել, որ խաղային ձայնագրության տեսական հիմքերը պետք է փնտռել ոչ թե բյուզանդական կամ մի այլ երաժշտության կանոններում, ինչպես արել են հնում շատերը, այլ հենց հայկական երաժշտության մեջ։ Հայտնի է դառնում, որ պատմականորեն միմյանց հաջորդած տարրեր սիստեմներով դրված ձևագրերը պետք է զատել և սիստեմներն ուսումնասիրել առանձին-առանձին և այլն։

Նույն նորահայտ ձևագրերը հնարավորություն են տվել ճշտելու խաղերի գծագրություններն ու տարրեր նշանների քանակը, և խաղերի տախտակը մաքրելու բազմաթիվ ավելորդ նշաններից, որոնք, ինչպես այժմ պարզվում է, վերջին մի քանի դարերի ընթացքում կատարված նորամու-

ծություններ կամ աղավաղումներ են։ Այս ևս իր հերթին նպաստում է խաղերի հետագա ուսումնասիրությանը։

Ինչ վերաբերում է հին հայկական ձայնագրության բուն էության ուսումնասիրությանը, ապա այդ ուղղությամբ ևս հաջողվել է որոշ նախնական արդյունքների հասնել։

Շահեկան արդյունք է տալիս հենց իրենց՝ խաղային գրվածքների մեջ հայտնաբերվող օրինաչափությունների ուսումնասիրությունը։ Հաջողվում է մանրամասնորեն վերականգնել խաղերով ձայնագրված ամեն մի մեղեդիի տրոհումը երաժշտական «պարբերություններ»-ի, «նախադասություններ»-ի և այլ ավելի մանր բաղկացուցիչ մասերի։ Դրա շնորհիվ մենք հեշտությամբ եզրակացություն ենք գալիս մի շարք նշանների բնույթի մասին։ Ներքին օրինաչափությունների ուսումնասիրությամբ պարզվում է նաև երաժշտության ուղիղ և մետրի գրանցման սկզբունքը։

Ոչ պակաս կարևոր է միևնույն երգերի հին, խաղային ձայնագրության և ԺԲ դարում նոր հայկական նշաններով կատարված ձայնագրության համեմատական ուսումնասիրությունը. այսպիսի ուսումնասիրություն հնում նույնպես ձեռնարկվել է, բայց առանձին արդյունք չի տվել։ Մինչդեռ այժմ, խաղային սիստեմների պատմության և հին ձայնագրություններում հայտնաբերվող օրինաչափությունների ուսումնասիրության արդյունքների շնորհիվ, խաղերի ուսումնասիրման այդ եղանակը ևս որոշակի գործնական նշանակություն է ստանում։ Այսպես օրինակ, համեմատական ուսումնասիրության շնորհիվ հայտնաբերված են, մասամբ կամ լրիվ կերպով, որոշ նշանների բնույթը և մի քանի այլ նշանների կամ նշանաբանների բուն նշանակությունը։

Խաղերի ներկա ուսումնասիրության մասին խոսելով պետք է ասել, որ հայկական հին ձայնագրության վերծանությունը դեռևս կպահանջի երկարատև և հետևողական աշխատանք։ Սակայն հեռավոր անցյալում գրի առնված բազմաթիվ երգերը նորից հնչեցնելը, որքան դժվարին, այնքան էլ շնորհակալ խնդիր է։ Սովետահայ երաժշտագիտությունը պետք է ամեն ջանք գործի դնի, որպեսզի մեր միջնադարյան երաժշտության ուսումնասիրության այդ շնորհակալ խնդիրը իր վերջնական լուծումն ստանա։

