

ЕВРОПЕЙСКИЕ И ВОСТОЧНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В АРМЯНСКОМ БЫТОВОМ И СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

(вторая половина XIX века)

НАЗЕНИК САРҚИСЯН

Исследование процесса становления армянского сценического танца в новое и новейшее время имеет, как минимум, два аспекта. Первый направлен на выявление генетического и типологического родства национального танцевального фольклора и профессионального танца. Второй же направлен на выявление специфики, определяющейся в результате взаимодействия европейской и армянской танцевальных культур. Этот аспект учитывает совокупность исторических условий, влияющих на развитие армянского бытового и сценического танца, и не менее, чем первый, способствует выявлению национальной специфики. Ибо, как указывает академик Н. Я. Марр, «если элементы иноземны, то сочетание местное, нигде больше не повторяющееся»¹.

Процесс становления армянского сценического танца с середины XIX в. и в XX в. представляется как частное проявление глобального процесса взаимодействия Запада и Востока, отразившегося почти во всех сферах духовной и материальной культуры нового и новейшего времени. Процессу взаимодействия двух культур в различных странах и регионах и в различные периоды присущи и некоторые общие закономерности. Таковые, как представляется, удачно сформулированы Г. Х. Саркисяном. Схема, предложенная Саркисяном, выглядит следующим образом: «В любой стране, затронутой эллинизмом, можно проследить четыре культурных слоя или элемента. Первый—та часть местной традиционной культуры, которая так и не вошла в соприкосновение с греческими формами и продолжала развиваться спонтанно. Второй—это импортированные ценности греческой культуры. Здесь надо учитывать избирательность любого импорта: ввозилось то, что отвечало потребностям и соответствовало вкусам данного общества. Третий—это продукты имитации импортированных ценностей на местах, полной или с несущественной примесью местных черт. Четвертый—это созданные на местах ценности, в которых наличны греческие (или уже эллинистические и пр.) и местные начала в различных пропорциях от осязаемого местного и сильнее греческого до сильнее местного и осязаемого греческого. Причем характер сочетания этих начал может быть различен—от механического соединения до совершенного слияния»².

Модифицируя эту схему в соответствии с объектом нашего исследования, мы получаем следующие элементы, оперируя которыми можно раскрыть процесс становления армянского сценического танца и балет-

¹ К. В. Тревер, Н. Я. Марр и вопросы исторической науки (2002 7-и «ՏԵՎԻՆԻՍ», 1944, № 5, էջ 14):

² Г. Х. Саркисян, Эллинистическая культура в Армении («V республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении». Тезисы докладов, Ереван, 1982, с. 392—393).

та: 1. местная традиционная танцевальная культура; 2. импортная европейская танцевальная культура; 3. сценический танец и балет, имитирующий импортные образцы; 4. сценический танец и балет, сформировавшийся на основе различных типов сочетания элементов местной и европейской танцевальных культур.

К середине XIX в. местная традиционная танцевальная культура предстает в виде: а) крестьянского танцевального фольклора, б) городского обиходного танца, в) остаточных явлений средневекового театра мимов и комедиантов (в основном реализуемых парой пахлавап—паланчо), г) элементов сценической танцевальной культуры нового времени, развивающихся в армянском школьном театре, в пределах которого уже начинает осуществляться контакт двух культур.

Армянская традиционная танцевальная культура—комплексное явление. В древности универсальная, она с течением времени дифференцируется на крестьянскую и городскую, причем крестьянская выявляет несравненно большую устойчивость в сохранении специфических черт древней танцевальной культуры. Крестьянскому танцевальному фольклору присуще языковое единство как хореографического, так и музыкального компонентов, при некоторых различиях между танцевальными диалектами отдельных районов Армении. Совокупность исторических условий, в контексте которых развивалась армянская городская культура, определила специфику армянского городского танца. Последний формируется как в городах самой Армении, так и в городской среде армянской диаспоры. Вследствие этого:

1. Армянский городской танец кристаллизуется в городах с многонациональным этническим составом, а это условие способствует интеграции танцевальных языков различных национальностей. Таким образом, при наличии большого числа городских вариантов армянских крестьянских коллективных танцев («Дюз пар», «Тарс пар», «Ед у арач», «Вер-вер» и т. п.) все же специфика армянского городского бытового танца в целом определяется как региональная.

2. При характеристике армянского городского танца существенным является учет того обстоятельства, что он бытовал в двух регионах. Западноармянский—в турецком регионе (преимущественно Константинополь и Измир), восточноармянский—в кавказском. Неидентичность этнических составов этих регионов обусловила и разницу между восточноармянским и западноармянским городским танцем. Танцы «Шалахо», «Джейран», «Дагестан», «Ранги», «Лекурп», «Трнги», «Узундара», «Кинтаури», «Таракяма», «Молитва Шамиля» типичны для кавказского региона. В совокупности они получили название «азиатские танцы» или «кавказские танцы». Танцы же «Кечек», «Зейпек», «Ченки» были популярны в среде западных армян. В отличие от «азиатских» их обычно называли «восточными».

3. В городском танце второй половины XIX в. существенно сказывается социальная дифференциация. Полностью она выявляется с учетом начавшегося в этот период процесса распространения европейских бытовых танцев. Крестьянские танцы исполняются в городе только в узком кругу крестьян, которые приезжали на заработки в город и не успевали ассимилироваться. Для большей части коренного городского населения—для низших и средних слоев общества—типичны «азиатские танцы» в кавказском регионе, «восточные»—в Константинополе и Измире. После проникновения европейских танцев в тот и в другой регионы в репертуаре части средних слоев (особенно разночинцев) и в высших слоях наблюдается смешение местных и европейских танцев. На-

что и хореография в этих случаях претерпевала минимальную сценическую обработку; б) другой вариант—обработки армянских песен—плясок—хоровые и хореографические.

При рассмотрении специфики формирования армянского сценического танца второй половины XIX в. необходимо учитывать также региональную дифференциацию в аспекте контактов с Европой. Кавказский регион контактирует с Россией, турецкий регион—с Западной Европой (преимущественно Италией и Францией). Обстоятельство это, отразившееся в развитии армянской литературы, изобразительного искусства, театра, музыки накладывает свой отпечаток и на формирование армянского бытового и сценического танца. В результате этого в сфере бытового танца в западном регионе можно отметить влияние французского бытового бального танца (французского вальса, французской кадрили), в кавказском регионе—влияние русского бытового танца и русской интерпретации западноевропейских бытовых балльных танцев (русский вальс, русская кадриль).

Западноармянский сценический танец опирается во многом на традиции сценической танцевальной культуры Западной Европы—Италии и Франции, восточноармянский—на традиции русской, что соответственно ведет к восприятию различных исполнительских, постановочных традиций, различных композиторских школ.

Контакты с европейской танцевальной культурой и в сфере бытового и в сфере сценического танца образуют три стадии: «импорт европейской танцевальной культуры» или «ознакомление»; «имитация образцов европейской культуры»—или «воспроизведение» и «слияние местной и европейской танцевальных культур»—«переосмысление». Стадия «ознакомление» наиболее элементарна и не нуждается в пояснении. Можно отметить два основных вида воспроизведения. Первый связан с исполнительским искусством. В сфере бытового танца это проявляется как исполнение европейских бытовых танцев местным обществом. Сюда же включается и деятельность школ бального танца, организованных армянскими преподавателями. Во второй половине XIX в. среди таковых известны школы, организованные Микаэлом-Ераносом Чапрастом в Константинополе и Измире⁶. Воспроизведением можно считать и все те случаи, когда в программу армянских театров и трупп включались выступления иностранных танцовщиков, так как в данном случае воспроизводилась и структура, типичная для построения программ европейских театров (в заключение спектакля—дивертисмент с танцевальными номерами) и отдельные танцевальные номера этих программ. Так, например, в труппе Константинопольского театра Арамян (1846—1866) прямой балериной была итальянка г-жа Гайде, перешедшая туда из театра Наума со своим репертуаром. Включение же в программу танцевальных номеров—следствие воспроизведения структуры программ романского цирка⁷. Показ дивертисментов с участием иностранных танцовщиц типичен и для театра Вардовяна в Константинополе, и для театра «Васпуракан» в Измире, и для Тифлисской армянской драматической труппы⁸. «Воспроизведением» следует считать также исполнение национальными актерами европейских танцев, а также все те случаи, когда на сцене армянских трупп представлялись ев-

⁶ Շ ա ր ր ա յ ա ն, указ. соч., с. 129, 133.

⁷ Հ. Ճ ի Վ ա ն յ ա ն, էջ մը հալ թատրոնի պատմության, կարսիսպաց Յովհաննես Գառաբյան («Արևիկ», 19. 04. 1899).

⁸ Գ. Ս տ ե Վ ա ն յ ա ն, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1, Երևան, 1962, էջ 287 և 339—340, Գ. Զ մ շ կ յ ա ն, Իմ հիշատակարանը, Երևան 1953, էջ 72.

ропейские драмы, водевили, оперетты с соответствующими танцевальными сценами. Другой вид «воспроизведения» связан с творчеством—композиторским и балетмейстерским. Подразумевается постановка или сочинение произведения как по жанру (кадриль, вальс, мазурка), так и по выразительным средствам, не выходящего за пределы европейских. Так, М.-Е. Чапраст и Г. Рштуни осуществляли постановки европейских танцев в труппе Вардовяна⁹. В сфере композиторского творчества назовем Тиграна Чухаджяна, перу которого принадлежит немало танцев типа полек, мазурок, вальсов и т. п.

Стадия «переосмысления» наиболее сложная. Она подразумевает различные типы сочетания элементов европейской и восточной, в том числе армянской, танцевальных культур.

Для классификации типов сочетания мы находим удобным применение терминов «конгломеративное», «ансамблевое» и «органическое» сочетания. Они заимствованы из «Морфологии искусства» М. Кагана, где применяются при определении типов сочетания видов искусств и их разновидностей, по формулировке этих терминов делают их в целом применимыми к нашему объекту. При конгломеративном сочетании по Кагану «мы имеем дело с механическим объединением произведений разных искусств в некоем отрезке пространства и времени, так что каждый компонент образующегося конгломерата оказывается связанным с другим чисто внешне, полностью сохраняя свою художественную самостоятельность»¹⁰. При ансамблевом сочетании каждый компонент обладает не абсолютной, а относительной самостоятельностью, как например, в представлении из нескольких номеров, «где каждый номер сцеплен с другим логикой развивающегося действия»¹¹. Наконец третий способ сочетания—органический—выражается в том, что «скрещивание двух или нескольких искусств рождает качественно своеобразную и целостную структуру, в которой составляющие ее компоненты растворены так, что только научный анализ способен вычленил их из этого структурного единства»¹².

Как указанные способы сочетания соотносятся с нашим объектом?

Конгломеративное и ансамблевое сочетание реализуется путем простого чередования европейских и местных танцев. Конгломеративное сочетание европейских и местных танцев осуществляется в бытовой сфере—на балах, маскарадах и, возможно, также на сцене—в концерте. Ансамблевое же сочетание, обусловленное «логикой развивающегося действия»¹³, имело место в драматическом спектакле, или в спектакле музыкального театра.

В пьесах армянских драматургов XIX в. имеются танцевальные сцены, включающие только восточные или только европейские танцы, а также их чередование. Выясняется, что применение восточного или европейского танца всегда обусловлено тем, какая социальная прослойка является объектом изображения в каждой данной пьесе или ее части. В пьесах А. Гургенбекяна «Аджи Сулейман», Г. Сундукяна «Ночью чихнуть—к добру», «И так далее или Новый Диоген» исполняется лезгинка. Действующие лица указанных пьес являются представителями среднего сословия (преимущественно купечества). На свадьбе дочери помещика Ямарова в пьесе Э. Тер-Григоряна «Под маской благотворительности» звучат кадрили и вальсы. Дантисты и представители судо-

⁹ Б ш р ш и ш ь, указ. соч., с. 132.

¹⁰ М. Каган, Морфология искусства, Л., 1972, с. 234

¹¹ Там же, с. 235.

¹² Там же, с. 236.

¹³ Там же, с. 235.

производства в пьесах А. Пароняна «Восточный Дантист» и «Дядя Багдасар» исполняют европейские парные танцы. В пьесах же Г. Сундукяна «Разоренный очаг» и «Супруги» исполняются и европейские танцы и лезгинка. Главные действующие лица пьесы «Супруги» — «разночинцы». В пьесе же «Разоренный очаг» Нато, получившая приличествующее европейской девушке образование, танцует польку, а Мози, типичный представитель низшего сословия тифлисского населения — лезгинку.

Проявления органического способа сочетания чрезвычайно многообразны. Они прослеживаются на различных уровнях, как в пределах одного танца, так и в крупном масштабе, при рассмотрении танца как структурного и функционального элемента спектакля. Слияние может иметь место на языковом, композиционном и структурном уровне, возможно также слияние жанровых признаков. В аспекте органического сочетания можно рассматривать музыкальный и хореографический компоненты танца как в отдельности, так и в их сочетании. В целом же при анализе сочетаний выявляются три основных варианта: 1) с сохранением осязаемого европейского начала, 2) с сохранением осязаемого местного начала. 3) «восточный» и «европейский» элементы соотносятся приблизительно в равных пропорциях. Рассмотрим подробнее каждый из вариантов.

В армянской городской среде II половины XIX в. формируется тип бытовых танцев, в которых наличествуют сочетания местных и европейских элементов. Приведем образцы, когда модификации происходят в пределах европейского жанра.

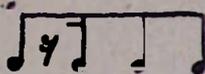
Пример №3



Образец 1. Кадриль на темы из оперы «Земир» Т. Чухаджяна в целом вполне соответствует определению «французская кадриль». Это касается и формы-структуры кадрили в целом (шесть разделов, соответствующих шести фигурам кадрили), и формы-структуры каждого из разделов. Мелодия, гармония, ритм, тональные соотношения, фактура не выходят за пределы европейских норм (подразумевается музыкальный язык европейских балльных танцев второй половины XIX в.), помимо фрагментов в разделах, соответствующих первой и второй фигуре. Специфика первого фрагмента (нотный пример №1) обусловлена в первую очередь ладовой основой (лад «чяргя»), во-вторых, принципом гармонизации мелодии. На протяжении 16-ти тактов сохраняется тоническая педаль — прием, призванный воспроизвести сопровождение мелодии ударным инструментом при исполнении ее восточным инструментальным ансамблем. Спецификой этого фрагмента является также

наличие акцента на первой и второй доле при размере $2/4$, что наводит на мысль о произошедшей на местной почве модификации в хореографии основного элемента кадрили «pas chassé» (так как при соотношении «pas chassé» с ритмической формулой $2/4$, акцентированной на двух долях, оказывается, что выполнение элемента «тормозится») в «переменный шаг» (обычная модификация «pas chassé» в кадрили в самых различных регионах).

Во фрагменте из второй фигуры кадрили (нотный пример № 2, соответствующий тактам 18—21) в нижнем голосе в пределах обычного для второй фигуры кадрили размера $2/4$ вводится ритмическая формула



типичная для местных городских танцев. Налицо

и тоническая педаль. В целом использован прием гармонической фигурации, типичной в более поздний период при гармонизации местных танцев (ср. Ал. Спендиаров, «Ереванские этюды»—«Энзели»).

Пример № 2



Образец 2. Первая хореографическая фигура «Ахалцихской кадрили» (очень популярной в среде восточноармянского городского населения конца XIX в.) полностью построена на многократном повторении формулы, типичной для армянских коллективных танцев—«два шага пойти, один вернуться», с добавочным движением на месте. Влиянием тех же танцев обусловлено и построение участников в хоровод, полукругом, и тип сцепления рук¹⁴.

В свою очередь модификации местных региональных танцев были обусловлены влиянием композиционных и языковых (музыкальных и хореографических) элементов европейских бытовых танцев. Построение в ряд друг за другом парами при исполнении региональных танцев (например, в танце «Агури»), наличие элементов русского бытового танца в городском варианте танца «Форка»—типичные примеры привнесения европейского элемента¹⁵.

В творчестве Т. Чухаджяна представлено несколько вариантов типов соотношения восточных и европейских элементов в сфере сценического танца XIX в. Танцевальные сцены в его опереттах «Ариф», «Кесе кехва» («Плешивый староста»), «Леблебиджи хор-хор-ага» («Продавец гороха») в совокупности с балетными интермедиями в его операх «Аршак II» и «Земире» являются первыми образцами армянской сценической танцевальной музыки. Рамки настоящей статьи не позволяют подробно остановиться на анализе этих танцевальных сцен, поэтому мы изложим общие выводы, сделанные на основе их анализа. В танцевальных сценах Т. Чухаджяна можно выделить два «востока». Первый «восток»—местный, в танцах из оперетт, вобравший в себя элементы константинопольской бытовой музыки. Воздействие восточной музыки

¹⁴ Подробное описание «Ахалцихской кадрили», см.: Э. Петросян, Ж. Хачатрян, Армянский народный танец, М., 1980, с. 101—107.

¹⁵ Подробное описание этих танцев см.: там же, с. 53—55, 107—109.

совершенно не проявляется в форме танцев. Все танцы из оперетт написаны в сложной трехчастной форме с вступлением и кодой¹⁶. В наибольшей степени специфика соотношения восточного и европейского элементов проявляется в ритмической и ладовой сфере. Чаще всего

встречается ритмическая формула , являющаяся

определяющей в ритмическом рисунке «Vallo» из «Арифа» и «Кесе кехва».

Во всех танцах из оперетт использованы дважды гемольные лады¹⁷ с ув. 2 между III—IV и VI—VII ступенями и с ув. 2 между II—III и VI—VII ступенями. Выявляются два основных типа ладо-тональных соотношений: а) ладовая переменность, возникающая в результате высотной вариантности ступеней; б) ладо-тональная переменность, возникающая в результате переменности функций ступеней при неизменном звукоряде дв. гемольного лада. Таким образом, переход из одного лада в другой и из одной тональности в другую в танцах Чухаджяна чаще всего осуществляется не при помощи модуляции, а путем высотной вариантности ступеней (ладовая переменность) и переменности функций ступеней при неизменном (ладо-тональная переменность) звукоряде. Примечательны возникающие в этом случае чередование дв. гемольных ладов и европейского мажора и минора, а также сочетание системы переменности с классической системой модуляции. Отметим и чередование интонационных оборотов, содержащих увеличенную секунду, всегда подчеркнутых, с мелодическими оборотами, типичными для музыкального языка французской оперетты.

Сочетание европейского и восточного элементов можно отметить на композиционном уровне: на уровне основных разделов формы (вальс из «Леблебиджи», где крайние разделы в силу положенного в основу дв. гемольного лада приобретают восточный колорит, а средний раздел можно всецело охарактеризовать как европейский), в пределах периода («Vallo» и «Арифа» и «Кесе кехва», Цыганский танец из «Леблебиджи»), где сочетание «восточных» и «европейских» фрагментов переплетены теснейшим образом, иногда в пределах 1—2 тактов.

При сопоставлении танцев из оперетт Чухаджяна, с одной стороны, и Х. Кара-Мурзы, Н. Тиграняна—с другой, можно выделить два типа соотношения восточного и европейского элементов (помимо общих региональных различий «Востока»). Танцы Кара-Мурзы и Тиграняна являются многоголосными обработками образцов армянской монодии¹⁸. Жанр обработки определял, во-первых, основной композиционный принцип—многократного повтора построения—куплета, неизменного, как у Кара-Мурзы, или варьированного—как у Н. Тиграняна¹⁹. Более круп-

¹⁶ Оговоримся, что цыганская сцена состоит из четырех разделов: первый и третий—хоровые, второй и четвертый—танцевальные. Однако последние в совокупности образуют сложную трехчастную форму, с вступлением, но без коды.

¹⁷ Дважды гемольным ладом мы называем лад с двумя увеличенными секундами.

¹⁸ Многоголосная структура произведения Н. Тиграняна и Х. Кара-Мурзы подробнее проанализированы: К. Худабашян, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, 1977, с. 33—143.

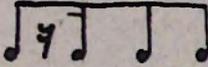
¹⁹ «Н. Тигранян,—пишет К. Худабашян,—избегает механического повтора и дает либо варьированный повтор мелодии, либо, оставляя в неприкосновенности мелодию (сопрано остинато), вносит фактурные и гармонические изменения в сопровождающие голоса, либо видоизменяет лад мелодии» (там же, с. 105).

ные формы у Кара-Мурзы и Тиграняна—контрастно составные циклы, объединяющие по 2—3 танца. Наконец, танец включается в сложную форму мугамов, обработанных Н. Тиграняном, в качестве раздела «рэйг». Ни одна из названных форм у Чухаджяна не встречается. В произведениях Кара-Мурзы и Тиграняна жанр обработки определил принцип взаимодействия восточного и европейского элементов (т. е. соответственно мелодии и гармонии) по *вертикали*. У Чухаджяна же встречаемся с двумя типами сочетания—по вертикали и по горизонтали (подразумеваем чередование «восточных» и «европейских» фрагментов на уровне основных разделов формы, в пределах периода и на более мелких структурных уровнях). Однако в тех фрагментах танцев Чухаджяна, где доминируют восточные ритмы и ладоинтонации, приемы гармонизации, учитывающие, а точнее вытекающие из специфики ладо-тональных соотношений мелодии, во многом адекватны таковым у Кара-Мурзы и Тиграняна. Следует учитывать также хронологический фактор. Произведения Чухаджяна хронологически предшествуют произведениям Кара-Мурзы и Тиграняна и могут считаться первыми опытами введения элементов местного бытового танца в систему европейского многоголосия.

Второй «восток» Чухаджяна—«восток» его балетных интермедий из оперы «Аршак II» («Балет» № 13, IV акт) и оперы «Земире»—„Grand Ballet arabe,» и „2-ем Ballet arabe“ (IV акт).

Чтобы уяснить себе специфику этого «востока», следует учесть, что в репертуаре армянского театра были «европейские танцы», «азиатские танцы», «восточные танцы» (т. е. танцы турецкого региона), но был еще и «восточный балет». Это понятие вполне определяется к началу XX в., но само явление существовало и во второй половине XIX в. При соотношении понятия с конкретной программой представления выясняется, что определение «восточный балет» равно определению «европейский балетный ориентализм». «Восточный балет» не идентичен азиатским или восточным танцам, так как, во-первых, включает стилизацию китайских, японских, индийских танцев, во-вторых, большое место уделяется в нем стилизации гаремных танцев, не исполнявшихся на профессиональной сцене турецкого ли, кавказского ли регионов второй половины XIX в. «Восточный балет» демонстрирует более сложную систему связей Запада и Востока—наличие на восточной сцене Востока, опосредованного Западом.

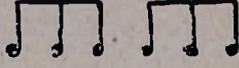
На наш взгляд, все балетные интермедии Чухаджяна в аспекте наличия в них восточного элемента очень близки музыкальному востоку западноевропейских композиторов второй половины XIX в. Прделанный нами анализ композиции и музыкального языка интермедий не выявил почти никаких специфических восточных элементов, за исключением двух фрагментов из «2-е Ballet arabe», где появляется ритми-

ческая формула , а также приемов «органный

пункт» и «педаль». Однако органые пункты и педали—один из типичных приемов создания восточного колорита в произведениях европейских композиторов. При сопоставлении «L'Orientale»²⁰ с некоторыми фрагментами оперы Дж. Верди «Аида» выявляется немало родня-

²⁰ «Балет» № 13 из оперы «Аршак II» был опубликован в переложении для фортепиано под заголовком «L'Orientale Danse caracteristique». Мы пользуемся этим наименованием.

щих их черт, как то: медленный, «темный» темп, минорный лад, обилие мелизмов, поступенное опевание тонов в нисходящем движении²¹ при

ритмической формул  , что придает «восточный

колорит», но не имеет каких-либо конкретных проявлений в сфере лада, ритма, интонаций. Можно указать также на сходство музыкального языка «Grand Ballet arabe» и балетной интермедии в «Аиде»²².

В целом армянский сценический танец второй половины XIX в. можно представить в виде следующей шкалы: 1. подлинны европейские танцы; 2. полные имитации европейских танцев; 3. европейские танцы с превнесением местного элемента; 4. танцы, содержащие европейский и местный элемент в равных пропорциях; 5. местные танцы в многоголосной обработке; 6. они же без обработки; 7. «восточный балет».

Стадии «ознакомление», «воспроизведение» и «переосмысление» в начальный период следующие друг за другом, впоследствии сосуществуют уже синхронно. Конкретные формы их проявления, определяясь в зависимости от тенденций, господствующих как в европейской, так и в армянской танцевальных культурах в различные периоды, весьма разнообразны и требуют специального исследования.

ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԵՎ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՏԱՐՐԵՐԸ ՀԱՅ ԿԵՆՅԱՂԱՅԻՆ ԵՎ ԲԵՄԱԿԱՆ ՊԱՐՈՒՄ (XIX Դ. ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍ)

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԿՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու մ

XIX դ. երկրորդ կեսի հայ կենցաղային և բնական պարը տեղական ավանդական և եվրոպական կենցաղային ու պրոֆեսիոնալ պարային մշակույթների փոխազդեցության արդյունք է: Ինչպես կենցաղային, այնպես էլ բնական պարը զարգանում է երկու տարածքներում: Արևմտահայ պարը բյուրեղանում է Թուրքիայում (առավելապես Կ. Պոլսում և Իզմիրում) և հաղորդակցվում է Արևմտյան եվրոպայի պարային մշակույթի հետ, արևելահայը՝ Կովկասում, որտեղ ավելի սերտ են կապերը ռուսական մշակույթի հետ: Եվրոպական պարային մշակույթի հետ կապերը անցնում են զարգացման երեք փուլ, այն է՝ ծանոթացում, ընդօրինակում և վերախմաստավորում: Վերախմաստավորման փուլը ենթադրում է երկու պարային մշակույթների մերձեցում ընդհուպ մինչև միաձուլում: Ընդհանուր առմամբ XIX դ. երկրորդ կեսի հայ բնական պարը ներկայանում է հետևյալ բաղադրատարրերով: 1. բուն եվրոպական պարեր, 2. եվրոպական պարերի նմանօրինակումներ, 3. եվրոպական պարեր, որոնցում առկա են որոշ տեղական տարրեր, 4. պարեր, որոնցում եվրոպական և տեղական տարրերի հարաբերակցությունը հավասարակշռված է, 5. բազմաձայն մշակման ենթարկված տեղական պարերը, 6. նույն պարերը՝ անմշակ: Բացի այդ գոյություն ունի «արևելյան բալետը», որը համազոր է եվրոպական բալետային օրինակներին՝ հասկացությունը և ներկայացնում է Արևմուտքի և Արևելքի կապերի ավելի բարդ համակարգ, այն է՝ Արևմուտքով միջնորդված Արևելք՝ արևելյան բնում:

²¹ Ср. также «Шехерезаду» Н. Римского-Корсакова или «Арабский танец» из «Щелкунчика» П. Чайковского.

²² Хочется подчеркнуть, что речь идет о специфике восточного в творчестве Чухаджяна, а не о художественной ценности данных произведений, которые могут быть оценены (в особенности «L'Oriental») достаточно высоко.