

ՊԱՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ





Սրբուհի Լիսիցյանը 1924թ.

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ

ТАНЕЦ МУЗЫКА

Материалы сессии посвященной 110-летию
Србуи Лисициан



Издательство «Мугни»
Ереван 2004

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՊԱՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՍՐԲՈՒՅԻ ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ ԾՆՆԴՅԱՆ
110-ԱՄՅԱԿԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ՆՅՈՒԹԵՐ



«Մուղնի» հրատարակչություն
Երևան 2004

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.3
Պ 320

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և
ազգագրության ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագիր՝ պ.գ.թ. *Ժենյա Խաչատրյան*

Պ 320 ՊԱՐ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ (Խմբ. Ժ.Խաչատրյան,
Եր., «Մուղնի» հրատ., 2004, էջ 104:

Ժողովածուն ընդգրկում է հայ ժողովրդական պարագիտության հիմնադիր, անվանի հայագետ Սրբուհի Լիսիցյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութերը, որոնցում քննվում են ժողովրդական պարին, թատրոնին, պարեղանակներին, ծիսական արարողություններին և հագուստին նվիրված հարցադրումներ:

Նախատեսված է մասնագետների, գործնական պարով զբաղվողների և ընթերցողների լայն շրջանակների համար:

ԳՄԴ 85.3

ISBN 99941-33-10-1

© Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՁԱՅՆԱԴԱՐԱՆԻ ՍՐԲՈՒՅԻ ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ ՖՈՆԴԸ

Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական արվեստի բաժնի ծայնադարանում պահվում է շուրջ 12000 ֆոնդային ձայնագրություն, որոնք գեղարվեստական մեծ արժեք ունեն և հարուստ նյութ են մասնագիտական ուսումնասիրությունների համար: Սրանց շարքում մեծ համարում ունի Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդը: Ձայնագրություններն արվել են 1953-70թթ. ընկած ժամանակահատվածում, Երևան քաղաքում: Բանասացները հիմնականում խորհրդային Հայաստանի շրջաններից և գյուղերից են, ծագումով՝ Արևմտյան և Արևելյան Հայաստանի տարբեր ազգագրական գոտիների ներկայացուցիչներ:

1100-ի հասնող ձայնագրությունների զգալի մասը պարերգեր և պարեղանակներ են (836 նմուշ), որը Սրբ. Լիսիցյանի գիտական նախասիրության արդյունքն է: 609 պարերգերից 424-ը վերծանել և թեմատիկ ժողովածու է կազմել Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող Դավիթ Դերոյանը, իսկ 227 պարեղանակներից 60-ը (միայն նվագարանային կատարումներ) վերծանել ու հրատարակության է պատրաստել նույն ինստիտուտի գիտաշխատող Աշոտ Մուրադյանը:¹

Սրբ. Լիսիցյանի հիշյալ ֆոնդի պարերգերից 191-ն արդեն իսկ տեղ են գտել հեղինակի *Հայ ժողովրդի հիմնավորը պարերը և թատերականացված գործողությունները*² երկու և *Հայկական հնագույն պարերը*³ մեկ հատորյա աշխատություններում: Սրանց վերծանությունները կատարել են Նովալիս Դերոյանը, Մանուկ Մանուկյանը, Լևոն Աստվածատրյանը:

Լիովին վերծանված են նաև արթիկցի բանասաց Հ.Հարթենյանի կատարած «Սասնա ծռեր» էպոսի երաժշտական հատվածները՝

¹ Նվագարանային պարեղանակները կատարում են ծագումով շատախցի երաժիշտներ Գալուստ և Գարեգին Հովսեփյանները, որոնց 1939թ. ձայնագրել է նաև Ա.Քոչարյանը: Ձայնագրությունները պահվում են Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարանում՝ Ա.Քոչարյանի ֆոնդում:

² *Срб.Лисициан*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1, Ер., 1958, т. 2, 1972.

³ *Срб.Лисициан*, Армянские старинные пляски, Ер., 1983.

թվով 100 նմուշ, որը վերծանել է Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող Դիանա Դանիելյանը՝ ժողովածու կազմելու նպատակով: Հ.Հարթենյանի «Սասնա ծռեր»-ի յուրովի մեկնաբանումը, զգալիորեն հեռու լինելով բնօրինակից, հետաքրքրություն է ներկայացնում իբրև մեկ կատարողի ստեղծագործական երևակայության և անհատականության արդյունք:

Վերծանված են ձայնով կատարված մի քանի պարեղանակներ (Դ.Դերոյան), ինչպես նաև 1 ծիսական պարեղանակ և 2 ծիսական պարերգ (Կոմիտասի անվ. կոմսերվատորիայի ժող.ստեղծ. կաբի-նետի աշխատակից Լ.Սիմոնյան):

Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող Ջավեն Թագակչյանը վերծանել է վանեցի բանասաց Ա.Բաբայանի կատարած 2 հորովել: Նրա վկայությամբ նշված հորովելները հազվագյուտ են իբրև Վան-Վասպուրական ազգագրական գոտին ներկայացնող օրինակներ:

Այսպիսով, Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդի 1100 ձայնագրություններից 609-ը վերծանված է տարբեր ժողովածուներ կազմելու նպատակով: Նշենք բոլոր վերծանությունների մասնագիտական բարձր որակը, մանրակրկիտ և ամբողջական կատարումը:

Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդի չվերծանված նմուշների մեծ մասը գեղարվեստական բարձր արժեք են ներկայացնում և մասնագետների ուշադրությանն արժանի նյութեր են: Վերծանված չեն՝

ա. ձայնով կատարված մոտ 170 պարեղանակ:

բ. օրացուցային տոների ծիսական 35 պարերգ: Նյութն ուշագրավ է ոչ միայն ժանրային առումով, այլև որպես մեկ կատարողի ոճական առանձնահատկությունների դրսևորման արդյունք: 35 նմուշն էլ երգել է արթիկցի բանասաց Հերիքնազ Հարթենյանը:

գ. 34 ծիսական - հարսանեկան նմուշ:

դ. 30 քնարական երգ՝ սիրերգեր, բնության և հայրենիքի գովքեր:

ե. 17 աշուղական երգ և հատվածներ սիրավեպերից:

զ. 25 ազգային հայրենասիրական երգ:

է. 5 պատմական երգ:

ը. 4 ողբ և լալիք:

թ. 4 մանկական (օրորերգ, թռցնոցի...):

ժ. 9 աշխատանքային երգ:

ժա. 8 երգիծական երգ, որոնցից 3-ը՝ կատակ - զուգերգ:

ժբ. 2 հոգևոր երգ:

Ժգ. 7 հատված էպոսից: Սրանք գրանցվել են ծագումով վանեցի Արշակ Բաբայանից, հիանալի երաժշտական կատարումներ են, բնօրինակի հետաքրքիր տարբերակներ:

Ժդ. 10 օտարալեզու՝ քրդերեն և թուրքերեն նմուշ:

Սրբ.Լիսիցյանի հավաքածուում տեղ են գտել նաև ոչ երաժշտական նմուշներ, որոնք հետաքրքիր գրառումներ են բանասերների և ազգագրագետների համար: Դրանք են՝ Հ.Հարթենյանի պատմած 2 հեքիաթը, *ազատ ծիծաղը* և նրա նմանակմամբ ձայնագրված *ծիու խրխինջը*:

Այսպիսով, Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդային հավաքածուն առաջին հերթին արժեքավորվում է հայ ժողովրդական երգերի ու նվագների երաժշտական ժանրերի բազմազանությամբ և Պատմական Հայաստանի Արևմտյան և Արևելյան հատվածների տարբեր ազգագրական գոտիների ընդգրկմամբ: Սրբ. Լիսիցյանը գիտական մեծագույն բարեխղճություն է հանդես բերել բանասացների բնիկ ծագումը պարզելու հարցում: Բոլորի համառոտ կենսագրությունները ներկայացված են *Հայ ժողովրդի հինավուրց պարերը և թատերականացված գործողությունները* կոթողային աշխատության I և II հատորներում: Սույն ֆոնդի բանասացներից միայն երկուսը՝ ծագումով վանեցի Վաղարշակ Շահինյանը և մշեցի Նազարեթ Հակոբյանը տեղ չեն գտել ժողովածուում, որի հետևանքով նրանց կատարումները չեն տպագրվել:

Ներկայացվող աղյուսակից կարելի է հետևություն անել, թե որ ազգագրական գոտիներն են առավել երգառատ. դրանք առաջին հերթին Տարոն և Վասպուրական աշխարհներն են: Սակայն ֆոնդում թե՛ քանակի, թե՛ ժանրային բազմազանության առումով գերակշռում է Շիրակը՝ ի դեմս արթիկցի բանասաց Հ.Հարթենյանի: Սրբ.Լիսիցյանի ձայնադարանային հարուստ հավաքածուն, անկասկած, կարող է իբրև սկզբնաղբյուր ծառայել երաժշտագիտության և հայագիտության տարբեր ոլորտների հետազոտությունների համար: Ուստի, վաղուց ժամանակն է, որ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժող. երաժշտության բաժնում արդեն իսկ կանոնակարգված ու երաժշտական ֆոլկլորագիտության ընդունված չափանիշներով մշակված այս հնչող արժեքները հրատարակվեն և ըստ արժանվույն ներկայացվեն մասնագիտական շրջանակներին:

ՀՀ ԳԱՍ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՁԱՅՆԱԴԱՐԱՆԻ
ՍՐԲՈՒՅԻ ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ ՖՈՆԴԸ

ազգ. գո- տի	քաղաք կամ գյուղ	բանասաց	կատա- րում- ների քանա- կը	ընդա- մենը
Տարոն	Ալաշկերտ	Աբրահամյան Ա- րաքս Աբրահամյան Ան- գին Սարգսյան Արշակ	110 9 6	148
	Մուշ	Հակոբյան Նազա- րեթ	23	
Վասպու- րական	Վան	Շահինյան Վա- ղարշակ	24	248
	Հայոց Ձոր, գյուղ Կոզի	Բաբայան Արշակ	96	
	Շատախ	Մարգարյան Անա- հիտ Հովսեփյան Գա- րեգին Հովսեփյան Գա- լուստ	62 }66	
Կարին	Մեծ Արմտան	Նազիկյան Ապել	21	21
Արագա- ծոտն (պատմ. Նիզ)	Ապարան ավան	Թումասյան Նիկոլայ	22	87
	գյուղ Թքյուլու	Ավագյան Զավեն	65	
Շիրակ	Արթիկի շրջ. գյուղ Հոռոմ	Հարթենյան Հերիքնազ	457	457
Գեղար- քունիք	Սևանի շրջ. գյուղ Լճաշեն	Վարդանյան Սաթենիկ	37	37

Margarit Sargsyan

**SRB. LISITSYAN'S RECORD LIBRARY FUND OF ART
INSTITUTE OF THE NATIONAL ACADEMY
OF SCIENCES OF ARMENIA.**

Srb. Lisitsyan's record library is represented in the Art Institute of Academy of Sciences of Armenia. There are about 1100 records, which were recorded in 1953-70 in Yerevan.

Informants are from Soviet Armenia's regions and villages. They representative different ethnographic regions of Eastern and Western Armenia.

The 609 units of these records are already deciphered for creation different collections, mainly dance-songs, dance-music and musical fragments from epos named "Sasna-Tsrer".

The most part of the units, which are not deciphered, are of different genres records (14 musical genres), which are of the great artistic value in Armenian national Art of song. Also there are unmusical (nonmusical) units, which represent interesting notes for philologists and ethnographers.

*Չավեն Թագակչյան
ԱԻ*

**ՊԱՐԵՐԳԵՐԸ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
ՋԱՅՆԱԴԱՐԱՆԻ ՍՐԲՈՒՅԻ ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՌԻՄ
ԸՍՏ ԴԱՎԻԹ ԴԵՐՈՅԱՆԻ ԱՆՏԻՊ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԻ**



Սրբուհի Լիսիցյանը մեկն էր արվեստի և ժողովրդական երաժշտության բնագավառում բանահավաքչական գործունեություն ծավալողներից, որոնք իրենց մկրտությունը ստացան 20-րդ դարի երեսնական թվականներին երաժիշտ-ֆոլկլորագետներ Սպիրիդոն Մելիքյանի, Մուշեղ Աղայանի, Արամ Քոչարյանի և այլոց հետ երկարատև համագործակցության ու շփումների ընթացքում։

Սրա վկայություններից մեկն էլ 1939-42թթ. Ա.Քոչարյանի նախաձեռնած ավանդական երգ ու նվագի մեխանիկական ձայնագրությունների ընթացքում Սրբ.Լիսիցյանի մասնակցությունն էր։ Դրանցից շուրջ 100 նմուշ պահվում է Արվեստի ինստիտուտի (այսուհետ՝ ԱԻ) ձայնադարանի Ա.Քոչարյանի ֆոնդում։

Հետագայում, լիարժեք ձևավորված գիտնականը ստեղծեց իր անձնական ֆոնդը։ 1950-70-ական թթ. ընթացքում նրա ջանքերով ամբարվեց հայ ավանդական երգ ու նվագի, պարի, բանահյուսական նշխարների 1000-ից ավելի նմուշ։ Սրբ.Լիսիցյանի համար գիտական առանձնակի արժևորում ունեցող պարերգերն ու պարեղանակները, ժողովրդածիսական համակարգերը հավաքածուի գերակշիռ մասն են՝ հայոց պարն ուսումնասիրողի Старинные пляски и театральные представления армянского народа (հ.1, 1958, հ. 2, 1972) և Армянские старинные пляски (1983) հիմնաքարային աշխատություններում։ Այդուհանդերձ, պարերգ - պարեղանակների նրա հավաքածուն ամբողջովին չի արտացոլվել աշխատության բազմաշերտ քննության մեջ։ Հայոց պարը հետազոտելով պարաքայլերի տարաբնույթ ենթատեսակների բազմազանությամբ՝ Սրբ. Լիսիցյանն իր հավաքածուից, ընտրել է 204 տիպական օրինակ։ Գիտնականին բնորոշ խորիմացությամբ ու նյութի

նկատմամբ անաչառությամբ՝ Սրբ.Լիսիցյանը պարասացներից գրանցած պարի շարժական տեքստերն իր հավաքածուի ընտրանուց բացի լրացրել է Սպ.Մելիքյանի, Մ.Աղայանի, Ա. Քոչարյանի և այլոց 112 երաժշտական ու բանահյուսական բնորոշ ու համահունչ նմուշներով:

Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանի Լիսիցյանի հարուստ հավաքածուն վերանայելիս, ժողովրդական արվեստի բաժնի վարիչ Կարինե Խուդաբաշյանի նախաձեռնությամբ հավաքածուի պարերգերի ժողովածուի կազմման խնդիրը հանձնարարվեց երիտասարդ գիտաշխատող՝ երաժշտագետ-բանահավաք Դավիթ Դերոյանին: Մանրամասն ուսումնասիրելով Սրբ.Լիսիցյանի եռահատոր աշխատությունը և հատկապես, պարերգերի ու պարեղանակների նոտագրված ստվարաքանակ (316 օրինակ) հավելվածը, նա պեղեց ու առանձնացրեց աշխատության մեջ ընդգրկված ԱԻ ձայնադարանի Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդի բոլոր օրինակները: Համեմատական քննությունը ցույց տվեց, որ նոտագրված օրինակների 191 նմուշ աշխատության մեջ զետեղվել են զգալի թերություններով ու բացթողումներով: Հարկ եղավ դրանք նորից վերծանել՝ ճշտելով դրանց ելևէջային ու չափական իսկությունը: Այնուհետև, ֆոնդից ընտրվեցին ու վերծանվեցին եռահատորում չլուսաբանված, սակայն գիտական-գեղարվեստական բարձրարժեք նշանակություն ունեցող 204 այլ օրինակներ: Դրանց հավելվեց Ա.Քոչարյանի ֆոնդում տեղ գտած, Սրբ. Լիսիցյանի կատարած ձայնագրություններից ևս 29-ը:

Արդյունքում, Դ.Դերոյանը կազմեց 424 պարերգից բաղկացած մի նոր, ստվարածավալ ժողովածու, որը հավանաբար, կամփոփվի երկու հատորներում:

Որպես հայոց ավանդական երաժշտության առանձին ժանրին նվիրված ժողովածու՝ մեզանում այն առաջինն է (անտիպ լինելը տվյալ պարագային չի կարող էական նշանակություն ունենալ, իսկ Սրբ.Լիսիցյանի պարերգերի ու պարեղանակների, թեկուզ ստվար քանակությունը չի կարող փոխարինել թեմատիկ ժողովածուին):

Դ.Դերոյանը նյութը դասակարգել է ըստ բանասացների. 13 բանասացից՝ Հերիքնազ Հարթենյանից (Արթիկի շրջան, գ.Հոռոմ) ժողովածուում տեղ է գտել 165, Արաքս Աբրահամյանից (ծագումով Ալաշկերտից)՝ 92, Ջավեն Ավագյանից (ք.Ապարան, ծագումով Ալաշկերտից)՝ 39-ը, Արշակ Բաբայանից (ծագումով Վասպուրականից)՝ 32 օրինակ: Դասակարգման այս կերպը երաժշտական ֆոկլորագիտության մեջ ընդունվածներից է: Նման օրինակ կարող է ծառայել նաև Ա.Փահլևանյանի կազմած «Հայրիկ Մուրադյան» ժողովածուն, որտեղ բանասացի ներկայացրած բազմաթիվ երգատեսակների

համեմատականով կարելի է վեր հանել նրա երգաոճի առանձնահատկությունները: Սակայն մեր կողմից էլ ընդունելի դասակարգման այս ձևը խնդրարկվող ժողովածուում որոշ թերություններ ունի, որը կարծում ենք, անավարտության հետևանք է (հայրենիքից հեռանալու պատճառով՝ Դ.Դերոյանի աշխատանքն ավարտելու, խմբագրելու և հրատարակության պատրաստելու գործն ընդհատվել է): Այսպես օրինակ, բանասացներ Ապել Նազիկյանը, Արշակ Սարգսյանը, Մխիթար Թամոյանը և Անգին Աբրահամյանը նեկայացվել են մի քանի նմուշներով, որը նրանց երգաոճի մասին քիչ բան կարող է ասել: Հարկ էր դրանք չառանձնացնել, այլ կցել երգաոճով նրանց մոտիկ մեկ այլ բանասացի երգացանկին: Ընտրված սկզբունքը, թերևս ամենապարզունակն է, այնինչ, կարելի էր դասակարգումը կատարել մեկ այլ սկզբունքով, ասենք՝ ըստ տարածաշրջանների կամ ըստ եղանակավորման մի որևէ հատկանիշի:

Ընտրված դասակարգման ձևի մեջ հաստատուն մնալով՝ Դ.Դերոյանը գիտական արժեքավորումը տվել է վերջնամասի «Ցանկեր» բաժնում: Ենթադրվող բովանդակային և այբբենական ցանկերից բացի կազմվել են.

ա. երգերի տարբերակների աղյուսակը (23 նմուշից 9-ը՝ ունեն երկուական, յոթը՝ երեքական, երկուսը՝ վեցական, մեկը՝ յոթ, երկուսը՝ ութական տարբերակներ).

բ. երգողների ցանկը, որտեղ երգացանկերից զատ, հղումներ են արվել նաև Սրբ. Լիսիցյանի հատորներում տեղ գտած կենսագրական տվյալներին.

գ. հիշյալ եռահատորում շարժական տեքստի նկարագիրն ունեցող պարերգերի ցանկը (նշվում է հատորն ու էջը), որն օգնում է համեմատական վերլուծության միջոցով պարզել պարերգերի եղանակավորման ու պարային շարժումների միջև կապերը, ռիթմական ու ձևակառուցման փոխհարաբերությունների տեսակները, դրանցում առկա ընդհանրություններն ու յուրահատկությունները:

Վերջին ցանկում տեղ գտած 191 օրինակի կտրվածքով և Սրբ.Լիսիցյանի աշխատությունների համաձայն, հնարավոր է պարերգերը խմբավորել ըստ պարաքայլերի տարբերակների ու ներժանրային պատկանելության: Սակայն մնացած 233 օրինակների ժանրային պատկանելությունը տրված չէ, որն էլ, ըստ մեր գնահատանքի, պետք է լիներ ժողովածուին կազմելու առաջնային խնդիրներից մեկը:

Կարծում ենք, որ ժողովածուին կազմելիս, անհրաժեշտ էր ուշադրություն դարձնել բանասացների կատարումների խմբավորմանն ըստ որևէ կոնկրետ հատկանիշի, օրինակ՝ ձայնակարգերի

ու դրանց հնչյունակարգերի աստիճանական ընդլայնման: Ժողովածուում երգերի հաջորդականությունը Դ.Դերոյանը մեխանիկորեն թողել է Սրբ.Լիսիցյանի հավաքածուի շարունակականության համաձայն, որը սոսկ դաշտային նյութի գրանցման եղանակ է և որևէ գիտական սկզբունքի չի ծառայում:

«Ցանկեր» շարքում կարևոր բացթողումներից է նյութի տարածաշրջանային պատկանելության դասակարգումը, որը կարծում ենք, երգողների կենսագրական տվյալներից բխելով, առանձնակի դժվարություն չի ներկայացնում:

Դասակարգմանը վերաբերող նշված բացթողումներն ու անճշտությունները կարելի է կարգի բերել որոշակի աշխատանքներ կատարելուց հետո: Նշված դիտողությունները բոլորովին էլ չեն նվազեցնում ժողովածուի արժանիքները: Գերազանցորեն տիրապետելով նյութին, Դ.Դերոյանը մեծ զգուշավորություն և հմտություն է դրսևորել օրինակների ընտրության հարցում: Հատկապես բարձր գնահատականի են արժանի նրա կատարած վերծանությունների պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակը, ուր նա դրսևորել է մեծագույն ազնվություն, գիտնականին հատուկ բարեխղճություն՝ պահպանվել են երգերն իրենց մեխանիկական ծայնագրության մեջ եղած բոլոր մանրամասներով: Այստեղից էլ, վերծանություններն իրենց երգերի տնիցտուն տարբերակումների և շեղումների ամբողջական շարադրանքով, հնարավորություն են տալիս մեկ նմուշի սահմաններում անգամ, համեմատական վերլուծություն կատարել: Այսօրինակ վերլուծությունները կարող են նպաստել թե՛ արդի ֆոլկլորագիտության մեջ մեծ համարում ունեցող պարերգերի տիպաբանության խնդիրներին, թե՛ հայ ավանդական երգարվեստի տարածաշրջանային, երաժշտալեզվական ոճական հատկանիշներն ու ընդհանրությունները վեր հանելուն: Ժողովածուում արժևորվում է նաև նրանում տեղ գտած բացառիկ պարերգային նմուշներով, ինչպիսիք խառը և փոփոխական չափակարգ, երեք և ավելի մասերից բաղկացած, ներքին կառուցվածքային հավելում-շեղումներ ունեցող նմուշներն են: Կարևորվում են նաև քիչ ուսումնասիրված պարատեսակների՝ հուղարկավորության, այլ և այլ ծիսական, չարախափան, ռազմական, աշխատանքային պարերգերի բազում օրինակները:

Հուսով ենք, որ Սրբ.Լիսիցյանի հավաքածուի հիմքով կազմած Դ.Դերոյանի «Հայ ավանդական պարերգեր» ժողովածուում ըստ արժանվույն կգնահատվի մասնագետների և հայ մշակույթի ջատագովների կողմից, ի վերջո կիրատարակվի՝ լրացնելով մեր գիտամշակույթային հարուստ անդաստանը:

Zaven Tagakchyan

**SRB. LISITSYAN'S DANCE-SONGS COLLECTION IN THE
PHONOTEC FUNDS OF THE ART INSTITUTE OF THE
ACADEMY OF SCIENCES OF ARMENIA IN ACCORDANCE
WITH D. DEROYAN'S «ARMENIAN TRADITIONAL
DANCE-SONGS» COLLECTION**

In 1950-70 Armenian famous specialists of dances Srb. Lisitsyan recorded about 1200 units of Armenian national-traditional song and music, folklore and ritual systems in detail with the help of mechanical recording.

Musicologist and folklorist D.Deroyan undertook the deciphering of the dance-songs collection. Selected 424 units were deciphered according to the accepted criteria of the present musical folklore.

The «Armenian Traditional Dance-Songs» collection consisted of 2 volumes, takes the first place in its kind in the Armenian reality. Besides its main material, it includes also scientific lists and comments representing different criteria, which are great scientific and feature values.

Լիլյա Վարդանյան
ՀԱԻ

ՄԻ ԴՐՎԱԳ ՍՐԲՈՒՅԻ ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Բարձրագույն մասնագիտական կրթություն ստանալուց և աշխատանքային փորձ ձեռք բերելուց հետո, Սրբ. Լիսիցյանը 1917թ. Մոսկվայից Թիֆլիս վերադառնալով, հիմնադրեց *Ասմունքի, ռիթմի և*



Նազալարի դիրքերից մեկը:
Կատարումը՝ Նազե Խ Լիսիցյանի

պլաստիկայի ստուդիա: Խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո, 1923 թվին Վրաստանի Լուսժողկոմատի որոշմամբ այն վերակառուցվեց *Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի*: Սրբ.Լիսիցյանն իր գործունեությունն այս հաստատությունում դադարեցրեց 1930թ. Երևան տեղափոխվելու պատճառով: *Ռիթմի և պլաստիկայի* ստուդիան դեռևս 20-ական թվականներին լայն ճանաչում էր ստացել ոչ միայն Անդրկովկասում, այլև արտասահմանում: Այն ճանաչում էր ստացել հատկապես Սրբ. Լիսիցյանի ուսուցողական մեթոդների շնորհիվ: Դեկավարելով ստուդիայի գեղարվեստական բաժինը նա դասավանդել է հիմք ընդունելով ռիթմի ու պլաստիկայի Դեկավարտյան համակար-

ՄԻ ԴՐՎԱԳ ՍՐԲՈՒՅԻ ԼԻՍԻՅՅԱՆԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

գի սկզբունքները և ուներ դասավանդման իր կողմից մշակած մեթոդները:¹ Դասավանդման ընթացքում Սրբ.Լիսիցյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել նախ պարի պլաստիկ տեխնիկայի մշակմանը, մարմնաշարժման կանոններին և մարմնի առանձին մասերի ներդաշնակությանը, շարժական տեքստի և երաժշտության օրգանական զուգակցմանը:² Այս մեթոդն էր, որ նրան մեծ հաջողություն բերեց, թե դասավանդման և թե բեմադրական գործունեության ասպարեզում:

Ուսուցողական և բեմադրական աշխատանքի ընթացքում նա հատուկ ուշադրություն է նվիրել հայկական, ասիական (կամ կովկասյան) պարերի բեմադրությանը, հայ, ռուս, եվրոպական կոմպոզիտորների երաժշտական ստեղծագործությունների զուգակցությամբ (Ալ.Սպենդիարով, Ն.Տիգրանյան, Ս.Բարիսուդարյան, Չայկովսկի, Սկրյաբին, Ռախմանինով, Շուբերտ, Գրիգ, Շոպեն, Շտրաուս, Սեն-Սանս և ուրիշներ): Սրբ.Լիսիցյանը մի շարք երաժշտա-պլաստիկ բեմադրությունների հեղինակ է: Այդ թվում Արենսկու *Եգիպտական գիշերներ*, Ռիմսկի Կորսակովի *Շախարազադե*, Բեթովենի *Պոետիկ Անադր*, Գունոյի *Վալպուրգյան գիշերներ* և այլն:

Բեմադրությունների հիմնական ցուցադրողը Ռիթմի ու պլաստիկայի ինստիտուտի սաներից բաղկացած պարային համույթն էր, որը պարբերաբար համերգներ էր տալիս ծնողների և լայն հասարակության համար և, որը կարճ ժամանակից հետո հյուրախաղերով շրջայց կատարեց Անդրկովկասի քաղաքներով՝ Երևան, Լենինական, Բաքու: 1934թ. Լուսժողկոմատի հատուկ որոշմամբ համույթը մեկնեց Մոսկվա: Սրբ.Լիսիցյանի գործունեության մեջ այս այցը կարևորվել է

¹ Պետք է նշել, որ այդ ժամանակաշրջանում պլաստիկ արվեստն առհասարակ գտնվում էր Այսեդորա Դունկանի «*ազատամարտին*» հռչակավոր սկզբունքի ազդեցության տակ:

² Ի տարբերություն դասական պարերի «ֆիկսված» պարադիքների: Մանրամասն տես՝ Հայաստանի Ազգային արխիվ - պատմություն, *Н.Лисицян, С.С.Лисицян* -

11
A 88870

նրանով, որ ելույթները յուրահատուկ քննություն դարձան ու գնահատվեցին մասնագետների կողմից:³ Խմբին և բեմադրություններին բարձր գնահատական են տվել Լուսժողկոմ Ս.Վ.Լուսաչարսկին, Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնի ղեկավար Վ.Ի.Նեմիրովիչ Դանչենկոն և ուրիշ հեղինակավոր անձինք:⁴

Այս համույթի մասնակիցներից մեկը Սրբ.Լիսիցյանի կրտսեր քույրն էր՝ Նազելի Լիսիցյանը, որն ամեն անգամ բեմադրությունների առաջին ցուցադրողի դերում էր: Հենց նա էլ այն ընտրյալների թվում էր,⁵ ովքեր 1926թ. Սրբ.Լիսիցյանի ղեկավարությամբ մեկնեցին Գերմանիա և մինչև 1928թ. հյուրախաղերով ներկայացան Բեռլինի, Մյունխենի, Համբուրգի, Ֆրանկֆուրտի և Դյուսելդորֆի հասարակությանը:

Հարկ են համարում ընդգծել, որ բոլոր հյուրախաղերի և ելույթների ժամանակ, առանձնահատուկ ընդունելության են արժանացել *Օձերով պար, Եգիպտական գիշերներ* (Արենսկի), ապա և *Նազպար* բեմադրությունները: Սրբ.Լիսիցյանը 1922թ. իր քույր՝ Նազելի Լիսիցյանի համար հատուկ բեմադրել է *Նազպար*, որի մանրամասներն էլ ուզում են ներկայացնել:

Սրբ.Լիսիցյանը Ս.Բարխուդարյանի, այն ժամանակ անտիպ, մի ստեղծագործություն վերցնելով, երաժշտությանը համապատասխան բեմադրելով պարը, այն անվանել էր "*В альбом*": Թիֆլիսյան տարիներին Սրբ.Լիսիցյանի հոր՝ Ստեփան Լիսիցյանի տանը, հայ մտավորականությունը պարբերաբար հավաքվում էր, որի ընթացքում ընթերցումներ, ասմունք և այլ ցուցադրություններ էին տեղի ունենում: Այդպիսի հավաքներից մեկի ժամանակ, որին ներկա էին Հ.Թումանյանը, Լ.Շանթը, Ս.Բարխուդարյանը և շատ ուրիշներ, առա-

Азарапетян и ее методика преподавания свободного танца, искусство движения, история и современность., М., 2000, с. 117-123.

³ Անդ, էջ 124-126:

⁴ ՊՅՊՏ, ֆ. 428, ց 5, գ. 345, թ. 2:

⁵ Վրաստանի Լուսժողկոմատի սուղ միջոցների պատճառով հնարավորություն չկար ամբողջ խումբը տանելու:



ջարկել են Նազելի Լիսիցյանին կատարել նոր բեմադրված պարը: Ս.Բարխուդարյանի նվագակցությամբ Նազելի Լիսիցյանի կողմից պարը ցուցադրելուց և մեծ հավանության արժանանալուց հետո, Յ.Թումանյանը մեծ զարմանք է արտահայտել պարի անվան կապակցությամբ: Ուղղակի դիմելով Սրբ.Լիսիցյանին տարակուսանքով հարցրել է թե՝ «Ինչո՞ւ է պարը «В альбом» կոչվում: Պարում է Նազիկը, թող *Նազպար* էլ կոչվի»:⁶ Այսպես, դեռ նոր ծնված և առաջին անգամ ցուցադրված պարը Յ.Թումանյանի կողմից, մկրտվում է *Նազպար* անունով և կյանքի ուղեգիր ստանում: Պարը այնքան մեծ հաջողություն և ժողովրդականություն է ստացել, որ շատերի համոզմամբ համարվել է ոչ թե բեմադրական, այլ ժողովրդական պար: *Նազպարը* Նազելի Լիսիցյանի կատարմամբ համույթի բոլոր ելույթների պարտադիր ու անբաժան մասն է կազմել և ունեցել է բեմական երկար կյանք: Վերևում ասվեց, որ Նազելի Լիսիցյանը շատ բեմադրական պարերի առաջին կատարողն է եղել, դրանցից է նաև Ալ.Սպենդիարյանի *Ղայթարման*, որի նվագակցողը մշտապես Սաշա Օգանեզաշվիլին էր:

Lilia Vardanyan

AN EPISODE FROM SRBUHI LISITSIAN'S STAGING EXPERIENS

In 1920th Srбуhi Lisitsian founded the Institute of Rhythm and Plasticity, which played an important role in the development of the art of dancing and was far-famed in the Transcaucasus and abroad as well. Srбуhi Lisitsian had not only been teaching at this institute, but also made up Armenian, Asian (Caucasian) dances and musical compositions by Armenian, Russian, European composers. Among her numerous staging, special success and popularity deserved the "Naz Par" ("the Naz dance") staged on the base of

⁶ *Н.С.Лисициан*, Воспоминание о содружестве, Армянский вестник, 11-12, М., 1994, с. 13.

S.Barkhudaryan's music and reformed by Srбуhi's younger sister Nazeli Lisitsian. The "godfather" of this dance name was Hovhannes Tumanyan.

ПРОГРАММА:

I. ОТДЕЛЕНИЕ:

Аренский:	Вальс. (Греческий барельеф).
Шуман:	Симфонические этюды №№ 1, 3, 4, 5, 6, 9.— Ш. Вароснан, О. Оттен, Т. Лисициан.
Мендерс:	Отрывок из «Трагедии». (Пляска фурии)— В. Бектабегова.
Мейербер:	Факелтанц—Л. Каспарян, Д. Мамиконян, А. Си- рунян, Г. Никогосова, Н. Петросян.

АНТРАКТ.

II. ОТДЕЛЕНИЕ:

С. Бархударян:	1) Хоровод из оп. «Ануш». 2) Восточные пляски №№ 2 и 4. 3) Наз-пар. 4) Акварель.
Соло:	В. Бектабегова, М. Лисициан, Н. Лисициан.
Н. Тигранов:	Эйдары—Ш. Вароснан.
З. Гаджибейли:	Турецкая пляска—Т. Лисициан, Л. Каспарян, М. Лисициан.
А. Спендиаров:	Хайтарма—Н. Лисициан.
Запись А. Оганезашвили:	Араб Шаркиси—Т. Лисициан, О. Оттен, А. Сирунян, Н. Петросян.
Аракчиев:	Отрывок. (Восточный барельеф).
Аракчиев:	Давлури—Д. Мамиконян, Г. Никогосова, А. Си- рунян.
Запись Оганезашвили:	Мутруба. (Древне-персидская пляска)— Н. Лисициан).

АНТРАКТ.

ՍԳՈ ՊԱՐԵՐԸ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆ ԵՎ ԲԱՆԱՅՅՈՒՄԱԿԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐՈՒՄ



Մատենադարան,
ծեռ. 979, 254բ

Միջնադարյան գրական և աղբյուրագիտական հուշարձաններում պահպանվել են տեղեկություններ սգո և թաղման ծեսերի ժամանակ հորինված երգերի¹ ու պարերի մասին, որոնք կոչվել են՝ ողբերգեր, կոծապարեր, թաղման ու գերեզմանի պարեր, դամբանականներ և այլն:² Դրանք բնականորեն հաջորդել են հեթանոսական շրջանի նույնատիպ երգերին և պարերին՝ ունենալով մշակված ավանդույթներ: Եղերամայրը, լալկան կանայք (ջայլողներ) թաղման արարողության անբաժանելի անձինք էին:³ Այդ կարգի ծիսական պարերը կատարվել են մինչև XIXդ. վերջերը, թեև շատ դեպքերում դրանք կատարվել են գաղտնի և գիտակցված: Օրինակ *Դավթակի Ողբը*,⁴ Ն.Շնորհալու *Ողբ Եղեսիոյ*⁵-ում հպանցիկ, բայց խոսվում է այդ մասին:

Գրիգոր Մագիստրոսն իրեն բնորոշ ուղղամտությամբ գովաբանում է իր հորեղբայր Վահրամ Պահլավունուն, սգում նրա և նրա որդի Գրիգորի ողբերգական կորուստը (1047): Ծերունագարդ սպարապետի մահը՝ վասն հավատի և հայրենյաց, կսկծեցնում է մեծ իշխանի սիրտը: Չկարողանալով հուղարկավորությանը մասնակցել և կարոտը մեղմել՝ նա իր ուսուցիչ Հովհաննես Սյունեցուն գրում է հետևյալը.

¹ Պ.Խաչատրյան, Հայ միջնադարյան պատմական ողբերգեր, 1969, էջ 5-14:

² Срб. Лисициан, Армянские старинные пляски, Ер., 1983, с.69-122.

³ Նույն տեղ, էջ 82-83:

⁴ Հայկական դասական քնարերգություն, հ. Ա, Եր., 1986, էջ 148:

⁵ Նույն տեղ, էջ 246:

«Յուդակավորութեան և արբանեկութեան զկնի հուր ի ձեռին և զդամբանականն քաջահնչող ծայնիւ և ուժգնակի գոչմամբ զմեծի զրկանացս ըստ երենիա ոչ կարօտէի աղբիւրանալ վտակաց»»⁶

Ինքն էլ ջահը ձեռքին սրտառուչ երգեր պիտի հնչեցներ ու պարեր հարազատների գերեզմանին: Դրանով նա կոգեկոչեր իր հզոր նախնիներին,⁷ որոնց գիրկն են գնում այս երկուսը՝ արդեն իսկ անմահ փառք ապահովելով իրենց համար: Նա ցանկանում է դրանով լռեցնել կանանց ծայները և դրա փոխարեն

«մերով իսկ արական և բնական իմաստասիրական երգով զքոյդ ներբողական և գերեզմանական պարել ողբս և զորդիութեանն և զաննդեան հատուցանել պարտս... հող գլխով և քուրծ զգեցեալ, զորբութեան և զթշվառութեան մերոյ յատնելով պատահումն»»⁸

Բանաստեղծը սգո զգեստներ է հագնում, մոխիր ածում գլխին հեթանոս նախնիների պես, թեև դա չի գիտակցում:⁹ Պարելու այս վաղեմի սովորությունը թաղման ծեսի մի բաղկացուցիչ մասն է, որով լուծվում են երեք կարգի խնդիրներ՝

1. Հանգուցյալի մահվան և վերածնության ցուցադրումն ու մոգական բանաձևերի գործադրումը.
2. Ջահով (կրակով) և մոխիրով գերեզմանը օծելու և չար ոգիներին հալածելու գործառույթը.
3. Նախնիների հոգիների ոգեկոչումը, հետևաբար՝ կապը նրանց հետ:¹⁰

Գր.Մագիստրոսի հաղորդած տեղեկություններին համահունչ են «Սասնա ծռեր» էպոսը և մի քանի այլ բանահյուսական աղբյուրներ: Առաջին հայացքից կարող է թվալ թե դրանք կապ չունեն այս ծիսական պարերի հետ: Բայց մանրակրկիտ քննութունն այլ բան է ասում: Էպոսում այդպիսի երկու ուշագրավ դրվագներ կան: Առաջինը Մսրա Մելիքի սպանվելու դրվագն է, ուր Իսմիլ Խաթունը

⁶ Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, Ալեքսանդրոպոլ, 1910, էջ 41:

⁷ Ս.Մխիթարյան, Թաղման ծեսի մի քանի դրվագ ըստ Գր.Մագիստրոսի, Հայաստանի հնագույն մշակույթը, հ. 3, Եր., 2003, էջ 148-149:

⁸ Թղթեր, էջ 41:

⁹ Սա գերեզմանը մոխրով և կրակով օծելու ծեսն է: Տե՛ս Т.Хачатрян, Арктикский некрополь, Ер., 1979, с. 9.

¹⁰ Վ.Բրդյան, Հայ ազգագրություն, Եր., 1973, էջ 177-178:

իր հետ բերած աղջիկներին հորդորում է, որ լավ նվագեն ու պարեն՝ գրավելու համար Դավթի ուշադրությունը: Այսպես.

*Աղջիկներ էլան,
Շավար քաշեցին,
Փողեր փչեցին,
Թմբուկներ զարկեցին:
Էլան խաղ կանեն.¹¹*

Այս դրվագում կանացի պարերը պատահական չեն: Դա մոգական պար է, որը կատարվում է մահը կանխելու նպատակով: Բայց այս դեպքում դա Մելիքի համար սգո պար է՝ դամբանական, քանի որ հորում նրա ծածկվելը արդեն իսկ խորհրդանշում է նրա մահը: Դա նույն պարն է, որի մասին խոսում է Կարլ Յունգը:¹²

Էպոսի հաջորդ դրվագը Դավթի սպանության տեսարանն է: Նրան պարելով և ջիրիդ խաղալով են բերում Սասուն, որ իբր խանդուրը չիմանա ամուսնու մահվան մասին:

*Քեռի Թորոս ասաց.
-Տղեկներ՛ր, բերեք Դավթին,
Քոթակ կապենք ծիու վերան,
Ելնենք ջիրինդ խաղալով էրթանք,
Բալքի խանդուր չըգիտենա, որ Դավիթ մեռեր է.¹³*

Ընդհանրապես ամեն կարգի խաղերը, որ կատարվում են հանգուցյալի մահվան առիթով, *սգո պարեր* են: Այս դեպքում ևս նկարագրվող պարը դամբանական է, մանավանդ եթե պարողները գնում են մահացածի առջևից:

Ժողովրդական *Մոկաց Միրզեն* վիպերգի հերոսը ևս դավադրության զոհ է: Առաջին պահին դժվար է կռահել, որ սգո լուրը առ-

¹¹ Սասունցի Դավիթ (Հայկական ժողովրդական էպոս), Եր., 1990, էջ 337: Այն, որ ջութակ են նվագել կանայք, փողեր են փչել, թմբուկ զարկել և պարել ակնհայտ է: Այդ մասին գրում է նաև *Սրբ.Լիսիցիանը*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т.1, Е., 1958, с.137-163.

¹² *К.Г.Юнг*, Душа и миф, М., 1997, с. 270.

¹³ Սասունցի Դավիթ, նշվ. աշխ., էջ 387:

նելուց հետո բոթաբերը նաև պատվիրում է պարել կամ նախապատրաստվել պարելու: Թվում է, որ սա սգապարի այն տարատեսակն է, որ ըստ ժենյա խաչատրյանի՝ կատարվում է սիրելիի մահվան լուրն առնելու դեպքում (կսկիծի ողբեր և պարեր):¹⁴ Այսպես.

*Խաբար տարէք Մալաքաւէն,
Թող խաղա հանաղէն,
Թող խաղա ջանաղէն....
Խաբար տըւէք բերդի խաթունին,
Թող գա վար իւր թաղտէն.
Հանէ թագէն, հագնէ ըզհին,
Ինչի՛ բերդի խաթուն է էն.¹⁵*

Հարսի և փեսայի (Հանաղի և ջանաղի) մասնակցությունը պարին և սգո արարողություններին խորհրդանշում են՝ մի կողմից հարսանեկան ծեսերի ժամանակ կատարվող դանդաղ պարերը, (որոնցով սկիզբը կապվում է նախնիների հիշատակության հետ).¹⁶ մյուս կողմից՝ Միրզայի երիտասարդ հասակը: Ողբում օգտագործվում է անեծքի բանաձևը և հարազատների՝ (սգի ժամանակ) հագուստներ փոխելը: Այդ երեք բաղադրիչները առկա են գրեթե բոլոր ողբերում:

Սգո երգ է նաև XIX դարում ստեղծված հանրահայտ «Գուլաբեցի Արշակի երգը» վիպերգը:¹⁷ Նրանում ևս գտնում ենք սգո պարի նկարագրության հետքեր, հետաքրքիր դրվագներ: Ինչպես նախորդ այնպես էլ այս դեպքում չի գիտակցվում, թե ինչ կապ կա հերոսի մահվան և մերժավորների պարի միջև: Ահա.

*Ես Արշակն եմ Գուլավերտցի
Գնացի Գուլ, օխտն օր մացի,
Չարա չեղավ նստա լացի,
Շորորա, Սալլատ՝ շորորա,*

¹⁴ Ժ.խաչատրյան, Պարը՝ մահ-թաղում-սուգ ծիսակարգում, Հայ արվեստին նվիրված հանրապետական 8-րդ գիտական կոնֆերանսի հիմնադրույթներ, Եր., 1997, էջ 19:

¹⁵ Հայ դասական քնարերգություն, հ.1, էջ 134:

¹⁶ Ж.Хачатрян, Традиционные свадебные пляски армян, Советская этнография, М., 1975, с. 87.

¹⁷ Գր.Գրիգորյան, Հայ բանահյուսության քրեստոմատիա, Եր., 1974, էջ 102, 149:

*Ղայեղն Արշակիդ կօրորա:*¹⁸

Թվում է, թե նավակի օրորվելը և *Սալլատի* շորորվելը իրար հետ կապ չունեն կամ բանաստեղծական պատկերներ են՝ հնչողական նմանությամբ: Սակայն ամբողջ խնդիրն այն է, որ կնոջ պարը ամուսնու մահվան առիթով է: XIX դարի այս վիպերգի և հայկական *Գորանիների* ժամանակագրական կապը հաստատում է, որ միջնադարյան սգո պարերը և ժողովրդական սգո պարերը ծագում են նույն ակունքից և ծառայում են միևնույն նպատակին:

Միջնադարում ստեղծված երգերն ու պարերը գոյատևել են հազարամյակներ: *Սգո պարերը* որոշ չափով վերափոխվել են, բայց իրենց խորքում թաքցնում են կարևոր տեղեկություններ իրենց մասին: Դրանք նաև աշխարհայացքային և ազգագրական բացառիկ նշանակություն ունեն:

Sargis Mkrtchyan

MOURING DANCES IN SOME ARMENIAN MEDIEVAL
LITERATURY AND FOLKLORE MONUMENTS

Medieval literature sources provide of information that during the mourning and burial ceremonies some songs and dances have been created which are called lamentations, burial or funeral dances etc.

1. Grigor Magistros, "Papers"
2. Davdevils of Sasoun
2. Mokats Mirzeh
3. A Song Devoted to Goulabetsi Arshak.

¹⁸ Ե.Լալայան, Երկեր, հ. 1, Եր., 1983, էջ 359:

ՊԱՐԸ ՀԱՅՈՑ ՏՈՆԱԾԻՍԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Պարն ու երգը, իբրև մարդկային էությանը բնորոշ հոգևոր պահանջ, ստեղծվել ու ձևավորվել են դարերի ընթացքում, յուրաքանչյուր ժողովրդի ազգային նկարագրին, կենցաղամշակութային առանձնահատկություններին, ծիսական մտածողությանը, գեղագիտական ճաշակին ու ըմբռնումներին համապատասխան։¹

Պարն ու երգը հայ մարդու մշտական ուղեկիցն են եղել կյանքի տարբեր պարագաներում։

Ոչինչ այնքան պարզ ու հասկանալի չի արտահայտում մարդու հուզաշխարհը, որքան պարն ու երգը։ Որպես այդպիսին, այն միաժամանակ զգացմունքային անդրադարձ է ունենում շրջապատի վրա՝ ըստ հանգամանքների և ըստ հարկի առաջացնելով դրական (հարսանեկան երգ ու պար) և բացասական (ողբի երգ ու պար) հուզումներ, դրանով իսկ նպաստելով էմոցիոնալ ֆոնի խտացմանը։

Հայտնի է, որ հեթանոս հայերի թաղման ծիսակարգում տեղ ունեին ողբի պարերը։ Եղերամայրերի ու ձայնարկուների ողբերգերի, փողերի, փանդիռների, վիների ուղեկցությամբ կոծի պարեր էին բռնում՝ ծափ զարնելով հուղարկավորում հանգուցյալին։ Նման ծեսերի նկարագրություններ ունեն Փավստոս Բուզանդը, Հովհան Մանդակունին։

Սգո պարերի առանձին դրսևորումներ վերապրուկային ձևով պահպանվել են Հայաստանի որոշ շրջաններում մինչև XIX դ. կեսերը։ Սգո պարերն ունեցել են «թարս պարին» բնորոշ ձախից աջ ուղղվածություն, որը կարող է նաև չարին մոլորեցնելու իմաստն ունենալ։ Մահը դիտվում էր որպես բնականոն ընթացքի խախտում։² Հուղարկավորման ծեսի ժամանակ թարսելու, շրջելու (հանգուցյալին լողացնելու թասը, Սասունում՝ տղամարդկանց գդակ-արախչինը շրջելը և այլն) գործողությունն ուներ նաև մահվանը հակառակելու, մահը խափանելու նշանակություն։

¹ Դեռևս վաղնջական ժամանակներում պարն անմիջական կապ ուներ տնտեսական գբադմունքների, ռազմական կյանքի, մարզախաղերի հետ։ Տոհմացեղային հասարակության մեջ ծիսական պարեր էին կատարում տնտեսական, պտղաբերման, ռազմական գործողություններից առաջ՝ հաջողություն ապահովելու միտումով։

² Ժ.Խաչատրյան, Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, պր. 7, Եր., 1975, էջ 56։

Եթե սգո պարերը կապված էին նախնիների պաշտամունքին, ապա հարսանեկան պարերը հիմնականում նպատակամղված էին սերնդաշարունակությունը կանխորոշելուն: Այս առումով առավել ուշագրավ են հարսանեկան հանդիսության վերջում կատարվող հասարակաց շուրջպարերը, որոնց մասնակցում էին բոլոր հարսանքավորները՝ շրջանի մեջն առնելով նորապսակ զույգին, որով ակնկալվում էր պահպանել նրանց չարից, ապահովել բեղմնավորությունը: Այդ շուրջպարի ընթացքում նորափեսան ցորեն ու գարի էր շաղ տալիս³ շրջանի ներսում, ինչով նա իրավունք էր ձեռք բերում այդ տարվա ցանքսին մասնակցելու, քանի որ ազաբներն այդ իրավունքը չունեին: Խորհրդանշորեն հատիկեղեն ցանելու գործողությունը անմիջականորեն կապված է բեղմնավորմանն առնչվող պատկերացումներին:

Հայոց հարսանեկան ծիսակատարության ժամանակ հարսին պարացնելու սովորություն կար: Հարսի պարը հանդիսավոր, դանդաղընթաց էր, կոչվում էր «ծանդըր» պար: Կարծում ենք, որ այս պարը նույնպես պտղաբերման խորհուրդն ուներ, եթե հիշենք, որ հղիությունը հայերն անվանում էին նաև «ծանդրանալ»: Հետևաբար, հարսի ծանդըր պարը պտղաբերումը, հղիությունը կանխորոշելուն էր նպատակամղված:

Հարսանեկան տոնախմբության ընթացքում կատարվող մյուս պարերը, որոնք ներկայանում էին շուրջպարով (պտույտ, շրջան),⁴ զուգապարով կամ մենապարով (պտույտ տեղում, ցատկ վեր, շարժում ետ ու առաջ) ի սկզբանե խորհրդանշել են աճ, բազմացում (ցատկ, ոստյուն), ունեցել են չարխափան նշանակություն (շրջան): Հարսանեկան պարերն ուղեկցվում էին ինչպես զուռնա-դիուլի, այնպես էլ երգերի ուղեկցությամբ: Եթե գործիքային երաժշտությունը ռիթմ ու թափ է հաղորդում պարին, ապա պարերգերը հուզական մթնոլորտ են ստեղծում՝ լաց ու ծիծաղի համատեղմամբ: Մարդկային հոգեվիճակի այս երկու հակադիր կետերը, որոնք փոխանցումային են,⁵ խտացման բարձրակետին են հասնում հենց պարի ու երգի ընթացքում՝ ֆիզիկական և հոգեկան լարվածության խաչավորմամբ, որն ինչպես տեսանք, թաղման և հարսանեկան ծիսակարգի բաղադրիչ տարրն էր կազմում:

³ Մոմերով պար, տես՝ *Ժ. Խաչատրյան*, նշվ. աշխ., էջ 46:

⁴ Պարի խորհրդի իմաստային ու գծապատկերային մեկնաբանությամբ զբաղվել է մեծանուն գիտնական Սրբ. Լիսիցյանը: *Срб. Лисициан*, Старинные пляски и метаморфальные представления армянского народа, т. 1, 1958, т. 2, 1972, Ер., *Ժ. Խաչատրյան*, Ծիսական պարը տիեզերաստեղծման արարողակարգում, Գնդի և շրջանի սենանտիկան հայ ծիսական պարերում, Ծիսական պարը հայոց մեջ, էջ 7-14, 24-33, Եր., 2002: *Ալ. Ղազիյան, Թ. Գևորգյան*, Հարսանեկան ծիսական պարերը հայոց մեջ, նույն տեղ, էջ 39-45:

⁵ Լաց ու ծիծաղի հոգեֆիզիոլոգիական ընդհանրության մասին տես *Л. Абрамян*, Первобытный праздник и мифология, Ер., 1983, с. 45-49.

Պարն ու երգը ցանկացած տոնի էական, անհրաժեշտ բաղադրիչներն են, առանց որոնց տոնական ծիսակարգը չի կարող ամբողջանալ:

Քանի որ թեմայի տարողականությունը և ծավալը հնարավորություն չի ընձեռում սույն հոդվածի շրջանակում հանգամանորեն քննել խնդիրը, ուստի կփորձենք կանգ առնել հարցի ընդհանուր բնութագրական կողմի վրա՝ պարի ազգագրական միջավայրի հետ ունեցած կապի առումով:

Նավասարդի տոնակատարության ժամանակ, որի մասին վկայություններ են պահպանվել պատմիչների երկերում, զինախաղերից, ծիարշավից և զանազան զվարճություններից զատ, տեղի էին ունենում և բացօթյա հասարակական պարեր՝ կանանց ու տղամարդկանց հավասար մասնակցությամբ, երաժշտության ու երգերի ուղեկցությամբ: Նավասարդյան շուրջպարերն արտահայտել են տնտեսական տարվա անընդհատ ցիկլը, ունեցել են տարվա բարեհաջող ընթացքն ապահովելու նպատական ուղվածությունը: Տոնի տեղափոխմամբ (գարնանից օգոստոս, ապա՝ նոյեմբեր) և իմաստափոխմամբ այսօր մասամբ մոռացության են մատնվել տոնական ծիսաշարի շատ տարրեր, որոնց թվում և պարերը:

Տեառնընդառաջի (տրնդեզ) տոնակատարության ժամանակ սովորություն կար գուռնա-դիուլի նվագի տակ շուրջպար բռնել ծիսական խարույկի շուրջը: Ներկայումս առավելապես պահպանվել է շրջապտույտ գործելու սովորույթը, որի ընթացքում մինչև XIX դ. վերջ, XX դ. սկիզբն ասում էին՝ «ոչ բորոտին, ոչ բորոտին»,՝ հավատալով կրակի մաքրող, ապաքինող զորությանը: Շուրջպարին մասնակցում էր նորապսակ (նշանված) զույգը՝ քավոր-քավորկնոջ, սկեսրոջ հետ: Կրակն իջնելուց հետո, սկսում էին ցատկել խարույկի վրայից, աշխատելով այրել հագուստի ծայրը՝ ապաքինման, առողջության, նաև բեղմնավորման ակնկալիքով: Բասենում գյուղացիք այդ ժամանակ երգում էին.

-Տերընդեզ ուչխուր (խոնջան) վառե

Օր ազատվես օձե, չարե:

Ծիսակարգով հագեցված էր, ներկայումս գրեթե լիովին մոռացված, հայոց Բարեկենդանը:

Բարեկենդանի ցոփ ու խենեշ տոնակատարության անբաժան մասն էին կազմում դիմակավորված (կենդանու, թռչնի) պարխաղերը,⁸ որոնք ծագում էին տոտեմիստական պատկերացումներից: Հի-

⁶ Մ.Արեղյան, Երկեր, հ. է, Եր., 1975, էջ 63:

⁷ Գ.Մակոբյան, Ներքին Բասենի ազգագրությունը և բանահյուսությունը, Եր., 1974, էջ 493:

⁸ Э.Петросян, Сюжеты и образы народного драматического творчества армян, Фольклорный театр народов СССР, М., 1985, с. 171-190.

րավի դրանք և՛ պար էին և՛ խաղ միաժամանակ, քանի որ ուղեկցվում էին կատակ-ծաղր պարունակող երգատեքստով, որով այդ օրերին վարք ու բարքի որոշ ազատություններ ստացած երիտասարդները ծաղրում էին մեծերին, հարսները սկեսուրներին, աղքատները հարուստներին և այլն: Ձանգեզուրում, օրինակ, պարի ղեկավարը զանազան ծիծաղաշարժ շարժումներ էր անում՝ ծափ զարկում, պազում, միաժամանակ հետևում, որ պարողները նույնությամբ կրկնեն իր արածները և ճիպոտով խփում էր ուշ կամ սխալ կատարողին:⁹ Ուշագրավ է Ակնում բուն բարեկենդանի կիրակի օրը 80-90ամյա կանանց պարը: Նրանք շուրջպար էին բռնում երգելով:

-Մտանք ի Բարեկենդան,

Կերթանք ի Ձատիկ

Իճապ մեկս մեկե ինտո՞ր տի զատինք...¹⁰

Տարեց կանանց այս պարը պետք է որ հնագույններից լինի, նվիրված հեթանոսական մայր աստվածությանը՝ բարեկենդանի խորհրդանիշ Ուտիս տատին:¹¹ Այն ներկայանում է տիկնիկի կերպարանքով, որին տոնակատարության վերջում երիտասարդները գլորում են սարից ցած: Պարերն ուղեկցվում էին նաև սիրային երգերով, որոնք համահունչ էին տոնի բնույթին և ողջ ծիսակարգին: Երգային քառյակների վերջում (կամ յուրաքանչյուր տողի վերջում) կրկնվող ձայնարկությունները՝ նար, նար, նար, նինի, նինի, նինի, անզուսպ թափ էին հաղորդում պարին, շրջապատույտի շղթայի մեջ առնելով նորանոր պարողների: Բարեկենդանի առաջին օրվանից սկսված պարերն օրեցօր աշխուժանում էին ու բազմամարդ դառնում: Բարեկենդանյան պարերը շրջապատույտի մեջ էին առնում ահել ու ջահել, կին ու տղամարդ: Բուն Բարեկենդանին պարերը հասնում էին մոլեգնության. կլոր պարով իրար էին միանում թաղերը, և ի վերջո ողջ գյուղն առնվում էր պարաշրջանի մեջ՝ կազմելով փակ շղթա:

Ուշագրավ է, որ շրջապատույտն իբրև հնագույն մոգական գործողություն, որն անչափ տարածված էր ոչ միայն հայոց այլև ուրիշ ժողովուրդների կենցաղում, ունեցել է նաև մարդուն, տունը, բնակավայրը արտաքին չար ուժերից պահպանելու նշանակություն:¹²

⁹ Ստ.Լիսիցյան, Ձանգեզուրի հայերը, Երևան, 1969, էջ 265:

¹⁰ Յ.Ճանիկեան, Հնութիւնք Ակնա, Թիֆլիս, 1895, էջ 104, 420:

¹¹ Հր.Խառատյան, Հայ ժողովրդական տոներ, Եր., 2000, էջ 66:

¹² Այս նույն նշանակությունն ունեն Ամանորին և Ծննդյան տոնին քահանայի շուրջայցը (տնօրհներ), որով նա պահպանիչ շրջանի մեջ էր առնում գյուղը, համայնքը: Սերբերն ու բուլղարները սովորություն ունենին Ամանորի, Բարեկենդանի տոնակատարության ժամանակ բնակավայրի շուրջը խրամատ փորելու՝ չարքից, հիվանդությունից պահպանվելու ակնկալիքով:

Պարի ծիսական բնույթն ավելի խորն է բացահայտվում Մեծ Պասի առաջին օրվա արարողակարգում: Այդ օրը եփում էին Մախոխապուր, որը պասի ողջ շրջանի ծիսական կերակրատեսակն էր: Կարճո հայերը հատուկ *Մախոխ ապուրի պար* ունեին, որ կատարում էին միայն Մեծ Պասի առաջին օրը: Դա տղամարդկանց պար էր, որին մասնակցում էին հասակն առած տղամարդիկ: Երբեմն միջահասակ ու երիտասարդ (ամուսնացած) տղամարդկանց էլ էին թույլ տալիս մասնակցել պարին՝ ավանդույթը փոխանցելու նպատակով: Մեր կարծիքով, կանանց մասնակցության բացառումն այս պարին, խոսում է ծեսի հնագույն արմատների մասին: Հարկ է նշել, որ Մեծ Պասի հիմնական արարողակարգը, հատկապես պասի խորհրդանշ *Ակլատիզը*, որը միշտ սարքում էին ծերունու կերպարանքով, առնչվում է արական աստվածությանը, արական սկզբին: Այս պարագայում Մախոխ ապուրի պարը կարող էր նվիրված լինել Ակլատիզ մեռնող-հառնող աստվածությանը:

Տղամարդկանց ծիսական պարն ուղեկցվում էր Մախոխ ապուրի երգով.

- *Բարով էգար թթու Մախոխ
Ինչ լուր բերիր հայրենիքես:
Մենձ Պասն էլավ, կայնավ թատին,
Աշկըս մնաց հալվա կաթին:*¹³

Պարողների խումբը յոթ շրջապտույտ գործելուց հետո, տեղը զիջում էր հաջորդ խմբին: Պտույտի յոթ թիվը խորհրդանշում էր պասի յոթ շաբաթը (հմնտ. ակլատիզի յոթ փետուրը), որով ամբողջանում էր պասի պարբերաշրջանը:

Մախոխ ապուրի պարին հաջորդում է առավել աշխույժ ու արագնթաց *Արէք ձեծենք սոխն ու սխտոր* պարը:¹⁴ Այն ուղեկցվում էր երգով: Երգատեքստում թվարկվում էին մարմնի մասերը, ինչով պետք է ծեծվեր սոխն ու սխտորը: Պարի ղեկավարը համապատասխան շարժումներով ցույց էր տալիս երգատեքստին համապատասխան գործողությունները, որոնք նույնությամբ կրկնում էին պարողները: Կատակային ու ծիծաղաշարժ թվացող այս պարը, կարծում ենք, որ ուներ հմայական բովանդակություն, որն այլաբանորեն արտահայտված է երգատեքստում:

¹³ Ե.Լալայան, Ջավախքի բուրմունք, գ. Բ., Թիֆլիս, 1892, էջ 42:

¹⁴ Ժ.Խաչատրյան, նշվ. աշխ., էջ 50: Срб. Лисициан, Армянские старинные пляски, Ер., 1983, с. 200-206, 241-242. Э.Петросян, Змееборческий мотив в обрядовых танцах недели Громовержца, Народный танец, СПб, 1991, с. 97-102.

Սոխ-սխտորը, կանաչ գխտորն ու մանանեխը, որոնք ժողովրդական բժշկության մեջ օգտագործվում էին իբրև հակաբորբոքիչ միջոց, այս պարագայում պետք է ապահովեին առողջությունը, հեռու վանեին ցավն ու ախտը:



Արեք ձեծենք սոխն ու սխտոր պարը Սրբուհի Լիսիցյանի բեմադրությամբ

Զատիկը և հաջորդող Կանաչ կիրակին (կրկնազատիկը) նույնպես երգ ու պարի մեծ հնարավորություն էր տալիս: Քրիստոսի հարության տոնը վերածվում էր բնության զարթոնքի, գարնանային բուն ժողովրդական տոնախմբության: Տոնական զգեստավորված մարդկանց խմբերը դուրս էին գալիս, գնում կանաչած դաշտերը, որտեղ էլ տեղի էին ունենում խմբապարեր՝ կատակերգերի ուղեկցությամբ: Աղջիկ-տղա խմբերի բաժանված՝ երգային բանավեճեր էին ունենում, մրցելով իրար հետ սուր խոսքով, երգային տեքստի հանպատրաստից հորինվածքով, որոնք ընդմիջվում էին կլոր պարերով:

Առավել մեծ ծավալ ու ընդգրկում ունեին Համբարձման տոնի պարերը: Լուսաբացից առաջ վառում էին ամենամեծ դեզը, որն ազդարարում էր տոնի սկիզբը: Խարույկի շուրջը սկսվում էր տղաների ու աղջիկների խմբապարը, որը վիճակահանությունից հետո մեծ աշխույժով ու բազմամարդ, շարունակվում էր բաց դաշտերում: Ինչպես Զատիկի ու կրկնազատիկի, այնպես էլ Համբարձման տոնակատարության ժամանակ, խմբապարերն ընթանում էին աղջիկ-տղաների բանավեճային, հարց ու պատասխանի երգերով: Համբարձման տոնի պարերգերը ակնարկում էին սիրո սպասում ու խոստովանանք, ուղղակիորեն հուշելով պարի նպատակամղվածությունը:

Երգն ու պարը նաև Վարդավառի տոնակատարության կարևոր բաղադրիչն էր: Տոնական արարողակարգի մի մասը փնջվում էր Վարդավառի տոնի կենտրոնական առարկա *խնդումի*¹⁵ շուրջը: Կին-տղամարդ շուրջպար էին բռնում գյուղի (թաղի) կենտրոնում դրված *խնդումի* շուրջը, որը հսկում էր մի պառավ: Պարերը հաջոր-

¹⁵ Ամանի մեջ ցորեն կամ գարի էին աճեցնում, մեջը խաչափայտ ամրացնում, որը զարդարում էին խնձորով, վարունգով ու վարդերով: Խնդումն իր կազմությամբ հիշեցնում է հարսանեկան ծառերը (ուրց, նուրց): Թե մեկը, թե մյուսը կենաց, տիեզերական ծառի այլատեսակներն են:

դուն էին մեկը մյուսին, փոխվում էին պարող խմբերը՝ հրապարակը զիջելով իրար: Պարն ու երաժշտությունը մի պահ դադարում էր, որից հետո պառավը խնդումը դնում էր գլխին և պարելով երգում:

- *խնդում օնիմ վարդավ լի,
Ջրորդփչեժ խնծուր լի,
Վախիմ թա քունս տանի,
խնդումս եադին տանի:*¹⁶

Պարն ավարտվում է խնդումի մասնատմամբ ու իրար մեջ բաժանելով: Խմբական երգն ու պարը շարունակվում էր տոնի մյուս փուլերում:

Ջավախքի հայոց մեջ հիշատակվում է և *Ատվածածնա պարը*,¹⁷ որը պարում էին համանուն տոնակատարության ժամանակ: Պարի անվանումն արդեն իսկ բխում էր տոնակատարության բովանդակությունից: Դա փակ շրջանով պար էր, որին մասնակցում էին և կանայք և տղամարդիկ, որը բավականին վաղ մոռացության էր մատնվել:

Ամփոփելով ասվածը, կուգենայինք կրկին անգամ շեշտել այն միտքը, որ պարն ու երգը որպես ժողովրդական մշակույթի մի մասնիկ, հայոց ավանդական տոնածիսական համակարգում ունի ծիսական գործառույթ, իբրև ծիսական արարողակարգը լրացնող պարտադիր տարր, ծեսին և ազգագրական միջավայրին միաձուլված անբոլջությամբ:

¹⁶ Ե.Լալայան, Նախիջևանի գավառ, Ազգագրական հանդես, գիրք 25, Թֆլ., 1904, էջ 33:

¹⁷ Ժ.Խաչատրյան, նշվ. աշխ., էջ 49:

Armenuhy Stepanyan

DANCE IN THE ARMENIAN FESTIVAL AND RITUAL SYSTEM

The dance as an element of the folk culture is a precise component of festival and ritual. In traditional Armenian festival and ritual system the dance performs ceremonial function, incorporated in ceremonial life and ethnic environment.

Эмма Петросян

ИАЭ

РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕКОТОРЫХ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИХ МИСТЕРИЙ АРМЯН

В армянском языке сохранилось множество терминов, связанных с земледелием. Таковы *гъг* или *дугі, гъгі/ когі*¹ - "упряжка волов во время молотбы". В упряжке было 6-10 волов, связанных веревкой - *dori*,² причем крайние вола назывались *sardori ez*.³ Поскольку крайний вол, близкий к центру круга, при молотбе почти топтался на месте, то



Слева: Богиня Плодородия с рогом изобилия, Киликия, XIII в. 2629, рис. а.
Справо: Супруг Богини Плодородия: та же рукопись, рис. б.



возница временами менял волов местами, что называлось *dor-dor* или *kor-kor*. Целина в армянском называется *kord*, а в Басене *kordel* - значит "разделить пашню на небольшие квадраты", которые потом засеять (квадратно-гнездовой способ).⁴

¹ Е.К.Карапетян, Сасун, Ер., 1963, с. 18 (на арм. яз.); В.Петоян, Сасун, Ер., 1963 (на арм. яз). Подробнее см. В.А.Бдоян, Земледельческая культура армян. Ер., 1972, с. 393-398 (на арм. яз.).

² В.А.Бдоян, ук. соч., с. 393.

³ В.А.Бдоян, ук. соч., с. 395.

⁴ Г.А.Акопян, Этнография и фольклор Нижнего Басена. Ер., 1974, с. 132 (на арм. яз.).

РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕКОТОРЫХ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИХ МИСТЕРИЙ АРМЯН

При чередовании *g/k/C* мы имеем термин *hor* - "повязка для переноса сена" и *hori, xuri* - "второй ряд упряжки волов" в повозке. К понятию упряжки примыкает термин *horik, xorik* - "первая пара быков в упряжке", ведущая плужную вспашку и хорошо ориентирующаяся в направлении сторон поля.

Элемент плуга — затычки (клинья) в грядили, которые опутываются веревкой из кожи или цепью для соединения с ярмом, называется *kor* или *hor*.⁵

Слово "пахота" - *herk* лингвистически восходит к и.е. **peru/*perg* - "расщеплять", "рвать", "копать", от которого произошли имена верховных божеств Перкун, Перкунас, Арес, Арай, Херос и т.п.

Основы *gor/ kor/ hor*, относящиеся к земледельческой терминологии, как мы полагаем, связаны семантически и лингвистически с теоформным именем божества Гордиосом (букв. бог *Gor*).

Гордий был простым земледельцем. Однажды во время пахоты на ярмо его волов сел орел. В это время у фригийцев скончался царь. Оракул предсказал, что тот, кого жители первым встретят едущим в повозке, на которую сядет орел, станет царем. Им оказался Гордий. Став царем, он выстроил город Гордион, поставил в храме повозку, которой был обязан властью, и опутал ярмо сложнейшим узлом. Считалось, что тот, кто сможет развязать "гордиев узел", сможет поведать всей Азией.⁶ Александр Македонский, поскольку был воином, а не пахарем, не знал способ завязывания узла, поэтому просто разрубил его.

⁵ В.А.Бдоян, ук. соч., с. 160, 176.

⁶ Мифы народов мира, см. Гордий. М., т.1, 1980.

Следует отметить, что исторические и мифологические данные о Гордии или Триптоleme как первых земледельцах трудно поместить в рамки хронологии, тем более, что имя Гордий не засвидетельствовано во фригийской эпиграфике.⁷

Я не знаю, случайное ли это совпадение имени Гор-диоса с именем египетского бога Гора/Хора, почитавшегося в образе сокола и солнца. Но в коптском изобразительном искусстве встречаются фигурки сокола или Гора с соколиной головой, сидящие или стоящие на фигурке быка.⁸ М.Э.Матье, анализируя изображения на коптских тканях, как прототипах древнеегипетских, но подвергшихся религиозному синкретизму в эллинистическом Египте, видит замену египетской триады - Озириса, Исиды и Гора, новой триадой в составе Сераписа - Нила, Исиды - Эвтении и Гора - Триптолема.⁹ Приведем также свидетельство Страбона (кн. XVI, II, 25): "Гордиену, как говорят, заселил Гордий, сын Триптолема; впоследствии здесь поселились эритрейцы, захваченные персами".

Триптолем олицетворял тройную вспашку земли и посев. А искусству возделывать землю его научила Деметра, повелев также научить земледелию людей, т.е. поднятию целины - *kord*.¹⁰

В греческом *orgia* - "земледелие", чему в армянском соответствует *gorc*, от которого арм. *erkragorc* - "земледелец". Греческий язык допускает в некоторых случаях чередование *d/g*,

⁷ Подробно о династии Гордиоса-Мидаса см. А.Косян. Дом Торгома (миф и реальность), Ер., 1998 (на арм.яз).

⁸ М.А.Шер, Миф о борьбе Гора и Сета. - Труды отдела культуры и искусства Востока /далее - ТОВ/, Л., 1940, с.101 - 116.

⁹ М.Э.Матье, Египетские мотивы на коптских тканях. ТОВ, с.129.

¹⁰ Гр.Ачарян. Этимологический коренной словарь армянского языка, т.1-4, Ер., 1973-1979 (на арм.яз.) см. - *herkot* - трижды пропаханная пашня;

Мифологический словарь, сост. Ботвинник Н.Н., Л., 1961, см. Триптолем.

РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕКОТОРЫХ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИХ МИСТЕРИЙ АРМЯН

где *Дея/Гея* - земля, а *Де-метр* — мать -земля, а *Ге-оргий* - земле-делец.

Понятие оргии связано не только с трудовым процессом обработки земли, но и с пахотой как космического акта соединения неба (орала) и земли и проведением борозды, в которую опускали семя, что составляло содержание одного из эпизодов земледельческой мистерии. Поэтическая форма мифологической символики отразилась в загадке:

Птица спустилась с небес,	Ղուշ ւ (թռչուն) եկաւ
երկերւոց,	
В клюве золотая лоза,	Ոսկե լազան երկրոց
Прилетела, ударила в лоно	եկաւ, գարկեց քո մոր ծոց,
Твоей матери,	մերն ատեց "Վայ իմ ծոց",
Мать вскричала: "Ах мое лоно!"	քաւորն եկաւ - արծուց:
Крестный пришел — вызволил.	(արոր) ¹¹

(плуг).

Символика плуга (орала) как птицы или связь пахоты с образом птицы, клюющей на пашне зерна, насекомых в поисках пищи разрывающих землю, сложились в очень далекие времена. В то же время поскрипывание орала (лемеха) видимо сравнивали с чириканьем птиц.¹² В этом отношении очень выразительна загадка, передающая процесс пахоты.

1. Орел щипает (саднит),	Արծիւր մըմըրընւմ ւ,
Черный гэв разрывается.	Սև դըր ւշտըրընւմ ւ ¹³

¹¹ С.Б.Арутюнян, Армянские народные загадки. N 1262. Птица-плуг; лоза-орало, мать-земля; крестный отец — пахарь. Ер., 1965. (на арм. яз.).

¹² Ср. в русской былине о Микуле-Селяновиче:

"А орет в поле пахарь, понукивает, а в руках его сошка поскрипывает, да по камешкам-омешкам почиркивает".

¹³ Арутюнян, ук. раб., N 1253.

Здесь под орлом подразумевается плуг, а дэв - черная земля (хтонический образ).

2. Что за птица, которая էն ինչ զուշ օ
имеет два крыла, Որ էրկու քւ ունի,
Но оба на одну сторону. էրկունն էլ մի կողմի վրա¹⁴

3. Белая птица Սիսլուկ հալ,
Землю переворачивает. Տափեն (գետին) տալեն
(орало) շոռ տալես (շրջվել)¹⁵

Поэтика данного сюжета, на наш взгляд, находится в генетической связи с преданием о Гордии, на ярмо быков которого сел орел. Это тем более вероятно, так как одна из частей плуга называется *havuk, kak'av* - 'птичка', 'куропатка'. Бык был впряжен в ярмо и дугу (*samik*), а колышки ярма были преревязаны двойным узлом бичевками - *horakar*, т.е. узел *hOpa* (Гора),¹⁶ т.е. "гордиев узел". Аналогичным двойным узлом армяне ткут ковры.

Бичевки ярма (*samot'el*) и само ярмо считались священными и воспеваются во многих ритуальных песнях, приуроченных к празднику Вербного воскресения (Цахказард).¹⁷ Более того, на Новый год и Средокрестие старшая в доме женщина выпекала магическое печенье в виде ярма как подарок пахарю - члену семьи.

В цикл земледельческого действия исстари входили пахотные песни - *gutani erger* или *horovel*, - которые пели всей

¹⁴ Там же, N1254. Птицей названа ручка рогаля.

¹⁵ Там же, N 1260.

¹⁶ Бдоян, ук. раб. с. 273.

¹⁷ Подробнее см. Э.Петросян, Семантика некоторых музыкальных инструментов.- Ритуальные танцы армян. Ер., 2002, с.75-92.

супрягой как переключки соло и вместе. Запевал обычно плутарь. Содержанием песен были понукание быков, их похвала, обращение к плугу и обязательное сквернословие. Мелодия часто ритмически перемежается: то распевная, отражающая сложности "пути" плуга, которому попадают камни, разбегающиеся мыши, змеи, птицы, то скороговорка. Во многих текстах встречается упоминание восходящей звезды Арусяк (Венеры), молодой невестки или возлюбленной, обращение к солнцу, стихиям, быкам, волам, у которых на рогах солнце ("четыре вола на борозде, солнце сидит на рогах" - *chors gomesh akosin, arew arner kotoshin*), обращение за помощью к богу, к ярму.¹⁸

Почти во всех текстах присутствует обращение *ara ho, horowel, (h)arawel..* Сопоставляя это слово с греческим *harosis* -1. пашня, нива, 2. пахота; лат. *aratrum*, русск. орало, арм. *ara'* - "плуг", Г.Капанцян приходит к выводу, что это плужная песня с целой фразой какого-то доармянского языка, быть может из *aga-vel* - "Ара, помоги" ("Ара приходи") и т.п.¹⁹

Мы можем привести еще ряд греческих слов, производных от аг(о), подтверждающих связь не только с пашней, но и с понятием оплодотворения и потомства. Таковы 1. *aroter* - земледelec, пахарь. 2. родитель, отец; *arotos* -1. земледелие, пахота. 2. (дето) рождение²⁰ и т.п.

Датировка обрядовых явлений - дело очень сложное. По И.М.Дьяконову переход от деревянной мотыги к сохе с бронзовым лемехом, осуществившийся в Передней Азии к концу

¹⁸ Эминский этнографический сборник, М., 1906, с 143 (на арм.яз). Подробнее см. М.А.Брутян, Армянское народное музыкальное творчество, Ер., 1971, с. 114-134 (на арм.яз).

¹⁹ Г.А.Капанцян, Историко-лингвистические работы, т. II, Ер., 1978, с. 57-58.

²⁰ И.Х.Дворецкий, Древнегреческо-русский словарь, М.-Л., 1958.

II тыс. до н.э.,²¹ несколько облегчил труд земледельца и привел к плужному земледелию с запряженными в ярмо быками. Супруга способствовала формированию жанра *horowel* - как вида антифонного пения плутаря и пахарей-помощников, сидевших на ярме каждой пары быков.

В текстах пахотных песен слово *horowel* (и варианты его) настойчиво повторяется в рефренах. Как известно, рефрены - самая архаичная часть текста, в котором в подлинном или анаграммном виде часто повторяется, скорее выкрикивается имя божества.²² В свете этих выводов пахотные песни с постоянным названием - инвокацией божества - суть его присутствия на самой пашне.

Дополняя вывод Г.Капанцяна о песнях *(h)arawel, horowel*, как связанных с именем божества весны, пробуждения природы и божества пашни *Ar(a)*,²³ мы включаем и теофорные *Gor, Hor*. Конечно, крестьянин XIX в. давно позабыл малоазийских *Гора, Ара* и *hОра*, но пережитки былых обрядовых церемоний сохранились в виде обычая до начала пахоты вечером провести несколько пробных борозд. Тогда же здесь собирались всей семьей, пели, плясали, веселились. Плясали какие знали, но плясали и обрядовые т.е. те, которые были обязательны в этот день. Одной из таких плясок мог быть Горани (Герани, Грани), имевший много вариантов и бытующий только в Тароне и Сасуне, которые граничат с провинцией Кордук на юге и с царством Гордия (Фригия) - на западе. Отметим, что согласно древневосточной традиции "царство Фригии" называли также страной мушков, которую локализируют в Тароне и в долине реки Сангарии.

²¹ И.М.Дьяконов, Предыстория армянского народа, Ер., 1968, с. 33.

²² О.М.Фрейденберг, Миф и литература древности, М., 1978, с. 58.

²³ Г.А.Капанцян, ук. соч. с. 57.

РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕКОТОРЫХ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИХ МИСТЕРИЙ АРМЯН

Что означает слово "горани" /"герани", "gorani"/? Решение этого вопроса еще впереди и предлагаемую нами этимологию следует рассматривать в качестве одной из попыток в данном направлении.

Мы считаем, что это слово распадается на *gor(a)-ni* и орфографически и семантически его можно включить в систему урартского языка. Так, по Г.А.Меликишвили, суффикс *ni/hi* является суффиксом принадлежности (напр. *rusahini* - "принадлежащий Руса", *menuahini* - "принадлежащий Менуа", *haldini* - "принадлежащий Халду", производимых от имени того или иного лица.²⁴ Добавим Арди-ни, Арци-би-и т.д. Н.В. Арутюнян полагает, что конечное *(i)ani* очевидно является топономическим суффиксом, широко распространенным в географических названиях исторической Армении в эпоху Урарту. Г.А.Меликишвили приводит также урартское слово *girani* или *qiurani* - "земля", что вписывается в контекст предложенной нами земледельческой терминологии, соотносимой с малоазийским божеством пахоты Гордиосом.

Приведем еще одно важное свидетельство: Мовсес Хоренаци в списке предков армян упоминает Гор-ак. В данном случае "ак"-уменьшительно-ласкательный суффикс (напр. *tn-ak*, *zang-ak*). Учитывая приведенные выше данные, можно "горани" этимологизировать как "принадлежащий", "присущий Гору" ("танец Гора"?) или "земледельческий", т.е. подлежащий пахоте, арм. *kord*.

Если учесть, что в конце слова урартское *ia* > арм. *i*, то можно *gora-ni* реконструировать как *gorania* (ср. Гарниа -

²⁴ Г.А.Меликишвили, Урартские клинописные надписи, М., 1960, с. 51-52. Автор отмечает, что урартской фонетике характерно колебание между гласными *i* и *e*.

Гарни), причем частичка *ni* в армянском, как и в урартском, означает принадлежность (напр. *pita-ni*, *t'ze-ni*).²⁵

Этимология слова "горани" была предложена рядом ученых.²⁶ Но мы хотим обратить внимание на изыскания Г.Асатряна, которые, на наш взгляд дополняют предложенную нами этимологию.²⁷ Он пишет, что в XIVв. впервые упоминается иранское племя гурани (горани), состоящее из воинов и крестьян²⁸ и что "термин гуран (горан) употребляется в нескольких значениях: "земледелец, "крестьянин", "оседлый", а в северо-западных провинциях Ирана - как среди ираноязычного, так и среди тюркоязычного населения термин "гуран" ("горан") приобрел и значение "песня".

Для освещения нашей позиции о том, что танец Горани - обрядовый, имеет значение замечание Г.Асатряна, что литературные произведения на гурани имеют исключительный религиозный характер и при отправлении культовых обрядов исполняются пением.²⁹ Автор полагает, что "в армянской фольклорной музыке известны так называемые песни гйорани - произведения лирического жанра, которые, по всей видимости, органически связаны с указанной традицией, перешедшей к армянам, возможно, через курманджей- северных курдов.³⁰

Мы воспользуемся замечанием Г.Асатряна "по всей видимости", "возможно" и позволим предположить, что термин "горани" ("гурани" и его варианты) бытовал как в среде армян Тарона и юга оз. Ван, так и у соседей-иранцев гурани,

²⁵ Н.В.Арутюнян, Биайнили (Урарту). Ер., 1970, с. 427. О.Карагезян, Клинописные надписи Армянского нагорья. Ер., 1998.

²⁶ Биографию и обзор литературы о Горани см. ст. К.Худабашян в этом сборнике.

²⁷ Г.Асатрян, Этюды по иранской этнологии. Ер., 1998.

²⁸ Там же, с.86.

²⁹ Там же, с.97.

³⁰ Там же, с.97.

населявших южное побережье Каспия.³¹ Можно полагать, что встарину эти две территории представляли собою единый хозяйственно-культурный мир земледельцев-индоевропейцев, традиции которых восходят к Ванскому царству и более раннему периоду. Не случайно, в песнеплясках типа Горани, наряду с любовным текстом, все время присутствуют образы пашни (*anter Mso dasf*) и земледельца, посеявшего пшеницу, которая от засухи полегла.

Как и когда разошлись пути носителей термина "горани" — задача историков. Но важно, что во всех армянских вариантах песнепляски в припевах обязательно присутствует обращение *yag, yarelo, yagt gorani*, где *yag* означает "любимая". По Г.Асатрян, в Иране гураны-последователи религии ахл-и-хакк ("Люди Истины") называют себя также "*йаресан*" или "*йарестан*" - "место жительства товарищей, друзей", где *yag* — друг,³² а ахл-и-хакк - "*алави*" ("алеви").³³

Мне довелось в 1998г. увидеть танцы алеви в исполнении студентов-алеви Богазичи университета в Стамбуле. Манера исполнения, ритмы, специфические движения, музыкальное сопровождение и все остальные компоненты кардинально отличались от армянских и это позволяет заключить, что пути Горани у армян и иранских братств давно разошлись.

Исследователь турецких танцев Метин Анд подробно рассматривает танцы турков, алеви, курманджи, а также всех регионов Анатолии, но нигде не упоминает о танце Горани.³⁴ Нет сомнения, что армяне, покинув вследствие геноцида 1915

³¹ Там же, с.96.

³² Там же, с.99.

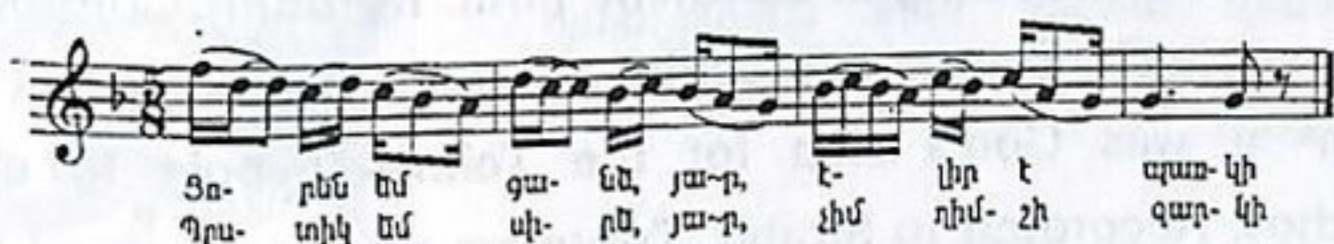
³³ Там же, с.103.

³⁴ Metin And. A pictorial history of turkish dancing from folk dancing to whirling dervishes-belly dancing to ballet, Dost Yayinlari. Ankara (Дата публикации не обозначена).

года территории Тарона и Сасуна, "увезли" с собой, как носители, танец Горани, который они до сих пор во время смотров народного творчества медленно и торжественно исполняют в составе фольклорных ансамблей "Сасун" и "Сасуник".

ՅՈՐԵՆ ԵՄ ՅԱՆԵ
'գորանի'

Սպ. Մելիքյան, Հայ ժողովրդական
նրգներ և պարեր, հ.Լ, N 68



2. Բոստան եմ գանե, յա-ր, քամբախ դարու կող,
Աստված անիծեմ, յա-ր, էմա զնդի հող.
Մեկ յար եմ բռնե, յա-ր, զմե էլ կ'ըսեն՝ թո'ղ :

Emma Petrosyan

THE RECONSTRUCTION OF SOME ARMENIAN AGRICULTURAL MYSTERY-PLAY

There are many agricultural terms in the Armenian tradition: gur, guri, kor-team of oxen; dori - to cord oxen; kord - the Virgin lands; *horik/xurik* - the first wheel pair; *kor/xor* - a plug in yoke and etc. I suppose the connections between roots *kor/gor/xor* with the name of king of Gordiene (arm. Korduk)- Gordios. Many years ago Gordios was ploughman. Once an eagle set on his team- it was God's sign for the Telmes people to enthrone Gordios. According to Strabo, Triptolem was his sun and the first shower, learner of Demetre. So, both are agricultures, mythical personages in the Greek mystery-play. However the Armenians preserve some relicts-versions of that ritual in contemporary life. There are some riddles on the theme plough as cosmic act the joining heaven and earth: plough is eagle, dew is black earth. The part of plough is named "partridge". The Armenians make a knot on the yoke - *horakap*. It is possible to compare with Gordian knot. The ploughmen sang many sings within tillage - *gutani erger* and *horowel (ara-vel)*. Probably, the ploughmen call to help godds Ara or *Hor/Gor*. People danced dance Gorani.

To my mind gor(a)-ni maybe to include in system of the Urartian, possible, Indo-European language. The suffix "ni"- stand for belonging. The Urartian qiurani (girani) - "earth", Arm. kord - "virgin land", then "gorani" - is the "belonging to Gor" or "agricultural dance".

ՀԱՅ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԳԸ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ



«Ժողովրդի պատմության և մշակույթի ճանաչումը հնարավոր է միայն տեղական հնադարյա արմատների ուսումնասիրման և մերձակա մշակույթների երևույթների հետ նրանց միահյուսվածքների վերլուծման առաջնություն»

Ն.Յա. Մամ

1. ԳՈՐԱՆՈՒ ԱՌԵՂԾՎԱԾՆԵՐԸ

Գորանի պարերգը վերջին 20 տարվա ընթացքում հատուկ ուշադրության առարկա է դարձել, չնայած այն հանգամանքին, որ նրա մի շարք նմուշները հրատարակված են եղել Սպ. Մելիքյանի և Հ.Հարությունյանի ժողովածուներում դեռևս 50-60-ական թվականներից:¹ Դրանց միացան հրատարակություններ Սրբ.Լիսիցյանի «Հայկական հինավուրց պարեր»-ի հատորում² և «Թալին» ժողովածուում:³ Բայց հետաքրքրության դրդապատճառները դարձան 1977թ. նկարահանված «Գորանի» կինոնկարը⁴ ապա և գեղագիտական դաստիարակության կենտրոնի «Գորանի» (ղեկ. Զ.Թագակչյան) և «Տավրոս» (ղեկ. Է.Պետրոսյան, Ժ.Խաչատրյան) համույթների պարերգերի բեմական կատարումները (1981թ.), որոնք շարունակություն էին դեռևս 1970թ. ժենյա Խաչատրյանի Մշո, Յարըմ գորանի տարբերակի բեմադրության, հայ ժողովրդական երգի պարի անսամբլում (որը մինչև օրս ընդգրկված է անսամբլի համերգային ծրագրում Մշո պարերի շարան անվան տակ): 1983թ. սկսեցին հրատարակվել Վ.Հոշովսկու, Սրբ.Լիսիցյանի, Ս.Սահակյանի, Գ.Ասատրյանի, Ա.Փահլևանյանի, Կ.Խուդաբաշյանի հետազոտությունները,⁵ որոնցում Գորանին հատուկ վերլուծման էր ենթարկվում, կամ էլ դրա թեման շոշափվում էր:

Ինչո՞վ գայթակղեց հետազոտողներին այս պարերգը: Ըստ երևույթին իր առեղծվածայնությամբ:

Առեղծված առաջին: Մինչ այժմ այս պարերգը հրատարակվել է տարբեր ժողովածուներում 20 տարբերակով: Սա վկայում է, որ հայ երաժշտական ֆոլկլորում *Գորանին* լայն տարածում ունի: Սակայն *Գորանի* բառը, կամ նրա *գոր* արմատը բացակայում են հայկական բոլոր բառարաններում, բացառությամբ Ստ.Մալխասյանցի *Հայերեն բացատրական* բառարանից, որտեղ *գորանի* բառը թարգմանված է որպես *վայրենի*: Այս բառի ստուգաբանությունը նվիրված են բազմաթիվ տողեր վերը հիշատակված հեղինակների հետազոտություններում: Սակայն այդ ստուգաբանություններից ոչ մեկը համոզիչ չի թվում նույնիսկ իրենց՝ մեկնիչներին: Որպես հետևանք՝ նույն հեղինակի մոտ առկա են մեկնության բազմաթիվ տարբերակներ: (Ինչպես կտեսնենք, մենք էլ ենք առաջարկում մի քանի մեկնություն):

Առեղծված երկրորդ: Բոլոր հեղինակները միաբանորեն պնդում են, որ *Գորանին* ծիսական պարերգ է: Սակայն ո՞ր ծեսին է նվիրված այն: Եվ կրկին մեկնաբանությունների բազմազանություն միևնույն հեղինակի մոտ: Այսպես՝ Ս.Սահակյանը նշում է, որ դա *սիրո երգ* է, *բողոք բնության անմխիթար տարերքի դեմ, անեծք* (սակայն ո՞ւմ է այն հասցեագրված), նվիրված է Գոր աստվածին (հայ պանթեոնում այդպիսի աստված չկա): Հեղինակը նաև ակնարկում է, որ *Գորանին* ձախ պար է, պարերգը կատարում են միայն կանայք, պարում են խառը կազմով:

Սրբուհի Լիսիցյանի հետազոտությունը կարդալիս իմանում ենք, որ *Գորանին* թարս պար է, ողբի պար, կապված հասարակական կամ տարերային աղետի (երաշտի) հետ: Նաև որ *Գորանին* զոհաբերության ծեսի բաղադրամաս է, կամ անծրևի կանչման ծեսի հետ կապված պարերգ, քանի որ առաջներում պարում էին ջրով լի թասը կրելով գլխի վրա: Նույն հեղինակի մոտ նշված է, որ հինավուրց ժամանակներում այս պարերգը կատարվել է գերեզմանների վրա, իսկ այժմ պարում են հարսանիքներին: Սիրային տեքստը ուշ ժամանակների շերտանստվածք է: Պարային գծին բնորոշ հատուկ ոլորապատկերները կապված են օծի (ֆալլոսի) կերպարի բեղմնավորող (արգասավոր) հատկության հետ: Նախկինում պարում և երգում էին միայն տարեց տղամարդիկ, մեր օրերում մասնակիցները կարող են պատկանել տարբեր տարիքային և սեռական խմբերի: Սրբ.Լիսիցյանը տալիս է նաև անվանման *Գերանի* տարբերակը, որը տարածված է որոշ շրջաններում:

Առեղծված երրորդ: Ազգային պատկանելությունը անորոշ է (Վ.Հոշովսկի), հայկական (Ս.Սահակյան, Ա.Փահլևանյան): Ակունքները և անվանումը գտնվում են Իրանի հյուսիս-արևմուտքում ապրող քրդալեզու ղուրան ցեղերի երգերում (Գ.Ասատրյան): Իսկ Սրբ.

Լիսիցյանը համարում է, որ *Գորանին* ունի ավելի շատ հայկական քան թե քրդական պատկանելություն:

Սույն հոդվածի հեղինակի առջև բացի վերը թվարկվածներից ծագել են նաև լրացուցիչ առեղծվածներ:

1. Բանաստեղծական տեքստի տողը տասնմեկ վանկանի կառուցվածք ունի. $6+5$ ($3+3+3+2$) (տես՝ Վ.Յոշովսկի, Ա.Փահլևանյան): Հիմնական քանակային տողաչափական⁶ հարացույցն է (մոդել) եռոտք քողաբորբ (*амфумакровыи́ трумемор*), որն ավարտվում է համբույրով (*спои́деи*): Սակայն նման տողաչափական հարացույցը հայկական, ինչպես և քրդական երգերին և պարերգերին հատուկ չէ:

2. Մեր դիտարկումներով 30 բանաստեղծական տների տարբերակներից միայն վեցն են իրենցից ներկայացնում մաքուր տասնմեկ վանկանի կառուցվածք: Մնացածը տասվանկանի են: Նրանց տողի կառուցվածքն է $5+5 = (3+2) + (3+2)$:⁷ Այդ 11 վանկանի կառուցվածքը պահպանելու համար երգի առաջին հնգյակի վերջում գումարվում են «լե», «լո», «յալ» վանկերը, կամ «էր», «էն» վանկերը սկզբում: Արդյո՞ք դա չի խոսում նրա մասին, որ բանաստեղծական կերպը (ոսո) չի համապատասխանում երգայինին և հետևաբար, (համաձայն Կ.Կվիտկայի տիպաբանությանը) մեղեդին և ինքը պարը՝ փոխառված են:

Հոդվածի հեղինակը հավակնություն չունի նշված առեղծվածներին անվերապահ լուծում տալ: Բայց, համարելով, որ նրանցից մի մասը կարող է բացատրություն ստանալ համեմատական երաժշտագիտության լույսի ներքո, փորձում է հենց այդ տեսանկյունից մոտենալ առեղծվածների լուծմանը: Անշուշտ, հեղինակը հասկանում է, որքան դժվար ճանապարհ է ընտրել, որովհետև *Գորանու* հնադարյա տեղական արմատները թաքնված են հեռավոր մշուշի քողի տակ, տիպաբանության վերականգնման փորձերը՝ սկզբնական ճանապարհի վրա են, իսկ մերձակա մշակույթների երևույթների ուսումնասիրությունը երաժշտության ասպարեզում սաղմնային վիճակում է գտնվում:

Այնուամենայնիվ, վերը հիշատակված հետազոտողների կողմից կատարված, մեկ մշակույթի սահմաններում, մի շարք տիպաբանական ընդհանրացումների, ինչպես նաև մեր անձնական դիտումների և նոր աղբյուրների ու գրականության ներգրավումը թույլ է տալիս մեզ, ելնելով համեմատական երաժշտագիտության սկզբունքներից, գալ հետևյալ եզրակացությունների.

Գորանի պարերգը

ա. Ռեգիոնալ ժանրային տիպ է, որն առաջներում հայտնի է եղել միայն Տարոնի բնակիչներին (Սասուն, Մուշ):

բ. Անցյալում պարերգի հիմքում ընկած էր տասնմեկ վանկանի չափածո տողը $(3+3)+(3+2)$, սակայն սկզբնագիր տեքստը մոռացված է, ինչպես նաև մոռացված է պարերգի ծիսական պատկանելիությունը: Որպես «երկրորդական» տեքստ ընտրված են 10 վանկանի խաղիկներ, մեկ վանկի ավելացմամբ: Վերջինս իմաստավորված է:

գ. *Գորանի* պարերգերի եղանակների ձայնակարգը հիմնականում փոքրալար է (մինոր), սակայն մնուշների համարյա կեսի (8) զարգացման հիմքում ընկած է նշված ձայնակարգի VI աստիճանի բացթողումը: Սա հատկապես հայ ժողովրդական երգերին ամենաբնորոշ ձայնակարգերից մեկն է:⁸ Այս պարագայում գոյացող խառնածին (смѣсѣнный) հեմիտոն-անհեմիտոն կառուցվածքը կոչվում է փոքրալար հեքսատոնիկա և բնութագրվում է որպես հետինգաձայն (посмѣнотомоническѣ) կամ նախաբնուղիղ (протомѣнотомоническѣ): Դեռևս անտիկ հեղինակների երկերում⁹ այս ձայնակարգը կոչվել է սպոնդեիկ կամ ավլետիկ¹⁰: Ըստ մույն հեղինակների տվյալների, այն դիտվում է փոյուզիական կամ հիպոփոյուզիական ձայնակարգերի կազմում (դորիական և եոլական, ըստ ժամանակակից տերմինաբանությանը), որոնք ներմուծվել են Հունաստան ավլոսի հետ միասին, փոյուզիացիների կողմից: Աստվածների պատվին զոհաբերության ծեսերը ուղեկցվում էին սպոնդեիկ կամ փոյուզիական ձայնակարգերում ծավալվող երգերով և նվագներով:

Գր.Ղափանցյանը *սպանդ* (զոհ, զոհաբերություն) բառը կապում է խեթական sipant բառի հետ, որը նշանակում է ձոնում աստվածներին գինի, կաթ և այլն:¹¹

դ. Կրկին անդրադառնալով *Գորանիին* հնարավոր է այն համեմատել հունական *Գերանոս-կռունկ* պարի անվանման հետ: Հունական *Գերանոս* պարը, որն անվանվում է նաև կրետական կամ կանթեղական, մեր օրերում պարում են Հունաստանում, Իտալիայում և Փոքր Ասիայում: Սակայն առաջին անգամ այն նկարագրված է Պլուտարքոսի «Համեմատական կենսագրություններում»:¹² Այս աղբյուրի համաձայն, Կրետոսից դուրս բերված այս պարը Թեսևսը կատարել է Դելոս կղզում տեղադրված զոհասեղանի շուրջ, իր կողմից փրկված երիտասարդների հետ միասին: Ըստ ավանդույթի, զոհասեղանը կառուցել էր Ապոլոնը դեպի ձախ թեքված վայրի այծերի եղջյուրներից: Պարի ոլորապտույտ շարժումները Պլուտարքոսը նույնեցնում է լաբիրինթոսի ոլորապտույտների հետ, որը և համընկնում է հայկական *Գորանի* պարի պլանի հետ: Սրբ.Լիսիցյանի կարծիքով, այն նման է օձի գալարներին: Ավելացնենք նաև, որ *Գորանին* բնորոշող քողաբորբ (амфумакр) ոտքը կրում է նաև «կրետիկ» անվանումը (կրետական ոտք) և համարվում է կրետա-

ցիների նախընտրած պարային ոտքին: Այն հատկապես օգտագործվում էր այն պարերում, որոնք կապված էին աստվածուհի Կիբելային նվիրված գաղտնի ծեսերի հետ (μυστήρια): Երաժշտությունը կատարում էին փռյուզիական ավլոտահարները և կին թմբկահարները, պարերը՝ կուրետները և փռյուզիական կորիբանտները:¹³ Կիբելայի պաշտամունքի հետ կապված տեսարանը փայլուն նկարագրել է Լուկրեցիոսը:¹⁴ Մաքուր կրետիկները (քողաբորբերը) բնութագրվում էին որպես *գրգռված լաց*:

Ինչպես հայտնի է, Կիբելա (Դեմետրա, Ցերերա, Օփս, Սանդարամետ) փռյուզիական աստվածուհին եղել է սարերի, անտառների, գազանների վեհապետուհին, որը կարգավորել է նրանց անսպառ պտղաբերությունը: Հավանաբար, մինչ այժմ Տարոնի բնակիչների կողմից պահպանված *Գորանի* պարերգը (*գերանի, գրանի*) և կրետական *Գերանոսը* հենց ծիսական շուրջպարեր են՝ նվիրված Կիբելային՝ Մեծ մորը, կամ էլ նրա սան՝ Սաբաձիոս աստծուն,¹⁵ որոնց սուրբ կենդանին եղել է օձը (հիշենք պարի օձաձև ոլորապտույտները): Այս ենթադրությունը տանում է մեզ հայ ժողովրդի նախապատմական հիմնավորց ժամանակները, դեպի հայ ժողովրդի նախնական հիմնացեղերից մեկի՝ փռյուզիացի-մուշքերի տարագաղթեցման շրջանը: Վերջինս տեղայնացված էր հատկապես Տարոնում:¹⁶ Հնարավոր է, որ այսպես կոչված նախահայրերը պարել են *Գորանին* այծերի եղջյուրներից դարսված զոհասեղանի շուրջ: Իսկ այս հանգամանքը բերում է խեթո-խուրիական աստված Պային (Պան), որի կենդանակերպ նախատիպը եղել է այծը:¹⁷ Այստեղից՝ *Գորանի* եզրի նորից հերթական նմանակում՝ korōnis - ոլորում եղջյուր ունեցող:¹⁸ Այստեղից ևս մեկ մեկնաբանություն: Ինչպես հայտնի է, արևմտահայերենում «կ» հնչյունը փոխարինվում է «գ»-ով: Մի գուցե *Գորանի* արևելահայերենում կհնչի *կորանի* և, այսպիսով, այս բառը կդառնա հասկանալի, նշանակելով՝ ոլորում եղջյուր ունեցող, այսինքն, այծ: Այժմ, ինչպես հայտնի է, կապված է պտղաբերության աստված Դիոնիսոսի, ինչպես նաև հիմնական հնդեվրոպական առասպելների և զոհաբերության ծեսի հետ:¹⁹ Նման մի արարողություն նկարագրված է Վ.Արծիմբայի գրքում որպես հին Լուվիական ծես:

«Այդ ծեսը անց էր կացվում տանտերի գլխավորությամբ անբերքատու տարիներին, սպասվող սովը կանխելու ակնկալիքով: Տանտերը ծոնում էր աստվածներին այծ, միրգ և գինի: Այնուհետև կազմվում էր երիտասարդների 8 հոգանոց մի խումբ, որոնցից մեկը քայլում էր առջևից, այծի մորթին ուսերին գցած... Այս ծեսը, ինչպես և ամբողջ արարողությունը, ակներևորեն կապված է բերքատվության հմայության հետ»:²⁰ Միգուցե *Գորանին* է՞լ է պատկանում այծ ծոնելու արարողության և այծեպարերի շարքին:

Կռունկի (հնդեվրոպական արմատը – k'er -)²¹ սրբազան նշանակությունը հայտնի է շատերին: Այս թռչունը ըստ դիցաբանության և հին առասպելների եղել է անձրև բերող, պտղաբերություն ապահովող խորհրդանիշ:

Ե) Սակայն առկա է ևս մեկ *Գորանի-գերանի* եզրի նույնականացման հնարավորություն: Դա կրետե-միկենյան *qe-ra-na* եզրն է: Նրա հնդեվրոպական արմատն է *g'her* (հայերենում՝ ջերմ): *Qe-ra-na* – կրետե-միկենական *բարբառով* նշանակում է կուժ, շերեփ, օյնոխոս (oivo - չօղ), որոնք նախատեսված են աստվածների պատվին գինի ծոնելու համար:²²

Այսպիսով հյուսվում է նախահայկական, այնուհետև հին հայկական կրոնական հավատալիքներից կազմված միասնական շղթա, որի օղակները կապված են ստորգետնյա և երկնային պտղաբերության այն աստվածների հետ, որոնց սուրբ կենդանիներն էին այծը, օձը, կռունկը:

Խաղիկների բանաստեղծական տողերը, որոնք արտահայտում են բողոք անբերքատվության և երաշտի դեմ, հանդիսանում են այն վերապրուկային (բեսկոմовые) ձևերը, որոնցում պահպանվել է գորանիների մոռացված բուն իմաստը: Գորանիներին հատկանշային պարային ոլորապտույտ գիծը, ձեռքերի պտտական շարժումները, գլխի վրա դրած ջրով լի թասը, սկզբնական «հեծկլտացող» ինտոնացիաները, հանդարտ չափընթացը, միատեսակ, կարծես սրբազան (սուրալ) չափակշռույթի «գրգռիչ լացը», այս բոլորը վկայում են, որ նախկինում *Գորանի* պարերգը եղել է աղոթք: Այն ուղեկցվում էր պտղաբերության աստվածներին նվիրված զոհաբերությունները և կատարվում էր զոհասեղանի շուրջ:

Հիմնվելով վերը շարադրվածի վրա, մեջբերենք Վ.Լ.Հոշովսկուն, որ իրավացիորեն գրել էր. «*Գորանիի տիպի ակունքները կարելի է փնտրել հնդեվրոպական երաժշտական ընդհանրության մեջ, կամ էլ ինչ-որ նախահայկական երաժշտական մշակույթում...*»:²³

Տիպի ծագումը (генезис) և տարածման շրջանը կապում է *Գորանին* այն հնդեվրոպական ծիսական (արարողական) պարերի հետ, որոնք բնութագրվում են որպես հողագործական հմայություն (аграрная магия): Իսկ մի շարք կոնկրետ տիպային դրսևորումները (մասնավորապես ձայնակարգային – ինտոնացիոն) հանգեցնում են այն եզրակացությանը, որ Հայաստանում գրառված գորանիները հանդիսանում են այդ պարերգի տեղական տարբերակը:

Ծանոթագրություններ

1. *Մա.Մելիքյան*, Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր, հ. I, Եր., 1949, № 7, 8, 14, 52, 79, 202, 248; հ. II, Եր., 1952, № 252: *Հ. Հարությունյան*, Մանյակ: Ժողովածու հայ ժողովրդական երգերի: Եր., 1958, № 138:
2. *Србуи Лусициан*, Армянские старинные пляски. Ер., 1983, Приложение, № 34, 35, 36.
3. Թալին, հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ: Եր., 1984, № 12-16, 43, 44: Կազմողներ՝ *Ա. Փափկանյան, Ա. Սահակյան*,
4. Կինոնկարի հեղինակներ՝ *Հ. Հախվերդյան, Մ. Ռուխկյան, Զ. Թադավյան*:
5. *В. Гошовский*, Горану, К типологии армянской песни /опыт исследования с помощью ЭВМ/. Ер., 1983; *Срб. Лусициан*. Армянские старинные пляски, Ер., 1983, с. 98-120; *Ա. Սահակյան*, «Հակոբ Հարությունյան»: Եր., 1985, էջեր 107-127; *Գ. Ասատրյան*, Գուրաններ, ամսագիր, Իրան-Նամե, Եր., 1995, թիվ 1 /11/, էջեր 21-30: *А. Пахлеваниян*. Современные принципы нотирования и возможности реставрации песенного типа /на примере "горану"/. Сб. "Традиции и современность". Ер., 1996, с. 109-126. *К. Худабашян*, Еще раз о "горану". X республиканская научная сессия "Народная культура армян". Тезисы докладов. Ер., 1999, с. 37-42.
6. Բանակային /ըվանտիտատիվ, չափական, նրաժշտախորային/ տաղաչափությունը հիմնված է ոչ թե շնչով և անշնչո, այլ սուղ և երկար վանկերի հաջորդականության վրա: Հայերենում և այլ ըվանտատիվ լեզուներում այդ համակարգը արտահայտվում է միայն խորի և նրաժշտության ձուլման պայմանում: Բանակային տաղաչափության մասին տես՝ *Л. И. Тимофеев*. Основы теории литературы. М., 1959. Гл. 6-ая, Системы стихосложения, количественное стихосложение /музыкально-речевое/: *Կոմիտաս*, Հայ գեղջուկ նրաժշտություն. Փարիզ, 1938, «Ամանակ, վանկաչափություն» բաժինը: *В. Гошовский*, У истоков народной музыки славян, М., 1971: *Կ. Խուդաբաշյան*, 3 գեկուցումների թեզեր՝ հրատարակված 1995, 1999 (Արվեստի ինստիտուտի հանրապետական գիտական կոնֆերանսներ), 1997թ. (Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի IX գիտաժողով):
7. Տես նրանց օրինակները կամ տարբերակները *Մ. Արենյանի* «Ժողովրդական խաղիկներ» գրքում: Երևան, 1940, № 36, 766, 1151, 1376, 1744, 1749, 2066, 2067, 2151, 2187 և այլն:
8. Այս փաստը հատկապես նշել է նրաժշտական ֆոլկլորի խոշոր մասնագետ *Վ. Բենյամինը*. Տես՝ *В. М. Беляев*. М., 1990, с. 282.
9. Տես՝ *Плутарх*, О музыке, Петербург, 1922,
10. *Ավլոսը* *Αυλος* հորոյատիպ երկլեզվակ փողային նվագարան է: Փողը՝ ծիրանու կամ տանձենու փայտից է, լեզվակները՝ եղեգնից: Կառուցվածքով, տեմբրով և գործառնությամբ (ծիսական և առօրյա) նման է *դուդուկին* (*գլանածև ափրոս*) և գուռնային (*կոնածև ափրոս*): Հռոմում ավլոսը կոչվում էր *տիբրիա* (tibia): *Αυλος* բառի արմատն է հայկական (հնդեվրոպական) *օղբաղը*. որը նշանակում է՝ անցք, խողովակ: Տես՝ *Հ. Աճառյան*, Հայերեն

- արմատական բառարան. Եր., 1973, հ. IV. Երաժշտությունից անտեղյակ լնգվաբանները *ափրոս* և *տիրիա* բառերը թարգմանում են *սրինգ* կամ *ֆլնյուտա* բառերով: Բայց դեռ 1914թ. հանրահայտ գերմանական երաժշտագետներ Էրիկ ֆոն Հորնբոստելը և Կուրտ Ջաքսը վերականգնել են այդ նվագարանի կառուցվածքը և դասակարգել հորոյների շարքում: Տես՝ *Hornbostel E.M.von und Sachs Curt, Systematik der Musikinstrumente, Zeitschrift für Ethnologic, XLVI, 1914*. Նույն աշխատության ռուսերեն թարգմանությունը տես՝ *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка, М., 1987, ч. 1, с. 259*. Ափրոսի մասին տարրական տեղեկություններ կարելի է քաղել *Музыкальная энциклопедия, М., 1973*. Մանրամասները՝ *Музыкальная культура древнего мира, Л., 1937, с. 111-154*; *H.Thierner, Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik, Bonn – Bad Godesberg, 1979*.
11. *Հր.Առաքանյան*, Պատմալնգվական աշխատություններ. Եր., 1956, էջ 386.
 12. *Плутарх*, Сравнительные жизнеописания, М., 1961, т. 1, Тесей, XXI.
 13. *А.Ф.Лосев*, История античной эстетики, кн. 5, Ранний эллинизм, М., стр. 583 – 584.
 14. *Lucreti, De rerum natura*. Изд-во Академии наук СССР, 1946, т. 1, Liber secundus, 595-640.
 15. *Н.Я.Марр*, Бог Сабадзиос у армян, Изд.-во Императорской АН. 1911.
 16. *И.М.Дьяконов*, Предыстория армянского народа, Ер., 1968, с. 190 և շարունակ. Անհրաժեշտ ենք գտնում նշել, որ փոյունիացիների մասնակցությունը հայ ժողովրդի ձևավորման մեջ Ի.Մ.Դյակոնովի հնարքը չէ, այլ աջակցվում է մի շարք խոշոր գիտնականների կողմից, որոնց թվում և Ն.Ադունցն է:
 17. *Г.Д.Вардумян*. Дохристианские культы армян. Серия "Армянская этнография и фольклор". Т. 18. Ер., 1991, с. 74.
 18. Древнегреческо-русский словарь, составитель Дворецкий, М., 1958. *Հր.Առաքանյան*, Հայերեն արմատական բառարան, Եր., 1979.:
 19. Мифы народов мира, "Козел". М., 1980.
 20. *В.Г.Ардзинба*, Р, Զուалы, , м, фы древней Ана2ол, , , М., 1982, с. 34 – 35.
 21. *Т.В.Гамкрелидзе, Вяч.Иванов*, Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тб., 1984, с. 540.
 22. Предметно-понятийный словарь греческого языка, крито-микенский период. Л., 1986. *Lexikon der Antike. Leipzig. 1978*: *Հր.Առաքանյան*, ՀԱԲ: *И.Дворецкий*. Древнегреческо-русский словарь. М., 1958.
 23. *В.Гошовский*, Горани, Ер., 1983, с. 43.

2. ԱՆԱՐԻՏ ԴԻՑՈՒՐՈՒ ՊԱՇՏԱՄՈՒՆՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂ- ԾԱԿԱՆ ՎԵՐԱՊՐՈՒԿՆԵՐԸ

1. Հայ երաժշտաբանաստեղծական ֆոլկլորն անցյալի կենցաղի, հավատալիքների, կրոնական ծեսերի վերականգնման առումով անսպառ գանձարան է: Այս ուղղությամբ հսկայական աշխատանք է իրագործել Սրբ.Լիսիցյանը: Ընդունելով, որպես մեկնակետ, նրա հետազոտություններում շարադրված, ինչպես նաև բանավոր արտահայտված մտքերը, փորձ է արվում բացահայտելու պարերգերի ժանրային տարատեսակներից մեկի առանձնահատկությունները: Պարերգերի այդ ժանրային տարբերակներում քառյակից քառյակ նկարագրվում է աղջկա աստիճանական մարմնամերկացման պատկերը: Պարի ընթացքում հետևողականորեն հանվում են հանդերձանքի բոլոր բաղադրամասերը՝ գլխաշորից, զարդերից սկսած, մինչև ներքնագգեստը:

Արդեն Սրբուհի Լիսիցյանը նշել է, որ այդ արարողությունը դրոշմված է *Չեմ ու չեմ* պարերգում, վերագրելով վերջինս «*ծիսակարգային պոռնկության այն պարերին, որոնք կատարվում էին պտղաբերության՝ Հայ աստվածուհի Անահիտի տաճարներում, նրան նվիրված խորհրդապաշտության ընթացքում*»:¹ Ծիսակարգային մարմնամերկացման նման պատկեր՝ ներկայացվող տղամարդկանց կողմից, արձանագրվել է նաև մեր օրերում, որպես հարսանեկան ծիսական պար, ժենյա խաչատրյանի կողմից, գիտարշավներից մեկում:²

2. Ծիսական մարմնամերկացմանը վերաբերվող երգերը մեր կողմից բաժանված են երեք խմբի, միավորվելով ամեն խմբում ընդհանուր բովանդակությամբ և բանաստեղծա-երաժշտական ձևով: Առաջին խմբին պատկանում են «Ձիմ գլխի ֆաթեն կիտամ», «Ձիմ վզի վզնոց կիտամ», «Ծանդր ու թփին ծամթել կտրավ», «Ծամերու ծանրութենեն» և համանման երգերը: Երկրորդ խմբի երգերը սկսվում են «Ձինչ ու չինչ», իսկ երրորդինը՝ «Չեմ ու չեմ» բառերով: Այդ երգերը գրառել ու նոտագրել են (և մի շարք դեպքերում մշակել որպես մեներգեր և խմբերգեր) բազմաթիվ հայ ականավոր երաժիշտ-ազգագրագետներ³, զուգահեռ նաև բանահավաքներ, սկսած Ս.Հայկունուց⁴: Ընդհանուր առմամբ, գրառված և նոտագրված է այդ երգերի ավելի քան 30 տարբերակ՝ հիմնականում վանեցիներից և սասունցիներից:

3. Ուշադրության է արժանի այն հանգամանքը, որ «Ձիմ վզի վզնոց կիտամ» տիպի երգերը կատարվում են հարց ու պատասխա-

նի ձևով (փոխեփող երգեցողությամբ), հանդիսանալով աղջկա և պատանու, կամ էլ երկու խմբի երկխոսություն: Որոշ նմուշներում ամեն հարց-պատասխան քառյակին հետևում է կրկներգ «նինայ-նինայ» կամ «յար ունիմ» բառերով: *Ձինչ ու զինչ տամ լողվորչուն* նմուշը աղջկա մեներգ է «Ձոմա, զոմա է, քոմա, քոմա է» կրկնակով, որին մի շարք տարբերակներում ձայնակցում է երգչախումբը: *Չեմ ու չեմն* ունի և մեներգային, և՛ երկխոսական տարբերակներ: Սակայն, որքան էլ տարօրինակ թվա, որպես բանասաց, վերը թվարկված երգերի կատարմամբ, հաճախ հանդես են գալիս տղամարդիկ, որոնք էլ հնչեցնում են թե՛ աղջկա, և թե՛ պատանու դերերգերը: Հավանաբար, XIX-XXդդ. կանայք անհարմար էին զգում նման բովանդակությամբ երգեր կատարել: Կամ էլ հատկապես տղամարդիկ են հանդիսացել այդ ծիսական երգերի կրողներն ու կատարողները:

4. Երաժշտագետների մեծ մասը, հետևելով Սպ.Մելիքյանին, այդ երգերը վերագրում են Շամիրամի մասին առասպելին, հիմք ընդունելով Մովսես Խորենացուց քաղված «Ուլունք Շամիրամայ ի ծով» ասույթը⁵: Սակայն, ելնելով Շամիրամին նվիրված առասպելի պատումներից (գրավոր և բանահյուսական),⁶ այդ վերագրումը թվում է կասկածելի և մտացածին: Անշուշտ հնարավոր է այս երգերը կապել շուներա-ասորա-բաբելոնական տաճարային հետերիզմի կրոնական ծեսին և վերագրել Շամիրամի պաշտամունքին, սակայն, երգերը կատարվում են հայերեն: Բարբառային տեսանկյունից ունեն Վանի կամ Սասունի պատկանելիություն: Եվս մի վկայություն դրանց տեղական և ավելի ուշ ժամանակաշրջանի ծագման մասին: Հազիվ թե Վանա լճի ափին Շամիրամի կառուցած զիկուրատում ծիսական երգերը կատարվեին հայերեն: Մենք հակված ենք պաշտպանելու Սրբ.Լիսիցյանի այն տեսակետը, որ այդ երգերը հավաստում են Անահիտ դիցուհու տաճարներում ծիսակարգային հետերիզմի (սրբազան ամուսնության) եղելությունը: Առավել ևս, որ այդ հետերիզմի առկայությունը չի հերքվում համարյա ոչ մի պատմաբանի կամ հետազոտողի կողմից, սկսած Հերոդոտոսից ու Ստրաբոնից ավարատած Կ.Մելիք-Փաշայանով և Գ.Վարդունյանով:⁷ Անկասկած, ծիսական երգերը կատարում էին հատուկ ուսանած քրմերը և քրմուհիները, և, հետևաբար, այս պարերգերի հիմքում ընկած է մասնագիտական տաճարային երգն ու պարը: Դրա վկայություններից է բանաստեղծական տեքստերի բանաձևույթը (формы слов), քանի որ նմուշները տարբերակվում են միայն չնչին մանրամասներով և ունեն հաստատուն ձայնակարգային ու տաղաչափական հենք: Այսպես, օրինակ, «Ձիմ վզի վզնոց կիտամ» և «Ձինչ ու զինչ» երգերի գերակշռող մասը ծավալվում է Բ-ձայնում, այսինքն՝ հեքսատոն (մինոր առանց 6-րդ աստիճանի), դորիական

կամ կեղծ դորիական ծայնակարգում, որտեղ որպես ծայնակարգային հենք ծառայում է պենտատոնիկան: Երաժշտական ձևի տոնայնական զարգացումը «Ձիմ վզի վզնոց կիտան» տիպում կառուցված է հարց-պատասխան նախադասությունների ձևով, որոնք հարաբերվում են սեկվենցիոն տեսքով: Ընդ որում, աղջիկը երգում է օդի, իսկ պատանին պատասխանում է ջրի ծայնասահմանում (registr):⁸ Չեմ ու չեմ պարերգը համարյա բոլոր տարբերակներում ծավալվում է մեծացրած սեկունդայով ծայնակարգի հիմքով, որը նույնպես հնարավոր է վերագրել ծիսակարգային դասին:

5. *Սրբազան ամուսնության* ծեսին նվիրված երգերին, մեր կարծիքով, ավելանում է ևս մեկ երգ, որը կարելի է անվանել ծեսի նախաբան: Դա *Դե գնա կիգամ* պարերգն է, որը ծայնագրել են Ք.Կարա-Մուրզան, Ա.Բրուտյանը և Սրբ.Լիսիցյանը:⁹ Այս երգում կինը դիմելով մեկ այլ անձի (ենթադրելի է տղամարդուն), նկարագրում է իր զարդարվելու ընթացքը, մանրամասն թվարկելով հագուստի մասերը, զարդարանքները, դեղդիր առնելը: Երգը պարային բնույթի է, կենսուրախ և զուրկ չէ կոկետությունից: Մեղեդին և կշռույթը Ք.Կարա-Մուրզայի գրառած տարբերակում նման է իր կողմից գրառած «Ձիմ վզի վզնոց»-ի համապատասխան ոլորտներին: Զայնագրողների և հրատարակողների կողմից այն չի կապվել որևէ մի ծեսի հետ: Իրոք, ի՞նչ բացատրություն կարելի է տալ այս բավականին յուրօրինակ բովանդակություն ունեցող երգին, եթե նրա ժանրային տեղադրումը գտնվում է հինգ հազար տարի գոյատևող շումերա-ակկադական երգում:¹⁰ Այդ երգը սկսվում է հարսի զարդարվելու ծեսից: Սպասուհին տալիս է հարսին (քրմուհուն) տարբեր զարդարանքներ, կեղծամ (պարիկ), գեղադեղեր, մայրը նրան խորհուրդ է տալիս լվացում կատարել, փեսան (քուրմը) նվերներով գալիս է հարսի դռան մոտ: Շփոթված հարսը դիմում է մորը, որը համոզում է աղջկան ներս թողնել փեսային, և, վերջապես, փեսան ներս է մտնում: Երգի մեկ այլ տարբերակում¹¹ փեսան հարցնում է հարսին, թե ինչու՞ է նա փակվել սենյակում, հարսը պատասխանում է, որ լվացում է կատարել և հագնվում է, մանրամասն թվարկելով շորերը և զարդարանքները: Ակներև է, որ այս երգի բովանդակությունը և ձևը համընկնում են «Դե գնա կիգամ» երգի համապատասխան ոլորտների հետ (հագուստների թվարկումը, փեսային (քուրմին) դիմելու պարագան, առկա կամ ենթադրելի երկխոսությունը): Այս հինգ հազար տարիներով անցած սրբազան ամուսնության և միաժամանակ ժողովրդական հարսանեկան ծեսի մասնիկը (այդպիսի բնութագրում է տալիս այդ երգերին Ի.Մ.Դյակոնովը) հասել է մեզ շումերա-ակկադական՝ մեռած և հայ ժողովրդի կենդանի երգերում: Այժմ մենք կարող ենք մեր երգը տեղադրել համապատասխան ժանրում որպես սրբազան ամուսնության և հարսանեկան ծեսի մի մասնիկ:

6. Բոլոր երգերի տաղաչափական հենքը կազմում են հետևյալ կվանտիտատիվ ոտքերը,¹² համբույր (սպոնդեյ), քողաբորբ (ամֆիմակր), մեծասար-մեծավերջ (խորիյամբ), երկմեծավերջ (դիյամբ), վերջատանջ (անապեստ): Դրանք պատկանում են հայ ժողովրդական պարերգերին հատուկ տիպաբանական տաղաչափական առանձնահատկությունների թվին:

Վանկերի հաջորդականությունը տողերում հետևյալն է՝ «Ձիմ վզի վզնոց»-7/8// 7/8//; «Ձինչ ու զինչ»-7/5; «Ձեն ու չեն»-7/12; «Դե գնա կիգամ»-13/12: Հանգավորումը ոչ թե վանկային է, այլ խոսքային (խոսքի կամ նախադասության կրկնություն): Նշված բոլոր առանձնահատկությունները վկայում են որոշակի վաղեմի տիպաբանական ձևերի մասին, որոնք կայուն կերպով արմատավորված են մնացել ժողովրդի գիտակցության մեջ և գրեթե անփոփոխ հաղորդվել են դարերդար: Ըստ երևույթին, այս երգերը հետագայում փոխադրվել են հարսանեկան ծեսի մեջ (այդ մասին են գրում Ի.Դյակոնովը և Սրբ.Լիսիցյանը),¹³ կամ էլ գուսանական արվեստի ոլորտը՝ «երգք ցցոց և պարուց»:

7. Հետազոտվող երգերում ամենաուշագրավ բաղկացուցիչն է տեքստերի բովանդակությունը: Վերջիններս հնարավորություն են ընձեռում վերականգնելու պտղաբերության և ջրի, Մեծ մոր՝ տվյալ դեպքում Անահիտի անունը կրող դիցուհուն նվիրված ծիսակարգերից մեկը: Սրբազան անուսնության ծեսը, նվիրված շումերական Նինգալ դիցուհուն, ընդհանուր գծերով նկարագրված է Ի.Մ.Դյակոնովի կողմից:¹⁴ «Люди города Ура» գրքում նա պատկերավոր ձևով ներկայացնում է ծեսի տեսարանը, քրմի և քրմուհու երինջի և ցուլի դիմակներով հանդես գալը, երաժշտությամբ ուղեկցվող շքերթը: Սակայն այստեղ չի հիշատակվում ծիսական մարմնամերկացումը, որի մասին գիտնականը խոսում է մի այլ առիթով: Բարեբախտաբար այդ տեսարանը պահպանվել է մի ակկադական պոեմում, որի անվանումն է «Իշթարի էջքը դժոխք»:¹⁵ Պոեմում աստվածուհի Իշթարը իջնում է դժոխք, ցանկանալով կյանքի վերադարձնել իր սիրած երիտասարդին՝ Թամնուզին: Այդ խնդրանքով նա դիմում է իր քրոջը՝ դժոխքի թագուհի Երիշկիգալին: Երիշկիգալը հրամայում է դժոխքի պահակին վարվել Իշթարի հետ համաձայն *հին օրենքների*, այսինքն մերկացնել նրան: Պոեմի VI գլխում տրված է Իշթարի և պահակի երկխոսությունը, որի ընթացքում վերջինս հետզհետե հանում է Իշթարի զգեստները և զարդարանքները: Եթե հաշվի չառնենք ծեսի կատարման տեղը, այսինքն՝ ստորգետնյա աշխարհը, պոեմի այս հատվածում նկարագրված է նույն ծիսական մարմնամերկացումը, որը ներկայացված է մեր կողմից դիտարկվող հայ պարերգերում: Այստեղ մեր առջև բացահայտվում են ծիսական հետե-

րիզմի արարողության ևս մի քանի մանրամասներ: Այն է՝ քուրմը և քրմուհին սկզբում նախապատրաստվում են *սրբազան ամուսնության* ծեսին (այսինքն՝ լոգանք, զգեստավորում, քուրմի կողմից նվերներ բերելը), այնուհետև նրանք գլխավորում են շքերթը, որը ավարտվում է սրբազան ամուսնության ծեսով: Ծեսի սկզբում քուրմը և քրմուհին կարծես սակարկում են, փորձելով պարզել՝ ի փոխանակում ինչի՞ քուրմը կսուզվի ջրի մեջ (ծխակարգային լվացում, սուզում սանդարամետ և վերածնունդ) և կհանի քրմուհու ծամթելիկը: Սակարկման ընթացքում քրմուհին առաջարկում է քրմին իր հանդերձանքի բոլոր բաղադրամասերը և զարդերը (պետք է ենթադրել, հանելով դրանք իր վրայից), սակայն, քուրմը համաձայնվում է ծամթելիկը ջրից հանել միայն ի փոխանակում քրմուհու մարմնի (*ոտից գլուխ կիտամ*) կամ *սիրո* և *համբույրի*, (վերջին տարբերակը իր պարկեշտ բնույթով, հավանաբար, ավելի ուշ ժամանակներում է ի հայտ եկել):

8. Վերջապես, պարերգերի և տեքստի վերլուծությունը բացահայտում է մի շարք բառերի նշանակությունը: Այսպես, «ծամթելը» կամ «ծամկալը» ոչ թե ժապավեն են, որ հյուսվում են մազերի (ծամի) մեջ, այլ երիզ (*Зесьма*) կամ ականակուռ ապարոշ (*А, аде — ма*),¹⁶ որից ամրացվում էին արհեստական ծամերը, միգուցե օղակ՝ ժապավենով կամ ծամով, որն ամրացվում էր շուներական դիցուհի Ինանայի գլխին (Անահիտի հեռավոր նախատիպերից մեկը), ծառայելով որպես նրա խորհրդանիշ:¹⁷ Իսկ կրկներգի «զոմա» և «քոմա» բառերը նշանակում են «սոմա» և «հաոմա» ըմպելիքները, որոնք ծեսի ընթացքում մատուցվում էին քրմին և քրմուհուն:

Ծանոթագրություններ

1. *Տրբ. Լուսիցյան*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ер., 1972, т. II с.244
2. *Ջ. Խաչատրյան*, Традиц. и онные свадебные танцы, Советская этнография, № 1, М.1965, с.157-158
3. *Ք. Կարա-Մուրզա*, Ազգագրական հանդես, գիրք Ա, 1896, էջ 381; Խմբերգեր, Եր. 1932; *Ա. Բրուտյան*, Ռամկական մրմունջներ, Եր. 1985, 65, 127: Մ. Եկմալյան, Խմբերգեր և մեներգեր, Եր. 1970, № 21, 22, 23: *Կոմիտաս*, Երկերի ժողովածու, հ.1, Եր., 1960, էջ. 58, 75, 174; հ. IX, № 9, 46, 125, Եր., 1999: *Սպ. Մելիքյան*, Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, հ.1; Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917, № 73, 74; Վանա ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, պրակ II, ՀՍԽՀ Պետհրատ, № 66, 93; Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր, հ.1, Եր., 1949, № 4, 56, 72; «Մեներգեր և խմբերգեր», Եր. 1955: Հ. Հարությունյան, Մանյակ, ժողովածու հայ ժողովրդական երգերի, Եր., 1958, № 134: *Տրբ. Լուսիցյան*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ер., 1972, т. II, с.452: 7 նմուշ *Սրբ. Լիսիցյանի* ֆոնդից: *Մ. Թումանյան*, Հայրենի երգ ու բան, հ. I, Եր. 1972, № 53: հ. 3, Եր., 1986, № 102, 136: *Ա. Փաիկանյան*, *Ա. Սահակյան*, Թալին, Եր., 1984, № 68: (*Ք. Կարա-Մուրզայի*,

Ա.Բրուտյանի, Կոմիտասի, Սպ.Մելիքյանի ծայնագրությունները կատարվել են XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբում):

4. Էմինյան ազգագրական ժողովածու, 1906, հ. Զ., էջ 73-74:
5. Մովսես Խորենացույ, Պատմութիւն հայոց, Տիֆլիս, 1913, գիրք առաջին, ԺԸ, 20:
6. Նույն տեղում, ԺԵ-ԺԸ: Ազգագրական հանդես, 1902, գ. 9; *Ա.Ղանալանյան*, Ավանդապատում, Եր., 1969, № 12, 188, 232, 516:
7. *Հերոդոտոս*, Պատմություն ինը գրքից, թարգմանությունը Ա.Կրկյաշարյանի, Եր., 1986, գ. I, 93, § 199: *Страбон*, География в 17-и книгах, М., 1964, кн. XI, гл. IX, 16: *Կ.Մելիք-Փաշայան*, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Եր., 1963: *Г.Д.Вардумян*, Дохристианские культы армян, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Եր. 1991, հ.18:
8. Չայնաշարի ծայնասահմանային տարբերակման /дифференциация/ մասին տես մեր գեկուցման թեգերը, "Античная музыкально-космологическая концепция регистровой дифференциации полной совершенной системы и ее проявления в армянской музыке", НАН РА Институт искусств, VIII республиканская научная конференция по армянскому искусству, тезисы докладов, Ер., 1997.
9. *Ք.Վարա-Սուրգա*, Խմբերգեր, Եր., 1932: *Ա.Բրուտյան*, Ուսմկական մրմունջներ, Եր., 1968, № 34; *Տրբ.Լուսիցյան*, նշվ.աշխ., հ. II, էջ 202՝ պարի նկարագրությունը, էջ 438՝ եղանակի օրինակը:
10. *И.М.Дьяконов*, Люди города Ура, М., 1990, с.320.
11. Там же, с. 380.
12. Բվանտիտատիվ /բանակական/ տաղաչափության մասին տես «Գորանի» հոդվածի 6-րդ ծանոթագրությունը:
13. *Տրբ.Լուսիցյան*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т.II, с. 244, Ер., 1972; *И.М.Дьяконов*, Люди города Ура, с.320.
14. *И.М.Дьяконов*, Люди города Ура, с.302.
15. "Я открою тебе сокровенное слово", Литература Вавилона и Ассирии, сборник, пер. с аккадского, М., 1981, с.92-97.
16. *Տրբ.Լուսիցյան*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ер., 1958, т.I, табл. 20.
17. Мифы народов мира, т.I, М. 1980, с. 510.

ՅՈՐԵՆ ԵՄ ՅԱՆՆ
Վորանի

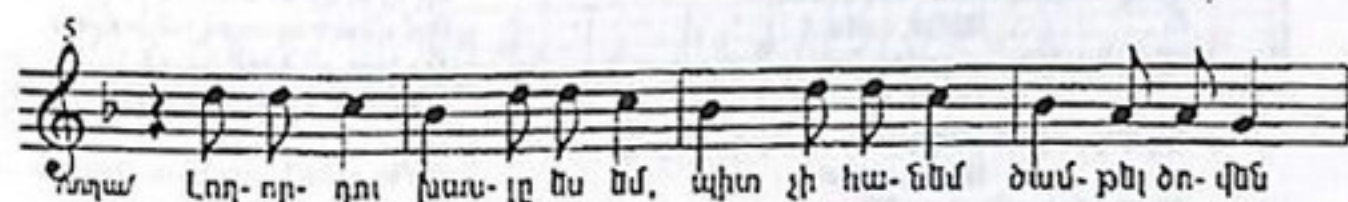
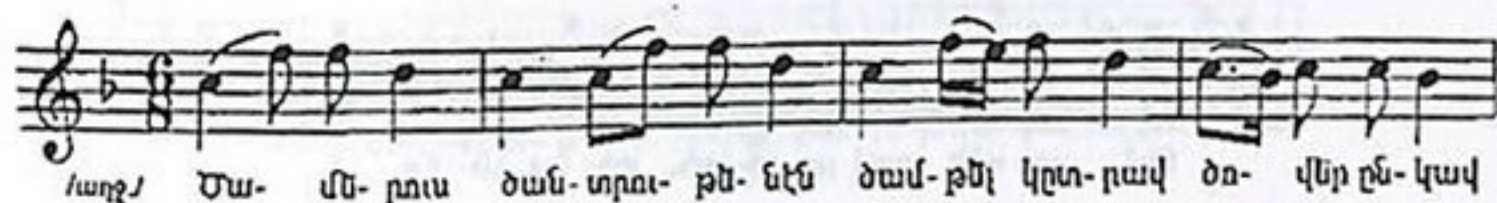
Սպ. Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ.Է, N 68



2. Բոստան եմ գանն, յա-ր, քամբախ դարու կող,
Աստված անիծեմ, յա-ր, էմլա գնդի հող.
Մեկ յար մմ բլանն, յա-ր, զնն էլ կ'ըսեն՝ թո՛ղ :

ԾԱՄԹԵԼԻԿ

ձայնագր. Բ.Կարա-Մուրզայի*



ադջ. Ձիւմ գլխի գազաթ կ'իտամ,
Պիտի հաննա ծամթել ծովն:

Ձիւմ բուխ-բուխ աչքեր կ'իտամ ...
Ի՞նչ կ'ենիմ բուխ-բուխ աչքեր ...

տղա Ի՞նչ կ'ենիմ գլխի գազաթ,
Պիտ չհաննա ծամթել ծովն :

Ձիւմ կարմիր թշեր կ'իտամ ...
Ի՞նչ կ'ենիմ կարմիր թշեր ...

Ձիւմ վրդի գնդիկ կ'իտամ ...
Ի՞նչ կ'ենիմ վրդի գնդիկ ...

Ձիւմ շամամ ծրծր կ'իտամ ...
Ի՞նչ կ'ենիմ շամամ ծրծր ...

Ձիւմ մայրան ճակատ կ'իտամ ...
Ի՞նչ կ'ենիմ մայրան ճակատ...

Ձիւմ գոտուց բարձր կ'իտամ ...
Ի՞նչ կ'ենիմ գոտուց բարձր

Ձիւմ մեջքի քնմար կ'իտամ ...
Ի՞նչ կ'ենիմ մեջքի քնմար ...

Ձիւմ գոտուց ցածր կ'իտամ
Պիտի հաննա ծամթել ծո Թ .

Ձիւմ ոտքի կոշիկ կ'իտամ ...
Ի՞նչ կ'ենիմ ոտքի կոշիկ ...

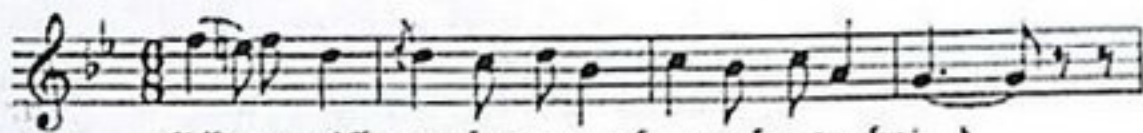
Լողվորդու խառ լը նս նմ,
Պիտի հաննա ծամթել ծովն:

* Բ.Կարա-Մուրզայի մոտ գրանցված է բառերի միայն մեկ տունը /ադջիկ, տղա, կրկններգ/, մնացածը լրացնում ենք ըստ Սպ.Մելիքյանի ժողովածուում քերած տեքստի /Սպ.Մելիքյան, Եր.1949, հ.1, N 72/

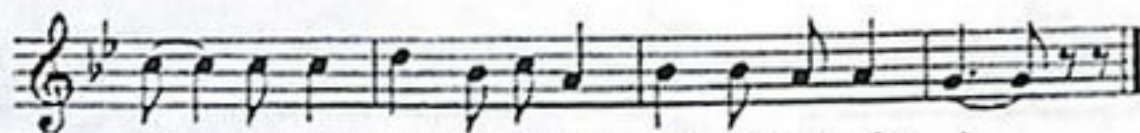
ՀԱՅ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԳԸ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ

ՋԻՆՉ ՈՒ ՋԻՆՉ *

ձայնագր. Բ.Կարա-Մուրզայի



Ջի՛նչ ու զի՛նչ տամ լող-որ-չուն, զո-մա, զո-մա է



Ջիմ շա-սիկ տամ լող-որ-չուն, քյո-մա, քյո-մա է

Ջի՛նչ ու զի՛նչ տամ լողվորչուն:---

Ջոմա, զոմա է

Ջիմ լաշակ տամ լողվորչուն:

Քոմա, քոմա է

Ո՛չ էառ, ո՛չ հալնեցավ,

Ջոմա, զոմա է

Ո՛չ նհան ծամկալ ծովնն

Քոմա, քոմա է

Ջի՛նչ ու զի՛նչ տամ լողվորչուն:---

Ջիմ մնջկալ տամ լողվորչուն:

Ո՛չ էառ, ո՛չ հալնեցավ,

Ո՛չ նհան ծամկալ ծովնն:

Ջի՛նչ ու զի՛նչ տամ լողվորչուն:---

Լուսնակ զիջեր պազ մի տըվի:

Հնտ էառ, հնտ հալնեցավ,

Հնտ նհան ծամկալ ծովնն:

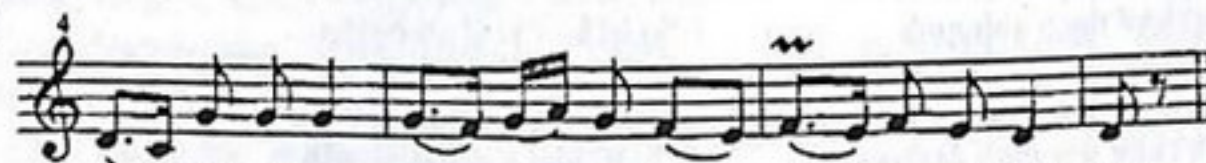
ՉԵՄ ԿԱՆԱ ԽԱՂԱ

Կենտադար/

Սպ.Մելիքյան, Վանա ժողովրդական երգեր N 68



/աղջ/ Չն- մը չնմ, չնմ չն- մը չնմ, չնմ կա- նա խա-
/տղա/ կին- դն- րըդ խան դիր դը- հան նլ կայ- նի խա-



դա, կին- դն- բուս ծան- դու- թն- նն չնմ կա- նա խա- դա.

դա, կին- դն- րըդ խան դիր դը- հան նլ կայ- նի խա- դա:

2. /աղջ/ Չնմ չնմ...

Փալթոյիս* ծանդրութենն չնմ կանա խաղա.

/տղա/ Փալթոդ էլ խան դիր դհան, նլ կայնի խաղա } 2 անգամ

3. /աղջ/ Չնմ ու չնմ...

Չակնտիս* ծանդրութենն չնմ կանա խաղա.

/տղա/ Չակնտդ էլ խան դիր դհան, նլ կայնի խաղա **) 2 անգամ

* Բ.Կարա-Մուրզայի մոտ գրանցված է քառերի միայն 1 տունը: Մնացածը լրացնում ենք ըստ

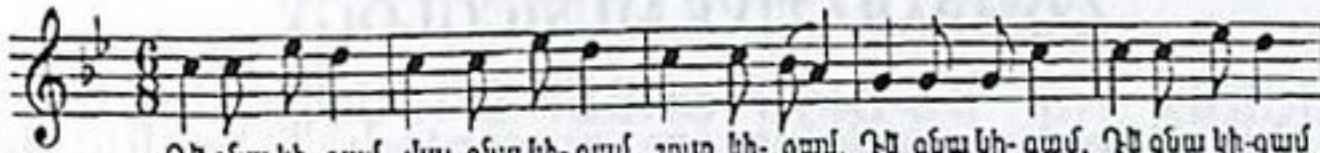
Կոմիտասի. հ. 1. Եռ.. 1969. Էջ 99

* Փալթոն և չակնտը /պալտո և ժակնտ/ անշուշտ XIX դարավերջի նորամտություններն են, որոնք փոխարինել են հազուստի եին անվանումները /կ.նուդաբաշյան/:

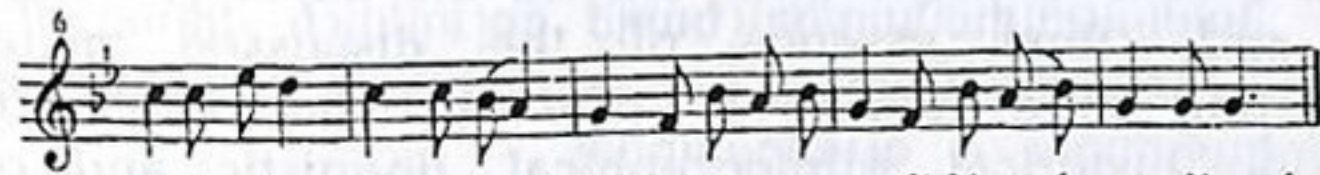
** Եվ այսպես մինչև ներքնագրված /Սպ.Մելիքյան, Վանա ժողովրդական երգեր, N 68/:

ԴԵ ԳՆԱ ԿԻԳԱՄ՝

ձայնագր. Բ.Կարա-Մուրզայի



Դ՞ն գնա կի- գամ, վա՛յ, գնա կի- գամ, շուտ կի- գամ, Դ՞ն գնա կի- գամ, Դ՞ն գնա կի-գամ



դն գնա կի-գամ, շուտ կի- գամ, Նխ- շուն մի-գա-րս առ- նիմ ի- գամ, շուտ կի- գամ

Դ՞ն գնա կիգամ, վա՛յ, գնա կիգամ, շուտ կիգամ,
Գարմիր-սովորս հագնիմ իգամ, շուտ կիգամ:

Դ՞ն գնա կիգամ, վա՛յ, գնա կիգամ, շուտ կիգամ,
Ապրանքներս առնիմ իգամ, շուտ կիգամ:

Դ՞ն գնա կիգամ, վա՛յ, գնա կիգամ, շուտ կիգամ,
Խորոտ բըծերս առնիմ իգամ, շուտ կիգամ:

Դ՞ն գնա կիգամ, վա՛յ, գնա կիգամ, շուտ կիգամ,
Միզրիս կապնրն առնիմ իգամ, շուտ կիգամ:

Դ՞ն գնա կիգամ, վա՛յ, գնա կիգամ, շուտ կիգամ,
Գլխուս լաշին առնիմ իգամ, շուտ կիգամ:

Դ՞ն գնա կիգամ, վա՛յ, գնա կիգամ, շուտ կիգամ,
Էրեսնոցներս առնիմ իգամ, շուտ կիգամ:

Դ՞ն գնա կիգամ, վա՛յ, գնա կիգամ, շուտ կիգամ,
Քափալիկներս առնիմ իգամ, շուտ կիգամ:

Դ՞ն գնա կիգամ, վա՛յ, գնա կիգամ, շուտ կիգամ,
Դնդ ու դնդդիրս առնիմ իգամ, շուտ կիգամ:

- * Բ.Կարա-Մուրզայի մոտ գրանցված է բառերի միայն մեկ տառ, մնացածը լրացնում ենք ըստ Ա.Բրուստյանի «Մասկական մրմունջներ» /Եր. 1985, N 34/: Անհրաժեշտ ենք գտնում այստեղ ավելացնել, որ օրինակների համար ընտրելով Բ.Կարա-Մուրզայի ձևագրերի /Ն.Չարենցի անվ. պնդ. քառագրան/ և Սպ. Մելիքյանի մրաժշտական տարբերակները, ձգտել ենք ներկայացնել ընթերցողին ամենավաղ ժամանակներում կատարված ձայնագրությունները:

Karine Khudabashyan

ARMENIAN RITUAL DANCE SONG IN THE ASPECT OF COMPARATIVE MUSICOLOGY

Under this title two articles are presented: "The Riddles of Gorani" and "Musical-poetical remaining of the worship of goddess Anahit". In the both articles the author reveals the genre and ritual essence of the discussed material, investigating large number of presently living dance songs, and using historical, ethnographical, linguistic and other sources and literature as auxiliary material within the methodological frame of the comparative analysis. Dance songs of "gorani" type are determined as belonging to the genre of agrarian magic.

In the second article dance songs depicting the process of self-undressing of a female in poetical texts are discussed as connected with the ritual of sacral wedding in temples of Anahit.

Հռիփսիմե Պիկիչյան,
Լիլիթ Երնջակյան
ԱԻ

ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԸ ՀԱՅՈՑ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԻՎ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ

Պարային մշակույթը երաժշտաբանահյուսական, ծիսական և առօրյա կյանքի համատեքստում ուսումնասիրելով՝ Սրբ.Լիսիցյանը բազմաբնույթ և արժեքավոր նյութեր է գրանցել ու հրատարակել հայոց ավանդական նվագարանների պատրաստման, անվանումների, գործառույթի և կիրառության մասին, համեմատելով դրանք այլ ժողովուրդների նվագարանային մշակույթի հետ:



Եկեղեցական և ժողովրդական տոնածիսական համակարգերի համեմատական քննությունը, ի շարս այլոց, հնարա-

վորություն է տալիս պատկերացում կազմել նաև նախաքրիստոնեական երաժշտական մշակույթի նկարագրի մասին: Հայոց եկեղեցու երաժշտածիսական արարողակարգն իբրև ամբողջական համակարգ, դեռևս չի ուսումնասիրվել, թեև մասնագիտական գրականության մեջ քիչ չեն հարցին առնչվող ուշագրավ դիտարկումները: Ցավոք, հայոց հեթանոսական հոգևոր արարողակարգի երաժշտական նկարագրի վերաբերյալ մեզ հասած տեղեկությունների բեկորները թույլ չեն տալիս վերականգնել տաճարային հնամենի ծեսերում հնչող երաժշտության լիարժեք պատկերը: Այս համատեքստում արժեքավոր նյութ են ընձեռում ավանդական նվագարանները, որոնց գործառնությանն ու նշանակությանն էլ՝ հոգևոր և աշխարհիկ կտրվածքով, նվիրված է սույն աշխատանքը: Հոդվածում փորձ է արվում նվագարանների միջոցով դիտարկել հեթանոսական և քրիստոնեական ծիսակարգային ավանդույթների շարունակականությունը՝ ժառանգականության փոխանցման և կիրարկման վերաինաստավորման տեսանկյունից: Ու թեև քրիստոնեությունն ընդունած արևելյան

ու եվրոպական շատ երկրների նախաքրիստոնեական երաժշտական մշակույթն ուսումնասիրողների առջև ևս նույն խնդիրն է ծառանում՝ հայկական նյութն անհամեմատ սակավախոս է:¹ Քրիստոնեական արարողակարգում, առանձնապես եկեղեցական ծիսահամալիրում, նվագարանների կիրառության խնդիրը ցայսօր մշակութաբանության կնճռոտ հարցերից է, թեև առաջին հայացքից կարող է, այլ կերպ ընկալվել:² Հին Կտակարանում հիշատակվում են թե՛ հայոց, թե՛ օտար մշակույթներին բնորոշ տարաբնույթ նվագարանների անուններ որոնք երբեմն նաև նկարագրվում են: Ստեպ-ստեպ ներկայացվում է նաև դրանց կիրառությունը և դույզն ակնարկ չի արվում որևէ ծեսում նվագարանների կենցաղավարման ավանդույթի անպատշաճության վերաբերյալ, որը թերևս կարող էր նպաստել հոգևոր արարողակարգում նվագարանային երաժշտության սահմանափակմանը կամ արգելքին: Սակայն, հայտնի է, որ եկեղեցին միայն Հայաստանում չէ, որ ձգտում էր կանխել ավանդական նվագարանների մուտքն իր տարածք՝ գերադասությունը մարդու մարմնից ծնված ձայնին, և ո՛չ բընավ նրա ստեղծած առարկաների հնչողությանը տալով:³ Հիշատակելի է Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող «Յաղագս ձայնից» մեկնության հատվածը, որտեղ հեղինակը պարզաբանում է սաղմոսներն առանց նվագարանների միջամտության երգելու անհրաժեշտությունը. «Արդ՝ մարդկանց առագաստին ոչ վայել է գործարան երգոց, որպես ի հնումն, այլ եղիցի կոկորդն փոխանակ փողոյն, ունչս՝ փոխանակ սրնկի, կզակն, ծնծղաից, լեզուն. տնկըկոցի, բոլոր մարմինն՝ թմբուկ, միտքն՝ տալիղ, հոգին՝ քնար, զգայարանքն՝ սաղմոսարան. զի գրեալ է, թե մարդն է գործի աւրի-

¹ Այս հարցի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս, *Х.С.Кушнарєв*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, А., 1958, *Н.К.Тагмизян*, Теория музыки в древней Армении, Ер., 1977, Музыкальная культура древнего мира, А., 1937, под ред. и с вступительной статьей. *Р.И.Грубєра*. *Е.Герцман*, Византийское музыкознание, А., 1988, *Е.Герцман*, Античное музыкознание, А., 1986.

² *Е.Герцман*, Византийское музыкознание, с. 35-36.

³ *Ե.Հերցմանը* նշում է, որ նվագարանների դեմ ուղղված պայքարն ինքնին պայքար էր հավատացյալների վրա հեթանոսական արվեստի ազդեցության դեմ, նշվ. աշխ., էջ 31: Այս հարցի առնչությամբ տե՛ս նաև *Հ.Պիկիշյան*, Նվագարանագործ վարպետը՝ Արարիչ, Հայ ժողովրդական մշակույթ X գիտաժողովի գեկուցումների հիմնադրույթներ, Եր., 1999, էջ 62-64:

նութեան»:⁴ Տեքստում փաստվում է, թե ոմանք նվագարանով էին ուղեկցում սաղմոսերգությունը, ոմանք՝ առանց դրա. կիրառվում էին թե՛ ծնծղան, թե՛ տավիղը: Ապա պատգամվում է, թե սաղմոսարանն է օրհնության նվագարանը, այնուհետ՝ թե մա՛րդն է օրհնության նախընտրելի նվագարանը: Գուցե, առաջարկվող հարցի նկատմամբ երկակիությունն է պատճառը, որ հոգևոր ծիսակարգում նվագարանի կիրառության խնդիրը միանշանակ չէ նաև մեր ժամանակներում: Չի բացառվում, որ աստվածաշնչյան այս դրույթի ուղղակի ընկալումն էլ հայ թարգմանիչներին մղել է հնարավորինս շրջանցել նվագարանների հիշատակությունը Դավիթ Մարգարեի հանրահայտ սաղմոսներում, որոնք առկա են հունարեն, ռուսերեն, անգլերեն և այլ հրատարակություններում:⁵ Հայերեն հրատարակություններում, միշտ չէ, որ նույնությամբ պահպանվում են ավանդական նվագարանների անունները: Այսպես, Դավթի թիվ 150 սաղմոսի ռուսերեն տեքստում առնվազն յոթ նվագարանի անուն է նշվում՝ միտված Տիրոջ փառաբանմանը. փող, սաղմոսարան, գուսլի, ծնծղայավոր դափ, լարայիններ (°), երգեհոն, ինչպես նաև ծնծղայի երկու տեսակ՝ հնչուն և անարոպածայն (հմնտ. հայալեզու գրականությունից հայտնի որոտածայն, ահագնածայն նվագարանների հետ):

Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтыри и гуслях,

Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе,

*Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных.*⁶

Մինչդեռ 1868թ. Երուսաղեմում տպագրված նույն սաղմոսի գրաբարյան բնագրում նվագարանների անուն բնավ չի հիշատակվում՝ փոխարինվելով Աստծո էութենականությունն ու օրհնության

⁴ *Կոմիտաս*, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Եր., 1941, էջ 114-116: *Ռ.Աթայան*, Հայկական խազային նոստադրությունը, Եր., 1959: Deux Textes Arme'niens attribue's a' Basile de Cesare'e sur l'interpretation des modes musicaux, par Anna Arevshatyan., Revue des E'tudes Arme'niennes tome 26, 1996-1997, p.346.

⁵ Այս հարցի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրեց արվեստագիտության թեկնածու, երաժշտագետ *Կ.Խոտլարաշյանը*, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում:

⁶ Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа, Библейские общества, Псалом н.150, стр. 367: Բացի այդ, ռուսական հրատարակություն մեջ յուրաքանչյուր սաղմոսին կից նշված է թե որ նվագարանները երգչախմբին պիտի նվագակցեն (օրինակ՝ Начальнику хора. На струнных орудиях, на духовых орудиях, на восьмиструнном, на музыкальном орудии Шошан и т. д.):

կերպը ցուցանող բառերով ու սաղմոսերգությամբ:⁷ Այդ սաղմոսի աշխարհաբար թարգմանության երկրորդ տողում պահպանված է միայն *Օրհնեցէք զԱյն փողահարութեամբ* արտահայտությունը:⁸ Ակնհայտ է, որ տարբերություններ կան ոչ միայն օտարալեզու և հայերեն բնագրերում, այլև միևնույն տեքստի գրաբար և աշխարհաբար տարբերակներում: Օրինակ, թիվ 149 սաղմոսում կարդում ենք. *Օրհնեցէք զանուն նորա օրհնութեամբ, սաղմոսիւք և օրհնութեամբ սաղմոս երգեսցեն նմա*, իսկ աշխարհաբար թարգմանության նույն տողում ավելացված են նաև պար, նվագարան և սաղմոս բառերը. *Օրհնեցէք Անոր անունը պարելով, նուագարաններով և օրհնութեամբ սաղմոս թող երգեն Անոր*:⁹ Ուշագրավ է, որ սաղմոսներում կոչ է արվում Տիրոջը փառաբանել օրհնությամբ: Իսկ պարը, նվագարանն ու երգը՝ նախաքրիստոնեական շրջանում բյուրեղացած մշակույթի տարրերն առավելապես ուղղվում են չար ուժերին վանելուն, հեթանոսների դեմ պայքարելուն (հմմտ. ժողովրդական բժշկության մեջ հիվանդության պատճառը՝ չար ոգուն, հեռացնել/հաղթելու եղանակների հետ): Թիվ 136 սաղմոսի աշխարհաբար տեքստում՝ *Անոնց ուռիներուն վրա կախեցինք մեր նուագարանները*, իսկ գրաբարյան բնագրում՝ *Ի մեջ ուռեաց նոցա կախեցաք զկտակարանս մեր*:¹⁰ Նվագարանների բնագրային անվանումներից են տասնադին կամ տասնալար քնարը, որն ի պատիվ հանրահայտ սաղմոսների՝ թարգմանվում է, տասնադեա սաղմոսարան (հմմտ. պսալտերիոն, պսալտիր անվանումների հետ), փողը, կռածոյ փողը (մետաղյա փողայինների ընտանիքի պղնձե կամ արծաթե փող), եղջեր փողը (եղջրափող) և այլք:¹¹ Հոգևոր մատյանների հեղինակներն ու պատմիչներն ախնյաց կենցաղում ավանդաբար հնչող տարաբնույթ նվագարանների անվանումներ ու նկարագրություններ են թողել իրենց երկերում, փորձել են նաև թարգմանել ժողովրդին ոչ այնքան հայտնի նվագարանների օտարալեզու եզրերը, ինչպես. քնար>քինոռ, տաս

⁷ Գիրք Սաղմոսաց Դավթի, Սաղմոս թիվ 150, էջ 413:

⁸ Գիրք Սաղմոսաց Դավթի, անդ, էջ 412:

⁹ Գիրք Սաղմոսաց Դավթի, անդ, Սաղմոս թիվ 149, էջ 412-413: Աստվածաշնչյան թեմաներով գեղարվեստական կինոնկարներում մարգարեի, նահապետի կամ հերոսի հաղորդակցումն Աստծու հետ ներկայացվում է նաև ծիսական պարով:

¹⁰ Գիրք Սաղմոսաց Դավթի, անդ, էջ 380-381:

¹¹ Գիրք Սաղմոսաց Դավթի, անդ, էջ 91, 135, 279:

նաղի, սաղմոսարան, տավիղ, ջնար, քանոն>ղանոն, արղանոն, վին, ֆաամոն>զանգակ և այլն:¹² Պատկերագրության առումով, ասվածի վկայությունը միջնադարյան գեղազարդման արվեստի տարբեր ճյուղերում (խաչքար, տապանաքար, մագաղաթյա մատյան) վարպետների ու մանրանկարիչների ավանդած բազմապիսի նվագարաններն են, որոնք միաժամանակ վավերագրում են հոգևոր¹³ և աշխարհիկ միջավայրում դրանց տարածվածությունն ու ծաղկողների քաջատեղյակությունը: Մանրանկարներում նվագարանները ներկայացվում են թե՛ ճշգրիտ կրկնօրինակմամբ, թե՛ իբրև նկարազարդման տարր, որը բնավ միտված չէ նույնությամբ վերարտադրել գործիքը և հնարավորություն է տալիս ժամանակի գեղագիտական պատկերացումներին կամ նկարչի ճաշակին համահունչ փոփոխություններ կատարել: Մասնավորապես հարուստ է XII-XVI դարերում ստեղծված ձեռագիր մատյանների պատկերագրական նյութը, որտեղ ի շարս աղմկային-հարկանայինների՝ լայն տեսականիով ներկայանում են լարային (աղեղնային, կսմիթային) նվագարանները ևս:¹⁴ Արևմտյան Հայաստանի Կուտինա (թրք.՝ Բյոթահիա) բնակավայրում պատրաստված հախճապակե սալիկին պատկերված քնարահար Դավթի սաղմոսերգությունը, Աստծո փառաբանությամբ հանդերձ, գիտակցվում է որպես այլադավանների դեմ պայքար. *Դաւիթ երգե սաղմոս քնարիւ. ելիք դէւն այլազգի. ի Բօթուհիա ՌՈՒ(Մ)Մի շինեցա(ն)*:¹⁵ Այսու, զարմանալի չէ, որ քնարահար Արքան, իր խորհրդանշային իմաստով, վերակերպավորվում է ծաղկողների ու գեղազարդող վարպետների ստեղծագործություններում (հմմտ. մինչև XX դարի կեսերը տարածում գտած գորգահյուս, կարպետահյուս և ասեղնագործ առարկաները երաժշտության տարրերով պատկերագրելու և զարդանախշելու ավանդույթի հետ):

¹² Տե՛ս, Բառարան Սուրբ Գրոց, Կոստանդնուպոլիս 1881թ., Տպագրություն Ա. Յակոբ Պոյաճեան, Մ.Արք.Օրմանեան, Ծիսական բառարան, Անիլիաս-Լիբանան 1957:

¹³ «Եւ պարտ է ուսումնասիրացն և խոհականագունիցն՝ նվագարանօք քնարահարու լինել երաժշտական հոգւոյն. այլ և գրոլոր գոյացելոցն հնչեցուցանել ժայնից տեսակս», Յովհաննու Իմաստասիրի Աւժնեցոյ Մատենագրութիւնը, Վենետիկ, 1953, էջ 31:

¹⁴ Ա. Գևորգյան, Արիեստներն ու կենցաղը հայ մանրանկարչության մեջ, Եր., 1973: Էջմիածնի գանձերը, Երևան, 1984: Ա.Մնացականյան, Հայկական զարդարվեստ, Եր., 1959: Ն. Թահմիզյան, Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Եր., 1982թ., էջ 27-32:

¹⁵ John Garswell, Kutahja Tiles and Pottery from the Armenian Gathedtal of st. James Jerusalem, 1 Oxford 1972 A 8 Plate 2.

Թեև հայոց եկեղեցու արարողակարգում նախապատվությունը վոկալ արվեստին էր տրվում, այնուամենայնիվ, հոգևոր ծիսակարգը չէր պատմեշվում որոշ նվագարանների ներմուծումից: Դրանցից էին աղմկային-հարկանային խմբի զանգը, գոնգը, կոչնակը, ծնծղան (որ կոչվում էր նաև երգեհոն), քշոցը և բոժոժները, որ երկու գերակա գործառույթ ունեին՝ ազդանշանային-հաղորդակցական և մեղեդային:¹⁶ Ինչպես հայտնի է, և՛ հոգևոր, և՛ աշխարհիկ կյանքում հավասարապես կիրառվում են այս նվագարանների չլարված, իսկ ավելի ուշ, նաև լարված (որոշարկված բարձրություն ունեցող) տարբերակները: Ազդանշանային ոլորտում, ավանդույթի շարունակականության շնորհիվ, հատուկ կարևորում էին ստանում աղմկային նվագարաններն իբրև ժամանակացույց. ինչպես, սրբազան պատարագի, ժամերգությունների և արարողությունների, հոգևոր և ավանդական տոների, տարեմուտի (օրինակ՝ Նոր տարվա) սկիզբն ու ավարտը նշելը: Ուշագրավ է, որ թիվ 80 սաղմոսը ևս պատգամում է. *Փող հարեաք ՚ի գլուխս ամսոյ, յաւուր նշանավորի տարեկանաց մերոց*.¹⁷ Այս ընտանիքի նվագարաններից առավել հզոր ձայն ունեցողները՝ գոնգը, զանգը, կոչնակը հնչեցնում էին նաև ճակատագրական իրավիճակներում՝ թշնամիների հարձակումների, բնական աղետների ժամանակ:¹⁸ Բացի հիշյալ կիրառություններից՝ աղմկային նվագարաններից շատերը նաև պահպանակի դեր էին կատարում (հմմտ. ընտանի կենդանիների վզից կախվող պահպանակներ): Եկեղեցին շարունակում էր կիրառել նախորդ ավանդույթում ընդունված սրբազան տարածքի մաքրագործման ձևերը, որոնցից էր և ձայնի միջոցով չարը վանելու, խափանելու սովորույթը:¹⁹ Ուշագրավ է, որ քրիստոնեական արարողակարգում հատկապես *անսուրբ* համարվող հեթանոսական նվագարաններով էին վանում *չարն* ու *անսուրբը*. Այսպես, քշոցը և բուրվառն իրենց բոժոժավոր պսակներով օգտագործվում էին երկու հիմնական նշանակությամբ. հոգևոր տոների ու արարողությունների ժամանակ ուղեկցում էին հանդիսավոր երթն իրենց

¹⁶ *А.Н.Давыдов*, Колокола и колокольные звоны в народной культуре, Колокола: история и современность, М. 1985, с. 7-17.

¹⁷ Գիրք Սաղմոսաց Դավթի, անդ. էջ 234:

¹⁸ *Հ. Պիկիշյան*, Ծննդա. նվագարան և մոզական գործիք, ՊԲՀ, Եր., 1992, թիվ 2-3, էջ 215-224:

¹⁹ *А.Исраелян*, Колокольчики и бубенцы у армянских народных верованиях, ՊԲՀ, Եր., 1993, թիվ 1-2, էջ 147-156: *Բենսե*, Բուլանդիս կամ Հարբ գավառ, ԱՀ, գիրք 2, Թիֆլիս 1900, էջ 10, 17:

քաղցրալուր հնչյուններով, դրանով իսկ վերաճելով չարխափան պահպանակի: Քշոցն ուներ նաև մեկ այլ՝ կիրառական գործառնություն. ըստ Մ.Օրմանյանի, պատարագի ընթացքում այն ծառայում էր իբրև սրբազան գինու սկիհից տարաբնույթ անմաքուր միջատները քշող-հեռացնող գործիք. այստեղից էլ բխում է նրա հայերեն անվանումը:²⁰ Հիշենք նաև, որ բուրվառի հիմնական դերը խնկարկումն էր, որի ժամանակ խեժի բուրմունքն ու ծուխը խորհրդավոր մթնոլորտով էին պարուրում փառաբանության ծեսը՝ միաժամանակ մաքրագործելով տաճարի տարածքն ու զերծ պահելով վարակիչ հիվանդություններից: Միևնույն՝ վնասագերծող, դերն իրենց ձայնի միջոցով նաև բուրվառի բոժոժներն էին կատարում՝ կրկնակի պահպանության տակ առնելով եկեղեցու տարածքն ու մարդկանց: Այսպես, հոգևոր և ֆիզիկական մակարդակներում ձայնի ու նվագարանի միջոցով ապահովվում էր սրբազան տարածքի, անձի մաքրագործումն ու պահպանությունը: Նվագարանի ու ձայնի պահպանակային գործառնությոնը դիտելի է նաև Նոր տարվա տնօրհների և ավանդական հարսանիքի ծիսական երթերում, որոնք ուղեկցվում էին ժամկոչի կամ տիրացուի զանգակով, կոչնակով, երբեմն էլ ծնծղայի երգեհոն կոչվող տարատեսակով: Ի տարբերություն եկեղեցականի՝ ժողովրդի տոնածիսական կյանքում, հնչում էին հեթանոսական շրջանից ժառանգված լարային, փողային, հարվածային նվագարանները ևս: Ավանդական նվագարանները հնչում էին ընդհուպ եկեղեցու բակում, սակայն միայն վերը նշվածներին՝ զանգին, գոնգին, կոչնակին, քշոցին, ծնծղային, բոժոժներին վիճակվեց մուտք գործել քրիստոնեական արարողակարգ: Մի քանիսը, ինչպես Վարդավառի, Ծաղկազարդի ու Բարեկենդանի տոներն ուղեկցող թռչնածև կավե սուլիչները, կարկաչաները, ճըռռերը, բռնակավոր զիլերն ու ծնծղաների որոշ տեսակները, որ հայտնի էին իբրև պտղաբերության ծեսերի պարտադիր բաղադրիչ՝ մանկական խաղալիքների փոխակերպվելով տեղափոխվեցին կիրարկման նոր դաշտ: Այս նվագարաններն ու ձայն արձակող հարմարանքները, որ նախաքրիստոնեական ավանդույթում գերակշռորեն օգտագործվում էին ձայնի միջոցով չարը վանելու և պտղաբերությունն ապահովելու ակնկալիքով, նոր պաշտամունքային համատեքստում ևս պահպանեցին իրենց առաջնային նշանակությունը՝ հնամենի ակունքների ծածկագրմամբ: Աշխարհիկ տոնախմբությունների ու խնջույքների ժամանակ, աղմկային և հար-

²⁰ Մ.Արք.Օրմանյան, Ծիսական բառարան, Երևան 1992, էջ 60-61:

կանային նվագարաններն ու ձայն արձակող հարմարանքները շարունակում էին կենցաղավարել որպես ժողովրդական երգի ու պարի տարր՝ ընդգծելով մեղեդու չափակշռության (ռիթմ) պատկերը և հնչյունների զորությանը պահպանելով շրջակայքն ու մարդկանց: Այսպիսով, թեև ժողովրդական տոների ժամանակ սրբազնացված տարածքը առաջին տպավորությանը վերածվում էր երկու հակամետաշխարհների, որոնցից ներսը՝ եկեղեցին, քրիստոնեականն էր, դուրսը՝ հրապարակը՝ հեթանոսականը, սակայն ժողովրդական ծիսակարգում դրանք գիտակցվում էին որպես ամբողջական ներդաշնություն:²¹ Նվագարանների խորհրդանշային էությունը երևակվել է նաև քրիստոնեական պատկերագրության մեջ՝ կերպավորելով երկու հակադիր աշխարհները. դժոխքը և դրախտը: Սովորաբար աշխարհի կործանման բոթը կամ Ահեղ դատաստանը ներկայացվել են ահասարսուռ փողերի (եղջրափող, շեփոր, գալարափող), իսկ դրախտը՝ քաղցրալուր սրինգների տեսարանով:²² Երկու տարբերակներում էլ հրեշտակներն են զարնում փողային խմբի այդ նվագարանները: Հատկանշական է, որ պատկերագրության մեջ հենց սրնգահար հրեշտակներն ու հովիվներն են ուղեկցում Տիրամորն ու մանուկ Հիսուսին:²³ Ի տարբերություն հոգևորի, աշխարհիկ պատկերացումներում դժոխքը հաճախ մարմնավորվում է սարսափազդու հսկա թմբուկների, փողերի, զուռնաների, մեծ ծնծղաների միջոցով (հմմտ.

²¹ Հ. Պիկիշյան, Սրբավայրի տարածքի երաժշտական և վարքագծային ծածկագրերը: Հայոց սրբերն ու սրբավայրերը, հոդվածների ժողովածու, Եր., 2001, էջ 405-410:

²² Матенадаран т. 1, Армянская рукописная книга VI-XIV веков: составитель В. О. Казарян, С. С. Манукян, М. Книга 1991, стр 126, Матусское евангелие N 10675. 1267-1268гг.: Деусис и второе пришествие. Ահեղ դատաստանի տեսարանը՝ գաբրիելյան փողերով: Հայկական մանրանկարչություն, (Ճաշոց, 1286) Երեք մանուկները հնոցում, լուսանցազարդում՝ փող և զուռնա Եր., 1967, E. Petrosian, Theatrical and Musical Features of Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore. Fall 1994. RidIM Newsletter XIX/ 2 p. 50. The Resurrection and the Last Judgment, from the Gospels of the Priest Khachatur /Khizan, 1455/. Baltimore, Walters Art Gallery, MS W. 543, f. 14r. Մտելների հարության տեսարանը պատկերող նկարի մոտ մանրանկարիչը գրել է՝ «Կրկին տանջանք մեղավորաց, Գաբրիելի փողն զոչէ»: Գաբրիել հրեշտակապետը փողին երեք զիլ (կամ բոժոժ) կախված մեծ զուռնա է հնչեցնում և հանգուցյալները վեր են բարձրանում դագաղներից (Հ. Պ.): P., 51, The Resurrection of the Dead, from the hymnal written by the Priest Akob of Peligrat and by unknown Illuminator /Constantinople, 1678/. the Walters Art Gallery, Baltimore MS W. 547, f. 260r. Գալարափող հնչեցնող հրեշտակները:

¹ Steu, La Miniature Armenienne 13e-14e si'ecles. Collection du Matenadaran Erevan 1984, p. 70, L' Annonciation, f. 2b. Հրեշտակն ավետում է Մարիամին. սրնգահար հովիվ: P. 71, La Nativite, f. 3a, Քրիստոսի ծնունդը, սրնգահար հովիվները: Матенадаран, т. 1, там же, стр. 207, Евангелие N 10449, 1325, A 166-17a, Քրիստոսի ծնունդը, սրնգահար հովիվը:

նմանօրինակ երաժշտական խորհրդանիշներով ստեղծված պատերազմի նկարագրին, կամ Քրիստոսին Գողգոթա բարձրացնելու պատկերին):²⁴ Համապատասխանաբար, դրախտը ներկայացվում է մատների փոքր ծնծղաների, գիլերի, սրինգների հնչմամբ ու հրեշտակների երգեցողությամբ:

Թաղման ծեսն ավելի ակնառու է դարձնում ժամանակի երաժշտական մտածողության բազմաշերտ համակարգը: Նախաքրիստոնեական շրջանից մինչև մեր օրերը, Հայաստանում այն ուղեկցվում է փողային, հարվածային նվագարաններով՝ զուռնա, դիոլ, դուդուկ, դափ, ինչպես նաև XX դարի սկզբներին ներմուծված ակորդեոն և կլարնետ: Դեռևս հեթանոսական մշակույթից ժառանգված, սգո հանդեսների բաղադրատարրի վերաճած կոծի ու ձայնարկության, նվագարաններով երգ ու պարով ուղեկցվող ծիսակարգի դեմ էլ պայքարում էր եկեղեցին:²⁵ Ըստ քրիստոնեական ավանդույթի, թաղման ծիսակարգում նվագարաններին փոխարինելու է գալիս հոգեհանգիստը օրհներգությամբ ու աղոթքով կատարող հոգևորականը՝ կրկին հավաստելով ձայնին տրվող նախապատվությունը: Հաճախ, միևնույն ծեսում կողք-կողքի գոյատևում են թե՛ հնագույն մշակույթից ժառանգված երգի ու նվագարանների (դուդուկ, կլառնետ-դափ, երբեմն՝ զուռնա-դիոլ) հնչյուններով մահացածին վերջին հանգրվան ուղեկցելու, թե՛ քրիստոնեական ավանդույթին հարիր՝ շարականների երգեցողությամբ ու աղոթքով ճանապարհելու կարգերը, որ նաև մեր ժամանակներում տարօրինակ չի հնչում (խնկարկող բոժոժավոր բուրվառը ծեսի աներկբա բաղադրիչն է, որ կարող է համալրվել նաև զանգերի հնչողությամբ):²⁶ Քննարկվող երևույթների հիշյալ սանդղակում իր տեղն է գտնում նաև հեթանոսական շրջանից մինչև մեր օրերը հասած զուռնայով հնչող հոգևոր հիմնը՝ *Սահարին*: Իր բազմաշերտ դրսևորումներում այն ևս հարսանեկան ծեսի որոշ տարբերակներում փոխարինվում է Ն.Շնորհալու հեղինակած հան-

²⁴ La Miniature Armenienne 13e-14e si`ecles, p 121, Les Trois adolescents dans le fournaise, f. 207 a, Զուռնա և փողեր հարկանողներ: P. 95, Le Jugement dernier, f. 85b. p. 149 La Flagellation, Simon d Cyre`ne portaht lf croix, f. 79a, Քրիստոսին Գողգոթա բարձրացնելը. Միմոնը տանում է խաչը.:

²⁵ *Մ.Արեղյան*, Երկեր, հ. Ա, Լացի ու կոծի երգեր, Եր., 1966, էջ 487-492: Տե՛ս, նաև Հ.Ստեփանյան, Երաժշտությունը հին հայոց ողբական արարողակարգում, Ծիսական պարը հայոց մեջ, գիտաժողովի նյութեր, Եր., 2002, էջ 63-74:

²⁶ Պատկերն ամբողջացնում են նաև հոգեհանգստին հնչող եվրոպական լարային նվագարանների քառյակն ու սգո երթն ուղեկցող փողային նվագախումբը:

րահայտ *Առավոտ լուսոյ* հոգևոր երգով՝ պահպանելով սկիզբն ու ավարտը նշող ժամանակացույցի գործառույթը:²⁷ Նվագարան-երգ փոխակերպում է կատարվում նաև ժողովրդական բժշկության ոլորտում: Ըստ ավանդական պատկերացումների, հիվանդությունը պատճառաբանվում էր մարդու մարմինն ու հոգին ներթափանցած չար ոգիների ներգործությամբ և դրանց բուժումը՝ չարը մարմնից դուրս մղելն իրականացվում էր խոսքի ու երաժշտության հմայանքով. մարդու ձայնի՝ աղոթքների, կանոնակարգված չափակշռությամբ արտասանվող մոգական բանաձևերի, սրբազան գրքերի ընթերցմամբ ու նվագարանների²⁸ հնչմամբ: Այս նպատակով առավելապես կիրառվում էին զուռնահարներից ու թմբկահարներից կազմված նվագախմբերը, որոնք հիվանդին ստիպում էին պարել ու ցատկոտել: Քանի որ բուժման միապաղաղ-երկարատև ընթացքի գլխավոր պայմանը մինչև հիվանդի ուշակորույս լինելը հզոր ձայնով ու կտրուկ ռիթմով անընդմեջ հնչող երաժշտության ապահովումն էր, ուստի հերթափոխության նպատակով, երկու կամ երեք խումբ երաժիշտներ էին հրավիրում: Այսօրինակ բուժման եղանակները Հայաստանում կենցաղավարում էին մինչև 20-րդ դարի կեսերը, որոնց միջոցով ամոքվում էին առավելապես նյարդային, հոգեկան տարբեր հիվանդություններն ու դժվար ծննդաբերությունները:²⁹ Բուժման հիշյալ ձևերն իրենց բնույթով սինկրետիկ էին և ներառում էին ձայնը,

²⁷ *Լ.Երնջակյան, Հ.Պիկիչյան*, Հիմն արևին. «Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում, Եր., 1998, էջ 7-22:

²⁸ Ժողովրդական բժշկության մեջ նվագարանների ու երաժշտության որոշակի գործառույթի մասին տե՛ս, *Բենսե*, անդ, էջ 51 (կատաղած շան կծածի բուժումը): *Մխիթարայ Բժշկապետի Հերացոյ* Ջերմաց Մխիթարություն, Վենետիկ 1832., «*Եւ ստածումն այս է, որ ընդ խաղ և ընդ կատակ և ընդ ամ իրք ուրախութիւն բերե և զըմբաղի. և որչափ կարէ՝ գուսանի և լարի և անուշ եղանակաց ձայն լսէ. և ի յանյն իրվին զըմբաղի՝ որ ցներքսէ ուրախութիւն բերե*»: Ահա, քե ինչպիսի բուժման եղանակ է առաջարկում հեղինակը՝ միօրյա տենդով տառապող հիվանդներին, որի պատճառները տրտմությունն ու հոգսն են: *А.Оганесян*, История медицины в Армении, т. 1, Ер., 1946, с. 40 (դղերոցքի և տենդի բուժումը) և 3, Ер., 1946, стр. 211: *Срб.Лусициан*, Старинные пляски и театрализованные представления армянского народа, т. 1, Ер., 1958, стр 37, 131 (ղիվահարի, մոլագարի բուժումը և երաժշտությունն իբրև առողջության պահպանակ): Ըստ *Սրբ.Լիսիցյանի*, նախախորհրդային շրջանում բիֆիխսահայերը մանկական կարմրուկ հիվանդությունը բուժում էին դափերի հնչողությամբ ուղեկցվող երգ ու պարով, որպեսզի հրեշտակին «բարիացնեն»:

²⁹ Բժշկման ժողովրդական միջոցների տպավորիչ նկարագրություններ կան գեղարվեստական երկերում, ինչպես *Խաղաքավ* պատմվածքը. *Ա.Բակունց*, Երկեր, Եր., 1986, էջ 88: Տես նաև *Ժ.Խաչատրյան*, Խաղաքավի՝ դիվահարության բուժումը՝ պարով, Լրաբեր, Եր., 1980, 10, էջ 89:

չափակշռույթը, խոսքը, շարժումը, պարը, մնջախաղի տարրերն ու նվագարանները: Այս ոլորտում, պայքարելով նվագարանների և պարերի համընդհանուր տարածվածության դեմ՝ եկեղեցին պահպանում էր ձայնով՝ աղոթքով և Սուրբ Գրքի համապատասխան հատվածների ընթերցմամբ ուղեկցվող բուժման եղանակները՝ հետևողականորեն կիրառելով «Մարդն է գործի օրհնության» դրույթը: Ինչպես նշեցինք, պատկերագրության մեջ, Սաղմոսագիր Մարգարեն մեծավասամբ ներկայանում է իր ավանդական տարրորոշիչով՝ քնարով. տասնադի կամ սաղմոսարան կոչվող նվագարանով, վերջինիս անվանումն ուղղակիորեն կապվում է երգվող աղոթքների հիշյալ սեռին: Բնականաբար, պատահական չէ, որ այս համատեքստում հենց Դավիթ Մարգարեն է դառնում հայ երաժիշտների ու աշուղների հովանավորը և պատկերված է համքարության դրոշին՝ քնար նվագելիս: Հետաքրքիր է նաև, որ ժողովրդական ավանդույթում հաճախ Սուրբ Կարապետն³⁰ է փոխարինում նրան: Ժողովրդական հավատալիքներում Սրբի շիրինը և անունը կրող վանքերն օժտված են երաժիշտներին, պոետներին ու լարախաղացներին հովանավորող, ստեղծագործական ձիրք շնորհող, ինչպես և նվագարանները հրաշքով լարելու հատկություններով:³¹

Նյութի քննությունից հետևում է, որ եկեղեցին հեթանոսական ավանդույթի դեմ պայքարն իրականացրել է ժողովրդական կենցաղում արմատավորված երևույթների ու մշակույթի տարրերի ներմուծման ու փոխակերպումների միջոցով, որի դրսևորումներն առկա են նաև հոգևոր և աշխարհիկ ավանդույթում պահպանված նվագարանների ծիրում:³²

³⁰ Աշուղական համքարության հովանավոր Դավիթ մարգարեի և և Սրբ. Կարապետի մասին տե՛ս, *Մ.Թամրազյան*, Ալեքսանդրապոլի աշուղները 1830-1930, Լենինական, 1937, անտիպ ձեռագիր, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, FF 1, 7473-7678: *Խ. Չախրիյան*, Գյումրու աշուղների մասին, Լենինական, 1932, անտիպ ձեռագիր, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, FF 1, 7831:

³¹ Սուրբ Կարապետի վանքի հրաշագործությունների մասին տե՛ս, Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, *Չելեբի Է.*, Եր., 1967, էջ 171:

³² Հողվածում չենք անդրադարձել եվրոպական մշակույթից ներմուծված երգեհոնի հարցին՝ մասնագիտական առումով խնդրի հայտնիությունից ելնելով: Կարծում ենք, առանձին քննության արժանի է նաև այսօր Հայաստանում ծավալվող աղանդների հոգևոր արարողակարգերում նվագարանների ու պարի կիրարկման երևույթը, որը հավանաբար նոր շերտեր կբացի խնդրո առարկայի ուսումնասիրության ոլորտում:

Hripsime Pikichian
Lilit Yernjakyun

MUSICAL INSTRUMENTS IN THE ARMENIAN SPIRITUAL AND SECULAR TRADITIONS

In the article through musical instruments, we are trying to observe the continuation of the pagan and Christian ritual tradition, to display them in the point of view of functional recreation and inherited transfer.

Basic for the studies were Armenian history graphical information, medieval miniatures, professional and fiction facts, which were enriched with ethno musical materials, written down from different regions of Armenia.

ՊԱՐԻ, ԾԵՍԻ ՈՒ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՈՒՆՆԵՐԻ ՓՈԽԿԱՊԸ ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՍԻԿՈՆՅԱՆԻ ՑՈՒՑՄՈՒՆՔՈՒՄ

Հայոց տոնական ցիկլում երկշաբաթյա ընթացքով *Բարեկենդանը* հնում ծեսերով, պարերով ու թատերականացված խաղերով, մի տոն էր, որն այսօր ոչ միայն չի պահպանվել, այլև դուրս է ընկել շատերի հիշողությունից: *Բարեկենդանը* հարսանիքների, բազմաթիվ հավատալիքների ու սովորությունների արտահայտման մի ժամանակաշրջան էր, որում, հատկապես, երկրորդ շաբաթվա հինգշաբթին ու կիրակին՝ *բուն Բարեկենդանը* նշանավորվել է՝ *կառնավալ-դիմակահանդեսներով, պարահանդեսներով, թատերականացված խաղերով ու մրցույթներով*: Բարեկենդանի հինգշաբթին նշանավորվել է նաև *Վարդանանց տոն ծես-արարողությամբ*: Հայոց եկեղեցին այդ օրն առանձնացրել է, որպես նախնիների հիշատակության ու մեծարման օր: Տոնը ձևավորվել է, որպես պատմական դեպքի արձանագրում: 451թ. մայիսի 26-ին հայ ժողովուրդն ընդդիմանալով հավատափոխության պարտադրանքին, Տղմուտ գետի ափին գտնվող Ավարայրի դաշտում, պարսկական բազմահազարանոց բանակի դեմ կռվելով (բազմաթիվ նահատակների կյանքի գնով) բարոյական հաղթանակ է տարել, հավատարիմ մնալով իր հավատքին: Վրթանես մեծ քահանայապետը օրենք է սահմանել ամեն տարի նրանց հիշատակը կատարել, նախկինում սահմանված Մակաբայեցոց և Վաչեյանների հիշատակությանը նվիրված արարողություններից հետո, հիշելով ու թվելով նրանց անուններն աստծո սեղանի առաջ: VIIIդ. Հովհան Օձնեցին Վարդանանց հիշատակի օրը կանոնել է բուն Բարեկենդանին նախորդող երեքշաբթի: Այդպես մնացել է մինչև XIVդ. սկիզբը, իսկ 60-ական թվականներից հետո տեղափոխվել հինգշաբթի օրվա կանոնի տակ¹ և վերածվել շարժական տոնի: Ժողովուրդը՝ օրը նշանավորել է հատուկ սցենարով մշակված ճակատամարտ պատկերող թատերա-

¹ Մեսրոպ Մաշտոցի անվան դպրատունը 2003-ին կազմակերպել է *Ավարայրի խորհուրդը* խորագրով գիտաժողովը, ապա հրատարակել նյութերը, որոնցում բազմակողմանի դիտարկումներ են արվում Վարդանանց պատերազմին վերաբերող տարբեր հարցերի շուրջ: Տոնակատարության օրվա շուրջ տես՝ *Ուաֆայել Վարդանյան, Հասմիկ Բադալյան*, Վարդանանց տոնի կանոնականացումը, Ավարայրի խորհուրդը, Եր., 2003, էջ 92, 95:

խաղով, որը կոչվել է՝ *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցք* կամ *ցուցմունք*, *Վարդան Մամիկոնյանի ծես*, *Վարդանանց պատերազմ*, *Ավարայրի ճակատամարտ*։ Մինչև XIX-ի վերջը ներկայացման, խաղի կամ հիշատակության արարողությունների ձևով պահպանվել է Մոքսում, Վասպուրականում, Շատախում, Ռշտունիքում, Կարինում, Ջավախքում, Շիրակում և այլ գավառներում։² Թուրքական տիրապետության շրջանում, տոները նշվել է եկեղեցու ներսում, փակ դռների ետևում։

Մատենադարան, XVդ., ձեռ. 1620, էջ 295բ, 296ա



Հետագայում դուրս գալով եկեղեցու բակ, հրապարակ, ընդգրկել է նաև շրջակայքը։³

² Срб. Лисицян, Стар. нные пл ск, , театральные представлени, арм нского народа, ձեռագիր աշխատություն III հատոր, էջ 644-673: Նույնի Автореферат, 1958, էջ 45-46: *Ժենյա խաչատրյան*, 1964թ.-ից մինչև օրս գրանցած նյութեր տարբեր գավառներից: Տես և ՀԱԻ Պարարվեստի բաժնի արխիվ: *Հենրիկ Հովհաննիսյան*, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Եր., 1978թ., էջ 130, *Վարդ Բդոյան*, Հայ ժողովրդական խաղեր, Եր., 1963, հ. I, էջ 68-69:

³ Ենթադրվում է, որ այնպես, ինչպես հնում *մեհենական* կամ *մեհյանական* պարերը կատարվել են մեհյանների ներսում ու շրջակայքում, կամ միջնադարում *կացրդական տոնախմբություններ* ժամանակ «ի յաւուր կացրդական տօնի» կամ «Տօնք կցրդականք»-ի, *Գր. Մագիստրոս*, Թղթեր Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 32, 42: *Գարեգին Լևոնյան*, Թատրոնը հին Հայաստանում, Եր., 1941, էջ 8, 94: Նոր հայկազեան բառարանում կացուրդ, կացրդական, նշանակում է համախմբություն, տոն ամենաժողով. տես՝ հ. I, էջ 1078, Եր., 1979:

1958թ. Սրբուհի Լիսիցյանը Վասպուրականի Հայոց ծորի Կղզի գյուղի նախկին բնակիչ, ականատես ու մասնակից Արշակ Բաբայանից գրանցել է *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցք* կամ *ցուցմունք* խաղ-ներկայացումը, որին ասացողը տվել է նաև *ծես*-արարողություն բնորոշումը:

Արշակ Բաբայանը խաղ-ներկայացումը պատմել ու երգել է իր բոլոր մանրամասնություններով: Տարիների ընթացքում կուտակվել են նաև բազմաթիվ վկայություններ ու նկարագրություններ, որոնց ավելացնելով մինչև օրս եղած գրավոր տեղեկությունները փորձ է արվում որոշ չափով պարզաբանել *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքի* ներքին էությունը: Ըստ Վասպուրականի 1909թ-ին տեղի ունեցած *ցուցքի*, ժողովրդի մեջ մշակված է եղել գործողությունների որոշակի պլան-ծրագիր: Նախօրոք շրջապատի գյուղերին հայտարարվել է *ցուցքի* կազմակերպման, և խաղալու կամ հանդիսատես դառնալու մասնակցության մասին: Հրավիրվել են առաջին հերթին Հայոց ծորի բոլոր գյուղերի երիտասարդ տղամարդիկ: *Ցուցքը* տեղի է ունեցել Իշխան գյուղում, գյուղապետի, վարժապետի, գյուղի սրբազան հոր և ավագների խորհրդի ղեկավարի գլխավորությամբ: Նախկատարվել է դերաբաշխում, ապա բեմական հագուստի, բուտաֆորական ծիերի ու իրերի պատրաստում: Վարդանի, Ղևոնդ երեցի, Վասակի ու նախարարների դերերը հանձնարարվել է հատուկ ընտրությամբ: Ախալցխայում երկար տարիներ Վարդանի դերակատարը եղել է Եղիշե Զիֆթալարյանը (մեղվաբույծ 1861-1926թթ.), որն ունեցել է իր սեփական բեմական հագուստը: Մելքոնյան անունով մի Ախալցխացի ևս իր տանն ունեցել է Վարդան գորավարի հագուստը: Երբ ծերացել է և չի կարողացել մասնակցել խաղին, ամեն տարի տվել է այն դերակատար երիտասարդին հագնելու, որը ստանձնել է Վարդանի դերը: Մասնակիցների մեծ մասը բաժանվել է հայ և պարսիկ բանակի, որոնք պատրաստել են բազմաթիվ դրոշակներ՝ զինանշաններ, բուտաֆորական, հետագայում նաև կենդանի ծիեր: Հատուկ ուշադրություն է դարձվել սպառազինությանը, գլխազարդերին ու պաշտպանական վահաններին (նետ ու աղեղ, փայտյա թրեր ու դաշույններ, ճյուղերից հյուսված կամ կաշիներից պատրաստված վահաններ և այլն): Տոնին պատրաստվել են նաև փոքրաթիվ, բայց ընտրյալ ողբասաց կանայք, որոնք պատրաստել են ողբերին համապատասխան տեքստեր ու եղանակներ:⁴ Ըստ Մ.Աբեղյանի եղել են հնավանդ երգեր, ընդհանուր բնավորությամբ, որոնք կրկնվել են կոծերի ժամանակ:⁵ Տոնակատարության հաջորդ կամ երկրորդ էտապը օրվա վաղ առավոտից սկսվող գործողութ-

⁴ Մինչև XXդ. II կեսը հանգուցյալների թաղման արարողության համար ևս ողբասուղները պատրաստվել են:

⁵ Մ.Աբեղյան, Երկեր, Եր., 1966, հ. ա, էջ 487-492:

յուններն էին: Մասնակիցներն, արդեն կերպարանափոխված⁶ հավաքվել են նշանակված վայրում՝ գյուղական հրապարակներում, եկեղեցիների բակերում: Ախալցխիսե քաղաքում հավաքվել են հիմնականում կենտրոնական մայրուղու սկզբում՝ խմբովի եկեղեցի բարձրանալու համար: Այն գտնվում էր *Սուրբ Նշան* կոչվող բարձրադիր վայրում, որտեղ և կառուցված էր *Սուրբ Վարդանի* եկեղեցին:⁷ Ախալցխիսեում *ցուցքը* մինչև XXդ. 50-ական թթ. պահպանվել էր երթի ձևով, որն ավարտվում էր սիրողական կամ դպրոցական ներկայացումով: Երթին մասնակցել է ամբողջ քաղաքը, նույնիսկ կառապաններն իրենց զարդարված կառքերով, ու որոշակի դասավորությամբ (միզանսցենայով), խաչով ու խաչվառով, Ղևոնդ երեցի գլխավորությամբ: Աջից քայլել է Վարդանը, ձախից Վասակը, նրանց ետևում զինվորները, ապա պատվավոր քաղաքացիք, արհեստավորները, իրենց դրոշներով ու նշաններով:⁸ Երթը դեպի եկեղեցի, ապա պատարագից հետո քաղաքի փողոցներով շրջելիս նրանց ուղեկցել է զուռնա-դիուլը: Նվագել են քայլերգեր կամ ռազմական պարեղանակներ: Ժամանակ առ ժամանակ դերակատար մասնակիցները զենքերը պատյաններից հանելով ու ետ դնելով երգել են հայրենասիրական երգեր:⁹ Երեկոյան տրվել է գրական, գեղարվեստական ստեղծագործություններից կազմված սցենարով *Վարդանանց պատերազմ, Ավարայրի ճակատամարտ* անվանված ներկայացումները:¹⁰ Արշակ Բաբայանը մի այսպիսի տոնակատարություն տեսել է Վան քաղաքում, 1909, 1910 թվերին: Հավանաբար, այն բնորոշ է եղել քաղաքային միջավայրին: Նույն ասացողը վկայում է, որ 1909թ. Իշխան գյուղում *ցուցքն* ունեցել է ճակատամարտի ձև, հայ և պարսիկ զորքը մտել է մենամարտի մեջ: Կռիվն այնքան բնական է եղել, որ դարձել է անկառավարելի և միայն հա-

⁶ Ըստ *Վարդ Բդոյանի* մասնակիցները հաճախ կրել են *պաշտպանական դիմակներ* նշվ. աշխ., հ. I, էջ 68:

⁷ Եկեղեցին կառուցվել է 1895-1896թթ. Վարդան անունով մի երգրունցու կողմից, որը և հետագայում թաղվելով եկեղեցու բակում անմահացրել է իր և *Ս. Վարդանի* հիշատակը: Այս եկեղեցու տոնի օրը Բարիկենդանի հինգշաբթին է, որն անմիջականորեն կապվում է Վարդանանց տոնի հետ: Եկեղեցու պատի տակ պահպանվել է նաև *Սուրբ Նշան* կոչվող սրբատեղին, որն ունի մեծ հուշաքար: Այս սրբատեղին ևս մինչև այսօր պահպանել է իր սրբազան զորությունը:

⁸ Նույն դասավորությունն է ունեցել *ցուցքի* վասպուրականյան տարբերակը, միայն պռանձնացվել է պարսկական զորքը:

⁹ Ախալցխիսեում, Հայոց ծորի գյուղերում և Վան քաղաքում երգել են՝ 1. Տեսեք Աղավնին Նոյան տապանի, 2. Թե հայրենյաց պսակադիր, 3. Ի զեն հայեր, 4. Կռվեցեք տղերք և տեղական ուրիշ շատ հայրենասիրական երգեր: *Ճամփու* և *դազմական* պարեղանակների դիթումով ծափ են զարկել ու դիթումով քայլել:

¹⁰ Այս ներկայացումները ուսումնասիրող-թատերագետների կողմից բնութագրվել է որպես *դպրոցական թատրոն*.

տուկ միջամտությամբ է կարգավորվել փոխհարաբերությունները:¹¹ Գնականամարտին հաջորդել են թաղման որոշ ծեսեր, որոնց կատարողները ողբասաց կանայք էին:

Արշակ Բաբայանը երգել է յոթ ողբ: Դրանք հավանաբար Վասպուրականի թաղման ծեսերում տեղ գտած այն ողբերն են, որ կազմել են համապատասխան ծիսակարգի առանձնահատուկ մասը: Ի տարբերություն *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքի* գեղարվեստականացված ու գրական տեքստերի, Սրբ.Լիսիցյանի գրանցած ողբերի տեքստերն ունեն ժողովրդական երգի կառուցվածք. մեղեդիները տարածված ողբերի մի տեսակն են: Մ.Աբեղյանը վկայում է, որ լացի ու կոծի երգերը հորինվելուց հետո տարածվել են և կրկնվել տարբեր հանգուցյալների համար, համապատասխանեցնելով տվյալ հանգուցյալի գործունեությանն ու կյանքին: Գրիգոր Նարեկացու վկայությամբ այդպիսի երգերը հորինվել են հայերենների չափով, իսկ մեր ժամանակներում, ըստ Մ.Աբեղյանի կոծի երգերը կազմվում են երկու կամ երեք տողանի տներից՝ բեյթերից, ինչպես XIX դարի անտունիները:¹² Ըստ Սրբ.Լիսիցյանի վկայության Արշակ Բաբայանն ամեն անգամ ցուցմունքի մասին խոսելիս կամ պատմելիս սկսում էր *ողբ ասելով*:¹³

Ցուցքի երրորդ մասում տեղի են ունեցել հասարակական պարեր *պարկապզուկի, գուռնա-դիռլի* և երգեցողության ուղեկցությամբ, որոնց հիմնական մասնակիցները տղամարդիկ էին: Այս պարերին բացառության կարգով թույլատրվել է հոգևոր դասի մասնակցությունը: Հոգևոր հորը իրավունք է տրվել *Պարագլուխ* կանգնելու և պարերը ղեկավարելու: Այս բացառիկ երևույթը, հնում, մեհյաններում կատարվող արարողություններից ու պարերից ժառանգություն մնացած քրմական դասի պարտականություններից մեկի փոխառված ձևերից է: Օրվա ծիսական պարերը *գովընդներն* ու *ռազմական* պարերն են: Վասպուրականում կատարել են՝ *Թամրադա, Ղասաբ հավասի, Թամգարա, Տալտալա, Թրախադ, Ծափխադ, Փայլանջո, Քերծի, Ձիավեն* (շինածուրիկ ձիերով) և ուրիշ պարեր:¹⁴ Ծիսական պարերին հաջորդել են *Ձիախաղերը, Մականախաղերը, Ձիլիթը* (ծիարշավ): Օրվա երկրորդ կեսին ծայր են առել հասարակական *գովընախաղերը*, որին արդեն մասնակցել են բոլորը: Այս

¹¹ Այս երևույթը համեմատելի է հայկական գյուղերի կամ թաղերի միջև տեղի ունեցած անխուսափելի քարակռիվներին կամ բռնցքամարտերին, որոնք ավարտվել են կավազների կամ պաշտոնյաների միջամտությամբ:

¹² Մ.Աբեղյան, Գուսանական ժողովրդական երգեր, Եր., 1940, էջ 251:

¹³ Տես՝ նշված ձեռագիր աշխատություն, էջ 674:

¹⁴ Ուղեգրական պարերի ձևերի ու բովանդակության, կատարողական օրենքների և նշված պարերի շուրջ տես՝ Տրբ.Լիսիցյան, Стар. нные пл ск, арм н, Ер., 1983, էջ 121-159: *Ժենյա Խաչատրյան*, Ուղեգրական պարեր, Ազգ. Պետություն, Բանակ, հրդվածների ժողովածու, Եր., 1998, էջ 150-154: Մինչև օրս որոշ պարեր պահպանվել են Արարատի շրջանի Ոսկետափ գյուղի ինքնագործ խմբում, գեղարվեստական ղեկավար՝ պատմ.գիտ.դոկտոր՝ Էմմա Պետրոսյան:

գովընդների մեջ մտել են նաև *ցուցքի* զգեստափոխված մասնակիցները: Որպես օրենք, հասարակական պարերը միշտ սկսվել են նախնիների հիշատակությանը նվիրված, դանդաղ՝ *իրեք ողկ* պարաքայլով *գովընդներով*: Դրանցից հետո տեղի է ունեցել միայն այս տոնին հատուկ մի ծիսական արարողություն: Երբ պարաշարքը բոլորվելով փակվել է, շրջանի դրսից գլուխը կտրած մի աքաղաղ նետվել է պարաշրջանի կենտրոնը: Շրջանից մի ազաբ տղա, արխալուղի թևքերը վեր քաշելով, մտել է պարաշրջանի մեջ, ձեռքին մի կարմիր թաշկինակ և պարել: *Ձեռնախաղը*՝ աջ ու ձախ շրջանների դասավորությամբ, պտտվել է աքաղաղի շուրջը, ապա բարձրացնելով այն գլխից վեր, մարտահրավեր է նետել շրջապատին: Պարաշրջան է մտել երկրորդ ազաբը: Պարաշարքը բաժանվել է երկու խմբի, յուրաքանչյուրն անցնելով մեկի կողմը խրախուսել է նրան: Ջուռնան նվագել է *կոխի* եղանակ, որից ոգևորված երկու երիտասարդներն իրար դեմ առ դեմ կանգնելով փորձել են իրարից խլել աքաղաղը: Դրան հետևել է *գյուլաշը*, որն այնքան է տաքացել, որ դարձել է վտանգավոր: Շրջապատողները նրանց բաժանելով ու հանդիմանելով մտցրել են վերսկսված պարաշրջանի մեջ, կանգնեցնելով իրար կողքի, որը հաշտության խորհրդանիշ է դարձել:¹⁵



Գովընդները շարունակվել են մինչև օրվա վերջը, մթնելը և *փայդօստ անելը*,¹⁶ որից հետո միայն գնացել են տները, անվանակոչության տոնախմբությունները սկսելու: Այդ օրը 1036 անվան անվանակոչության տոն է:¹⁷ Գրեթե բոլոր տներում ճաշկերույթներ էին կազմակերպվում, որտեղ հոգևորական դասին և բոլոր տղամարդկանց առանձնահատուկ ուշադրություն էր ցուցաբերվում:

Այժմ անդրադառնանք Վարդան Մամիկոնյանի *ցուցք* կամ *ցուցմունք* անվանմանը: *Ցուց* բառը որպես բուն հայերեն բառ նշանակում է *երևումն, ցուցումն, ցույց տալ, ցուցադրել ցուցք ներկա-*

¹⁵ Առհասարակ կողք-կողքի պարել նշանակել է հաշտվել, բարեկամանալ:

¹⁶ *Փայդօստ անել* նշանակում է մի փայտի օգնությամբ պարաշարքը կտրել, որ շրջանը քանդվի և պարը դադարի: Միաժամանակ նաև փախցնում են նվագածուներին ու երգողներին:

¹⁷ Ըստ Եղիշեի մարտի դաշտում զոհվել են 287 մարտիկ. նույն օրը մահացել են 740 մարտիկ, այսինքն ընդհանուր թիվը դարձել է 1036:

յացնել¹⁸ Այսինքն *ցուցք, ցուցմունք* պետք է հասկանալ տոտեմական, երևակայական կերպարներով հերոսների, աստվածային ու կենդանական կերպարների, շոր փոխելով և դիմակներով, կամ ուղղակի կերպարանափոխությամբ խաղ-ներկայացումներ¹⁹։

Վերևում շարադրվածի համաձայն թվում է, թե *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքը* աշխարհիկ երևույթ է և չունի ոչ մի պաշտամունքային կամ ծիսական նշանակություն։ Սակայն ինչո՞ւ եկեղեցին Ավարայրի նահատակներին նվիրված հիշատակության տոնը մայիսի 26-ից բերել ու կապել է Բարեկենդանի հինգշաբթի օրվա հետ, որից օրը դարձել է նաև շարժական տոն։

Հնում Հայաստանի գրեթե բոլոր ազգագրական շրջաններում Բարեկենդանի, հատկապես հինգշաբթի և բուն Բարեկենդանի օրը հայտնի է, որպես կերպարանափոխությամբ երթերի, ներկայացում-խաղերի (*խան, փաշա, շահ*) մենամարտերի, ձիախաղերի ու հասարակական պարերի օրեր, որոնք նաև գարնանային մրցույթ գուշակությունների նշանակությունն ունեին²⁰։

Չնայած Բարեկենդանն առհասարակ կապվում է *ուտիս տատի*՝ այսինքն կանացի սկզբունքի հետ, սակայն հինգշաբթին մեռնող ու հառնող տղամարդ աստվածության օր է։ Օրվա բոլոր արարողությունները կապվում են միայն տղամարդկանց հետ։ Այդ օրը տեղի են ունեցել հատուկ ծիսական պարեր ու խաղեր, որոնք իրենց մեջ պարունակում են ցանքսի, հատիկի, ջրի հովանավոր աստվածության հատուկ հատկանիշներ։ Մտածողությունն այնքան խորն ու հաստատուն էր նստած ժողովրդի մեջ, որ եկեղեցին չկարողանալով պայքարել, իր վրա է վերցրել այդ հարցերի կարգավորման պարտականությունը։ Բացի դրանից հոգևոր դասի ներկայացուցիչները այդ օրը *ցուցքից* անմիջապես հետո տեղի ունեցած միայն տղամարդկանց կազմով կատարվող սգո և հիշատակության ապա և ռազմական պարերի ղեկավարողն էին՝ *պարագլուխը* կամ *պարբաշին*։ Ղեկավար էին նաև *ցուցքում* (Ղևոնդ երեց)։ Անվանակոչության տներում նրանք ճաշկերույթի կառավարիչներն էին և պարերի ղեկավարները։ Սովորույթի ուժով պահպանված այս օրերն ընդ շատ թափանցիկ ու խոսուն է, ուղիղ համեմատական հնում քրմական դասի մեհենական ծեսերի ու պարերի հետ ունեցած կա-

¹⁸ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. II, 1981, էջ 217։

¹⁹ Այս հարցի շուրջ շատ լուրջ և հետաքրքիր դիտարկումներ ունեն *Սրբուհի Լիսիցյանը* իր «Старинные пляски и театральные представления армянского народа», Ер., 1958, т. 1, с. 66-70 և *Հենրիկ Դովիանիսյան*, նշվ. աշխ., էջ 106-144։ Տես նաև՝ *Ս.Սրբոյան*, Երկեր, էջ 262-265 և ուրիշներ։ Հոդվածի սահմանափակության պատճառով հարցի քննարկումը ապագայում։

²⁰ *Э.Петросяни* Сюжеты, образы народного драматического творчества арм. н, Фольклорный театр народов СССР, М., 1985, с. 171 և 190.

պին,²¹ պարզապես նրանց վերափոխված կամ ուղղակիորեն ժառանգված ձևերն են:

Այսպես, եթե Բարեկենդանի հինգշաբթի օրվա արարողությունները քննարկենք, ապա կունենանք հետևյալ պատկերը.

Առաջին մասում՝ Վարդան Մամիկոնյանի *ցուցքի* կամ *ծեսի* երթն է ճակատամարտ-խաղը եկեղեցու հրապարակում կամ ներսում, նահատակների ողբի արարողությամբ:

Երկրորդ մասում՝ եկեղեցու ներսում հանգուցյալների ու նահատակների հիշատակության արարողություններն են, պատարագը՝ հատուկ շարականներով, իսկ դրսում՝ հասարակական պարերն են, որոնց մասնակցում են նաև *ցուցքի* դերակատարները: Այստեղ ուղղակի կապ է ստեղծվում հնագույն *ծեսի* ու *ցուցքի* միջև: Մասնակիցները դերն ավարտելուց հետո վերածվում են հասարակության սովորական անդամի, որը պետք է իր մասնակցությունը բերեր նախնիների հիշատակության արարողությանը:

Երրորդ մասում ընդգծվում է հոգևոր դասի դերը, որպես հնագույն պաշտամունքային ու կրոնական ավանդույթների շարունակողի: Անվանակոչության տներում ընդգծվում է այս հանգամանքը՝ նորից հիշեցնելով ծեսի հնագույն առանձնահատկությունները: Մանավանդ, որ հայտնի է քրիստոնեական եկեղեցու թշնամական վերաբերմունքը երգի, պարի ու թատերականացված գործողությունների նկատմամբ: Հոգևոր դասը դժվար թե իրավունք տար մեկին կամ հենց ինքը՝ մեծից փոքր, անմիջական մասնակցություն ունենար թե՛ տոնին, և թե՛ պարերին ու ճաշկերույթներին: Հայ ժողովրդական պարերի պատմության մեջ, բացի Բարեկենդանից, ոչ մի փաստ հայտնի չի պարի մեջ հոգևորականի մասնակցության, առավել ևս՝ պարագլուխ կամ ղեկավար կանգնելուն:

Չորրորդ մասում հասարակական պարերում նախնիների հիշատակության *գովընդները* և կլոր դասավորությամբ, պարաշրջանի ներսում, աքաղաղի համար *կոխի* բռնվելը, պետք է բնութագրել, որպես հնագույն, տոտեմ-նախնուն նվիրված ծես-արարողության վերապրուկ: Աքաղաղի զոհաբերությունն հենց նախնիների պաշտամունքի հետ կապվող նվիրատվական ծեսերի արձագանքն է՝ մատաղ զոհաբերությամբ:²²

Հինգերորդ մասում մինչև ուշ գիշեր տևողությամբ ծիսական ճաշկերույթներն են, որոնք խիստ աշխարհիկ բովանդակություն ու-

²¹ Այս պարերին ու ծեսերին կանայք չեն մասնակցել: *Срб. Лусицян, Автореферат (ДОКТ. А, С.), С. 45.*

²² Հայկական հարսանիքներում այդ պաշտամունքի բազմաթիվ ապացույցներ կան, որոնցից են և *Հավթոռնք* կոչվող մեկօրյա ծեսերն ու արարողությունները: Այդ օրը ուժի և ծարավության ցուցադրության և զոհաբերված հավերի ու աքաղաղների ճաշակելու օր է:

նեն, բայց անմիջականորեն կապվում են տոնական օրվա նպատակային ուղղվածության հետ:

Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքում ամենահանելուկային երևույթը նրա բազմադարյան, ավանդական պահպանվածությունն ու մշակվածությունն է և հենց Բարեկենդանի հինգշաբթի օրվա հետ ունեցած կապը, մայիսի 26-ի փոխարեն: Սա հենց այն ապացույցն է, որ ներկայացման հիմքում ընկած է դարերով հաստատված հիշատակության որոշակի մի տոն՝ իր բոլոր բաղադրիչներով: Այդ էնաև հաստատում ասացողի *Վարդան Մամիկոնյանի ծես* բնորոշումը: Ապացույցներից մեկն էլ այն է, որ եկեղեցում երգվող այդ օրվա շարականներում թվարկվող նահատակների անունները ավելացվում են արհեստականորեն ու չեն համապատասխանում ծեսին, այսինքն, բացահայտ նկատելի է ժառանգությանն հարմարեցնելու երևույթը: Ամբողջ օրվա ընթացքում իրար հաջորդում են մահվան ու թաղման հետ կապված արարողությունները, ծիսական պարերն ու մենամարտերը, զոհաբերություններն ու ճաշկերույթները: Այս ամենը *ցուցքի* բաղկացուցիչ և շարունակական մասերն են, որոնցից յուրաքանչյուրը փոխարինում է մյուսին՝ որպես նախորդի շարունակություն:

Այսպիսով, Բարեկենդանի հինգշաբթի տեղի ունեցող *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքը* կամ *ցուցմունքը* և նրան զուգակցվող ու հաջորդող բոլոր ծես-արարողություններն ու թատերականացված գործողությունները²³ գարնանային ցանքսի, ջրի ու հատիկի հովանավոր աստվածություններին նվիրված մի տոն է, որի անունն անմիջականորեն կապվում է *ցուցքի* գլխավոր հերոս Վարդանի և 1036 անունը կրող տղամարդկանց անվանակոչության օրվա հետ: Ըստ երևույթին, հենց այդ է հիմնական պատճառը, որ տոնը մայիսի 26-ից տեղափոխվել է հնուց ի վեր հաստատված նախնիների հիշատակության օրը, որն իր տեղով ու ժամանակով, ապա և իմաստաբանությամբ համապատասխանում է նախաքրիստոնեական տոնակատարությանը: Ինչ վերաբերում է Վարդան անձնանվանը, ապա պետք է ասել, որ Սրբ.Լիսիցյանը հատուկ քննարկման առարկա դարձնելով, եկել է այն եզրակացության, որ այն պատկանում է *Վարդ* անունը կրող այն աստվածությանը, որը կապվում է Վարդավառի տոնակատարության հետ, որը հենց ջրի, հատիկի, ցանքսի հովանավոր տղամարդ աստվածությունն էր:²⁴

²³ Բարեկենդանի հինգշաբթին նաև *խան, փաշա, շահ, դարագյոզ* խաղ-ներկայացումների օր է: *Է. Պետրոսյան*, նշվ. աշխ., էջ 171-190:

²⁴ Տես՝ *Սրբ.Լիսիցյան*, Վարդավառ, ձեռ. աշխ., ՀԱԻ պարարվեստի արխիվ:



Բարեկենդանի Ոազմական պար Ձիավեն (Շատախի տարբերակ), Սրբուհի
Լիսիցյանի բեմադրությամբ

Zhenya Khachatryan

THE CONTENTION OF DANCE, RITE AND FOLK THEATRE IN PERFORMANCE OF VARDAN MAMIKONYAN

The feast of Vardan Mamikonyan is the ritual game play in the Armenian calendar rites, if take place on Thursday of Shrovetide. The researches of theatre apply to school-theatre. However the ritual maintenance is connect with the pre-Christian mystery-play of voter grain, crops whose patron was man.

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆԻ ՄՈՐ ՈՂԲԸ ԱՎԱՐԱՅՐԻ ՄԵՋ

1958թ. Սրբուհի Լիսիցյանը ողբը գրանցել է Երևանում Վասպուրականի Կղզի գյուղի նախկին բնակիչ Արշակ Բաբայանից:

Զայնագրությունը գտնվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ձայնադարանում: Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդ, 423-11: Վերծանությունը, մեր խնդրանքով տպագրության համար կատարել ու սիրով տրամադրել է մեզ երաժշտագետ Զավեն Թազակչյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում:

Զայնագրություն Սրբ.Լիսիցյանի

Վերծանություն Զ.Թազակչյանի

$\text{♩} = 108$

Ա - վա - րայ - րի մեջ

խե - լառ և մո - լոր,

խե - լառ և մո -

լոր,

զոհ - վաճ

որ - - - դիս

զոր - կի - սը, սը - ըն - դիս մեջ

բալ - բալ,

զոր - կի - սը,

սը - ըն - դիս մեջ բալ - բալ:

հաշտ, դաշտ, ան - գութ դաշտ,

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆԻ ՄՈՐ ՈՂԲԸ ԱՎԱՐԱՅՐԻ ՄԵՋ

1958թ. Սրբուհի Լիսիցյանը ողբը գրանցել է Երևանում Վասպուրականի Կղզի գյուղի նախկին բնակիչ Արշակ Բաբայանից:

Ձայնագրությունը գտնվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ձայնագրարանում: Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդ, 423-11: Վերծանությունը, մեր խնդրանքով տպագրության համար կատարել ու սիրով տրամադրել է մեզ երաժշտագետ Ջավեն Թագակչյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում:

Ձայնագրություն Սրբ.Լիսիցյանի

Վերծանություն Ջ.Թագակչյանի

$\text{♩} = 108$

Ա - վա - րա - յ - րի մեջ

խե - լառ և մո - լոր,

խե - լառ և մո -

լոր,

զոհ - վաճ

որ - - - դիս

զոր - կի - սր, սր - ըն - դիս մեջ

բալ - բալ,

զոր - կի - սր,

սր - ըն - դիս մեջ բալ - բալ:

Դաշտ, դաշտ, ան - գութ դաշտ,

ՊԱՐԻ, ԾԵՍԻ ՈՒ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՈՒՆՆԵՐԻ ՓՈԽԿԱՊԸ ՎԱՐԴԱՆ
ՄԱՍԻԿՈՆՅԱՆԻ ՑՈՒՑՄՈՒՆՔՈՒՄ

32
ա - սա ու՞ր է նա՛ սըր - դիս փա - փա - գըն

36
այն ես նո -

40
րից առ - - նեն: Վարդան,

48
Վա - - րը - դան, տուր ին - ձը

52
սի - րույ - դը ձայն՝

լա - լո - վը շը - րը-ջեն, գամ...

Ավարայրի մեջ խելառ ու մոլոր,
խելառ ու մոլոր,
Գրկիս սը, սը, որդիս,
Գրկիս մեջ թալ թալ,
Դաշտ, դաշտ, անգութ դաշտ,
Ասա՛ ո՞ւր է նա,
Որդիս, սըրդիս փափագն այն,
Ես նորից առնենմ.
Վարդան, տուր ինձ սիրուդ ձայն,
Լալով շրջենմ, գամ:

Աշոտ Փիլիպոսյան,
Վահան Հովհաննիսյան
ՀԱԻ, ԱԺ

ՏԵՍԱՐԱՆԱՅԻՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔՈՎ ՄԻՋԻՆԲՐՈՆՁԵԴԱՐՅԱՆ ԳՈՒՆԱԶԱՐԴ ԿԱՎԱՆՈԹԸ

Հայաստանի առավել տեղեկատվական հնագիտական հուշարձաններից մեկը Կարմիրվանքի (մասնագիտական գրականության մեջ հայտնի է նաև «Կըզըլվանք», «Աստապատի սբ. Ստեփանոս վանք» և «Քարատակի վանք» անվանումներով) դամբարանադաշտն է: Այն գտնվում է Նախիջևանի և Ղարադաղի լեռների կիրճում, Նախիջևան քաղաքից հարավ-արևելք, Արաքս գետի ձախ ափին, ապառաժոտ բլրի գագաթին (*Փիլիպոսյան Ա., Հասարակական Մ.* 1979, էջ 335-336): Այստեղ դեռևս XIX դարի վերջին սբ.Ստեփանոս վանքի սպասավորները շինարարական աշխատանքների ժամանակ հայտնաբերել էին գունազարդ կավանոթներ: Սա էլ առիթ հանդիսացավ, որ 1895թ. սկսած մինչև XXդ. 60-ական թթ. այստեղ տարբեր հնագետների կողմից ժամանակ առ ժամանակ պեղումներ կատարվեցին (*Спицын И., 1909: Мецаганинов И., 1962, իջ 73-92: Пуотровский Б., 1949 իջ 47-48: Алиев В., 1983, իջ 33-18: Алиев В., 1983*), որոնց շնորհիվ ձեռք բերված հնագիտական արժեքները, ինչպես նաև պատահական գտածոներն արդյունքում հանգրվանեցին Մոսկվայի, Երևանի, Բաքվի, Թբիլիսիի և Նախիջևանի թանգարաններում: Կարմիրվանքի մերձակայքից պեղված ողջ հնագիտական նյութը ներկայումս լավ ուսումնասիրված է և թույլ է տալիս եզրակացնել, որ խնդրո առարկա հնավայրը գոյատևել է Միջին Բրոնզի շրջափուլից մինչև Երկաթի դարաշրջանը ներառող պարբերաշրջաններում (մ.թ.ա. XVIII / XVII – մ.թ.ա. IX / VIIIդդ.): Հատկապես առանձնանում են դամբարանադաշտից հայտնաբերված գունազարդ կավանոթները, որոնք վերաբերում են Միջին Բրոնզի շրջափուլի III փուլին (մասնագիտական գրականության մեջ առանձնացվել են որպես ինքնուրույն մշակույթ և, կամ մշակութային խումբ) և կարող են տեղավորվել մ.թ.ա. XIX / XVIII–XVII / XVIդդ. ժամանակային սահմաններում (*Мартиросян А. 1964, իջ 51: Кушнарева К., 1993, էջ 163 – 171: Ավետիսյան Պ., Բադալյան Ռ., Հմայակյան Ս., Փիլիպոսյան Ա., 1996, էջ 8-10*):

Այս նյութերում առանձնանում է գունազարդ մի սափոր, որն ունի հարթ հատակ, դեպի վեր աստիճանաբար լայնացող իրան, կարճ վիզ և դուրս թեքվող կլորավուն շուրթ: Կարմրա-նարնջագույն մակերեսով այս անոթի վզի տակ, ուսի վրա և իրանի ստորին կեսին սև ներկով արված գուգահեռ հորիզոնական երեք համեմատաբար լայն ժապավենները, սափորի ուռուցիկ հատվածում և ուսին ստեղծել են երկու հորիզոնական գոտիներ, որոնցից վերինի միջնամասով անցնում է թույլ ալիքավոր հորիզոնական շագանակագույն գծանախշ, իսկ ստորինը լցված է շագանակագույն շեղացանցով ներգծված սև եռանկյունիներով: Վերջիններս անոթի ուռուցիկ հատվածի երկու հանդիպակաց հատվածներում ընդմիջարկված են մի դեպքում սև ու շագանակագույն ներկով արված երկրաչափական նախշազարդով, իսկ մյուսում՝ մարդակերպ զույգ կերպարների սևաներկ պատկերներով (աղ. 1): Ուսումնասիրողներին (Հ.Մարտիրոսյան, Կ.Քուշնարյովա, Վ.Ալիև և այլոք) հիմնականում հետաքրքրել է վերոհիշյալ անոթին ներկայացված զույգի սյուժետային հորինվածքը և, քանի որ, նրանցից յուրաքանչյուրը ձեռքի տակ ունեցել է այդ դրվագի գծանկարված իր օրինակը (որոնք, ի դեպ, բավական տարբերվում են իրարից), ուստի մեկնաբանություններն էլ արվել է համաձայն վերջինիս: Ըստ Հ.Մարտիրոսյանի անոթի վրա աղոթող զույգ է պատկերված (*Мартыросян А.*, 1964, № 49-50, նկ. 20/1, 2): Կ.Քուշնարյովայի կարծիքով դրանք տղամարդ ու կին են, որ ներկայացնում են ֆալլիկ բնույթ ունեցող ծիսական պար (*Кушнарева К.*, 1993, էջ 169): Վ.Ալիևի ենթադրությամբ էլ անոթին պատկերված զույգն ինչ որ արարողություն է կատաճԽԱԿ (*Алиев В.*, 1977, էջ 58, աղ. 4, նկ. 4-5):

Կարմիրվանքյան գունազարդ այս անոթի երեք առանձին գծապատկերների համադրությունը ցույց է տալիս, որ վերոհիշյալ ուսումնասիրողներն ըստ էության ճիշտ են ընդօրինակել նրա իրանին առկա երկրաչափական բնույթի խորհրդանշանները և հիմնական անհամապատասխանությունը մարդկային կերպարների ներկայացման մանրամասների մեջ է: Այս առումով նշված գծապատկերների համադրությունը մայր օրինակին թույլ է տալիս արձանագրել, որ առավել իրականը Վ.Ալիևի տարբերակն է (աղ. 1, նկ. 3): Անոթի վրա, գրեթե ուղղանկյունաձև դաշտում ներկայացված են քիչ կքանստած կամ կռացած դիրքով մարտնչող երկու տղամար-

դիկ: Աջ կողմինը կարծես թե մերկ է, ուսերին երեքական սրածայր, ճառագայթաձև ելուստներ ունի, ձախ ձեռքն աղոթքի դիրքով պարզել է վեր, իսկ աջ ձեռքին բռնած կեռ սրով փորձում է հարվածել հակառակորդի գլխին: Ձախը՝ գրեթե մինչև սրունքների կեսն իջնող զգեստ ունի, շրջազգեստի տակից նկատելի է պրկված ֆալլոսը, ձախ ձեռքով բռնել է հակառակորդի սեռական օրգանը, իսկ աջին առկա երկսայր սրով կարծես թե փորձում է անդամահատել նրան: Այսպիսով Կարմիրվանքից հայտնաբերված և մ.թ.ա. XVII-XVI դդ. թվագրվող միջինբրոնզեդարյան գունազարդ անոթի վրա պատկերված է զույգ կերպարների մենամարտի տեսարան, որում հատկապես ընդգծվում է ամորձատման կամ մալման դրվագը: Աջակողմյան կերպարի մերկությունը, ուսերին առկա ճառագայթաձև ելուստները և ձեռքին բռնած կեռ շեղբով սուրը հուշում են վերջինիս աստվածային բնույթը: Այս առումով դեռևս մ.թ.ա. IV-III հազ. Մերձավոր Արևելքի (Ուրուկ, Ջենդեթ-Նասր, Ուր, Լագաշ, Թել-Ֆարա, Թել-Մարդիխ և այլն) վաղբրոնզեդարյան պատկերագրության մեջ մերկանդամ արական կերպարները ծիսական արարողությունների կենտրոնական դերակատարներն էին: Նրանք սրբազան հեղումներ էին կատարում, կենդանիներ ու մարդիկ զոհաբերում, սրբագործում տաճարային կառույցը, մասնակցում աստվածամարտին և դիցաբանական բնույթի այլ գործողություններ իրականացնում (Frankfort H., 1935, աղ. III, նկ. d, աղ. XI, նկ. d, f, g, աղ. XVI, նկ. f, g, աղ. XVIII, նկ. h, i, j: Porada E., 1948, նկ. 796: Buchanan B., 1981, նկ. 432, 433, 437, 438: Brentjes B. 1983, էջ 81, 179): Ինչ վերաբերում է կարմիրվանքյան անոթի վրա ներկայացված համարժեք կերպարի երկու ուսերից ելնող երեքական հավելումներին, ապա դրանք ամենայն հավանականությամբ կարելի է, որպես ճառագայթներ կամ բուսական բնույթի ճյուղարձակումներ ընկալել, որով էլ վերջինիս հնարավոր է համադրել ծագող ու մայր մտնող արևի (Շամաշ, Ատում, Խուրրի, Շերրի, Թինիոս, Սկանդա) կամ էլ մեռնող ու վերածնվող բնության (Ադոնիս, Ատտիս, Դումնուզի, Թամնուզ, Արա Գեղեցիկ և այլն) հովանավոր աստվածությունների հետ (ԴԲ 1985, էջ 31: Темкин Э, Эрман В. 1985, էջ 208: Махабхарата, 1987, էջ 437: Тахо-Годи А., 1991, էջ 123-124: Лосев А., 1992, էջ 549: Грейвс Р., 1992, էջ 19, 24: Королев А., 1998, էջ 487: Богэн А., 1998, էջ 155:

Колесов Е., 1999, էջ 42-43: Цуркин Ю., 2000, էջ 44: Հարությունյան Ս., 2000, էջ 365-368): Առավել ևս, որ վերջիններիս ուսերից ծագող ճառագայթների և կամ ծլարձակող ճյուղավորումների պատկերները ևս բազմաթիվ են հինարևելյան բրոնզ-երկաթեդարյան պատկերագրության մեջ (Frankfort H., 1939, էջ 116, նկ. 32, աղ. XX, նկ. с, е: Lamberg-Karlovsky C., 1971, էջ 87-96: Buchanan B., 1981, նկ. 247, 432: Brentjes B., 1983, էջ 87: Collon D., 1987, էջ 98, նկ. 445, էջ 164, նկ. 759, 761, էջ 166, նկ. 765-768): Ավելացնենք նաև, որ դրանց հատկապես մերձավորարևելյան դրսևորումները երբեմն օժտված են նաև կեռ շեղբ ունեցող սրերով, ինչն ավելի հավանական է դարձնում վերն արված համադրությունները:

Կարմիրվանքյան գունազարդ կավանոթի աջակողմյան կերպարանքն ավելի աշխարհիկ հատկանիշներ (հագուստ, ճառագայթազուրկ ուսեր, պրկված ֆալլոս) ունի և ձեռքին կրում է այնպիսի զենք, որի զուգահեռները դաշույնների, սրերի և սուսերների տեսքով հանդիպում են Մերձավոր Արևելքի (Թել Հալափա, Թել էլ Սեյբ, Սուլեյմե, Ուր, Քիշ, Վերի, Ջոնու, Խոջա Դաուդ Քյոփրու և այլն), Անդրկովկասի (Թռեղք, Մծխեթ, Նաթախտարի, Ջուրտաքեթի, Մրավալծղալի և այլն) ու մասնավորապես Հայկական լեռնաշխարհի (Լճաշեն, Մեծամոր, Լոռի բերդ, Կարմիրվանք, Գավառ, Քարաշամբ, Նոր Օշական, Ներքին Գետաշեն, Մայիսյան, Սիսիան, և այլն) առավել բարձր սոցիալական կարգավիճակ ունեցող անձանց (հավանաբար ցեղապետ, ռազմական առաջնորդ, քրմապետ) միջինբրոնզեդարյան հնագիտական համալիրներից:

Այս ամենը, մեր կարծիքով թույլ է տալիս ենթադրել, թե կարմիրվանքյան գունազարդ սափորին պատկերված է մեռնող-հառնող աստվածության և նրա երկրային փոխանորդ-հակառակորդի (բարձրաստիճան մահկանացուի) պայքարի կամ այդ խորհրդանշական գոտեմարտը դերակատարման ձևով ներկայացնող ծիսական արարողության տեսարան, որում առանձնակի կամ առանցքային տեղ ունի ամորձատման կամ մալման գործողությունը: Վերջինս առավել հասկանալի և մեկնաբանելի է Հին Արևելքի առասպելաբանական կոնկրետ ընկալումների և գրավոր սկզբնաղբյուրների համատեքստում: Այս առումով խուռիական Անու-Կումարբի և Կումարբի-Թեշուբ, եգիպտական Սեթ-Ուսիր (Օսիրիս) և Հորուս-Սեթ, հունական Ուրանոս-Քրոնոս և Քրոնոս-Ջևս, փոյուզա-հունական Ադոնիս-

Արտեմիս և Ատտիս-Կիբելե, հայկական Արա Գեղեցիկ-Շամիրամ աստվածային զույգերի գործողություններում ակնառու է հակադրման, պայքարի, ամորձատման կամ մալման (Ուրանոս-Քրոնոս զույգի դեպքում կեռ մանգաղի միջոցով), մահվան և հետագա վերածննդի դիցաբանական սյուժեն (Словарь мифов, 1999, էջ 21, 169-170, 324-325: Хачукян М., 1992, էջ 608: Рубинштейн Р., 1991, էջ 124: Редер Д., 1992, էջ 267-268: Грейвс Р., 1992, էջ 24: Колесов Е., 1999, էջ 42-43: Овчинникова А., 2002, էջ 45-51, 476-486): Այն հիմնականում աստվածների սերնդափոխության, մայրամուտի և արևածագի, բնության մահվան ու զարթոնքի (վերոհիշյալ բոլոր աստվածություններն էլ այս կամ այն չափով առնչվում են թվարկված երևույթների հետ), այսինքն մեռնող-հառնող արարչագործության խորհուրդն է իր մեջ կրում: Ըստ որում այս առասպելաբանական մոտիվներն այնպիսի խորն արմատներ էին արձակել խնդրո առարկա տարածաշրջանի տոնածիսական արարողությունների համակարգում, որ հաճախ կոնկրետ իրական գործողությունների և կամ խորհրդանշական դերակատարումների միջոցով ներկայացվում էին նշված աստվածություններից մի քանիսի տաճարներում (հատկապես Տյուրոսում, Հերապոլիսում և Երուսաղեմում), նրանց ձոնված տոնահանդեսների ժամանակ: Խոսքը մասնավորապես վերաբերում է Ատտիս-Կիբելե աստվածային զույգին, որոնց նվիրված հանդիսությունների ընթացքում, կանացի զգեստներ հագած Կիբելեի տաճարի քրմերը էքստազի պահին արյունալի խրախճանքներ էին կազմակերպում և մարմնական լուրջ վնասվածքներ հասցնում միմյանց, իսկ նրանց մի առանձին խումբ՝ նեոֆիտները, նույնիսկ իրագործում էին ինքնաամորձատում և ինքնամալում (Грейвс Р., 1992, էջ 84: Тахо-Годи А., 1998, էջ 286): Նմանապես հունական երինիաների քրմուհիները դաշտերի ու այգիների պտղաբերությանը նվիրված ծեսերի ժամանակ կեռ մանգաղով «հատում էին» խորհրդանշանական «արքա-քրմի» ամորձիները և նետում ծովը, հավատալով, որ դրանով նպաստում են ձկների ավելացմանը (Грейвс Р., 1992, էջ 25): Ուստի դիցաբանական այս ընկալումների և ծիսական արարողությունների հիմքում ընկած է առասպելաբանական այն հնագույն սյուժեն, որ հայրեր-որդիներ մշտնջենական հակադրության բովանդակությունն է կազմում և,

ըստ այդմ էլ «էդիպյան կոմպլեքսի» և ֆրեյդյան դպրոցի՝ հոգեբանական վերլուծությունների սկզբնաղբյուրն է հանդիսացել (Փրեյդ 3., 1998, էջ 39-57):

Ի մի բերելով Մերձավոր Արևելքի և Միջերկրականի ավազանի հնագիտական, առասպելաբանական և պատկերագրական վերոհիշյալ զուգահեռները, մենք առավել հակված ենք ենթադրելու, որ պատմական Գողթն գավառի Կարմիրվանք հնավայրի տարածքում հայտնաբերված միջինբրոնզեդարյան գունազարդ սափորի իրանին ներկայացված է ոչ այնքան Մեռնող-Հառնող աստվածության և նրա փոխանորդ-հակառակորդի պայքարի առասպելական սյուժեն, որքան այդ տարածքում բնակվող ցեղերի (կարմիրվանքյան մշակույթի կրողների) հոգևոր ընկալումներում արմատավորված և հավանաբար Նոր տարվան նվիրված ծիսակատարությունների ընթացքում այդ դիցաբանական դրվագը ներկայացնող խորհրդանշանական դերակատարումը: Չէ որ շատ դարեր անց, հենց Գողթն գավառում էին պատմվում և պար-ցուցքերի միջոցով ներկայացվում այն ավանդական սյուժեները (մասնավորապես Արտաշեսի և Արտավազդի հակադրության մասին զրույցը), որ հնագույն ժամանակներից տարածված էին Հայկական լեռնաշխարհում:

A.Piliposyan,

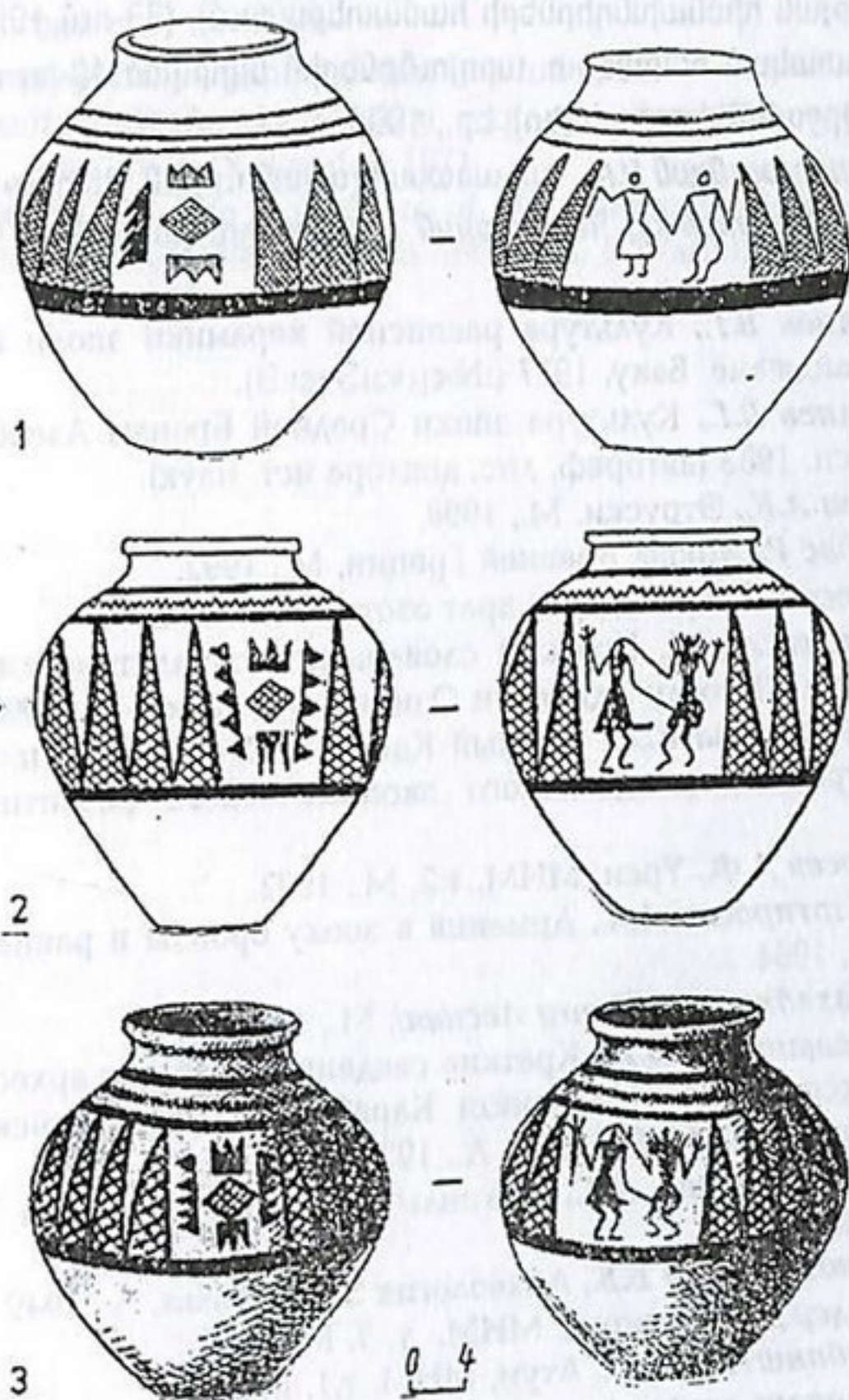
V.Hovhannisyan

THE MIDDLE BRONZE AGE PAINTED VESSEL WITH SCENIC COMPOSITION

The Middle Bronze Age painted vessel occasionally found at the beginning of the 20th century from the territory of the archaeological site of Karmirvank (Kizilvank) has a scenic composition on the convex part of the body (tab.1, fig. 1-3).

Judging from the Near Eastern and the Mediterranean archaeological, mythological and iconographical analogies, it is more probable to suppose that the vessel represents the symbolic struggle of the dieing-arising deity against its rival, transmuted by an archaic dance, which was deep-rooted in the spiritual concept of the aborigines and possibly concerned the New Year's rituals.

Աղյուսակ 1



ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ավետիսյան Պ., Բադալյան Ռ., Հմայակյան Ս., Փիլիպոսյան Ա., Հայաստանի Բրոնզ-Երկաթի դարաշրջանների պարբերացման ժամանակագրության հարցերի շուրջ (Հ.Սարտիրոսյանի սանդղակն արդի հնագիտության հիմնախնդիրների համատեքստում), (ՀՀ-ում 1993-1995թթ հնագիտական հետազոտ. արդյունքներին նվիրված 10-րդ գիտական նստաշրջան Ձեկուց. թեզեր), Եր., 1996.
2. Հարությունյան Ս.Բ., Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ 2000.
3. Փիլիպոսյան Ա., Հասարակական Մ., Կարմիր վանք (ՀՍՀ հ. 5), Եր., 1979.
4. Алиев В.Г., Культура расписной керамики эпохи бронзы в Азербайджане, Баку, 1977 (iNəsm»ziƏ»s»Ə).
5. Алиев В.Г., Культура эпохи Средней Бронзы Азербайджана Тбилиси. 1983 (авторeref, дис. доктора ист. наук).
6. Воген А.К., Этруски, М., 1998.
7. Грейвс Р., Мифы Древней Греции, М., 1992.
8. Колесов Е., Тринадцать врат эзотерики, М., 2000.
9. Королев А. М., Краткий словарь психоаналитических терминов (в кн. "Между Эдипом и Озирисом"), Львов-М., 1998.
10. Кушнарeвa К.Х., Южный Кавказ в IX-II тыс. до н.э. (Этапы культурного и социального экономического развития), СПб, 1993.
11. Лосев А.Ф., Уран, МНМ, т.2, М., 1992.
12. Мартиросян А.А., Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ер., 1964.
13. Махабхарата (Книга Лесная), М., 1987.
14. Мещанинов И.И., Краткие сведения о работах археологической экспедиции в Нагорном Карабахе и Нахичеванском крае (Сообщения ГАИМК, № 1), Л., 1926.
15. Овчинникова А.Г., Легенды и Мифы Древнего Востока, СПб, 2002.
16. Пиотровский Б.Б., Археология Закавказья, Л., 1949.
17. Редер Д. Г., Осирис, МНМ, т. 2, М., 1992.
18. Рубинштейн Р.И., Атум, МНМ, т.1, М., 1991.
19. Словарь мифов (под ред. П. Бентли), М., 1999.
20. Спицын И.И., Некоторые Закавказские могильники, ИАК, вып. 29, СПб, 1909.
21. Тахо-Годи А.А., Аттис, МНМ, т.1, М., 1991.
22. Тахо-Годи А. А., Кибела, БЭСМ, М., 1998.
23. Темкин Э., Эрман В., Мифы Древней Греции, М., 1985.

24. *Фрейд З.*, Два фрагмента об Эдипе, Между Эдипом и Озирисом, Львов-М., 1998.
25. *Хачикян М. А.*, Хурритская мифология, МНМ, т.2, М., 1992.
26. *Циркин Ю.Б.*, Мифы Древнего Рима, М., 2000.
27. *Brentjes B.*, Altsiegiekunst des Vorderen Orients, Leipzig 1983.
28. *Buchanan B.*, Early Near Eastern seals in the Yale Babylonian collection, New Haven — London 1981.
29. *Collon D.*, First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East, L.1987.
30. *Frankfort H.*, Cylinder Seals, London 1939.
31. *Lamberg-Karlovsky C.*, The proto-elamite settlement at Tepe Yahya, "Iran", vol. IX, London 1971.
32. *Porada E.*, The collection of the Pierpont Morgan Library. Corpus of Ancient Near Eastern Seals, vol. I, Washington 1948.

ՀԱԳՈՒՍՏ ԵՎ ՊԱՐ ՓՈԽԿԱՊԸ ՍՐԲՈՒՅԻ ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ



Մատենադարան, 1533

Հագուստը կարևոր դեր ունի ազգային մշակույթի համակարգում: Այն սերտ կապեր է դրսևորում տվյալ էթնոսի հոգևոր ժառանգության հետ և կազմում է մասնավորապես դրա կարևոր մասը հանդիսացող ժողովրդական պարարվեստի արտահայտչական տեքստի գործուն տարրերից մեկը: Հագուստը, նրա որոշ տարրերը տվյալ ազգային մշակույթը կրողին պարելիս տալիս է որոշակի կերպարայնություն և կառուցվածքային ու ձևվածքային առումներով դրանք արվում են նաև կրողի անհրաժեշտ կեցվածքի, քայլքի ազատության, շարժման հարմարավետու-

թյան սկզբունքից ելնելով: Բացի այդ հագուստն ունի որոշակի նշանային դեր: Այն կապված է կոնկրետ միջավայրի հետ: Ժողովրդական պատկերացումները, մտածողությունը, գունընկալման առանձնահատկություններն իրենց ազդեցությունն են թողել հագուստի ձևվածքի, գունային, զարդանախշային լուծման եղանակների վրա:

Սրբուհի Լիսիցյանը *Старинные пляски и театральные представления армянского народа* (տ. 1, 1958, տ. 2, 1972) երկհատորյակում և *Армянские старинные пляски* (1983) աշխատությունում ներկայացրել է հայկական տարազի արևելահայկական և արևմտահայկական համալիրների լուսանկարներ: Հիմնականում դրանք եզակի լուսանկարների և գեղանկարների վերատպություններ են: Ըստ որում լուսանկարներն ավելի վավերական արժեք ունեն և ճշգրտորեն ներկայացնում են ազգային տարազի առանձին խմբերի կերպը, զերծ մնալով ստեղծագործողի սուբյեկտիվ ընկալման ազդեցությունից: Առանձնապես արժեքավոր են լուսանկարներին ուղեկցող համառոտագրերն ու տարազի առանձին

մասերին վերաբերող հղումները, որոնք կարևոր նյութ են հարցը ուսումնասիրողի համար:

Կարևոր է այն հանգամանքը, որ հեղինակն ակնհայտ զուգահեռներ է տեսել ավանդական տարազի, առանձնապես գլխի հարդարանքի (ճակատկալ, քող) և խեթական ու ուրարտական օրինակների միջև:

Սրբուհի Լիսիցյանն ազգային մշակույթի տարրերը դիտարկել է երկբևեռ հակադրությունների (դուրս-ներս, վերև-ներքև, աջ-ձախ, սրբազան-պրոֆան և այլն) տեսանկյունից: Ըստ այդմ էլ պարերը կատարվել են ինչպես տան ներսում, այնպես էլ դրսում առօրյա կամ տոնական հագուստով: Երկրագործական պարերը կատարվել են դաշտերում, մարգագետիններում՝ առօրյա հագուստով:

Տոնական հագուստը կոչվել է *ազիզ* (հարգարժան, գնահատելի, սրբազան, թանկագին օրվա), *պահունի*, *պահված*, *դրսնավուր*, *մարդամիջի շոր*: Ազգային տեղական հագուստին զուգահեռ, պարելիս աղջիկ, կին թե տղամարդ պետք է հագնեին ներկայացվող կերպարի հագուստը, առանձնապես թատերայնացված պար-մնջախաղերի դեպքում: Տոնա-ծիսական արարողությունների ժամանակ, տարեց կանայք հաճախ հագել են տղամարդու հագուստ, իսկ տղամարդիկ՝ աղջկա, կնոջ տարազ: Անցյալում գյուղերում, տեղական երիտասարդական միություններում պահվում էին թատերական, բեմական հագուստի նմուշներ:

Պարի կերպարային, պատկերային տեքստի մեջ կարևոր է այն հագուստը, որով պարում են, ինչպես նաև դրա վրայի զարդերը, գլխի հարդարանքն ու սանրվածքը: Պական դեր չունեին դիմահարդարանքը և դիմակները:

Առանձնահատուկ է Սրբուհի Լիսիցյանի ներդրումը ծիսական հանդերձանքի առանձին հարցերի ուսումնասիրության առումով: Արժեքավոր են հատկապես լարախաղացի և ծաղրածուի, այդ երկբևեռ հակադրությունների հագուստների նկարագրերը:

Լարախաղաց-փահլևանի հագուստն ըստ այդ նյութերի հետևյալ կազմն ուներ: Այն փոխվում էր մարդկանց աչքի առաջ: Լարախաղացը հանում էր շալն ու շալվարը: Շալը հատուկ ձևվածքի վերնաշապիկ էր, որն օգտագործվում էր Արևմտյան Հայաստանի ազգագրական գավառներում, հատկապես Վանում և Շատախում: Շալվարը լայն փողքերով էր, կարված նույն կտորից: Այն կոչվել է *զիվկա (ներ) շըլվար*, կարվել է մոխրագույն, կապույտ կտորներից, իսկ դեղինը մերժվում էր որպես դժբախտության, հիվանդության գույն: Շալվարի վրա հագել են մինչև ծնկները հասնող գործած *տնապան*: Դրանք կապվել են ծնկներից վերև, բազմագույն թե-

լափնջիկներով: Նույն գույնի էր փահլևանի *բլուզ-շապիկը*: Այն երկարաթևք էր, ծայրերում փոթերով, երկնագույն սատինից կամ լաստիկից, երկարությունը հասնում էր մինչև ծնկների կեսը: Օձիքը թեք էր կամ ուղիղ, կրծքամասի կտրվածքը աստառով: Օձիքը, կուրծքը եզրագարդվել են կանաչ-կարմիր, կապույտ-սև թելերով: Դեղին թելն արգելված էր օգտագործել: Դրա վրա կախվել են խաչեր, Աստվածամոր, Սբ.Կարապետի, Սբ.Գևորգի պատկերները: Խաչը ամրացվում էր թիկունքին՝ ճարմանդով: Դրանցից կախվել են փոքրիկ բոժոժներ, խաչեր՝ բոլորն էլ չարխափան նպատակով: Մեջքին կապվել է կաշվե *գոտի-կամար* (քյամար), որը ինքնին յուրատեսակ պահպանակ է: Լարախաղացը պարելիս գլխաբաց էր և ոտաբոբիկ: Լարախաղացի գործածած փայտե երկարավուն ոտքերի վրա գցել են կարմիր շալվար, որն ունեցել է սեռական կյանքի, արգասավորության խորհուրդ: Նրան նվիրել են բրդյա կտորեղեն, արծաթյա զարդեր, երբեմն նաև ոչխար:

Մեկ այլ տարբերակով փահլևանը կապույտ շապկի վրա հագել է կարճաթև զգեստ՝ սպիտակ աստառով, որի վերնամասը մինչև գոտկատեղ բաց կապույտ ծաղկանախշ մետաքսից էր, իսկ փեշը՝ կարմիր, մուգ կապույտ կամ կանաչ գույների մետաքսից: Փահլևանի գոտին 3-4սմ լայնությամբ բազմագույն նախշեր ուներ և ամրանում էր ճարմանդով: Մինչև լարախաղացության վայր հասնելը նա բաց ոտքերին հագել է կարմիր կամ սև կաշվից սրածայր քթով ոչ բարձր կրունկներով, հետնամասում լեզվակով *սուլեթ*: Գլխին դրել է ասեղնագործ *գդակ-արախշի*, որի գագաթամասը մուգ կանաչ կտորից էր: Դրա տակից երևում էր մազափունջը: Խաչածն ամրացված լանջագոտուց կախվել են եռանկյունաձև *հմայիլներ*՝ կապույտ, կանաչ, կարմիր կտորների մեջ փաթաթված: Մի կողմից հմայիլի վրա կախվել են գունավոր կոճակներ: Եռանկյան ներքևից կախվել են տարբեր փոքր ուլունքներից ծոփքեր և խաչեր: Խաչերն ու թալիսմանները կախվել են այնպես, որ բաց կապույտ երիզի վրա լինեն մեկ խաչ և երկու թալիսման:¹ Կարճ զգեստի վրայից հագել է բազբանդը, որի կենտրոնում կարված էր սպիտակ, կարմիր կամ կապույտ կտորից մեծ շրջան՝ հարդարված գունավոր երիզներով: Շրջանի վրա վեցանկյունաձև նախշ էր՝ բազմաթիվ կոճակներով և խեցիկներով: Նման կապեր փահլևանի համար պատրաստել են այն կանայք, որոնք օգտվել են նրա սրբազան ծառայությունից, որպես Սբ.Կարապետի ուժի և հովանավորության կրող (օրինակ՝ հիվանդ

¹ *Срб.Лисициан*, Арм. нск, е стар, нные пл. ск., , Ер., 1983, с. 45.

երեխային ապաքինելը՝ լարախաղացի մեջքին կապված վիճակում պարելով):²

Ծաղրածու-յալանչիի հագուստը, ի տարբերություն իր հակոտնյայի, ուներ այլ կառուցվածք: Այն կազմված էր կտավե շապկից և վարտիքից. շալվարը մոխրագույն էր առանց բարձիկների, որոնք օգտագործվել են փահլևանի հագուստում՝ պաշտպանական նպատակով: Ջգեստը երկար թևերով էր՝ սև աստառով: Կապվել է դեղին կտորից գոտով, որն ուներ մետաղական ճարմանդ: Շալվարի վրա մինչև ծնկները հագել է սպիտակ հիմնագույնով, նախշազարդ գուլպաներ, որոնք վերին մասում կապվում էին քուղերով: Ոտնամանները սև գույնի են եղել, ոչ բարձր կրունկով, հետնամասում՝ լեզվակով, իսկ քթամասը՝ բութ, ի հակառակ լարախաղացի ոտնամանի: Թիկունքին և կրծքին գցված օվալաձև ժապավեններից կախվել են բոժոժիկներ, զանգակներ և թելափնջեր: Նման թելափնջեր կարվել են թևքերին՝ 10-12սմ երկարությամբ: Ծաղրածուն գլխին պարտադիր կրել է սրածայր գլխարկ՝ նապաստակի կամ աղվեսի մորթուց: Գլխարկից կախվել է աղվեսի կամ սամույրի պոչ: Ծաղրածուի մազերը կարճ են կտրվել, առանց մազափնջի, գլխամասի մազերը 5սմ չափով չեն կտրվել այն երկարությամբ, որ կախվեն մինչև վիզը և երևան փափախի տակից: Դեմքին այլուր են քսել և ճարպ: Քունքերին ամրացվել է սև կամ մոխրագույն այծի մորթուց սրածայր մորուք: Շրթունքները ծածկվել են բեղերով, բաց են մնացել միայն քիթն ու այտերը:

Արարողությանը մասնակցող երաժիշտները, բարեկամը և բանվորները կրել են ազգային տեղական տարազ:³

Լարախաղացի և ծաղրածուի հագուստների համեմատությունից ակնհայտ է վերևի և ներքևի, օժյալի և չնվիրագործվածի, աջի և ձախի, լույսի և խավարի, կյանքի և մահվան երկբևեռ հակադրությունը:



Մատենադարան 9601, 59բ

Ըստ Սրբ. Լիսիցյանի **կոխ-մնջախաղը** ժամանակի ընթացքում վերածվել է սպորտային ներկայացման: Այն զույգ մենամարտի տարբերակ է, երբ հնչել է հատուկ երաժշտություն, որոշակի արարողակարգով: Մինչև գոտեմարտելը մասնակիցները ձեռք-ձեռքի են տվել, սեղմել միմյանց աջերը, արտահայտելով բարյացակա-

² Նույն տեղ, էջ 54:

³ Նույն տեղ, էջ 45-48:

մություն և անձնական թշնամանքի բացակայություն: Յուրաքանչյուրը պարել է իր շրջանով, ապա մարտը շարունակել մինչև այն պահը, երբ մեկը մյուսին գետնի երկու թիակների վրա: Պարտվածի վեր կենալուց հետո, մենամարտողները կրկին սեղմել են միմյանց ձեռքերը ի նշան հաշտության: Կոխ մենամարտն ուներ իր կանոններն ու արգելքները: Այսպես չէր կարելի ոտք գցել, բռնել մրցակցի ոտքը և այլն: Ինչպես երևում է մեծ էթնոպարագետի գրքում զետեղված մանրանկարներից, կոխի մասնակիցները մարտնչել են ոտաբոբիկ և գլխաբաց: Հագել են մինչև ծնկամասը հասնող վարտիք կամ էլ դրա փողքերը քուղերով ամրացվել են ծնկամասում: Որպես պահպանակ գոտևորվել են նեղ գոտիով:⁴

XIXդ. թիֆլիսյան կոխի տեսարաններ են պատկերված Վ.Խոջաբեկյանի նկարներում, որոնցում երևում է, որ կռվողները կրկին գլխաբաց և ոտաբաց են, սակայն լայնափողք վարտիքի հետ կրում են կարճ վերնազգեստ: Այս բոլոր տեղեկությունները կարևոր են նաև այն առումով, որ վերջերս մեծ հետաքրքրություն է առաջացել հայկական այս սպորտաձևի նկատմամբ և անհրաժեշտություն կա վերականգնելու հայկական դիմագիծ ունեցող մարզահագուստ:

Սրբուհի Լիսիցյանը իրավացիորեն, զգեստի ասեղնագործ շարքը համեմատել է *Վեր-վերի* պարի պլանների հետ:⁵ Պարերի ընթացքում պարաքայլերի կրկնությունից կազմված նկարների շղթան նա անվանել է պարի պլան: *Վեր-վերի*-ների պլանները եռանկյունիներ են, պարզ *Գովընդները*՝ զիգագ, *օձածև պարերը*՝ ալիքավոր, իսկ *Լորկան* հիշեցնում է թռչնի կտուց:⁶ Պատահական չէ, որ եռանկյունաձև, զիգագաձև և ընդհանրապես երկրաչափական զարդանախշերով հարդարվել են կանանց և տղամարդկանց տարազի ծիսական նշանակություն ունեցող տարրերը (կրծկալ-սրտանոց, շապիկ, գոգնոց-գոտի, թեզանիքներ, վերնազգեստ, գլխի հարդարանք): Ասեղնագործ գործվածքները, զարդերը, հագուստի որոշ նշանային միտվածություն դրսևորող մասերն ունեցել են պահպանակի, մոգական նշանակություն: Շատ կարևոր է այն թեզը, ըստ որի տարազի համակարգում նկատելի են թռչունների, կենդանիների պաշտամունքի հետ կապված գաղափարների դրսևորումներ (ճակատակալի վրայի թռչնաձև պատկերներ՝ արծվի, աղավնու, աքաղաղի և այլն): Տոներին կատարվող պարերի ժամանակ Վասպու-

⁴ Նույն տեղում, էջ 68-69:

⁵ *Срб.Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ереван, 1958, т. I, с. 282, таб. V.*

⁶ *Վ.Խաչատրյան, Գնդի և շրջանի սեմանտիկան հայ ծիսական պարերում, Ծիսական պարը հայոց մեջ, Եր., 2002, էջ 31:*

րականում տղամարդկանց շապկի թևերից կախված ասեղնագործ թեզանիքները (55x10սմ) հիշեցնում են թռչունների թևեր: Ձեռքերը բարձրացնելիս, համընթաց շարժելիս դրանք ծածանվել և հատուկ կերպարայնություն են հաղորդել խմբապարերին կրելով ծիսական մտածողության հետքեր:

Ըստ Սրբուհի Լիսիցյանի նյութերի հայկական ժողովրդական պարերում օգտագործվել է թաշկինակ, որն ի սկզբանե ունեցել է ծիսական կիրառություն:⁷ Այն իր ձեռքում պահել է պարագլուխը՝ թափահարելով պարի երաժշտական ռիթմին համընթաց: Թաշկինակ բռնել է նաև շրջանի վերջին պարողը՝ պարի պոչը: Կան պարեր, որտեղ բոլորն էլ թաշկինակ են բռնել, ըստ որում հատուկ նշանակություն է տրվել թաշկինակների գույնին՝ կարևորելով գույների հմայական դերը:⁸ Մենապարերի ժամանակ առկա է նաև երկու թաշկինակ բռնելու ձևը:

Հարսանիքին փեսացուն և հարսնացուն հագել են հարսանեկան հանդերձանք, որն ավելի գեղեցիկ էր և սովորաբար նոր, ուներ գլխի հարդարանքի հատուկ մասեր:⁹

Քաղաքներում XIXդ. վերջերից աստիճանաբար գործածվել է հետագայում ընդհանուր տարածում ստացած, քաղաքային նորածնությանը համապատասխանող եվրոպական հագուստը:

Բարեկենդանին և Համբարձման ծեսերի ժամանակ հատուկ հագուստ է գործածվել: Մասնակիցները դիմակավորվել են կենդանիների, փաշայի, վեզիրի և հարսի հագուստի տարրերով: Դեմքերը շապրել են ալյուրով ու մոխիրով, օգտագործել են դիմակներ: Բարեկենդանին, հարսանյաց ծեսերի ժամանակ, Համբարձման տոնին, աղջիկներից մեկին հագցրել են հարսի շորեր, իսկ Բարեկենդանի հինգշաբթի *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք* ներկայացման օրը, հատուկ հագուստներ են պատրաստվել:

Ձարդերը հատուկ դեր են ունեցել ազգային տարազի համալիրներում, դրանք կախվել կամ ամրացվել են այնտեղ, որտեղ կրողն առավելապես խոցելի է: Նույնը և գլխի հարդարանքն իր մանրամասներով:

⁷ Անցյալում հարս ու փեսային տնից դուրս բերելիս փեսան բռնել է թաշկինակի մի ծայրից, հարսը՝ մյուսից: Կարծում ենք, որ դա պատահական չէ և դրանով կանխվել է ապագա ամուսնական գույգի միմյանց ձեռքերն անմիջապես բռնելու հնարավորությունը, իբրև չարիքի աղբյուր: Հարսանեկան զգեստների թևերը բավական երկար են և ունեցել են թևաբերաններին կցված ասեղնագործ հավելվածներ՝ չարխափան միտմամբ:

⁸ Ս. Պողոսյան, Հարսանեկան զգեստը Ջավախքում, Կերոն, 2002, Եր., էջ 203-204:

⁹ Ս. Պողոսյան, նշվ. աշխ., էջ 199-206:

Այսպիսով, Սրբուհի Լիսիցյանը հայկական հինավուրց պարարվեստին նվիրված դասական աշխատությունների էջերում խիստ արժևորել է ազգային հագուստի դերը պարի, որպես սրբազան արարողության, իրագործման մեջ: Կարևոր է նաև այն հանգամանքը, որ հեղինակն ազգային մշակույթի մի շարք տարրեր, այդ թվում պարարվեստն ու տարազը, դիտարկել է երկբևեռ հակադրություններով:

Svetlana Poghosyan

INTERRELATION OF COSTUME AND DANCE IN THE WORKS OF SRBUHI LISITSIAN

In her classical works dedicated to the Armenian ancient dance, Srбуhi Lisitsian accentuates the role of the national costume in the visual text of the dance. S.Lisitsian analyzes a number of elements of the national culture including dance and costume as a system of binary oppositions.

Հ Ա Պ Ա Վ ՈՒ Մ Ն Ե Ր

ԱԻ	Արվեստի Ինստիտուտ
ԴԲ	Դիցաբանական Բառարան
ԵՊՀ	Երևանի Պետական Համալսարան
ՀԱԻ	Հնագիտության և Ազգագրության Ինստիտուտ
ՀՍՀ	Հայկական Սովետական Հանրագիտարան
БЭСМ	Большой Энциклопедический Словарь. Мифология
ГАИМК	Государственная Академия Истории Материальной Культуры
ИАК	Известия Археологической Комиссии
ИАЭ	Институт Археологии и Этнографии
МНМ	Мифы Народов Мира

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

<i>Մարգարիտ Մարգարյան</i> , ՀՀ գաղափարախոսական հոսանքների քննադատական արժեքի և հոսանքների ֆունկցիաները	5
<i>Զավեն Թադևոսյան</i> , Պարբերական գաղափարախոսական հոսանքների քննադատական արժեքի և հոսանքների համադրությունները հասարակական կյանքի ժողովրդավարության	10
<i>Լիլյա Վարդանյան</i> , Մի հրապարակական արժեքի և հոսանքների բեմադրությունների շարժումներ	15
<i>Սարգիս Մխիթարյան</i> , Սփյուռնի շուրջը համապատասխան գրական եւ բանաստեղծական մի քանի շոտլանդականներ	20
<i>Արմենուհի Ստեփանյան</i> , Պարբերական հոսանքների և համապատասխան գրական	25
<i>Эмма Петросян</i> , РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕКОТОРЫХ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИХ МИСТЕРИЙ АРМЯН	33
<i>Կարինե Խուրաբաշյան</i> , Համապատասխան Պարբերական համապատասխան երաժշտական հոսանքների և համապատասխան	45
<i>Հռիփսիմե Պիկիյան, Լիլիթ Երնջակյան</i> , Երաժշտական հոսանքների համապատասխան եւ անհամապատասխան համապատասխան	63
<i>Ժենյա Խաչատրյան</i> , Պարբերական, Երաժշտական և համապատասխան հոսանքների ֆունկցիաները և համապատասխան հոսանքների	75
<i>Աշոտ Փիլիպոսյան, Վահան Հովհաննիսյան</i> , Տեղական և համապատասխան հոսանքների և համապատասխան հոսանքների համապատասխան	87
<i>Սվետլանա Պողոսյան</i> , Համապատասխան եւ Պարբերական հոսանքների և հոսանքների և համապատասխան հոսանքների	96

[408 րր.]

**ՊԱՐ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ**
Գիտական նստաշրջանի նյութեր

ТАНЕЦ МУЗЫКА
Материалы научной сессии

Համակարգչային տեքստը հավաքված է ՀՀ ԳԱԱ
ինագիտության և ազգագրության ինստիտուտում

Ձևավորումը՝ Ա.Սարգսյանի

Ստորագրված է տպագրության 2004թ.
Տառատեսակ «Arial Armenian», «Baltica»: 6.5 տպագրական մանուկ
Տպաքանակը՝ 200, գինը՝ պայմանագրային

«ԳԱՍՊՐԻՆՏ» ՍՊԸ տպագրատուն

A II
88870